

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALAN CAMPOS ARAÚJO

HERMENÊUTICAS PARA O FIM DO MUNDO

Recife

2023

ALAN CAMPOS ARAÚJO

HERMENÊUTICAS PARA O FIM DO MUNDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva

Recife

2023

A663h Araújo, Alan Campos
Hermenêuticas para o fim do mundo / Alan Campos Araújo – Recife,
2023.
425f. il., fig.

Sob orientação de Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2023.

Inclui referências.

1. Fim do mundo. 2. Hermenêutica-fenomenológica. 3. Imagens
técnicas. 4. Colonização. 5. Humanidades. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes
da (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023- 184)

ALAN CAMPOS ARAÚJO

HERMENÊUTICAS PARA O FIM DO MUNDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovado em: 29/09/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Profª. Dra. Nina Velasco e Cruz (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Francisco Sá Barreto dos Santos (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pelotas – UFPel

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Ferreira (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela sempre persistente fé que o doutoramento do filho era importante.

Ao meu orientador Eduardo Duarte, pela confiança que seu orientando seria capaz de abandonar toda a metodologia desenvolvida no mestrado em favor de novos caminhos.

A Camila Pordeus, minha grande leitora, por ter desenvolvido uma experiência de vida comigo enquanto o mundo sofria da cólera pandêmica. Nos últimos anos, dividimos orgulhos e companheirismos para além das partilhas intelectuais. Essa tese é, com carinho e respeito, em partes, um presente para consagrar nossa amizade.

Aos meus amigos e colegas de tese, Mário Rolim, Daniel de Andrade e Suzana Mateus, pela escuta atenciosa e crítica enquanto todos pareciam correr amedrontados pelo fim do mundo.

A Sabrina, minha melhor (e mais curiosa) leitora, obrigada por ser abrir para os problemas apresentados nessa tese em tantos momentos.

A Bruno Alves, Gus Ramos e a todos que atravessaram comigo em grupos de estudos pandêmicos pelos labirintos de Baudrillard e Richard Kearney, bem como, à minha corretora e amiga, Alice Mota – que está corrigindo a tese nesse presente momento –, por seu olhar atencioso e terno com minha escrita.

Ao professor Jeder Janotti, por ter me aberto as portas do pensamento de Paul Ricoeur e acima de tudo, por ter me inspirado a perseguir todo ato comunicativo como não-universal.

À professora Cristina Teixeira, pela recomendação de muitos livros cruciais para a tese, bem como pelo carinho e dedicação com seus alunos.

Aos professores Marco Casanova, Roberto Wu, Sandro Sena e Bruno Hinrichsen, inspirações constantes no meu desenvolvimento intelectual, que me ajudaram a navegar nos oceanos desconhecidos da fenomenologia e da hermenêutica

Por último, dedico essa tese para todos meus alunos da Unicap que me inspiram diariamente, em particular Widio, a continuar investindo nos caminhos íngremes da vida intelectual. Essa tese é oferecida humildemente como um diálogo.

“Toda a história um ensaio para sua própria extinção” (MCCARTHY, 2006).

RESUMO

A presente tese lida com a persistência do fim do mundo no universo das imagens técnicas e de algumas tradições históricas e religiosas. Pergunta-se acerca de uma justificativa para a proliferação da temática em tantas obras artísticas e midiáticas, bem como em diversos acontecimentos históricos. Para responder, realizamos uma investigação aprofundada sobre as ideias de “mundo” e de seu fim a partir da filosofia e das ciências da religião. Portanto, a tese divide-se em duas partes: na primeira, olhamos para uma série de teorias que nos auxiliam a firmar o fim do mundo de maneira mais precisa, de modo que sejamos capaz de reconhecer o que fundamenta nossa investigação como tal; na segunda, expomos diversas manifestações do fenômeno em diversos tempos no intuito de montarmos um esboço de narrativa que revele as dinâmicas mitológicas, históricas e midiáticas do nosso tema. Independente do capítulo, a presente tese é sempre auxiliada por diversos projetos hermenêuticos do século XX.

Palavras-chave: Fim do mundo; hermenêutica-fenomenológica; imagens técnicas; colonização; humanidades.

ABSTRACT

This thesis regards the persistence of the end of the world in the universe of technical images and some historical and religious traditions. It is concerned about a justification for the persistence of the theme in so many artistic and media works, as well as in several historical events. In order to comprehend it, we have carried out an in-depth investigation into the ideas of the “world” and its end from philosophy and the sciences of religion. Therefore, the thesis is divided into two parts: in the first, we look at a series of theories that help us to establish the end of the world more precisely, so that we are able to recognize what underlies our investigation as such; in the second, we expose several manifestations of the phenomenon at different times, in order to assemble a narrative outline that reveals the mythological, historical and media dynamics of our theme. Regardless the chapter, this thesis is supported by several hermeneutic projects of the 20th century.

Keywords: End of the world; hermeneutic-phenomenological; technical images; colonization; humanities.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
1.1	O FIM.....	12
1.2	O PROBLEMA DO FIM DO MUNDO.....	16
1.3	PROBLEMAS E QUESTÕES DA PESQUISA.....	18
1.4	FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA.....	21
1.4.1	Fenomenologia e Hermenêutica.....	21
1.5	DIVISÃO DOS CAPÍTULOS DA TESE.....	26
1.6	SÍMBOLO, MITO E FIGURAÇÃO.....	29
1.6.1	Sagrado e Símbolo.....	29
1.6.2	O lugar do mito.....	31
1.6.3	Fim do mundo como figuração.....	32
2	O MUNDO.....	35
2.1	INTRODUÇÃO: O CONCEITO DO MUNDO EM HEIDEGGER.....	35
2.2	O MUNDO PARA O HOMEM RELIGIOSO.....	43
2.3	ONDE ESTAMOS QUANDO ESTAMOS NO MUNDO?.....	49
2.3.1	Esferas.....	50
2.3.2	As primeiras macroesferas.....	53
2.3.3	O orbe.....	57
2.4	O QUE ENTENDEMOS POR MUNDO?.....	62
3	O FIM DO MUNDO.....	65
3.1	INTRODUÇÃO: GADAMER E O HISTORICISMO COMO EXPERIÊNCIA.....	65
3.2	O FIM DO MUNDO EM NOSSA ABERTURA HISTÓRICA.....	73
3.3	RAÍZES DA ESCATOLOGIA CRISTÃ.....	75
3.4	O LIVRO DO APOCALIPSE.....	78
3.5	MILENARISMO E A PROPAGAÇÃO DAS DOCTRINAS CRISTÃS DO FIM DO MUNDO.....	81
3.6	O TEMPO ESCATOLÓGICO PARA A MORTE.....	85
3.7	PASSAGENS.....	88
3.8	A SOLIDÃO CÓSMICA.....	91

3.9	A FILOSOFIA INDAGA A MORTE NO CONTEXTO SECULAR.....	97
3.9.1	A filosofia existencialista.....	98
3.9.2	O pessimismo cósmico.....	104
3.10	DEUS ESTÁ MORTO (!?).....	112
3.11	CONCLUSÃO: O ATRAVESSAMENTO DO FIM DO MUNDO COMO FENÔMENO ONTO-HISTÓRICO.....	120
3.12	CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE DA TESE.....	126
4	TECNOIMAGINAR.....	132
4.1	INTRODUÇÃO DA SEGUNDA PARTE DA TESE.....	132
4.2	PAUL RICOEUR E O MUNDO DO TEXTO.....	132
4.2.1	O que é um texto?	133
4.2.2	Morte do autor e apropriação textual como condição para o Mundo do Texto.....	135
4.3	DIRETRIZES METODOLÓGICAS.....	141
4.3.1	Tempo e Calendário.....	141
4.3.2	Vida e Morte.....	144
4.3.3	Gêneros textuais.....	146
4.3.4	Perguntar, responder e o círculo hermenêutico.....	146
4.3.5	Hermenêutica da Suspeita.....	147
4.4	AS IMPLICAÇÕES DA CULTURA MIDIÁTICA.....	148
4.4.1	Introdução ao problema.....	148
4.4.2	Hermenêutica da Suspeita: a constante (des)velação da imagem.....	150
4.5	CONCLUSÃO: BOAS CONJUNTURAS.....	158
5	O FUNDO DO AR: A VIOLÊNCIA COMOVEDORA DO FIM DA CIVILIZAÇÃO.....	161
5.1	FIM DO MUNDO DA CIVILIZAÇÃO – PRIMEIRA FIGURAÇÃO.....	161
5.2	A IMAGEM DA ANIQUILAÇÃO - JOHN MARTIN E O DRAMA DO APOCALIPSE COMO HORIZONTE MODERNO.....	164
5.3	APOCALIPSES TECNOIMAGÉTICOS.....	170
5.3.1	O Cinema catástrofe de Roland Emmerich.....	170

5.3.1.1	Quando Aliens visitam a Terra no 4 de Julho.....	180
5.3.2	Olhem para os céus.....	188
5.3.3	O real do fim do mundo.....	191
5.4	A GRANDE FORNALHA DO SÉCULO XX OU COMO O HOMEM SE TORNOU HOMO APOCALYPSIS.....	195
5.4.1	Posfácio: “Eu estava lá”	204
5.5	O SOL, O SOL, O SOL.....	210
5.5.1	O japão se lembra do sol.....	219
5.5.1.1	Do trauma ao realismo.....	219
5.5.1.2	Do trauma a animação.....	223
5.5.1.3	Do trauma ao símbolo.....	233
5.5.2	Os Estados Unidos da América simulam sua própria morte.....	244
5.6.2.1	Ironias com a morte.....	245
5.5.2.2	O fim do mundo interminável.....	250
5.6	QUANDO O FIM DO MUNDO FOI TELEVISIONADO.....	254
5.6.1	Impossível de se esquecer, improvável de ser lembrado.....	255
5.6.3	O fim do mundo como narrativa ideológica pós 11/09.....	268
5.6.4	A guerra infinita.....	276
5.7.5	Fim do mundo como um problema do outro.....	277
5.7.	POSFÁCIO: O MUNDO DOS ENTULHOS.....	291
5.7.1	Talvez o mundo deva morrer mesmo - O Diabo, a Carne e o Mundo.....	291
5.7.2	A (in)evitabilidade do fim do mundo – Death Stranding.....	295
5.7.3	Nada retornará - A Estrada.....	299
6	A MORTE DO SOL - O NASCIMENTO DA AMÉRICA ESPAÑHOLA.....	307
6.1	FIM DO MUNDO NO MÉXICO - SEGUNDA FIGURAÇÃO.....	307
6.2	POR QUE TENOCHTITLÁN? - PRIMEIRA JUSTIFICATIVA PARA O OBJETO.....	308
6.3	AUSÊNCIA NA TECNO-IMAGINAÇÃO - SEGUNDA JUSTIFICATIVA PARA O OBJETO.....	310
6.4	O FUNDO DAS TRADIÇÕES - TERCEIRA JUSTIFICATIVA.....	312

6.5	ASPECTOS GERAIS DA CULTURA MEXICA.....	313
6.5.1	Orientações mitológicas dos mexicas.....	313
6.5.2	Um pedacinho do sol.....	314
6.6	PRENÚNCIOS DO FIM.....	321
6.6.1	Presságios apocalípticos?	321
6.6.2	Primeiros encontros.....	325
6.7	O QUE ACONTECEU HÁ 500 ANOS NO MÉXICO?.....	331
6.7.1	Evangelho de Cortés.....	337
6.7.2	Os espanhóis chegam à cidade do lago.....	342
6.7.3	O embate de civilizações.....	349
6.7.3.1	A deflagração da guerra.....	349
6.7.3.2	Reagrupamento e conquista.....	351
6.8	DIAS DE UM FUTURO ASSASSINADO.....	359
6.9	DIAS SEM SÓIS.....	370
6.9.1	Apocalypso.....	371
6.9.2	O Caminho para El Dorado.....	374
6.9.3	Capitão de Castela.....	381
6.9.4	A Outra Conquista.....	386
6.9.5	Hernán.....	390
6.10	POSFÁCIO: O QUE SIGNIFICA ESQUECER QUE HOVE UM FIM DO MUNDO?.....	403
7	O SILÊNCIO - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	409
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	416

1 INTRODUÇÃO

1.1 O FIM

Após tornados devastarem grandes centros urbanos, tsunamis invadirem cidades costeiras e tempestades destruírem todo o hemisfério norte, fazendo com que boa parte do planeta fosse congelado, Jack Hall (Dennis Quaid) acorda com uma brisa leve e calorosa no seu rosto; o dia nasceu. Ao sair de sua barraca, Jack se vê diante de uma nova paisagem: sob os seus pés está o que outrora era parte do oceano atlântico. O chão é sólido e congelado, um deserto de gelo. Acometido por uma visão que atrai os seus olhos (e por consequência, os do espectador), Jack encara, assombrado, uma cena de proporções grandiosas, um navio cargueiro inclinado de ponta cabeça com sua proa totalmente imersa no gelo e sua popa parcialmente levantada. O meio de transporte titânico está completamente imóvel e legado à paisagem, um túmulo de incontáveis vidas que foram perdidas dentro do seu corpo metálico (Fig. 1). A música é serena e calma.

Figura 1: Jack observa o navio em *O Dia Depois de Amanhã* (Roland Emmerich, 2004)



Fonte: Print do filme.

Em seguida, Jack e seu amigo caminham sobre o gelo. Avistamos a Estátua da Liberdade em condições parecidas a do cargueiro: parcialmente imersa no gelo, com seu corpo todo congelado. Outros navios surgem em cena como atributos da morte e devastação que caiu no passado recente dessa paisagem. Jack interrompe seus passos por um breve instante e contempla o destino a sua frente, a cidade de Nova York. Sob a luz clara de um sol intenso, o espectador se depara com a cidade cartão-postal do Ocidente a partir do ângulo desolador: seus

prédios estão congelados, uma grande massa de gelo e neve se estende metros acima de suas calçadas e ruas, por todo o horizonte não se vê um indício de vida para além dos personagens já citados, ínfimos na paisagem. Aqui, toda a engenharia de efeitos especiais de *Hollywood* é colocada à prova no intuito de fazer com que essa visão pareça verossimilhante ao espectador. No canto direito do plano (Fig. 2), vê-se que o branco da neve se confunde com a claridade do nascer do dia. O silêncio convive com as notas gentis da trilha sonora e com o som discreto do vento, a indiferença pairando sobre as ruínas urbanas. O sopro sereno do ar apenas está ali, como entidade natural que parece persistir para além do humano.

Figura 2: Nova York desolada



Fonte: Print do filme.

De certa maneira, essas imagens fazem ressoar um sentimento de finitude que me acolhe. Tal sentimento não se dá apenas porque esta cidade já foi vista por mim em incontáveis outros filmes ou obras de artes, ou até mesmo em imagens televisivas e publicitárias. Não apenas também por ela já ter sido devastada em tantos outros filmes¹ e até mesmo em imagens de acontecimentos reais, como as do 11/09. O pertencimento nessas imagens vai além das implicações da cidade ser um dos centros culturais mais midiaticizados do mundo global. Por meio desses navios congelados, desses prédios desolados, desse centro urbano em silêncio quase total, eu – enquanto acolhido pela banalidade moderna em torno de seus espaços homogêneos – me deparo com eles como sendo, em algum nível, corriqueiros: como se a própria estrutura urbana (seus prédios, avenidas, espaços públicos, etc) fosse um elemento comum e estável ao contemporâneo. Os elementos que compõem essa sequência de cenas são banais no sentido em que eles são facilmente identificáveis como recorrentes em uma

¹ O próprio diretor do filme já destruiu a cidade em outras obras [*Independence Day* (1996), *Godzilla* (1998)].

perspectiva de vivências modernas e urbanas. Nesta quietude da civilização eu estou diante de um sentimento que me coloca na projeção de tais cenas como muito reais e próximas da minha existência inserida em um grande centro urbano. Portanto, existe um caráter de estabilidade nessas imagens, como se elas estivessem aptas para construir um vislumbre de um tempo plausível e esperado. A expectativa de um futuro que vai além do lugar em particular onde as cenas se passam. No meio desse espaço marcado pelo fascínio com a desolação quieta e em ruínas, me vem subitamente à cabeça, **fim do mundo**². Eu retenho essa expressão.

As cenas seguintes de *O Dia Depois de Amanhã* mostram o reencontro de Jack com seu filho (Jake Gyllenhaal), onde este último estava escondido dentro da biblioteca municipal da cidade, aguardando o pior passar. Seguindo adiante, vemos a cena do pronunciamento do presidente dos Estados Unidos (Kenneth Welsh) em solo mexicano – o personagem, no início do filme, era um negacionista das mudanças climáticas catastróficas que estavam para ocorrer. Em tom de arrependimento, ele admite a culpa por ignorar a situação do planeta: “Durante anos, nós operamos segundo a crença de que poderíamos continuar a consumir os recursos naturais do nosso planeta sem consequência. Estávamos errados. *Eu* estava errado”. Ele informa, então, que há sobreviventes da tragédia global em Nova York, faz um convite para todas as nações se unirem, e, assim, se faz um dia de esperança. A música adquire um tom otimista e o espectador vê diversos helicópteros do exército sobrevoando Nova York; os protagonistas são resgatados e o principal problema narrativo do filme é resolvido: o filho se reconcilia com o pai.

O sentimentalismo narrativo atinge novas proporções quando os planos seguintes mostram outras pessoas sendo resgatadas dos prédios da cidade. Um sorriso brota, em plano fechado, no rosto de Jack ao observar seu filho. Um último plano da cidade é interrompido com cenas de astronautas em uma estação espacial que sobrevoa o planeta, um deles chama o outro e diz: “Olha isso... você já viu um ar tão limpo?”, e o filme termina com uma imagem (Fig. 3), que vai se afastando, do planeta parcialmente coberto por gelo e os trompetes da música adquirem tons de saudação e respeito para a “nova” Terra que se anuncia. *Fade out* lento e os créditos finais descem.

² Além dos capítulos e subcapítulos da tese, conceitos importantes para o percurso intelectual estarão destacados em negrito nas suas primeiras aparições. Mas, no decorrer da tese, optei por manter os conceitos sem nenhum destaque e em minúsculo (exceto quando há necessidade de ênfase na argumentação). Além disso, em diversos momentos, coloquei o nome do autor ou do conceito em parênteses no intuito de situar o leitor que o enunciado em questão se encontra em diálogo com alguma teoria já trabalhada pela tese.

Figura 3: A nova Terra



Fonte: Print do filme.

Se as cenas que levaram Jack a entrar na cidade me levam a proferir a expressão “fim do mundo”, ao final do filme, subitamente, paira o sentimento de que não só o mundo sobreviveu, mas que ele ainda é possível de ser habitado. Ou seja, o fim do mundo não aconteceu.

A fala do presidente ecoa uma mensagem de que nada está perdido e que o planeta prosseguirá, pois a política continuará e o mundo também. Como se o filme fizesse ressoar um *ainda estamos aqui*, esse discurso tão raso e padronizado de uma esperança colocada às pressas, que amarra o filme em prol de uma finalização, se sustenta com base no desejo de que o mundo não acabe e que o fim chegue num outro dia (ou nunca). Ou melhor, o fim chegou apenas como uma renovação pelo desastre e pela catástrofe, para nos dar uma lição acerca do consumo excessivo dos recursos naturais, pois há um novo mundo no horizonte, e nada melhor para manifestar esse discurso do que a imagem final do filme (Fig. 3). Neste plano, existe uma correspondência entre humanidade e cosmos enquanto um só: este é o *lar* que a humanidade deve cuidar. O fim do mundo chegou para fazer nascer um novo mundo, portanto, a continuação da cultura e da história persiste.

Narrativas hollywoodianas do fim do mundo normalmente terminam à la *O Dia Depois de Amanhã*, com a crescida súbita na esperança pelo futuro, onde figuras políticas garantem a manutenção e persistência da ordem social de algum jeito. Finais felizes como escapes para os momentos “angustiantes” (e excitantes, afinal é um filme de entretenimento) são comuns em exemplos onde o cinema vislumbra a ideia da humanidade desaparecer por completo da história.

Enquanto há uma manutenção do mundo ao final do filme descrito, nós pensamos: e se tudo chegasse ao fim sem possibilidade de um depois? E se o fim do mundo ocorrer sem nenhuma vírgula no nosso horizonte histórico? Sem começos, sem nada após o momento culminante. Essas possibilidades e indagações motivaram a presente tese. Um trabalho sobre o fim do mundo enquanto **símbolo, mito e figuração** a partir do horizonte contemporâneo – mas não se restringindo a tal tempo. Uma tese sobre o fim do mundo através de objetos midiáticos e culturais em relação com um arcabouço de referências históricas.

1.2 O PROBLEMA DO FIM DO MUNDO

O fim do mundo invade a contemporaneidade, não apenas pela pluralidade de objetos que lidam com ele, mas porque há uma constante reivindicação da expressão para indicar perspectivas muito próprias e interessantes sobre o que é “mundo” e o que representa seu fim. O tempo presente há muito expandiu o contexto mitológico do fim do mundo para outros campos do pensamento. No entanto, por mais criativo que o tema seja em alguns contextos, ele sempre parece ter uma relação bastante elementar com a morte e sua expectativa: algo chega ao fim para se transformar em algo novo, ou algo *simplesmente* chega ao fim. Esse algo pode ser o indivíduo, uma mitologia, a própria história, a humanidade, as civilizações, uma comunidade – o fim do mundo frequentemente se manifesta como sentido quando um desses entes é ameaçado de destruição.

Dito isto, nenhum livro contemporâneo expôs tão bem a prolixidade do fim do mundo em suas reivindicações para o pensamento como *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017). Entre o cinema, a filosofia, a antropologia, a geologia e a política, os autores (2017) apontam que

O fim do mundo é um tema aparentemente interminável - pelo menos, é claro, até que ele aconteça. O registro etnográfico consigna uma variedade de maneiras pelas quais as culturas humanas têm imaginado a desarticulação dos quadros espaciotemporais da história. Algumas dessas imaginações ganharam uma nova vida a partir dos anos 90 do século passado, quando se formou o consenso científico a respeito das transformações em curso do regime termodinâmico do planeta. [...]. São *blockbusters* do gênero fantástico, “docuficções” do History Channel, livros de vulgarização científica em vários níveis de complexidade, videogames, obras musicais e artísticas, blogs sintonizados em todas as faixas do espectro ideológico, reuniões científicas, revistas acadêmicas e redes de informação especializadas, relatórios e pronunciamentos de organizações mundiais as mais diversas, as invariavelmente frustrantes conferências de cúpula sobre o clima, simpósios de teologia e pronunciamentos papais, ensaios de filosofia, cerimônias da Nova Era e de outros movimentos neo-pagãos, um número exponencialmente crescente de manifestos políticos - toda sorte, enfim, de textos, contextos, veículos, enunciadores, públicos. A presença do tema na cultura contemporânea só tem feito aumentar, e cada vez mais rapidamente, justo como aquilo a que ele se refere, a saber, a intensificação das mudanças do macro-ambiente terrestre. Toda essa floração disfórica se dispõe na

contracorrente do otimismo “humanista” predominante nos três ou quatro últimos séculos da história no Ocidente (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 15 e 16).

Apesar do consenso científico sobre as mudanças climáticas do planeta, o assunto não se encontra livre de uma disputa de narrativas sobre o presente e o futuro. É comum, por exemplo, que o contexto contemporâneo fale no antropoceno no intuito de demonstrar que vivemos na época geo-histórica na qual o ser humano é diretamente responsável por alterar, a nível macro, o destino do planeta. Não há como “sair” do antropoceno, pois ele “só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da terra” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 20). O termo indica uma tragédia em andamento a partir do entendimento de que a humanidade produz processos contínuos de extinção (pensem em faunas e/ou ecossistemas).

Mas “antropoceno” é apenas uma narrativa *possível* para pensarmos o tempo presente. Em contrapartida, Donna Haraway³ propõe que o façamos a partir do *Chthuluceno* – o processo contínuo de vida e sua serpentinização no cosmos para além do antropos (ser humano) –, para reconhecermos que existem outros mundos e culturas que também estão se adaptando às condições climáticas atuais. Se estamos numa situação crítica para a vida, a autora nos convida a pensar numa dramaturgia de ações e narrativas a partir da formação de alinhamentos, reorganizações, e de simbioses culturais entre humanos e não humanos. Ou seja, a proposta de Haraway tem como fundo o reconhecimento que a situação deve ser pensada em conjunto com outras formas de vida.

O curioso é que o estado alarmante das condições possíveis para o homem persistir não apenas é, em si, um tipo de fim do mundo mais contemporâneo, como também é substrato narrativo passível de diálogos com diversos gêneros mais antigos: cinema de catástrofe, distopias do futuro etc. Além disso, o problema ambiental alinhado com a semântica do fim do mundo atualizou grandes debates filosóficos acerca do que exatamente a palavra “mundo” quer dizer.

No lastro desse diálogo, o Ocidente viu a emergência de vozes marginalizadas pela história do pensamento obterem espaços cruciais (infelizmente mais no campo teórico do que em espaços políticos) na discussão sobre ideias de mundo. Falando especificamente do Brasil, autores como Ailton Krenak e Davi Kopenawa continuam a inspirar diversos campos das ciências sociais em direção a outras possibilidades de entendimento para o conceito de mundo.

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8> e <https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0> Acesso em 17/05/2022.

Como apontam Danowski e Viveiros de Castro (2017), por exemplo, o medo do fim definitivo não habita tanto a imaginação das culturas ameríndias, pois a própria concepção de mundo nesses contextos confecciona ideias de “apocalipses periódicos” (2017, p. 107).

Por ora, cabe dizer que se destaca em nosso horizonte, dentre as inúmeras perspectivas nas quais o fim do mundo surge, a ideia do fim definitivo. Essa constatação auxiliou (e justificou) a escolha dos objetos da tese. No entanto, houveram outras questões de base.

1.3 PROBLEMAS E QUESTÕES DA PESQUISA

Desde o início da pesquisa ficou claro para mim que construir uma investigação do fim do mundo seria insuficiente se apenas considerasse sua aparição em um ou vários filmes, pois a pluridimensionalidade do fenômeno se estende para além do cinema, sendo, por exemplo, notado na literatura, nos jogos digitais, bem como em acontecimentos históricos capturados em imagens técnicas e na própria narrativa humana. Posso dizer, portanto, que nosso enfoque possui um viés cultural, envolvendo diversos contextos de produção e aparição. O próprio fim do mundo é uma questão social, com uma longa trajetória de narrativas e mitologias que desvelam o acontecimento de um mundo ou do universo chegando ao fim. Portanto, lidar com esse fenômeno estritamente ligado a um mote narrativo de respectiva obra ou artista, seria reduzir justamente o que torna o fim do mundo uma persistência tão forte no imaginário.

Logo no primeiro ano da pesquisa, eu fui constantemente indagado acerca de que fim do mundo é este que eu falo e eu não sabia responder. Havia apenas um misto de emoções com uma estrutura de sentidos de desaparecimento ou reconhecimento de que algo que estava aqui, em breve cessará. O fim do mundo era trazido à linguagem em minhas apresentações e primeiros escritos como algo amplamente intuitivo e que, de alguma maneira, todos partilhavam de sentidos (nem sempre convergentes com os meus) sobre ele. Isto não é estranho, afinal, Danowski e Viveiros de Castro (2017) mostraram o quão plural pode ser o pensamento acerca do fim do mundo. Portanto, um problema se apresentou para mim, como definir, e entender melhor do fenômeno que estava sendo delimitado estes inúmeros objetos⁴?

Outro problema que se anunciou foi a quantidade de objetos interessantes para a construção da tese. Já nos primeiros meses da investigação, eu vi que a temática do fim do mundo pairava em diversos espaços no meu horizonte de investigação. Tendo em vista que a lista é infinita, o presente trabalho de maneira alguma se propõe a analisar (ou catalogar) todas

⁴ Adianto que tal problema será retomado a partir de como ele foi resolvido através da vinculação de minhas questões com a disciplina hermenêutica.

as aparições do fenômeno em questão. Ao invés disso, escolhemos duas portas de entrada para nosso tema.

A primeira dei o nome de Fim do Mundo da Civilização, onde irei analisar diversos casos – o 11/09 estadunidense, o imaginário da bomba atômica, as pinturas de John Martin, dentre vários outros – que remetem a ideia da civilização chegando ao fim. Essa linha de pensamento tem como ponto de partida o fim de uma modernidade urbana e capitalista, mas também parte da ideia de que as forças da natureza em caráter de sublime desafiam nossos sentidos com imagens apocalípticas. O Fim do Mundo da Civilização coloca o colapso da humanidade em perspectiva através do fogo, da tecnologia, da redução urbana ao pó, mas também por meio de fenômenos intimamente seculares como o terrorismo.

A segunda porta de entrada chamei de A Morte do Sol, um fim do mundo na América Latina, e é inspirado pela perspectiva do trabalho de Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski em *Há Mundo Por Vir?*, onde os autores enxergam que o fim do mundo já ocorreu em diversos contextos de etnocídio do passado. Sob essa perspectiva, dirijo meu olhar para a conquista do México azteca no século XVI, indagando o “sumiço” desse fim do mundo na imaginação técnica do cinema, dos jogos digitais, bem como investigando a produção de memória escrita sobre modos de existência que foram destruídos sob a bandeira do cristianismo e em nome do desenvolvimento moderno do Ocidente. Aqui, olho para o Fim do Mundo como uma possibilidade de compreendermos a ação histórica e o soterramento da memória de um outra temporalidade.

Tais portas de entrada, foram investigadas sob o prisma da pergunta que moveu a pesquisa, *por que esse fenômeno que podemos reconhecer como fim do mundo se apresenta em diversos objetos textuais⁵ de épocas e contextos midiáticos diferentes?* Entretanto, responder tal pergunta se tornou impossível antes que houvesse uma delimitação clara acerca do que é mundo e que fim é este que o coloca em cheque. Portanto, fiz uma nova pergunta ao final do primeiro ano de pesquisa: *qual a experiência ontológica⁶ do fim do mundo?* Essa última pergunta surge a partir da minha filiação com o campo da fenomenologia hermenêutica, onde fui estimulado a refletir acerca da natureza da experiência da linguagem através do nosso fenômeno. Logo, para responder sobre a aparição histórica do fim do mundo, eu precisei

⁵ Nossa definição de “texto” virá mais tarde com a hermenêutica do séc. XX.

⁶ Heidegger (2012, p. 7) expõe a ontologia como a doutrina do ser, e aqui nos referimos ao termo a partir da figuração a ser estudado. Portanto, insiro o termo no âmbito próprio da ontologia moderna e sua ramificação com uma “ontologia da cultura” (2012, p. 8), isto é, expor o fenômeno a partir de como ele é visto, percebido e colocado em relação. Em suma, por ontologia, perguntamos sobre os fundamentos da experiência, como ela se dá e quais suas implicações culturais.

indagar quais os fundamentos (existenciais, culturais e sociais) que sustentam o meu dizer sobre ele.

Por último, o objetivo geral da pesquisa consiste em *formular uma narrativa histórica do fenômeno do fim do mundo a partir das duas chaves de entrada*. Uma proposição histórica, sem dúvidas, mas isso se deu a partir da impossibilidade que a pesquisa teve em se desvencilhar dos tons historiográficos, tendo em vista que o fenômeno em questão possui uma extensa narrativa cultural.

O interesse com a história se deu porque além de *O Dia Depois...*, um dos primeiros exemplos que motivou a pesquisa foi o 11/09 estadunidense⁷, onde as imagens expressivas das torres gêmeas sendo incineradas e caindo sob Nova York forneceram reflexões incessantes acerca do fim do mundo como um vislumbre contemporâneo. Porém, mais do que isso, tal objeto me fez tensionar o quanto de seu impacto emocional e histórico se deve ao seu teor semelhante com um tipo específico de cinema hollywoodiano (no qual *O Dia Depois de Amanhã* está inserido). A partir daí eu percebi que muitos dos objetos estéticos e de ficção que eu estava recolhendo para a pesquisa ressoavam diretamente com contextos históricos. Minha conclusão foi que o próprio acesso fenomenológico a certos objetos da ficção não era possível sem levar em consideração uma referência histórica e real, e vice-versa.

Por consequência, a bomba de Hiroshima não será refletida sem levar em consideração as narrativas de imagens ficcionais que a trabalham (Animes japoneses, obras sobre o holocausto nuclear, etc), nem o fim do mundo no México será investigado sem uma hermenêutica que leve em consideração sua (relativa) ausência nas ficções da imagem técnica, e muito menos o 11/09 será indagado dissociado a vários filmes hollywoodianos dos quais se aproxima, bem como sua semelhança histórica e sensível com outros acontecimentos históricos. Meu quarto capítulo é dedicado a essa hipótese de pesquisa que se mostrou frutífera como método para a triagem final de objetos a serem articulados e analisados nos dois eixos – Fim do Mundo da Civilização, A Morte do Sol.

Para além disso, a escolha dos objetos para análise se deu a partir do alinhamento de alguns casos com o fundo cultural que será exposto nos próximos dois capítulos – onde irei expor em detalhes sobre o que é mundo e o que é fim do mundo em nosso desvelar.

⁷ Escrevi extensamente sobre isto num período anterior ao arcabouço teórico dessa tese, antes do primeiro ano da pesquisa. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/237960>> Acesso em 02/02/2021.

1.4 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA

Os resultados atingidos por essa pesquisa formam apenas uma perspectiva possível que é vista por determinada ótica cultural e isso se deve por conta dos fundamentos fenomenológicos e hermenêuticos da investigação. Tais disciplinas expõem o vínculo ontológico que o cientista possui com os objetos temáticos a serem analisados, e que suas apurações estão em diálogo constante com uma previalidade delimitada. Para entendermos isso melhor, se torna necessário uma breve exposição acerca das duas disciplinas.

1.4.1 Fenomenologia e Hermenêutica

Comumente, a Fenomenologia é reconhecida como a ciência dos fenômenos, aquilo que é estudado à luz da percepção. Por fenômeno, digo, “O que aí se mostra e como se mostra a partir de si” (SAFRANSKI, 2019, p. 104). Pode-se colocar que ao invés de uma descrição acerca disto ou daquilo que alguém vê (um livro, uma mesa, uma caneta, etc), a fenomenologia estuda *como* isto ou aquilo são *vistos* e percebidos. Ou seja, o foco da fenomenologia está na *experiência*.

Em comparação com a disciplina fenomenológica, a Hermenêutica possui uma tradição mais longa e diversa, sob a qual, no sentido mais comum, é a ciência que interpreta os textos – tendo um fértil arcabouço de diálogos com a teologia. Porém, nossa vinculação com a disciplina se dá por tipo de hermenêutica chamada de existencial, encabeçada por Martin Heidegger (1889-1976), pois

Ela assume a forma de uma filosofia universal da interpretação. Sua ideia fundamental (prefigurada no último Dilthey) é que o entendimento e a interpretação não são apenas métodos encontráveis nas ciências humanas, mas processos fundamentais que podemos encontrar no próprio núcleo da vida. A interpretação surge então, cada vez mais, como uma característica essencial de nossa presença no mundo [...]. Para ele [Heidegger], a hermenêutica não tem inicialmente a ver com textos, mas com a própria existência, que já é penetrada por interpretações, que a hermenêutica pode esclarecer. A hermenêutica se vê, então, posta a serviço de uma filosofia da existência, chamada a um autodespertar. Passamos aqui de uma “hermenêutica de textos” para uma “hermenêutica da existência” (GRONDIN, p.14, 2012).

Com Heidegger, a hermenêutica cessa de ser um método científico e epistêmico e passa a nutrir interesses ontológicos. As perguntas do autor estão sempre vinculadas ao caráter do ser e suas estruturas existenciais originárias. Pode-se dizer, portanto, que com Heidegger, o pensamento hermenêutico passa por uma revisão fundamental em sua história, incorporando a interpretação como um alicerce essencial do ser humano. O presente trabalho segue na linha de pensamento do filósofo e de alguns dos seus herdeiros, especialmente, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e Paul Ricoeur (1913-2005), onde tais autores pensam com e contra Heidegger.

Ricoeur, por exemplo, no lastro de Heidegger, coloca que a “experiência pode ser dita, ela exige que seja dita. Trazê-la à linguagem não é mudá-la em outra coisa, mas articulá-la e desenvolvê-la, torná-la ela mesma” (2016b, p. 75). O sentido que o hermenêuta existencial tanto busca no fenômeno, só é trazido à tona a partir de como ele percebe o fenômeno, em como este se apresenta diante da sua situação hermenêutica. A vinculação das duas disciplinas se dá por um interesse mútuo em acabar com os idealismos que permeiam a objetividade científica⁸.

Mas o que isso implica acerca da presente investigação sobre o fim do mundo? Implica que eu não me coloco na posição prévia de um pesquisador que resolveu investigar o fim do mundo sem que esse me fosse revelado a partir da minha própria experiência. Ou seja, a pesquisa não brotou de um terreno premeditado acerca do fenômeno, mas surgiu através da minha vinculação pré-racional com um grupo de objetos que foram reconhecidos, a partir de sentidos, enquanto fim do mundo. Há um aspecto de construção e pertencimento no desvelamento do fenômeno enquanto tal. Mas esse pertencimento, como apresentarei no capítulo 3, não diz respeito ao *eu* consciente, pois o aspecto racional surge de fundos não-racionais. O que existe é um atravessamento de referenciais estruturais que formam meu desvelamento de objetos antes de qualquer tomada de posição. Na prática isso tem como consequência que eu *não catalogo* em definitivo *O Dia Depois de Amanhã* como fim do mundo, e sim que ele *se mostra* como fim do mundo. Ou seja, o fenômeno do fim do mundo se apresenta a partir de um manifestar-se, de um anunciar-se enquanto possibilidade desse filme, onde seu ser veio à linguagem como o ente fim do mundo. Heidegger coloca que “Apreender o ser dos entes e explicar o próprio ser é a tarefa da ontologia” (2018, p. 66).

Seria um erro assumir a possibilidade do objetos analisados aqui enquanto fim do mundo como sendo as coisas-em-si e não suas manifestações, pois no momento em que se diz “isto é o fim do mundo” o objeto é fechado em sua estrutura e sua manifestação é vista como um dado anterior ao da experiência. Pior, o próprio papel de sujeito que *produz-e-é-produzido* (isto é, afetado) seria descartado em prol de um cientificismo idealista que reduz os acessos históricos e sensíveis aos objetos. Portanto, conclui-se que, com essa primeira implicação, a pesquisa é conduzida pelo desvelamento do fenômeno, isto é, a partir de suas manifestações que remetem a ele, e também que o sentido expresso na expressão *fim do mundo* implica uma vinculação existencial de minha parte.

⁸ Ao invés de colocar que essa tese é de orientação particular de alguma das hermenêuticas desses autores, prefiro pensar que o pensamento deles responde onde Heidegger parou ou não desenvolveu apropriadamente. Nesse aspecto, eu sou orientado pelos três e me utilizo deles para responder problemas específicos da pesquisa.

Contudo, como iremos reforçar constantemente ao longo da tese, isso não significa que a interpretação está presa numa visão subjetivista do *eu*. Primeiro porque não iremos cessar de apresentar os espaços **pré-ontológicos** – isto é, as historicidades produtoras e culturais⁹ – que dão origem à nossa compreensão do fim do mundo (cap. 3). Segundo porque, a partir do pensamento ricoeuriano (cap. 4), desenvolvemos ferramentas epistemológicas para ir além do sentido desvelado pela existência, e em direção aos sentidos da *estrutura* que também confluem no nosso fenômeno a partir de uma hermenêutica do *distanciamento*.

Em resumo, a presente tese é originada do diálogo entre a marca existencial da hermenêutica dos alemães com a possibilidade epistêmica ricoeuriana. No entanto, todos os nossos hermenêutas de base concordam que não há ponto de partida interpretativo sem o aspecto relacional do sujeito numa experiência.

Heidegger já havia evocado a formação do sentido como possibilidade de interpretação, mas é o trabalho de Rudolf Bultmann (1884-1976) que traça os primeiros passos de um caminhar para a epistemologia da hermenêutica fenomenológica, onde o autor (apud Grondin, 2012) desenvolve a ideia de um entendimento participativo do sujeito com o que é interpretado. O teólogo alemão radicalizou (GADAMER, 2008) as bases das hermenêuticas bíblicas ao propor uma desmitologização dos livros cânones em prol de uma reconfiguração do olhar para o que se estabelece como sentido entre as narrativas judaico-cristãs e o caráter existencial do leitor. Com isso, Bultmann (2001) enxerga que a indagação dos fenômenos a serem estudados devem ser vistos como “testemunhos da existência singular” (p. 288)¹⁰.

A interpretação é então “um reproduzir”, um “reconstruir” em sua relação viva com o processo da produção literária em si [...] Uma compreensão, uma interpretação, sempre está orientada por um certo enfoque, por um certo rumo. Isto, porém, inclui que ela nunca está isenta de premissas; mais precisamente, ela sempre é dirigida por uma compreensão prévia do assunto, consoante a qual ela questiona o texto (BULTMANN, 2001, p. 292 e 293).

O que conecta o intérprete com o texto¹¹, segundo Bultmann (2001), é a relação vital que está sendo estabelecida na experiência entre eles. A partir de agora, o texto funciona como

⁹ A pré-ontologia representa um contexto, social ou cultural, que delimita como compreendemos as coisas. A pré-ontologia prepara o momento da interpretação como um espaço fenomenológico que condiciona o acesso aos seres. Podemos pensar no capitalismo como possibilidade de contexto pré-ontológico para interpretarmos tal coisa dessa ou daquela maneira, ou um sistema de crenças religiosas, ou, até mesmo o secularismo.

¹⁰ Trago por linhas rápidas esse pensador, pois de acordo com Jean Grondin (2012), Bultmann foi essencial para o desenvolvimento das hermenêuticas de “Gadamer (o entendimento como aplicação) e de Ricoeur (o entendimento como abertura de mundo)” (p. 59), ambos os autores serão alicerces para os capítulos 3 e 4.

¹¹ Importante ressaltar que o sentido de “texto” aqui vai além da escrita e em direção ao discurso moldado como linguagem. Gunter Figal (2007) afirma que o pensamento da fenomenologia hermenêutica apresenta o texto como “no sentido de uma multiplicidade linguisticamente articulada, reunida ou composta em uma unidade” (p. 76 e 77). Ou seja, um texto pode ser um filme, uma escultura, uma pintura, etc, pois estes são modos de articulação da linguagem a partir de gramáticas.

uma ponte para um tipo de entendimento acerca dele, enquanto que o caráter prévio orienta a própria confecção da linguagem que será expressa acerca do texto. Por exemplo, podemos falar de amor, justiça e amizade em determinada obra apenas porque já possuímos tais elementos enquanto disponíveis em nossas referências. A mesma coisa com o fim do mundo sendo desvelado nessa pesquisa, onde ele só o foi porque há um arcabouço de usos dele em nosso horizonte com a linguagem: nós não o inventamos, ele já se encontrava, em algum nível, disponível e circulado a partir de narrativas, objetos e estruturas.

Logo, se há um enfoque ao fenômeno enquanto tal, é porque ele já se encontra, previamente, abordado no cotidiano. A compreensão fenomenal não implica um caráter de inerência dele ao objeto, mas ao atrito dele na experiência.

Mas isso significa que, no redespertar o sentido do texto já se encontram sempre implicados os pensamentos próprios do intérprete. Nesse sentido, o próprio horizonte do intérprete é determinante, mas também ele não como um ponto de vista próprio que se mantém ou se impõe, mas como uma opinião e possibilidade que se aciona e coloca em jogo e que ajuda a apropriar-se verdadeiramente do que se diz no texto [...] Agora podemos reconhecer nisso a forma de realização da conversação, graças à qual chega à “expressão” uma “coisa” que não é somente minha ou de meu autor, mas uma coisa comum a ambos (GADAMER, 2018, p. 503).

A visão do intérprete não deve ser vista como algo do *eu* particular do intérprete, mas sim como algo que só existe tensionado a partir do contato com a manifestação do horizonte do objeto. Logo, o leitor estaria equivocado ao afirmar que a interpretação a ser desenvolvida aqui seria a mais correta. Todo o caminhar da tese junto ao fim do mundo nada mais é do que uma possibilidade de entendimento dele enquanto ser sensível e histórico, admitindo que outros pesquisadores iluminariam o problema por outras perspectivas e acessos. Evidentemente, também não podemos nos colocar sob o prisma do relativismo. Ao invés disso, desenvolvo a tese, inicialmente, sob caminho do acesso verdadeiro ao objeto – aspecto fundamental da hermenêutica fenomenológica –, para em seguida problematizar tal verdade a partir da hermenêutica ricoeuriana.

Nesse aspecto, o ser-desvelado aqui (o fim do mundo) possui suas raízes com a ideia de historicidade pré-ontológica do sujeito que se encontra sempre jogado na existência junto às coisas. Digo, por exemplo, que a cultura da bomba atômica me coloca num horizonte de sentido que me fez proferir *fim do mundo* aos contextos e imagens em questão, logo a experiência em desvelar um desses objetos – como por exemplo, o bombardeio atômico de Hiroshima e suas imagens de ruínas ou do cogumelo atômico – enquanto fim do mundo é a própria operação da verdade, pois o sentido da expressão em questão se dá através do horizonte mesclado de indivíduo e objeto numa concordância acolhedora. “Verdade” como a experiência que se dá

sem o envolvimento de um sujeito distante, mas à mercê de uma relação. A verdade para a hermenêutica fenomenológica é um reconhecimento histórico da interpretação da coisa-em-si.

Desde Nietzsche que filósofos da ciência e da história vêm tentando propor um novo relacionamento com a ideia de verdade no saber científico. Heidegger e Gadamer (especialmente este último) também não fogem a esse debate, pois não é nenhuma novidade que as ciências do espírito olham para as ciências da natureza como guias elementares para a formulação dos postulados científicos. Contudo, Gadamer (2017) coloca que os impulsos íntimos das ciências humanas respondem, desde cedo, ao idealismo alemão e ao iluminismo num geral: crença na objetividade, desenvolvimento de métodos condicionados ao próprio corpo teórico, etc. Se o padrão para as ciências humanas é a verificação de determinada questão por métodos já disponíveis ao pesquisador, então, “o parâmetro para o conhecimento não é a verdade e sim a certeza” (Gadamer, 2017, p. 62).

Portanto, admitindo a impossibilidade de se atingir tal verdade enquanto verificação técnica, a hermenêutica fenomenológica recupera o sentido de verdade como *aletheia*. Contra a verdade enquanto “propriedade dos juízos que podem ser verdadeiros ou falsos” (Colpo 2019, p. 38), tal conceito propõe que a verdade deve ser a da experiência como o primeiro horizonte possível de sentido. Este conceito se opera a partir da primazia heideggeriana em querer observar o que se passa na experiência para além da racionalidade do eu. A *aletheia* refere-se “ao ato de desvelar, de desocultar o ser dos entes – seu sentido” (Colpo, 2019, p. 43). Isso tem como consequência o reconhecimento de que nenhum enunciado é absoluto, mas ele já está, desde sempre, partindo de uma condição específica referente à própria finitude da relação do pesquisador com o objeto.

A consequência é que todo ato de perguntar pela verdade – a partir da vinculação com a hermenêutica fenomenológica – se dá a partir de um reconhecimento que não almeja um entendimento definitivo, mas um compreender inserido numa particularidade. Isso significa que o ato de perguntar sempre *inicia* a partir de uma localização específica no indagar da pesquisa e que ele assume seu ponto de partida como impuro. O ato da indagação já se encontra a partir de uma experiência de verdade que permite sua origem.

Todo o discurso acerca de um tema já se encontra ligado a um contexto hermenêutico que já delimita situações de perguntas e respostas para a pesquisa. No fim, o horizonte é a própria finitude do ser, não somente por todo pesquisador ser finito em sua mortalidade, mas porque ele jamais atingirá um estado de aprendizagem onde seu caráter ontológico não se encontra. A verdade é a experiência que se impõe para nós como o acesso genuíno às coisas.

Tudo começa a partir da verdade, mas nem tudo termina com a *aletheia*, onde Ricoeur irá propor uma nova maneira de se pensar a epistemologia a partir da ontologia.

Estes são os aspectos fundamentais da hermenêutica fenomenológica, que decidi expor aqui para ir mais diretamente aos autores e conceitos nos capítulos subsequentes. Me comprometo a fazer duas análises ao longo da tese, a primeira será sobre o entendimento do fenômeno enquanto uma experiência da *aletheia*, isto é, como dimensão ontológica a partir de um horizonte contemporâneo (nossa hermenêutica do acolhimento do sentido), a segunda será sobre o fenômeno a partir de suas manifestações objetuais no intuito de propor uma hermenêutica dele enquanto por suas dimensões midiáticas e históricas (hermenêutica do distanciamento).

A primeira análise iniciará no último tópico deste capítulo e se estenderá até o final do capítulo 3. O objetivo dessa primeira parte consiste em investigar e analisar a própria experiência com o fim do mundo a partir de indagações acerca de seus elementos específicos (mundo, fim, etc), bem como através das historicidades que compõem a expressão no horizonte histórico da tese.

Já a segunda análise – final do capítulo 4 em diante –, consiste numa investigação para o contexto midiático que faz brotar o fim do mundo como um problema do universo das imagens, bem como diversos estudos de caso acerca das manifestações do fenômeno numa miríade de contextos. Aqui iremos além da *aletheia* e em direção aos *modelos* que confluem na nossa interpretação do fim do mundo.

Em suma, a primeira análise responde a pergunta sobre a ontologia do fim do mundo, enquanto que a segunda responde a pergunta principal da tese, sobre o por que das manifestações ocorrerem em diferentes contextos. Posso dizer que a tese possui um caminhar acumulativo, onde cada capítulo posta uma questão que o seguinte visa responder, culminando nos capítulos de análises sobre os dois eixos escolhidos – Fim do Mundo da Civilização e A Morte do Sol.

1.5 DIVISÃO DOS CAPÍTULOS DA TESE

Tentei fazer com que a divisão de capítulos seja a mais simples possível, onde o leitor saiba reconhecer rapidamente qual a temática do presente capítulo e como ela funciona para o todo da tese. Tendo em vista que este é o capítulo 1, os seguintes são:

Capítulo 2: *O Mundo*. No próximo capítulo, construirei um caminho interpretativo para a compreensão do sentido do “mundo” na expressão *fim do mundo*. Portanto, a pergunta que move esse capítulo é: o que significa “mundo” no fim do mundo? Na introdução irei expor o

pensamento de Heidegger e sua ideia de ser-no-mundo. Isto serve para apresentar o conceito do mundo em Heidegger, essencial tanto para o método hermenêutico desenvolvido no capítulo 4, como para traçar pontes com os próximos autores do capítulo. Em seguida, o foco do capítulo consiste em investigar o sentido do conceito “mundo” enquanto totalidade física e humana que permeia boa parte da história do Ocidente a partir de Eliade e Sloterdijk. Perto do final, iremos fazer um balanço de todos os autores para definirmos a ideia de “mundo” para o trabalho.

Capítulo 3: *Fim do Mundo*. Neste capítulo, irei investigar o aspecto histórico da expressão fim do mundo: qual o sentido dela a partir do nosso desvelamento? Qual sua relação com a herança mitológica?. A introdução será acerca da hermenêutica histórica de Gadamer e como o autor desenvolve um método que, a partir do conceito de compreensão, serve ao pesquisador investigar o fundo cultural que move suas indagações. Tendo tal hermenêutica como base, apresentarei uma proposta histórica, do fim do mundo como herança da escatologia cristã e da sensibilidade existencialista e pessimista da modernidade. Trarei diversos momentos e personagens culturais relacionados ao fim do mundo cristão, para em seguida, fazer o mesmo em relação à sensibilidade moderna. A investigação ilumina o pertencimento íntimo com a morte e a finitude como parte da condição humana, sendo imprescindível na manifestação do fim do mundo para nós, e também o arcabouço longínquo de narrativas culturais (e cristãs) que formam nossa compreensão. Eu peço paciência ao leitor se esse capítulo parecer longo, assim como o anterior, pois eles são de suma importância não apenas para apresentarmos as bases epistêmicas para as análises dos capítulos 5 e 6, como também já são inspeções do nosso fenômeno enquanto possibilidade comunicativa. Ou seja, nosso mergulhar na história das ideias e tradições nos capítulos 2 e 3 não deve ser visto como descrição teórica, e sim como diálogos analíticos com o arcabouço escolhido.

Capítulo 4: *Tecnoimaginar*. Neste capítulo, irei apresentar como as mídias não somente influenciam o nosso desvelar dos sentidos do fim do mundo, como também esse próprio acesso não ocorre sem alguma vinculação à outra referência midiática (seja ela ficcional ou não). A introdução será sobre Paul Ricoeur e seu conceito de mundo do texto, onde o autor desenvolve sua onto-epistemologia a partir de uma estruturação do método para uma análise de objetos que leve em evidência o despertar referencial do sujeito com o texto, como também a criação de uma segunda hermenêutica, em diálogo com essa primeira, que permita uma crítica interna acerca do Mundo do Texto exposto. Em relação a essa tese, a hermenêutica crítica (a segunda, como proposta pelo autor francês) estará vinculada com um estudo aprofundado acerca da cultura midiática e de como ela bagunça os limites em prol de uma indissociação entre imaginação, história e ficção. Neste capítulo, coloco uma hipótese de trabalho com a finalidade

de justificar que o acesso ao fim do mundo se dá a partir de uma imbricação entre ficção midiática e passado histórico.

Os capítulos 5 e 6 são as análises dos eixos objetivos escolhidos para responder a pergunta motriz da tese. Enfim, a hermenêutica histórica e midiática do fim do mundo. Todos os capítulos anteriores abrem espaço para apresentações dos objetos no intuito de melhor explicar e ilustrar a operação conceitual, mas é aqui que o escopo completo será construído e desenvolvido como narrativa que atravessa contextos culturais, historiografias e objetos midiáticos. Esses são os capítulos mais importantes da tese, o deságua de toda teoria estudada para o desenvolvimento dos sentidos históricos do fim do mundo a partir do contemporâneo. Como já foi dito, Dois fins do mundo surgem como possibilidade de análise:

- *O Fim do Mundo da Civilização*: narrativa sobre o 11/09 e o cinema hollywoodiano (dentre outros objetos midiáticos), bem como sobre a cultura da bomba atômica;
- *A Morte do Sol*: narrativa sobre o apocalíptico como inerente a historiografia latino-americana a partir da conquista do México pelos Conquistadores e sua “ausência” no universo tecno-midiático.

Capítulo 7: *O Silêncio – Considerações Finais*. Capítulo acerca do entendimento final da pesquisa sobre o fim do mundo na cultura. Considerações finais acerca do trabalho e indicativos para o futuro direcionado pela execução da tese e como ela vai funcionar enquanto esboço para uma historiografia futura do fim do mundo.

O que ainda resta de ser comentado nesta introdução como uma problematização acerca do caminho percorrido até então? Ainda sobra uma última indagação, aquela que vai justificar a estrutura da tese como foi apresentada. Falta um comentário aprofundado acerca do fenômeno: O fim do mundo, para além de ser percebido fenomenologicamente no seu manifestar, pode ser classificado como mito ou símbolo?. Um questionamento necessário se não quisermos¹² permanecer “apenas” na justificativa conceitual dele enquanto um fenômeno sensível na nossa compreensão. Para podermos melhor justificar nosso fenômeno se torna necessário apresentarmos o que diferencia símbolo de mito e como nosso fenômeno se insere nessa tradição.

¹² Vou passar a falar mais no plural no intuito de expor que toda produção de conhecimento só se dá a partir de uma imbricação de horizontes históricos – qualquer uso de “nós” ou “nosso” visa indicar somente essa questão, portanto, o plural não almeja indicar nenhuma experiência coletiva que abarca todos os leitores do trabalho.

1.6 SÍMBOLO, MITO E FIGURAÇÃO

1.6.1 Sagrado e Símbolo

O context histórico do pensamento científico sobre o símbolo e o mito se dá a partir da secularização do Ocidente, pois Eliade nos lembra que “A dessacralização ininterrupta do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual mas não quebrou as matrizes da sua imaginação: todo um resíduo mitológico sobrevive nas zonas mal controladas” (1979, p.18).

No contexto da secularização, o substrato da vida religiosa cai de seu lugar privilegiado enquanto conduta primária da existência e dá lugar à possibilidade de práticas religiosas de acordo com as escolhas individuais. Em contrapartida ao pensamento erudito, Eliade coloca que o pensamento simbólico pede uma vinculação sensível com o sagrado decaído num contexto onde este não mais é a força condutora da história dos povos. A modernidade deu a oportunidade das pessoas se relacionarem com um mundo de maneira subtraída de matrizes religiosas fundamentais e as imagens mitológicas podem ter sido, de modo geral, colocadas às margens no contemporâneo, mas isso não impede que elas ressurgam enquanto manifestações que despontam para seus caracteres nostálgicos.

Nessa perspectiva, o símbolo funciona como acesso ao sagrado, onde este se encontra velado e escanteado no contexto moderno. A nostalgia do sacro é uma dos diagnósticos de Eliade para identificar a emergência histórica do simbolismo. Desprovido de fins (metafísicos e políticos) religiosos firmes, e apresentado enquanto símbolo, o mito circula a partir de narrativas, ideologias políticas, obras de arte, onde ele é massificado e vendido a partir de uma conexão com os sujeitos que se vêem nele de alguma maneira, uma possibilidade nem sempre tão clara, de acesso a uma experiência *perdida*. Portanto, todo acesso ao sacro¹³ através de um contexto secular já é, desde sempre, um indício de um passado dissipado na experiência contemporânea do sujeito. Há algo perdido e existe algo que é recuperado, nesse aspecto o mito e o sacro não são apresentados numa pureza idealizada, mas enquanto aspectos imbricados do acesso histórico possível ao sagrado a partir da modernidade.

O momento histórico da filosofia do símbolo é o do esquecimento e da restauração. Esquecimento das hierofanias, dos sinais do sagrado, da perda do próprio homem enquanto pertencente ao sagrado. Este esquecimento, sabemos-lo, é a contrapartida da grandiosa tarefa que é alimentar os homens, satisfazer as necessidades dominando a natureza mediante uma técnica planetária. É na época em que a nossa linguagem se

¹³ Aqui o pensamento de Eliade abre uma fenda possível para uma crítica negativa a partir da indagação, “todo acesso ao sagrado ocorre apenas por uma perda dele e a partir de símbolos?”. Digamos que sim, desde que tenhamos em mente que o todo seja pensando a partir do contexto de acesso do sujeito em uma realidade dessacralizada e não enquanto uma regra para todas as manifestações culturais contemporâneas. Nesse aspecto, diversas religiões, como por exemplo, as de matrizes africanas num contexto brasileiro, problematizam o pensamento elidiano de um sagrado somente recuperado por símbolos.

torna mais precisa, mais unívoca, numa palavra, mais técnica, mais apta a essas formalizações integrais que se chamam precisamente lógica simbólica, é nessa época do discurso que desejamos recarregar a nossa linguagem, que desejamos partir de novo da plenitude da linguagem (RICOEUR, 2018, p. 367).

Em um mundo demasiadamente técnico, onde tudo é passível de redução a partir do cientificismo, o símbolo se configura como uma memória de um tempo anterior ao contexto secular e contemporâneo. Nesse aspecto, me coloco junto a Paul Ricoeur e Eliade no diagnóstico que o tempo presente ainda deve ser compreendido como moderno. Mas, o que é um símbolo?

Para Ricoeur (2018) todo símbolo possui três dimensões: a cósmica, a onírica e a poética. Para a presente investigação, interessa expor todas essas dimensões com exceção da segunda, que segundo o autor é relativo ao seu estudo sobre Freud (teórico que passa longe dos interesses da pesquisa). A dimensão cósmica se refere ao aspecto “for a” do sujeito, que é abarcado pela linguagem, a natureza e seus referenciais como manifestações de um pensamento metafísico. Digamos que através do cosmos o sujeito possui um entendimento de seu lugar e das suas projeções existenciais, mas que isso só se torna partilhável e enraizado enquanto cultura a partir da linguagem.

Há um aspecto de símbolo no signo por este manifestar um sentido, mas de maneira menos ampliada. O signo é direto e busca uma imediatez no seu sentido, ele é indício de algo que se encontra ausente, substituindo-o em sua apresentação. Já o símbolo possui uma intencionalidade não aparente, não direta, vestida de um enigma para o pensamento. O enigma de que não podemos fechá-lo enquanto um signo técnico onde as coisas são evidentes por si só.

Assim, ao contrário dos signos técnicos que, ao mostrar o significado, são perfeitamente transparentes ao não dizerem nada mais do que aquilo que querem dizer, os signos simbólicos são opacos porque neles o próprio sentido primário literal, patente, visa analogicamente um sentido secundário que, de outro modo, não é dado senão por ele (RICOEUR, 2018, p. 31).

Na prática isso significa que o despertar do sentido com certos objetos (como por exemplo, a cruz para o catolicismo) já vai em direção ao que não está presente – não há “nada” verossímil no objeto “cruz” que leve um sujeito a vê-la como símbolo do cristianismo –, mas que já está manifestado como sentido – a cruz já remete ao modo de ser religioso da crença em questão, “ao segundo sentido”:

O movimento que me atrai para o segundo sentido me assimila ao que é dito, me faz participar do que me é anunciado. A similitude em que reside a força dos símbolos e da qual extraem o seu poder revelador não é uma semelhança objetiva, que posso considerar como uma relação exposta diante de mim; é uma assimilação existencial, de acordo com o movimento de analogia, do meu ser ao ser (RICOEUR, 1970, p. 31).

Antes de dar o que refletir, o símbolo dá o que falar, ele expõe um inevitável encontro histórico e pré-racional do sujeito com ele, ou, como Ricoeur (2016a, p. 85) coloca, “o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*: Dá testemunho da radicalização primordial do Discurso na Vida”. O símbolo revela o inevitável acolhimento que temos com ele no intuito de fundar nosso dizer sobre ele desta ou daquela maneira. Se ocorre tal relação existencial, é porque o símbolo subsiste como acesso ao mito, eles “mergulham as suas raízes nas constelações duradouras da vida e do sentimento e do universo, e porque têm uma tão incrível estabilidade, levam-nos a pensar que um símbolo nunca morre, apenas se transforma” (Ricoeur, 2016b, p. 91). Se a fonte do símbolo é o arcabouço da mitologia e do sagrado, cabe investigar com profundidade o lugar do mito no pensamento simbólico.

1.6.2 O lugar do mito

Por mito, entenda-se aqui a descrição que dele é feita hoje em dia pela história das religiões: não uma falsa explicação através de imagens e fábulas, mas uma narrativa tradicional sobre acontecimentos que tiveram lugar na origem dos tempos, destinada a fundar a ação ritual dos homens dos dias de hoje e, de maneira geral, a instituir todas as formas de ação e de pensamento através das quais o homem se compreende a si mesmo no seu mundo. Para nós, modernos, o mito é apenas mito porque nós já não podemos religar esse tempo ao tempo da história, tal como a escrevemos segundo o método crítico, nem sequer ligar os lugares do mito ao espaço da nossa geografia; é por isso que o mito já não pode ser uma explicação; excluir a sua intenção etiológica, eis o motivo de qualquer desmitologização necessária. No entanto, ao perder as suas pretensões de explicação, o mito revela a sua capacidade de exploração e de compreensão, aquilo a que chamaremos a sua função simbólica, o seu poder de descobrir, de desvelar o elo entre o homem e o seu sagrado. Por mais paradoxal que isto possa parecer, o mito, desmitologizado desta maneira pelo contacto com a histórica científica e elevado à dignidade de símbolo, é uma dimensão do pensamento moderno. (RICOEUR, 2018, p. 21-22).

Enquanto narrativa que escapa da linha do tempo histórico, certamente o mito só pôde ser relembrando e ritualizado dentro do acontecer histórico, isto é, por meio de contextos culturais delimitados. Não cabia aos povos dizer onde e quando (em termos métricos) o mito ocorreu (com algumas exceções óbvias [cristianismo, por exemplo]), ele mesmo era o estágio inicial anterior ao histórico na cultura, ele fundamentava um lugar no tempo e espaço, ele criava um mundo e proferia um destino. Sendo uma ideologia política banhada no sagrado, a mitologia respondia aos eventos celestiais e físicos, pavimentando um chão para que os indivíduos pudessem se guiar e produzir sentidos. Há, portanto, um caráter alegórico e educacional no mito enquanto estrada a ser seguida por sujeitos de uma comunidade/religião.

A época moderna retira o intuito de finalidade do mito, sendo que ele já não mais funciona como unidade política no meio social das sociedades secularizadas, deixando-o como possibilidade (enquanto símbolo) da conexão do homem com o sagrado. A partir de então, o

mito perde seu sentido de conduta e adquire um caráter de (re)descobrimento, que não cessa de deslumbrar e propor questões ao seus intérpretes. Recapitulemos o pensamento de Ricoeur:

entenderei sempre por símbolo, num sentido muito mais primitivo, as significações analógicas formadas espontaneamente e imediatamente doadoras de sentido [...] Entenderei por mito uma espécie de símbolo, qualquer coisa como um símbolo desenvolvido em forma de narrativa e articulado num tempo e num espaço que não podem ser coordenados, segundo o método crítico, ao tempo da história ou ao espaço da geografia; por exemplo, o exílio é um símbolo primário da alienação humana, mas a história da expulsão de Adão e Eva do Paraíso é uma narrativa mítica de segundo grau que mobiliza personagens, lugares, um tempo e episódios fantásticos; o exílio é um símbolo primário e não um mito porque é um acontecimento histórico da alienação humana tornando analogicamente significativo; mas até a alienação suscita uma história fantástica, o exílio do Éden, que enquanto história que teve lugar *in illo tempore* [em tempos idos], é um mito; isto sem contar com o esboço de explicação que, nos mitos teológicos, lhes acentua ainda mais o caráter secundário. (RICOEUR, 2018, p. 34-35).

Diante disso, podemos perguntar, o fim do mundo é um símbolo ou um mito? Por um lado, podemos dizer (levianamente) que ele é um símbolo primário, nos mesmos moldes do que Ricoeur fala acima, por ser uma expressão que respalda lugares em todos os contextos mitológicos existentes. Por outro lado, não haveria embutido na própria expressão, um movimento em direção a *um* fundo mitológico? Não há um caminhar em direção ao próprio arco narrativo de um mundo chegando ao fim? Se há um fim, existe um começo, o início de um ciclo – isto por si só já nos convida a perceber uma maior vinculação do fim do mundo como mito.

Contudo, o que nos impede de colocar nossos objetos como símbolos e/ou mitos do fim do mundo se dá pela dificuldade em pensarmos neles como *inseridos* em narrativas mitológicas. O 11/09 estadunidense não é parte dos mitos cristãos, um filme como *O Dia Depois...* não pertence a nenhum livro de qualquer mitologia cultural. Para nós, pensar por símbolos e por mitos é pensar historicamente a partir de contextos específicos que se reportem a determinada referencialidade mitológica. Mesmo que diversos objetos recolhidos na pesquisa façam alusão a temas, narrativas e personagens específicos de mitologias, seria, para nós, uma incoerência trabalhar com eles como manifestações do sagrado. Portanto, nem símbolo ou mito, mas um terceiro termo.

1.6.3 Fim do mundo como figuração

Nossa escolha conceitual se dá por meio de Richard Kearney (1984), discípulo de Ricoeur. Tal autor propõe uma teoria da figuração a partir dos escritos sobre imaginação – Kant, Platão, Sartre. Se não é estranho juntar “imaginação” com “figuração”, por que o autor não usa o termo imaginação? Por dois motivos, o primeiro é para evitar confusões com o pensamento

romântico do século XIX (detalhado em KEARNEY, 2003), o segundo é porque o conceito da imaginação foi canonicamente estudado pelo viés exclusivamente epistêmico, apagando suas possibilidades ontológicas. Como consequência, é comum que pensemos no conceito da imaginação como contrapartida do real, fazendo com que haja dicotomias frequentes de que há um real e há uma ficção imaginária.

Kearney (p. 30, 1984), no lastro da ontologia heideggeriana, formula uma nova consciência “fundamental”, aos moldes da fenomenologia, para afirmar que ela está além da dicotomia entre real e ficção, sendo simplesmente uma consciência do *possível*. Uma consciência do possível indica uma figuração mental que (re)produz o objeto diante de si através de um caráter tanto passivo como ativo.

Figurar o mundo é no fundo figurar-se *como* isto ou aquilo; é ver qualquer coisa aqui e agora *como* qualquer coisa que não é ainda. Esta estrutura fundamental da figuração-como opera a todos os níveis intencionais da nossa existência: ver quer dizer ver-como; significar quer dizer significar-como; imaginar quer dizer imaginar-como, etc...A existência é sempre figurativa na medida em que ela é sempre um êxtase temporal que compreende uma coisa *segundo o seu sentido*, e na medida em que esse sentido não está nunca presente mas é apenas *possível*. Para ser ainda mais preciso, é necessário dizer que consideramos uma coisa *como se* o seu sentido estivesse presente (apesar de ele permanecer, na verdade, uma possibilidade ausente) (KEARNEY, 1984, p. 31 e 32).

Seja no 11/09 estadunidense, nas bombas atômicas ou na conquista do México, nas pinturas de John Martin ou em diversos jogos digitais, nós **figuramos** tais objetos *como* fim do mundo. Essa *presença* da figuração indica duas coisas (KEARNEY, 1984): 1) que ela se manifesta como real (isto é, como vital, a partir de uma existência temporal); 2) que ela é *adequada*, ou seja, faz as vezes do objeto como sentido possível, preenchendo a experiência por signos e justificando o sentido como ele é. Por exemplo, na referencialidade semântica do 11/09 – incluindo suas imagens (amadoras ou dispostas em trabalhos artísticos), seus desdobramentos geopolíticos e contexto sócio-mitológico – ele se apresenta como fim do mundo, e isso diz que não há uma distinção entre o sentido real do acontecimento e um outro poético-figurativo, pois a própria figuração é o modo de acesso ao objeto em si.

A figuração não alcança o sentido inerente ou oculto da objeto, pois ela deve sempre se reconhecer enquanto um “como-se”, um *pode* ser. Essa *posse* (KEARNEY, 1984), este sentido do possível, é, portanto, a indicação de que o sentido é confeccionado, mas que ele nunca será por completo realizado. Isso quer dizer que não nos cabe provar de maneira científica e estruturada no paradigma da verdade-verificação que *O Dia Depois...* é, por exemplo, um exemplo *evidente* do fim do mundo, pois isso estaria apagando outras figurações *possíveis* que a obra do autor *possa* ter a partir de outras perspectivas de sujeitos.

No entanto, isso não quer dizer que estamos condenados ao arbitrário da nossa subjetividade. Nada disso. Compreendermo-nos a nós mesmos quer dizer compreender que somos “figurantes” de um sentido fundamental que nos ultrapassa sempre, possibilitando assim a nossa figuração. O homem que se compreende verdadeiramente reconhece que não é o *centro* do sentido, mas antes uma transcendência ex-cêntrica ou des-centrada, um êxtase fora de si em direção ao sentido do possível. Esta compreensão de si implica então uma dupla descoberta: i) a descoberta de sua própria criatividade enquanto figuração do sentido; e ii) a descoberta do possível fundamental, do *posse*, que possibilita o próprio sentido desta criatividade. Em resumo, não seria possível criar o sentido do mundo se ele não estivesse já possibilitado pelo *posse*. Enquanto figurante-do-mundo, o homem é o jogador e o brinquedo do jogo do possível, simultaneamente criador ativo (figurante) e criatura receptiva (figurada) do *posse* (KEARNEY, 1984, p. 36 e 37).

Boa parte dos próximos dois capítulos será dedicada a compreender as raízes pré-ontológicas da nossa figuração, de modo que seja possível reconhecê-la a partir de um acolhimento histórico com terrenos bem firmes na cultura ocidental. Ou seja, o reconhecimento dos nossos objetos a partir de uma figuração do fim do mundo é indicativo, em partes, que somos formados por esses sentidos a nível cultural macro. Ao passo em que criamos o sentido do fim do mundo junto aos nossos objetos, reconhecemos que ele vai muito além do nosso uso e se encontra circulante em diversos signos culturais que jogam com a nossa capacidade de imaginar e figurar sentidos. Portanto, a figuração se encontra nessa zona intermediária que reconhece a capacidade criativa do homem (a própria raiz etimológica da palavra aponta isso), enquanto afirma que esse fazer ativo também significa receber, *ser-afetado* pelos entornos sociais. A figuração é um fazer-agir e um aperceber-receber (KEARNEY, 1984)¹⁴.

Enxergamos um tremendo ganho ao pensarmos o fim do mundo como figuração porque em momento algum defenderemos que ele visa uma totalidade, mas uma delimitação indicativa de que só podemos acessar o fenômeno alinhados com um horizonte prévio. Cabe-nos agora encontrar os fundamentos macros que origina, resguarda e age o nosso pensar acerca do fenômeno como tal.

Paul Ricoeur, ao investigar o simbolismo do Mal e da culpabilidade, já estava ciente que sua investigação poderia cair em críticas por se encontrar em diálogo de maneira enviesada com tradições do pensamento. Faço então de suas palavras as minhas:

Quem quisesse escapar a essa contingência dos encontros históricos e manter-se fora do jogo em nome de uma ‘objetividade’ não situada, essa pessoa, no limite, conheceria tudo, mas não compreenderia nada; a bem dizer, não procuraria nada, pois não seria impulsionada pela preocupação com nenhuma questão (RICOEUR, 2018, p. 39-40).

¹⁴ De certa maneira, isso é bastante próximo da doação de sentido pela opacidade que a operação simbólica também faz (RICOEUR, 2018), a diferença é que o pensamento simbólico opera dentro de um contexto mitológico particular – à exceção dos símbolos primordiais.

Não procuramos pelo todo da linguagem, mas pelo todo histórico que alicerça nossa posição a partir da linguagem. Por consequência, usaremos a ideia de símbolo quando formos identificar e analisar os mesmos inseridos num contexto mitológico. Falaremos do mito quando formos analisar certas narrativas simbólicas que formam um contexto de início e fim para determinada cultura. Por último e mais importante, usaremos o termo figuração para expor nossa perspectiva do fim do mundo. Se nossas figurações do fim do mundo nunca deixam de ser limitadas por alguns horizontes (culturais, midiáticos, existenciais), cabe-nos agora identificar tais horizontes de maneira aprofundada, começando pela ideia de “mundo” inserido na nossa figuração: o que exatamente está sendo dito pela palavra “mundo” na figuração fim do mundo?

2 O MUNDO

2.1 INTRODUÇÃO: O CONCEITO DO MUNDO EM HEIDEGGER

À título de introdução, neste capítulo vamos nos debruçar sobre a ideia de “mundo” no pensamento de Heidegger por dois motivos. O primeiro deve-se ao fato que o conceito é essencial para nosso diálogo com Eliade e Sloterdijk. A segunda razão é que o pensamento exposto nesta introdução é o ponto de partida para a base teórica dos próximos capítulos. O “ser-no-mundo” é o alicerce ontológico da tese, é através dele e sua ressonância com as teorias de Gadamer e Ricoeur que o presente trabalho enraíza sua arquitetura metodológica.

Como colocamos na introdução, o pensamento de Heidegger existe em torno da pergunta pelo esquecimento do ser pela filosofia ocidental desde os gregos. Questionar o ser somente é possível a partir de um ente, portanto não devemos presumir as coisas entre seres ou entes, mas sempre por meio da relação entre eles.

Ente é tudo de que falamos dessa ou daquela maneira, ente é também o que e como nós mesmos somos. Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado (*vorhandenheit*), no teor e recurso, no valor e validade, no existir, no “dá-se” (HEIDEGGER, 2018, p.42).

A generalidade no teor heideggeriano de expor as particularidades do ente e do ser se dá porque eles são absurdamente banais e cotidianos no nosso trato existencial com o mundo e são melhores compreendidos a partir de exemplos. Tenhamos em mente o ente motocicleta, este ente pode ter esta ou aquela cor (entes), pode ter sido comprado à vista ou parcelado (entes), pode ter sido um presente (ente), enfim, dentre as inúmeras possibilidades que o ente recebe a partir de outros entes, compreendemos que ele pode ser descrito a partir de palavras cujo léxico semântico se encontra disponível aos participantes de uma conversa para uma compreensão

mútua acerca do ente. Mas se quiséssemos entender um modo de ser recorrente da motocicleta, o que devemos fazer? Ela será compreendida na sua função-de ao ser colocada para ser pilotada, pois é no seu ato de pilotar, no seu ato de dirigir, que entendemos seu ser, sua função de utensílio. Dessa mesma maneira, o martelo (ente) será melhor compreendido no seu martelar (ser) do que em descrições que só trarão novos entes à conversa.

Heidegger coloca que nós já presumimos um ser através de uma “visualização preliminar” (2018, p. 43) dele quando nos colocamos diante do ente. Desse modo, digamos que ao ver o meu martelo colocado à disposição sob minha mesa, eu já visualizo seu ser (martelar) como uso possível e modo de ser daquele ente.

Por que nós podemos perguntar pelo ser das coisas? Heidegger reconfigura tal pergunta para responder que os seres humanos possuem um modo privilegiado de acesso ao ser do ente, mas que modo de ser é este que nós sempre somos ao sermos? O ser-aí (*Dasein*)¹⁵. Ser-humano seria o caráter biológico e relativo ao ente que nós somos, algo dado e rígido em sua delimitação. Já o ser-aí é pensado como o espaço fenomenológico onde ocorre o nosso acesso às coisas. Ou seja, no trato com os entes e os seres, estamos sempre em diálogo com nosso modo de acesso a elas, com nós mesmos, o ser-aí que todos somos ao ser e existir.

Mas Heidegger não assume que conhecemos as coisas a partir de uma compreensão que se origina integralmente a partir da experiência com elas. Pelo contrário, o autor afirma que há no contato com os entes e seres uma visão prévia que nos lança sob determinadas perspectivas. Tal visão prévia orienta o ser-aí, permitindo que o sentido apareça. Sempre há um mundo no desvelar do ser. Heidegger (2011) coloca que o mundo possui relação com a vida, e está no sentido em que vive-se para algo/a favor de algo/contra algo/ em relação a algo, enfim, a pluralidade desses imbricamentos está exposto nesse conceito, pois contra a concepção de mundo enquanto um ente fechado e rigidamente exposto desta ou daquela maneira, Heidegger expõe o mundo como manifestação do que vivenciamos.

Não se trata de uma compreensão acerca do natural ou do que já está dado ao redor da existência – plantas, animais, pedras, oceanos, montanhas, etc –, mas de uma categoria existencial que está sempre em relação ao ser-aí humano. Tal conceito não é colocado enquanto

¹⁵ É preciso ter em mente que as citações da edição de *Ser e Tempo* utilizada pela tese (2018) traduzem esse termo como *presença*. Contudo, tendo em vista que por um lado o termo ser-aí é mais associado ao pensamento de Heidegger, e, por outro, que o termo *presença* possui uma longa discussão acerca de sua tradução não ser a mais apropriada para *Dasein*, além de ser um conceito chave para Hans Gumbrecht – um dos fenomenólogos mais famosos na área de Comunicação no Brasil –, optamos por escrever ser-aí para não causar confusão. Chamamos atenção apenas para o fato de que nas citações expostas aqui de *Ser e Tempo* o termo aparecerá como presença (sem nenhuma relação com o conceito gumbrechtiano).

objeto distanciado do sujeito e passível de ser *estudado*¹⁶ como, por exemplo, quando estudamos as propriedades biológicas de determinado vegetal. Ou seja, não se trata de uma categoria primeiramente científica, mas ontológica, onde já nos situamos no próprio existir de nós mesmos. Não há um viver sem que haja um mundo nesse horizonte. Portanto, para expor a manifestação de mundo para Heidegger, primeiro deve-se deixar de lado a semântica da palavra enquanto enciclopédia de entes para, em seguida, “mostrar e fixar numa categoria conceitual o ser dos entes que simplesmente se dão dentro do mundo” (2018, p.110)¹⁷.

O ser do ente só é percebido anteriormente, pois nós já nos orientamos a partir de uma abertura prévia da temática que rodeia o ser de tal ente. Nós já nos encontramos em um mundo em direção ao ser de um utensílio como sendo sobre tal coisa e não sobre aquela outra coisa. Este trabalho, por exemplo, só pode ser escrito porque ao visualizar meu notebook eu tenho em mente que o ser dele (como estar sendo nesse exato momento) possui um *para*: escrever palavras, escrever minha tese. Eu não acordo e pré-visualizo tematicamente minha garrafa de água como sendo um para-a-escrita-tese, mas sim o instrumento que está à mão para fazer isso, no meu caso, o *notebook*. A manifestação do mundo-tese presume que seu ser necessite do *notebook* em seu feitio.

Portanto, ao encarar meu *notebook* nas manhãs das terças-feiras (como hoje) eu já visualizo-o previamente a partir de sua relação temática com o ser-escrever-a-tese. Em outras palavras, o *notebook* não é em si, ele apenas se encontra nessa função por ser pensado *em conjunto* com outros entes. O modo de ser que ele se apresenta (ser-para-a-tese) só é possível de adquirir um sentido porque **há um todo** pertinente para sua ação. Junto ao *notebook*, no seu feitio para-a-tese, há minha cadeira, minha mesa de trabalho, meu mouse, meus livros de Heidegger, meu Kindle. Diante de mim, encontro meu quadro com *post-its* para guiar minha escrita, abarcando tudo isso, existe meu quarto, onde eu escuto música ambiente ou beats *lofi* para escrever a tese. Este seria um todo possível para me guiar em direção ao *notebook* para fazer a tese. Portanto, o objeto em si nada me diz a não ser pelo mundo em torno dele. O mundo é manifestado a partir de todos esses elementos (entes) que permitem que meu acesso ao *notebook* seja tão originário quanto imersivo em sua função de-para-algo.

¹⁶ Veremos no capítulo 4 que Paul Ricoeur discordará amplamente dessa concepção heideggeriana que o ser-do-mundo não pode ser estudado.

¹⁷ Mas por que Heidegger conceitua a experiência do ser humano como sendo estruturalmente marcada pela necessidade de mundos? Porque o homem é o único animal, de acordo com o autor, que forma mundos – diferentemente de outros animais ou das coisas lançadas em nossos entornos (como pedras).

Não há uma distinção entre o mundo e o ser, mas um **ser-no-mundo**, isto é, as coisas (utensílios, objetos, enunciados, entes de maneira geral) do cotidiano só adquirem uso/razão/sentido no momento em que nos aproximamos delas a partir da experiência de um mundo que alicerça a experiência com os seres. Heidegger (2018, p.98) coloca que a expressão ser-no-mundo refere-se “a um fenômeno de unidade”, unidade a priori do ser-aí que marca desde sempre sua vinculação com as coisas, unidade do meu com o ente interpretado, com o utensílio utilizado, com o ser do ente. Portanto, o ser-aí cotidianamente está vinculado ao caráter de *em*-(conjunto).

Esse caráter relacional representa a unidade do sentido entre a dimensão interna do ser-aí e o *que* das coisas que interpela-o dentro de determinada perspectiva de mundo. O próprio inserir-se do mundo no interior do ser-aí, impede que este último veja as coisas nascerem a partir dele mesmo como caráter de novidade.

O ser-aí desde o início está em meio a um mundo cujos sentidos, significados já se veem sedimentados, o ponto, é que este mundo é um horizonte comum de significados. [...] O cotidiano não inicia às 8h da manhã e tem seu término às 18h; ele está sempre vigorando, enquanto é o comportamento de lidar com as coisas segundo uma compreensão comum das mesmas. *No cotidiano existimos segundo significados já sedimentados e “aceitos” comumente* (SALLES, 2020, p. 127-128, grifo do autor).

Como já posto nesta tese, o caminho que Heidegger faz diverge da epistemologia. Não se trata de traçar uma teoria metodológica geral de como conhecemos as coisas do mundo, mas de expor estruturalmente aquilo que se dá no nosso encontro com as coisas sem que haja um sujeito consciente (racionalizante).

Por que isso interessa a presente pesquisa? Porque, antes de refletirmos racionalmente acerca do fim do mundo, precisamos entender que o nosso encontro com essa figuração está fundamentado na própria experiência com o ser desse ente. Para um estudo (epistemológico) da experiência, é necessário esboçar os alicerces ontológicos da mesma. Ou como Paul Ricoeur (2011a, p.106) brilhantemente expõe, “a filosofia hermenêutica não é uma antiepistemologia, mas uma reflexão sobre as condições não epistemológicas da epistemologia”. Anterior a toda indagação epistêmica, existe o solo no qual ela surge, o solo ontológico, é neste último ponto que Heidegger finca sua problemática de um ser-no-mundo, “O que importa a ele é antes como se constitui originariamente a nossa experiência [...] e como esta experiência possui uma ressonância de fundo com a nossa experiência de estar no mundo” (CASANOVA apud Salles, 2017, p.58). O *como* das coisas que se apresentam diante de nós é o que vai conduzir todo o pensamento acerca do fim do mundo da presente da pesquisa.

Esse *como* é pensado a partir do ser-no-mundo que é inescapável do nosso acesso ao fim do mundo, e, como aponta Salles, os sentidos do mundo são pleiteados no meio social de um cotidiano que não se desliga, mas que sempre está partilhando seus sentidos e enraizando-os na sociedade. Não recebemos nossa figuração do fim do mundo como uma novidade (nem o leitor, tendo em vista que, ao ler a expressão, ele recebe sentidos a partir de um ser-no-mundo acessado), mas a partir do que já se encontra moldado pela experiência junto aos outros, ou seja, em sociedade, em cultura, e no histórico contextual.

Isto se dá porque o caráter mundano pressupõe que existam referências e sinais que nos levam a determinado ente por meio de outros entes. O sinal, como seu nome aponta, em sua aparição sinaliza em direção a um mundo, e pode assumir a forma de “anúncios, prenúncios, vestígios, marcas” (HEIDEGGER, 2018, p. 127). Todo o ser do sinal consiste em fazer referência ao mundo manifestado. Em sua forma de anúncio, por exemplo, a cor verde no semáforo de trânsito manifesta o mundo das regras do trânsito, indicando que os motoristas podem seguir em frente. Um detetive chega à cena do crime e encontra, a centenas de metros de distância, um martelo manchado de sangue: tal objeto funciona como vestígio, fazendo referência ao mundo dessa cena do crime em particular.

O panorama do que vem ao nosso encontro diante de determinado ente expõe o caráter de transcendência no ser-no-mundo. Não mais um ser que transcende em relação a uma entidade divina, onisciente diante da vida na Terra, mas uma **transcendência** que não cessa de retornar a como o ser-aí se compreende ao interpretar o ente que vem ao seu encontro a partir de um panorama. O ser-aí transcende ao acessar o mundo porque ele recebe o sentido do ente sem deixar de participar da própria confecção desse sentido em sua apreensão a partir de sinais referenciais.

A referencialidade dos sinais já se configura a partir de uma **ultrapassagem** do ente em direção a algo que vai além dele mesmo. Nosso encontro com este ou aquele ente já assume de ponto de partida, enquanto condição de acesso, uma ultrapassagem do que é posto à vista. Nem sempre reconhecemos a ultrapassagem no nosso horizonte, tendo em vista que esse modo de ser nosso é tão estrutural que vez ou outra passa despercebido da razão. Mas, para melhor atingirmos uma conclusão acerca do “mundo” para Heidegger, se torna necessário uma última digressão acerca do que representa a **totalidade** no acesso do ente.

O *como* prévio do acesso ao ente presume uma visão “panorâmica” que esteja abarcada em uma totalidade que, como já dissemos, não representa um total definido, mas contextual. Recapitulemos: O transcender do ente leva-o a se ultrapassar em direção a outros entes e, ao estarem juntos, eles formam o caráter prévio que se dá por meio de uma totalidade. Ao colocar

que o mundo não está no ente, e sim em sua abertura na totalidade, Heidegger desloca o caráter mundano como se dando a partir do desvelamento de um sujeito já inserido numa experiência de mundo. Não há um isolamento de polos, mas um intercâmbio que condiciona a própria experiência existencial.

Devemos pensar que o descortinamento de um mundo em sua totalidade enquanto reconhecimento de que a experiência humana só se dá a partir da percepção sensível inserida em contextos históricos e sociais. Por exemplo, afirmarmos o acesso ao ente 11/09 estadunidense como fim do mundo, e que tal acesso não se torna possível sem uma aproximação com outros entes – filmes hollywoodianos, a obra de John Martin, etc –, compreendermos aí, portanto, que a própria compreensão do fenômeno fim do mundo não se dá sem uma totalidade de entes que alicerçam o ser de sua experiência junto à nós. Há uma totalidade evidenciada pela miríade de casos recolhidos, e eles vêm à luz da investigação porque há um mundo manifestado na figuração do fim do mundo. Portanto, pensamos o nosso fenômeno como ser que é constantemente referenciado e sinalizado por meio de entes que se “aproximam” da nossa figuração, condicionando-a como tal.

Ao enunciar determinado ente como utensílio ou como sendo para tal coisa, por exemplo, *o violão ‘é’ para tocar música*, ou quando nós vemos diante de algo e dizemos “isto ‘é’ o fim do mundo”, já estamos no interior da mundanidade ao conectar isso com aquilo, portanto, a própria experiência da linguagem prescinde de um mundo. Produzir comunicação, seja em enunciados ou no fazer da escrita, já mostra um mundo em sua totalidade possível. Heidegger dá o exemplo do quadro mal posicionado em um auditório:

Este quadro encontra-se mal posicionado nesta sala, que é um auditório e que pertence ao prédio da universidade. O estar mal posicionado é justamente uma propriedade deste quadro mesmo [...] A partir da abertura do auditório, experimentamos em geral o mau posicionamento do quadro [...] Através do enunciado “o quadro está mal posicionado” não conquistamos pela primeira vez a abertura do auditório, mas esta abertura é inversamente a condição de possibilidade para que o quadro em geral possa ser isto sobre o que produzimos um juízo. Portanto, em meio a esta judicção aparentemente isolada sobre esta determinada coisa, já falamos a partir de uma abertura, que, como podemos dizer provisoriamente, não é apenas algo plural, mas sim algo na totalidade. Neste sentido, deparamo-nos aqui com dois fatos: o fato de que nós, sempre, junto a todo e qualquer enunciado singular - por mais que este seja extremamente trivial ou complicado -, falamos a partir de um ente manifestado na totalidade, e o fato mesmo deste “na totalidade” - a totalidade do auditório que já compreendemos de antemão. Estes dois fatos não são uma vez mais o resultado de uma mostração através do enunciado. Ao contrário, os enunciados só podem ser inseridos no que já está manifesto na totalidade (HEIDEGGER, 2015, p. 442- 443).

Em todo enunciado nós já estamos direcionados para a totalidade a partir dele, mesmo que o locutor fale a partir de uma linguagem que eu desconheça. O mundo está sempre manifesto porque estamos diante de objetos, enunciados, entes e seres a partir de uma totalidade

que abarca previamente o nosso *diante de*, pois no momento em que nos colocarmos *diante de*, o caráter prévio se mostra presente em nós, produzindo um significado como resultado da experiência.

Heidegger expõe todas essas categorias – totalidade, conjuntura, abertura –, que vimos nos últimos parágrafos para chegar a uma resposta direta e até mesmo simples para a pergunta, “O que é mundo?”: “o mundo como abertura do ente enquanto tal na totalidade (2015, p 448).” Começa-se a ter em mente uma imagem do conceito de mundo enquanto um quadro de tamanho não exato, cheio de tachinhas conectadas entre si por fios de nylon. Tal quadro não se esgota em um limite, mas sempre varia de tamanho a depender do nosso acesso contextual a ele, enquanto o número de tachinhas se encontra em constante variação. Os sinais seriam justamente os fios, que fazem surgir determinada circunvisão para o nosso acesso ao mundo enquanto fenômeno. O ente só adquire a significância a partir da conjuntura, isto é, a totalidade manifestada nele. Cada referência (o fio de nylon) manifesta um *espaço* de acesso ao mundo, esse *espaço*, evidentemente, *não* deve ser tomado em seu sentido de mundo físico, mas enquanto região fenomenal que permite aos entes de um mundo possuírem um sentido ao manifestarem determinado mundo. O espaço não é o mundo, mas é o terreno onde este brota.

Heidegger coloca que o próprio acesso ao ente em sua totalidade muitas vezes se dá por sentidos e modos de ser que são socialmente impostos e partilhados para que o “eu” próprio do sujeito se perca em meio a referencialidade do cotidiano. Este é o momento em que o filósofo diz que o ser-aí se perde de vista, encontrando-se decaído como condição majoritária na existência – isto não possui um caráter negativo no pensamento heideggeriano, pois pensando enquanto característica essencial do ser-aí no mundo. Em determinados modos de ser, o *Dasein* não se porta como ele mesmo nem como aquele, mas enquanto “o neutro, o impessoal” (HEIDEGGER, 2018, p.183). Existe um afastamento do seu ser-aí no modo de ser **impessoal** que permeia o cotidiano.

Na utilização dos meios de transporte público, no emprego dos meios de comunicação e notícias (jornal), cada um é como o outro. Este conviver dissolve inteiramente a própria presença no modo de ser dos “outros”, e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão [...] A tendência do ser-com que denominamos de afastamento funda-se em que a convivência, o ser e estar um com o outro como tal, promove a *medianidade* [...] Como modos de ser do impessoal, afastamento, medianidade, nivelamento constituem o que conhecemos como o “público”. (HEIDEGGER, 2018, p.184, grifos do autor).

Não é difícil de entrever como o **público**, o modo de ser impessoal, se encontra em todos os segmentos do cotidiano. Podemos ver, por exemplo, como diversas totalidades possuem um caráter de público, de indiferença às particularidades do ser-aí, se manifestando a

partir de um sentido cultural que “usa” o ser-aí, no sentido de ditar como ele deve se portar diante deste ou daquele ente. O caráter público tem em seu modo de ser essa imposição de uma totalidade reguladora que visa sua estabilidade. Ao escrever esta tese, ao digitar as teclas do meu *notebook*, eu não estou me apropriando do modo de ser particular do ser-aí, muito pelo contrário, o modo de ser para realizar tal tarefa já se encontra anterior à mim, anterior ao meu orientador, anterior à minha universidade. O ato de teclar em letras para produzir um texto é um modo de ser impessoal, é público porque é comum, partilhado, onde “Todo mundo é o outro e ninguém é si mesmo” (HEIDEGGER, 2018 p.185). Isso ocasiona uma consistência no modo de ser cotidiano, onde poderíamos falar da experiência mundana como sendo, em sua maior parte, uma de familiaridade e estabilidade.

Se o ser-aí vai sendo *impessoalmente* ele mesmo no mundo dos sentidos comuns do cotidiano, não é estranho pensarmos que nossa aproximação com a figuração do fim do mundo se dá a partir de algum sentido público. A linguagem é quase sempre impessoal, pois é ela que utilizamos quando queremos trazer à tona determinada compreensão sobre algo. O que isso quer dizer? Quer dizer que, frequentemente, ao produzirmos comunicações, não estamos em contato direto com as possibilidades mais autênticas do ser-aí, mas “decaídos” em meio a linguagem comum e pública.

Tal modo de ser impessoal funciona como se o próprio ente já “pensasse” por nós. No impessoal, estamos distantes das possibilidades mais autênticas de nosso ser-aí, como quando comunicamos algo através da linguagem. Nesse sentido, falar de um fim do mundo é falar *impessoalmente*. O leitor que se encontra lendo essa tese já presume alguma coisa a partir nossa figuração porque esta se encontra “dita” de maneira pública.

Todos nós já ouvimos falar do fim do mundo, todos já nos valem dele para finalidades diversas: fim do mundo enquanto indicativo de um espaço geográfico distante dos centros urbanos: “Mais que fim do mundo é este que você me trouxe, hein?”; fim do mundo como expressão para manifestar uma tremenda frustração pessoal acerca de algo: “Mas que fim do mundo insuportável”; fim do mundo para falar sobre o horizonte de determinada situação geopolítica: “Estamos perto do fim do mundo com a situação da pandemia do covid-19”. Não há como a expressão em si abarcar todos os sentidos, pois tudo depende da semântica construída pela frase, ou seja, o sentido do fim do mundo só surge num contexto. Mas não há dúvidas do caráter decaído de nossa figuração, pois ela já se encontra desta ou daquela maneira no cotidiano¹⁸.

¹⁸ Evidentemente, o leitor já sabe que a presente pesquisa não se vale do uso da expressão em seu contexto cômico, mas a partir da semântica de algo negativo (medo, ansiedade, assombro, etc).

Com noções de mundanidade ou ser-no-mundo, Heidegger (2008) quer se valer do conceito para expor aquilo que se encontra tão intuitivo na existência, que termina por ser amplamente ignorado no nosso modo de ser cotidiano. As pessoas se movem por uma perspectiva mundana, e quase sempre não refletem acerca desse fundo existencial.

Portanto, para concluirmos nossa introdução, para Heidegger, não existe comunicação sem mundo. Logo, defendemos a pertinência do autor para o campo da Comunicação por sua ontologia que visa estruturar o discurso que um profere (ou se manifesta midiaticamente) através do que já se encontra como prévio na fala, seja a linguagem ou determinadas interpretações dos entes em questão. Não há um signo ou sinal que se comunique por si, mesmo em seu aspecto público, ele está sempre atrelado ao sujeito que o recebe como sentido.

O leitor pode ter em mente, a seguinte pergunta, “É possível falar do fim do ‘mundo’ heideggeriano?”. Eu devo responder com um breve “sim” que será melhor compreendido ao final do capítulo 6. Por ora, é necessário irmos adiante na nossa investigação do conceito “mundo” para investigarmos tal palavra no contexto de nossa pesquisa.

2.2 O MUNDO PARA O HOMEM RELIGIOSO

Saindo um pouco de Heidegger e tendo em vista que comunicamos o fim do mundo por meio do impessoal, quais os sentidos mais próximos da palavra “mundo” em nossa figuração? Ao nos apropriarmos de maneira mais racional do nosso acesso fenomenológico, “mundo” *antevê* não ao caráter estruturante da existência, e sim a soma, em sentido holístico, dos espaços físicos que compõem possíveis habitações para a humanidade. Ou seja, a ideia de mundo parece referir-se acerca do espaço geográfico que é vivido e habitado pelas culturas humanas: “mundo” como o acúmulo das cidades, nações e comunidades que compõem a vida humana no planeta Terra. Como falamos das imagens de *O Dia Depois de Amanhã*, há uma banalidade na imagem referente ao urbano, porque existe uma dimensão homogênea que comunica um reconhecimento disso como sendo pertencente à humanidade.

Olhamos para o horizonte infinito do oceano como distante do senso de mundo: ali não habitamos, não existimos, no entanto, podemos iniciar uma reconfiguração desses fatos a partir de técnicas e tecnologias humanas. Se formos entender as implicações minuciosas da primeira aproximação do *mundo* na nossa figuração enquanto espaço geográfico que carrega a marca da humanidade, chegaremos ao pensamento de Heidegger (como a presente pesquisa chegou). Contudo, este já é representativo de um pensamento originado de um contexto secular, quando em contrapartida, o pensamento sobre mundo é, ao longo da história das ideias, majoritariamente uma concepção religiosa. Portanto, numa primeira instância, O “mundo”

inserido no fim do mundo se aproxima mais dessa concepção geográfica e mitológica do que das concepções heideggerianas.

Eliade (1992) coloca que a partir da miríade de experiências religiosas em um contexto anterior à modernidade, é possível expressar que a concepção de mundo se fundamenta na marcação de espaços sagrados (possíveis de serem habitados) em oposição ao caos, ou seja, ao que está fora desses espaços. O real, para o homem religioso¹⁹ identificado por Eliade, estava intimamente conectado com o espaço geográfico possível de existir enquanto comunidade direcionada para uma metafísica do Ser²⁰ transcendental. Ou seja, o espaço geográfico só se tornava mundo quando ele era delimitado em relação à homogeneidade caótica da natureza.

Vemos, portanto, em que medida a descoberta – ou seja, a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no “Centro do Mundo”. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano (ELIADE, 1992, p.17).

Vemos aí a referência da crença de que não basta o homem atravessar a natureza (enquanto ente simplesmente dado), mas é necessário fundar um mundo a partir dela e no interior dela. O espaço não pode ser neutro, muito menos profano e não religioso, tendo em vista que o homem religioso só pode habitar no sagrado. Se Eliade é tão enfático em delimitar a experiência de mundo anterior ao moderno é porque, como vimos em seu pensamento acerca do símbolo, já não há mais, de maneira fundamental na sociedade, o sagrado enquanto *ultimato* da cultura, enquanto direcionamento de indivíduos, como ideologia política inescapável da comunidade. O ponto fixo, o **centro do mundo** não está dado para o homem moderno como uma regra a ser seguida de maneira irrefutável.

Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial. E, contudo, nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que, de algum modo, lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude (ELIADE, 1992, p. 18).

¹⁹ Importante colocar que Eliade localiza o homem religioso como sendo historicamente anterior ao avanço secular e industrial que forma a modernidade ocidental.

²⁰ Colocamos a palavra *Ser* com “S” maiúsculo para diferenciar do ser heideggeriano, pois Ser se refere essencialmente a um deus mitológico cujas ações, no início dos tempos, ditavam as normas sociais de determinada cultura.

No entanto, mesmo em um mundo secularizado, Eliade ainda defende que a dimensão da religiosidade não desapareceu do homem, mas se encontra encoberta por gestos e atitudes em direção aos espaços sacros que não são tomados enquanto tais. Já no próprio habitar do homem religioso, não há mundo sem relação com o divino. Contra a neutralidade, o mundo existe para fazer habitar toda uma situação comunitária de indivíduos que desejam viver de maneira “correta” (isto é, de acordo com as leis divinas)²¹. Ou seja, “mundo” e “mundo sagrado”, para as sociedades antigas, são sinônimos, tendo em vista que não havia uma orientação social que não fosse também, uma ética moral e religiosa.

Nós, modernos, recebemos apenas resquícios dessa forma de habitar o planeta. O que permeia a própria modernidade, podemos dizer, é o desejo de neutralizar todo o valor do espaço ao fazê-lo ser conhecido por suas particularidades geográficas, biológicas, sociológicas, históricas, químicas, enfim, pelo seu reconhecimento científico. O homem deseja o funcionamento dos espaços para melhor saber utilizá-los em prol de políticas – sejam elas públicas de bem estar ou capitalistas. Ao invés de se opor aos espaços, o homem moderno visa um apagamento de diferenças, de maneira bastante oposta aos povos de séculos e milênios atrás.

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). À primeira vista, essa rotura no espaço parece consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto “cosmizado”, e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem-se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos”. Mas é preciso observar que, se todo território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi consagrado previamente, porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. O “Mundo” (quer dizer, “o nosso mundo”) é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e onde, por consequência, a rotura dos níveis tornou-se possível e se pode repetir. É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica (ELIADE, 1992, p. 21).

A partir daí, poderíamos pensar que o “fim do mundo” seria, para tais sociedades, algo próximo do momento em que o cosmos se torna caos. A divergência entre o território habitável e espaço caótico é a linha que justifica o mundo. Percebe-se que toda orientação cosmológica para as sociedades tradicionais não existe separada do ser-humano, se trata de uma visão *antro-cosmogônica*, tendo em vista que habitar um mundo só é possível porque há uma divindade que

²¹ Evidentemente, isto ainda encontra sua plenitude se levarmos em consideração ontologias de matrizes religiosas marginalizadas, como por exemplo, as do pensador e ambientalista Ailton Krenak (vinculado a etnia crenaque). O autor (2020) constantemente se refere ao ente mãe-terra como entidade transcendental provedora de oxigênio aos seres humanos.

já nos criou e lançou-nos num espaço neutro (a natureza) possível de ser territorializado enquanto mundo. Eliade (1992) aponta para diversas formas de mundanizar um espaço: a construção de altares para divindades abençoaria a região como existindo *em-nome-de* ou *para-tal*, o arroteamento de uma terra para a agricultura, dentre outros métodos. O que unifica as formas de consagrar uma região como mundo é que esse ato nunca consiste em um ato originário dos povos, mas ele sempre preexiste de alguma narrativa acerca de uma divindade que fez a mesma coisa. O que os povos produzem, ao criarem mundos, é a repetição de um gesto mitológico e narrativizado a partir de suas próprias culturas. O mundo nada mais é do que a repetição de algo que já foi feito no plano divino – sendo, a partir daí, validado em termos de conduta. Eliade vê esse processo até mesmo num período tardio do homem religioso como o da colonização:

Os “conquistadores” espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um “novo nascimento”. Porque, pelo Cristo, “passaram as coisas velhas; eis que tudo se fez novo” (II Coríntios, 5:17). A terra recentemente descoberta era “renovada”, “recriada” pela Cruz (ELIADE, 1992, p. 22).

Pode-se ver facilmente a imagem que o homem religioso tinha do mundo como tornar familiar aquilo que lhe é desconhecido. O intuito era fortalecer o mundo em detrimento do caos, pois não se pode viver nesse último. Além disso, existem regiões privilegiadas para o centro do mundo, como por exemplo, a montanha, que em diversas mitologias adquire um tom reforçado de *mundo-cosmos* pois se encontra mais próxima, geográfica e simbolicamente, do reino dos céus. Enquanto que desertos e oceanos levam a referência ao caos por serem regiões fronteiriças com o terreno habitado do mundo, temos como exemplo uma cidade como Jerusalém, que adquire uma imagem de mundo por se situar, mitologicamente, fora do Caos, sendo ela então o próprio centro do mundo. Mas não para por aí, territórios inteiros (exemplificando, a Palestina) são apontados por Eliade (1992) como imagens de mundo, e, naturalmente, dentro de tais comunidades, altares e templos²², também são locais privilegiados para a abertura do sujeito ao sagrado.

Parece-nos que se impõe uma conclusão: o homem religioso desejava viver o mais perto possível do Centro do Mundo. Sabia que seu país se encontrava efetivamente no meio da Terra; sabia também que sua cidade constituía o umbigo do Universo e, sobretudo, que o Templo ou o Palácio eram verdadeiros Centros do Mundo; mas queria também que sua própria casa se situasse no Centro e que ela fosse uma imago mundi. E, como vamos ver, acreditava-se que as habitações situavam-se de fato no

²² Eliade (1992) complementa esse pensamento ao descrever que muitos templos eram arquitetados como imagens do paraíso, como por exemplo, na Igreja bizantina: “O interior da Igreja é o Universo. O altar é o paraíso” (p. 35). Ou seja, casas santificadas faziam os presentes se sentirem mais próximos do sagrado por simular, através de imagens, a realidade que era contada em forma de narrativa na comunidade.

Centro do Mundo e reproduziam, em escala microcósmica, o Universo. (ELIADE, 1992, p. 27).

Num exemplo contemporâneo, podemos ver essa descrição de Eliade na estrutura da aldeia do povo Krahô. Completamente moldada enquanto círculo (Fig. 4), onde seus habitantes se dividem entre moradias de acordo com o sexo. Sloterdijk (2014) aponta que o foco no *centrismo* morfológico desse povo ocasionou num fortalecimento de suas crenças diante das diversas tentativas de cristianização que sofreram ao longo dos séculos. O próprio vilarejo é pensado como um mundo rodeado pelo caos, onde a casa dos homens permanece no centro, local onde os adultos do sexo masculino passam a maior parte do dia recitando canções sagradas, fumando e construindo instrumentos sagrados – Sloterdijk (2014) afirma que as mulheres que adentram ou rodeiam nesse local são passíveis de punições como o estupro, algo que soa horrendo aos nossos ouvidos. Pode-se ver que tal casa é vista, de maneira semelhante às descrições de Eliade, como local privilegiado dentro do Centro no Mundo, o que faz com que a comunidade dos Krahô seja uma cultura totalmente inserida na experiência temporal do homem religioso.

Figura 4: O centro do mundo a partir dos Krahô.



Fonte: Fotografia de Vincent Carelli, 1983²³.

²³ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Krah%C3%B4>> Acesso, 16 de março de 2021.

Na perspectiva dos Krahôns, a própria aproximação do cristianismo, ao tentar convertê-los, pode ser vista enquanto a aproximação dos agentes do caos ameaçando a unidade de seu cosmos, de seu mundo. Ou seja, os inimigos do mundo são percebidos, a partir de diversas analogias com um simbolismo bestial (serpentes, dragões, etc), enquanto ameaças constantes ao Centro do Mundo. Tenhamos em mente que os homens religiosos de determinado mundo travam constantes batalhas contra os adversários em suas fronteiras, e isto é visto, de acordo com Eliade (1992), como a atualização da narrativa mitológica primordial da divindade contra o caos. Assim como o gesto de consagrar o mundo, os próprios sujeitos, ao batalharem contra os agentes do caos, se inserem na repetição mitológica daquilo que foi narrado para eles por toda a vida. Cada vitória é simbolicamente próxima ao triunfo da divindade sobre o caos. Isto é facilmente assimilado em um exemplo de uma sociedade não urbana, como o caso dos Krahôns, mas Eliade insiste em afirmar que esta herança dos primeiros tempos da ideia de cultura persiste ao longo da história:

No Ocidente, na Idade Média, os muros das cidades eram consagrados ritualmente como uma defesa contra o Demônio, a Doença e a Morte. Aliás, o pensamento simbólico não encontra nenhuma dificuldade em assimilar o inimigo humano ao Demônio e à Morte. Afinal, o resultado dos ataques, sejam demoníacos ou militares, é sempre o mesmo: a ruína, a desintegração, a morte. Notemos que nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se do “caos”, de “desordem”, das “trevas” onde “nosso mundo” se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a re-imersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico. Isto prova, ao que parece, que as imagens exemplares sobrevivem ainda na linguagem e nos estribilhos do homem não religioso. Algo da concepção religiosa do Mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial (ELIADE, 1992, p. 30).

Vimos no último capítulo como a própria linguagem, através do símbolo, faz remeter ao tempo do sagrado mesmo estando inserida em um contexto histórico secular. Agora, vemos que a própria experiência com um centro do mundo persiste para além do homem religioso, como se fosse as consequências de um contexto não inteiramente descrente. Não é estranho, a partir das ideias de Eliade, chegar a uma conclusão do porquê persiste a ideia do mundo enquanto território delimitado a ser protegido e velado pelos seus habitantes. Em uma imagem como a do 11/09 estadunidense, por exemplo, grande parte da mídia ocidental apontou para tal evento como um ataque ao Ocidente, e os Estados Unidos justificaram uma guerra no intuito de proteger ideais do seu mundo, tal como a liberdade. A narrativa de x mundo a ser defendido persiste porque os medos que animavam o homem religioso em sua existência ainda animam a imaginação do homem contemporâneo: a morte, a aniquilação de sua comunidade, a doença e o apagamento histórico. A ideia de habitar um espaço é fundamental para o homem se situar

diante em algo e longe de outro algo. Portanto, ideias de casa e lar²⁴ são imprescindíveis para não cairmos no caos, este não-ser aterrorizante, este espaço onde nada se projeta como horizonte de sentido para a existência finita.

Portanto, a conclusão para Eliade é se o centro do mundo comunica um trânsito constante das partes (templos, habitações) para o todo que representa uma cidade ou região enquanto mundo, e se a experiência do homem religioso é de profunda nostalgia de algo que lhe foi “tomado” ao cair sob a Terra, então, podemos ver a imagem de mundo, para Eliade, como um dado quase antropológico na busca por um norte que reconduza o ser humano na experiência do sagrado. Isto também não está inteiramente desacreditado no contemporâneo secular, tendo em vista que Eliade usou o exemplo dos espaços geográficos privilegiados de nossas memórias. Nesse momento, o leitor pode começar a traçar paralelos entre Eliade e Heidegger.

Quando o autor alemão coloca que o mundo orienta o ser-aí humano na experiência transcendental de ser-no-mundo, ele não faz mais do que reativar o conceito do mundo como uma orientação, que não seria mais em direção ao Ser transcendental, nem ao espaço sagrado, mas para o cotidiano, a experiência familiar com o banal. Heidegger reabilita o conceito de mundo para fora do espaço físico (e portanto, sacro), e em direção ao imprescindível da estrutura humana, isto é, a relação (o ser-em) que orienta o ser-aí no seu caminhar existencial da sua vida. Eliade pensa o espaço físico não-secular, Heidegger pensa o espaço interno que ilumina o sentido das coisas, mas ambos estão em concordância quanto ao mundo ser algo que orienta, e dá forma, a existência de sujeitos. Eliade pensaria o fim do mundo de maneira mais próxima daquela que nós aproximamos no presente trabalho, isto é, enquanto experiência do fim de uma comunidade, uma cultura que possui um Centro do Mundo, como uma narrativa mitológica. Enquanto Heidegger diria que a experiência com o mundo não chega ao fim definitivo, pois o indivíduo, quase sempre, se encontra em correlação com a mundanidade.

Para aproximar tais autores de maneira definitiva, é necessário buscar no trabalho de Sloterdijk e na sua trilogia *Esferas*, pois o autor retorna reconfigura o conceito do mundo enquanto espaço físico e existencial num contexto pós-heideggeriano. Portanto, com o trabalho do autor, teremos o necessário para definirmos o conceito do mundo tal como próximo ao desvelamento da nossa figuração.

2.3 ONDE ESTAMOS QUANDO ESTAMOS NO MUNDO?

²⁴ O próprio Eliade (1992) percebe que em festas dadas “em homenagem” a nova casa pelos seus novos moradores ainda ocorre um resquício antigo de celebração da habitação como sinônimo de fortalecimento do mundo.

Sloterdijk propõe uma teoria que abarque tanto a fenomenologia quanto a história do pensamento, bem como a antropologia e a teologia, disciplinas estas reunidas para responder a pergunta motriz de três livros que juntos totalizam quase 3 mil páginas: Onde estamos quando estamos no mundo?

Para responder tal pergunta, Sloterdijk monta uma narrativa que compõe nada mais nada menos do que a história da humanidade, dos primeiros indícios da realização de funerais até o contemporâneo. O método é, em partes, de Heidegger, mas Sloterdijk se aproxima bastante do pensamento de Eliade ao investigar um contexto pré-moderno, e propor que o homem, enquanto construtor de mundos, se apoiava em ideias profundamente religiosas.

2.3.1 Esferas

Ao retornar a narrativa da humanidade, Sloterdijk desenvolve o conceito de **esferas** para poder falar de mundo, e cada livro de sua trilogia foca em um tipo de esfera: bolhas, globos e espumas. Tais tópicos são *linkados* a partir da defesa do autor de que o ser humano não consegue viver se não for junto-a, e inserido-em-esferas. As esferas seriam espaços íntimos e internos que se dão a partir da própria circunscrição do ser-humano em determinado espaço físico e cultural. Pensar por esferas seria pensar em conjunto a algo, admitindo que o próprio agir humano, em todas as suas dimensões (históricas, intelectuais, culturais, psicológicas, afetivas, etc), só acontece por sermos seres que são insuflados por outros seres.

Sloterdijk (2016) absorve o conceito do cuidado (Heidegger) como a incapacidade do ser-aí de não estar em relação a algo e afirma a aptidão natural para a expansão das esferas internas nos espaços geográficos. O autor defende que a própria experiência do homem no exterior (na natureza)²⁵ seria um desafio insuperável para sua sobrevivência enquanto espécie se ele não soubesse construir sistemas imunológicos para conferir sentido ao que lhe é externo. “Estamos em um exterior que suporta mundos interiores” (SLOTERDIJK, 2016a, p. 29). O *onde* é mais interessante do que o *quando*: onde estamos? Ao que Sloterdijk afirma categoricamente, *em esferas*.

Sloterdijk chama atenção para o fato de que antes de qualquer pensamento político e histórico acerca de mundos específicos, existe a esfera. Essa forma geométrica que compõe o espaço interno do sujeito demonstra sua condição de habitar onde é possível de ser habitado, isto é, numa dimensão sensível que constitui seu espaço interno. Mas tal espaço interno somente

²⁵ Aqui vemos um sentido muito próximo ao que Eliade colocou como os espaços neutros e do caos. O exterior em Sloterdijk é a própria condição dos primeiros homens, jogados nos espaços físicos, destinados a construir “tetos” protetores para melhor sobreviver.

pode existir enquanto tal em correspondência com as questões e vontades que surgem no próprio caminhar existencial de pessoas inseridas em dimensões geográficas. “Os indivíduos, os assim chamados indivisíveis, são sujeitos apenas na medida em que participam de uma subjetividade partilhada e distribuída” (SLOTERDIJK, 2016a, p. 79). Toda a crença de um sujeito “indivisível” não seria outra coisa senão produto de uma modernidade capitalista que vende a crença do eu como força suprema²⁶, quando na verdade, em boa parte de sua história, a humanidade não soube viver de maneira genuinamente solitária. Pode se dizer então, a partir do alemão, que a sujeição se desenvolve quando é inserida dentro de esferas íntimas dos outros que atuam sobre nós como um tipo de sistema imunológico, obviamente, não num sentido biológico, mas num sentido existencial.

Enquanto que Heidegger é o pensador do ser-aí que encontra sua autenticidade a partir da solidão, do estar-junto-a-sua-finitude, Sloterdijk discorda ao afirmar que sua teoria das esferas não pode ser pensada a partir da solitude, mas por meio da intimidade que se estabelece entre sujeitos e o estado/religião, entre pessoas e a crença transcendental no Ser maior. O íntimo para o autor não é pensado como o diálogo que um traça consigo mesmo, mas com as esferas que moldam a própria situação de cada sujeito.

O estudo do autor acerca de tais esferas se dá através de um método fenomenológico imaginativo que não cansa de se valer de diversos documentos (ao melhor estilo de Foucault e sua genealogia histórica) para se atingir o mais próximo de compreender como os sujeitos construíram suas esferas ao longo da história. Ou seja, refletir o íntimo, seria entender como ele se deu enquanto “teto protetor” para o desenvolvimento de culturas. Para Sloterdijk (2016a), seres humanos atravessam espaços (exteriores) a partir de intimidades (interiores). Esse paradoxo de um *fora-de-si-mas-dentro-de-si* expõe a absoluta dependência da familiaridade, isto é, do íntimo partilhado, com o sentido de mundo. E onde há mundo, há o ser-aí, mas para o autor, o ser-aí nunca está como uma ilha isolada de seu arquipélago, dentro dele sempre há a *pertença esférica*²⁷. Esta pertença é parte da minha existência, pois a esfera íntima faz ressoar na existência de vários indivíduos inseridos dentro de uma comunidade.

Para o autor alemão, ser-no-mundo se torna ser-na-esfera, ou seja, o lugar do ser-aí não consiste em um retorno a si, mas “sua estrutura equivale, antes, a uma esfera de cuidado na qual o Dasein se estendeu a um ser-fora-de-si original” (SLOTERDIJK, 2016, p.302-303). O fora-de-si indica a dependência constante com o que está fora dos limites corporais do ser-aí, o

²⁶ As consequências disso serão trabalhadas no próximo capítulo quando formos propor uma conclusão acerca da nossa situação hermenêutica.

²⁷ Aqui o pensamento do filósofo é completamente dependente do impessoal de Heidegger.

espaço físico²⁸. Por isso que Sloterdijk vai além de Heidegger ao pensar a confluência do próprio espaço físico (com suas implicações humanas) no interior dos sujeitos, “Se os homens estão *aí*, então existem de início em espaços que se abriram para eles porque, ao habitá-los, lhes deram forma, conteúdo, extensão e duração relativa” (SLOTERDIJK, 2016a, p. 44).

Ou seja, para Sloterdijk, viver em esferas não presume que estas sejam pensadas criticamente por seus indivíduos, antes se trata mais acerca do *como* dos indivíduos inseridos num *onde*, como os sujeitos agem inseridos nesta ou naquela esfera. A esfera somente pode ser pensada numa visão holística que envolve narrativas, comunidades, sujeitos, textos, etc. O autor recupera a palavra solidariedade para expor que o fenômeno da transferência é próprio da construção de um solo firme que condiciona o estar-junto num terreno comum.

Devemos pensar que nos tempos longínquos, os fenômenos esféricos comunitários eram quase que exclusivamente de fundo religioso. Ou seja, assim como Eliade, Sloterdijk também vê que a criação de espaços habitáveis para o homem num período anterior à modernidade não eram separados da própria mitologia de um povo. A própria subjetividade humana via que a finalidade da existência inserida em uma ordem política de comunidade representava uma habitação na esfera do junto-ao-divino. Isso se dá porque os seres humanos precisam dar uma “resposta” ao exterior fora da esfera, num sentido de que a geografia não pode ser homogênea (outra aproximação com Eliade), pois quanto maior for a nitidez de sua delimitação enquanto um espaço possível de ser habitado, maior será o seu fortalecimento. O exterior seria, portanto, marcado pela *diferença* com o que determinada comunidade resguardava.

Com a ascensão do exterior, do estrangeiro e do fortuito, daquilo que faz explodir as esferas, concorre desde o início um processo de poética do mundo que labora para que todo o exterior, por cruel e inconveniente que seja, todos os demônios do negativo e os monstros da estranheza, tudo isso se acomode em um interior estendido. Do contexto faz-se texto, tantas vezes e por tanto tempo quanto necessário até que o exterior se esgote pelo trabalho ou se reduza a formatos toleráveis. A ordem, nesse sentido, é sobretudo de uma transposição do interior para o exterior (SLOTERDIJK, 2016a, p. 53).

Era preciso tornar o desconhecido conhecido, e reconhecer o ponto onde o desconhecido deve se manter enquanto tal. O trabalho dos homens antigos consistia em proteger os seus arredores num sistema esférico para abarcar uma comunidade e desenvolver uma subjetividade. A máxima desse modo de ser pedia o acolhimento do *eu* dentro de um todo maior e mais importante. Nesse aspecto, Sloterdijk começa a anunciar a passagem da esfera para um pensamento de **macroesferas**.

²⁸ Sloterdijk (2016) chega a dizer que se Heidegger tivesse continuado o desenrolar de suas questões acerca do conceito do mundo ele chegaria às esferas. A trilogia é vista pelo próprio autor como uma continuação de *Ser e Tempo*.

2.3.2 As primeiras macroesferas

A primeira “resposta” ao exterior amedrontador foi, de acordo com Sloterdijk (2014), em relação à expectativa da morte. A morte coloca tudo em perspectiva acerca da existência e do *como* os sujeitos lidam com essa inevitabilidade. Num contexto anterior a modernidade, a perspectiva da finitude se encontrava no momento em que o ente querido abandonava o corpo, deixando a questão para aqueles que ficavam, “Para onde ele foi?”. Se nossa resposta for, “para canto nenhum”, isso se dá apenas porque o nosso contexto histórico é alimentado por referências culturais que já se encontram em circulação no nosso próprio horizonte temporal, pois esta resposta seria impensável para os antigos. Por isso a morte não poderia ser simplesmente encarada como o fim de tudo. A morte do outro impõe um desafio àquele que fica, “como superar esse abandono?”:

Se os humanos não possuíssem a habilidade assustadora e admirável de chegar a um acordo com a morte de seus mais próximos, e se eles fossem incapazes de preencher ou cobrir a lacuna deixada pelos desaparecidos com substitutos, nenhum indivíduo poderia morrer sozinho; as pessoas nunca iriam para a morte desacompanhadas, pois a morte do insubstituível seria sempre a morte do outro aliado também [...] Tornar-se indivíduo em uma sociedade de indivíduos significa, portanto, preparar-se para o abandono com o pré-falecimento do outro insubstituível [...] A individualização mais significativa depende em ensaiar o abandono do próximo - assim como a cultura só pode ter sucesso se funcionar como preparação para viver depois da morte do mestre (SLOTERDIJK, 2014, p. 154 -155).

Basta olhar para um cadáver que qualquer sujeito reconhece a vertigem da não-presença do ente querido, pois ele simplesmente não se encontra *aí* diante de nós. Se o sujeito, ao morrer, foi para algum lugar, os vivos devem ser cuidados e acolhidos em esferas que acobertam suas tristezas de abandono. Lidar com a morte é a primeira tarefa da macroesfera que entende a necessidade da confecção de sistemas imunológicos para lidar com esse evento inerente à vida de todos os seres humanos.

Imaginemos a seguinte situação: uma família há milhares de anos antes de Cristo perde um dos seus filhos e entra em profunda tristeza. Por estarem inseridos em uma comunidade, eles praticam os respectivos processos culturais diante desse acontecimento – enterrar o morto com seus pertences, por exemplo –, eles já se encontram então participantes de uma esfera à nível macro que retira-os do desespero particular e os inserem em um sistema cultural que já possui ferramentas para cuidar dessa ansiedade existencial. Ao invés de ser simplesmente deixado à céu aberto para os animais devorarem²⁹, o corpo do defunto é inserido em práticas

²⁹ Thomas W. Laqueur (2018) conta que a cena de *A Ilíada* onde Aquiles arrastando o cadáver de Heitor em sua biga soava tão chocante para os antigos (e para nós) por expor que não houve qualquer respeito com o indivíduo. Essas práticas de humilhação com o outro até em sua morte ainda são vistas em diversas cenas de conflitos armados atuais, onde o cadáver do inimigo é menosprezado e desrespeitado para chocar os inimigos.

funerárias que funcionam como uma segunda esfera ao redor dos vivos, como se houvesse a presença constante do ente querido na esfera comunitária dos indivíduos.

O morto não é esquecido porque, como é dito de maneira brilhante por Thomas W. Laqueur (2018, p. 1), “os vivos precisam dos mortos bem mais do que os mortos precisam dos vivos”. Se um morto não passar pelas formas ritualísticas de sua comunidade macroesférica, sua humanidade lhe é retirada, pois a inscrição no rito confirma que ali havia alguém, um indivíduo daquela comunidade. O ato do enterro presume a humanidade de maneira tão evidente que muitos sujeitos enterram seus animais de estimação em covas similares aos seus entes queridos, como se fosse impossível tratar o animal pela sua ausência de humanidade. A própria criação de uma *humanidade* só se dá como tal porque os homens se viram enquanto partes de um bem maior, Gadamer coloca que o próprio enterro dos mortos é “Talvez o fenômeno fundamental do se tornar humano” (apud Laqueur, 2018, p.8). É esta prática humana que conduz a primeira necessidade de se criar mundos e o próprio Sloterdijk (2014) marca esse ponto inicial.

Como monstruoso empregador no trabalho do luto, a morte é a primeira esfera estressora e criadora de culturas. As comunas de luto sobrevivem aceitando a tarefa de domar a fúria do desaparecimento através da formação espacial expandida [...]. A proximidade de longa distância dos mortos que importam: ela entra no raio das esferas autônomas originais, realmente existentes - isto é, o círculo de hordas, clãs e pequenas sociedades tribais - e assim cria a primeira forma mundial independente. Apenas um sistema de coexistência incluindo os vivos e os mortos pode ontologicamente possuir a característica de mundo - e ontograficamente possui o poder de traçar uma borda para sua própria imagem em torno de si (SLOTERDIJK, 2014, p. 164, tradução nossa).

Os mortos deveriam estar próximos para conferir sentido à própria comunidade como algo que não iria simplesmente desaparecer quando seus habitantes morressem³⁰. Desde o início, os seres humanos sentiram a necessidade de não cair no caos da não-existência-do-pós-morte. O nascimento da cultura é o nascimento das macroesferas. Vemos, portanto, que para Sloterdijk, “mundo” não seria o mero espaço geográfico, mas a transcendência desse espaço em torno da criação esférica de outras dimensões. Portanto, a passagem da esfera para uma macroesfera é a história de como os seres humanos compreenderam o sentido da partilha em torno do bem maior, a sobrevivência da espécie e a criação de sentidos que funcionavam como pré-políticas de controle social.

As microesferas se transformam em macroesferas na medida em que conseguem incorporar as forças estressantes exteriores dentro do seu próprio raio. Pode-se,

³⁰ Não posso deixar de dar um salto tremendo na história e comentar que Edgar Morin (2014) entendeu que o grande feito da invenção fotográfica foi o fato de ser uma mídia que massificou a superação da morte no cerne da cultura moderna. Pois a partir da foto, os sujeitos poderiam ter a imagem exata do ente querido falecido como lembrança da constante importância que os mortos possuem em nossas vidas.

portanto, descrever o crescimento de esferas como um curso de tensão durante o qual os elementos externos são neutralizados ao serem incluídos no interior esférico. São principalmente estressores proto-políticos como inimigos e estranhos, estressores sócio-psicológicos como depressões coletivas e estressores mentais como o monstruoso e a ideia do infinito que devem ser integrados antes que uma pequena unidade etnosférica possa se desenvolver em um mundo estruturado de nível superior. Um grupo que retirou todos os monstros significativos para dentro e, em certo sentido, superou ou encerrou então, teria crescido em um império ou macroesfera civilizada avançada (SLOTERDIJK, 2014, p. 158 -159, tradução nossa).

O mundo enquanto espaço físico demarcado e protegido esfericamente por interiores imunológicos³¹: “Sociedades antigas viam o exterior menos como um fato geográfico ou topográfico do que uma dimensão moral-demoníaca” (SLOTERDIJK, 2014 p. 176). Existe um medo constante de que a macroesfera seja invadida pelo que ela eliminou da construção do mundo (aqui está a raiz da xenofobia de acordo com Sloterdijk). A imaginação antiga contém em seu cerne o dever de proteger as fronteiras do mundo enquanto atitude moral e existencial. Nesse aspecto, as narrativas de uma mitologia – e suas recriações através de ações, ritos, celebrações – servem como agentes de controle que lembram e inspiram seus indivíduos a compreenderem o que está em jogo na existência deles enquanto sujeitos orientados para o mundo e contra o exterior. O termo “mundo”, num contexto antigo, então (SLOTERDIJK, 2014), se refere não acerca de tudo que existe (natureza), mas de tudo que possa ser formatado em limites, contido em fronteiras, ocasionando em sentidos de proximidade, pertencimento, co-habitação e imunização. As primeiras comunidades procuravam não expandir seus mundos, mas supervisionar suas fronteiras e isso acabou por gerar diversas diversas maravilhas arquitetônicas.

Eliade (1992) já havia indicado como a consagração das muralhas no medievo serviria como proteção contra os demônios da cristandade, mas aqui, pode-se ter uma visão mais ampla do papel da arquitetura na construção de mundos. Se a própria existência presumia que os sujeitos estavam contidos num recipiente imunológico, o que restava era expor tal forma-de-vida-no-mundo-esférico como primeira e última realidade através do erguimento arquitetônico. A imagem do mundo agora existia para ser vista (e melhor enfatizada) para seus habitantes, ao passo que ela deveria ser temida por aqueles que estavam fora dela.

Para Sloterdijk (2014), as cidades funcionavam como uma espécie de arca terrena, onde a vida abundava e a salvação era procurada em um espaço geográfico e metafísico circunscrito num mundo. Aqui, cabe outro retorno à Eliade (1992), a partir da afirmação partilhada por

³¹ Como vimos, Eliade (1992) apontou as mesmas forças estressantes como agentes do caos que constantemente ameaçavam os centros do mundo. O outro (o que não pertence à comunidade), a infinitude (toda a extensão geográfica do mundo que contém monstros e inimigos) e tudo aquilo que pode ser percebido como estranho ou alheio à macroesfera, são elementos que ameaçam a comunidade.

ambos autores de que os templos e outros edifícios faziam a manutenção da vida contida na cidade-mundo por meio da ornamentação mitológica, ou seja, tudo deveria remeter à imagem do mundo que estava no cerne da sociedade. Cultura-mundo-cidade³² não podiam ser pensados como dinâmicas separadas, mas como uma macroesfera que trafega seus sentidos imunológicos cotidianamente. Entretanto, a própria narrativa da humanidade logo mudaria isso.

Tenhamos em mente a seguinte situação, imaginemos Alexandre, o grande (356 a.c - 323 a.c), após derrotar o império babilônico e se autodeclarar como imperador tanto da Grécia quanto da Mesopotâmia. Pensemos em Alexandre adentrando na Babilônia pela primeira enquanto território conquistado. Fica claro que, ao dialogarmos com nossos autores, Alexandre, ao entrar no centro do ex-império do Oriente Médio, se vê diante de um mundo totalmente novo, se vê no coração de algo que, à primeira vista, lhe é alheio enquanto cidadão macedônico. Agora imaginemos os residentes da Babilônia observando a chegada do estrangeiro conquistador que já clamou a cidade para si. Diante disso surge um evidente “e agora?”. Se o mundo-cidade acabou, o que resta aos indivíduos remanescentes, estes nostálgicos de tempos mais imunologicamente fortalecidos?

Acontecimentos como esse povoaram a história da antiguidade pré-cristã, ou seja, em pequena ou grande escala, as macroesferas eram constantemente arruinadas pela ação do caos exterior. Era necessário que a ideia de mundo fosse além da materialização brutal das pedras ornamentadas enquanto cidade. Aqui se inicia a história de como a doutrina dos mundos vai se tornando mais dependente do Ser, isto é, o reconhecimento do pertencimento do indivíduo em uma esfera superior, uma metafísica transcendental (não no sentido heideggeriano) como dimensão formada para o acolhimento de sujeitos que não cessam de acreditar no aspecto passageiro da existência na Terra. A importância de exegetas com o poder sobre a comunidade – “reis, fundadores de religiões, padres e também filósofos” (SLOTTERDIJK, 2014, p. 344, tradução nossa) – não deve ser subestimada no desenvolvimento dessa metafísica, pois estes atuavam como mediadores para o acesso ao verdadeiro sentido da vida finita.

Uma vez que os mortais reconhecessem sua situação no recipiente universal do ser, eles sempre teriam sucesso em lidar com desinvestimentos pessoais e as perdas de forma na política local. Se os persas exterminassem seus parentes ou piratas macedônios o vendessem em um marcador de escravos, mesmo que os cavaleiros citas queimassem você em uma chama lenta - sempre haveria uma posição em que isso, mesmo para você, apareceria apenas como a superfície ondulada de profundidades imperturbáveis (SLOTTERDIJK, 2014, p. 346, tradução nossa).

³² A imaginação de grandes muralhas antigas enquanto bordas deslumbrantes do mundo também é circulado no contemporâneo através de animes como *Ataque dos Titãs* (2013-...), onde os humanos constroem paredes verticais quilométricas para se protegerem do exterior em forma de titãs gigantescos.

Não há necessariamente um apagamento da cidade-mundo, apenas uma reestruturação do sistema metafísico para ir além disso. Pode-se colocar que tal sistema permite que os sujeitos sempre se sintam em casa no sentido de que, ao participarem da esfera do Ser superior, encontram-se sempre direcionados para o mundo. Por mais devastadores que sejam os *fins do mundo* de uma cidade, o sujeito pode se reportar às narrativas primordiais que compõem sua existência enquanto ser-aí que crê numa continuação para além do plano em que ele se encontra. Nesse aspecto, o sujeito sempre se encontrará na esfera do sentido vital desde que ele siga à risca os ensinamentos que lhe foram dados como uma porta de entrada para a co-habitação com o divino.

Tendo isso em mente, precisamos agora olhar de maneira mais atenta como o Ocidente foi criado em torno da ideia do orbe divino como a máxima esférica para a aproximação e reiteração de que nós estamos sempre dentro do mundo.

2.3.3 O orbe

Todo o segundo livro da trilogia de Sloterdijk (*Globos*) é dedicado ao período de esplendor do Orbe na humanidade, onde o homem estava contido no interior de um recipiente que o abraçava como parte de uma dinâmica divina que possibilita que ao estar no mundo, o sujeito se encontrava observado por um deus (sinônimo do Orbe). O entendimento e reconhecimento dessa macroesfera divina não se deu através de preces e invocações, “mas por meio de análises, medidas e provas” (SLOTERDIJK, 2014, p.16). Em relação ao orbe, o ser-aí está sempre em relação com o sagrado. Pode-se começar a entender que o próprio pensamento do mundo é dependente de formas, nesse caso da geometria do orbe como recipiente em forma de globo, pois se há a ausência da forma, o sujeito se encontra no caos: “É por isso que a geometria procedia da ética e da estética neste caso: primeiro vem a esfera, depois a moralidade” (SLOTERDIJK, 2014, p. 48, tradução nossa).

A *redondeza* do orbe é a própria forma que permite ao sujeito “reportar” o seu ser em direção à casa maior, à moradia real. A metafísica do mundo a partir do Orbe ocorre em paralelo à metafísica das cidades-mundo, contudo, a primeira é muito mais ressonante e poderosa do que a segunda, pois ela faz presente o universo enquanto contido sob uma forma onde o sujeito habita para além das tragédias cotidianas – perda da família, destruição da cidade, captura pelo inimigo.

A mensagem apresentada pelo evangelho do ser redondo era que cada ponto do cosmos, não importa quão distante do centro - até mesmo minha própria existência trêmula e desamparada - é potencialmente e realmente habilitada e alcançada por um feixe do centro [...]. Há apenas uma pré-condição para isso: eu teria que admitir e compreender que tudo o que existe, incluindo eu mesmo com minhas profundezas e

negações nefastas, é algo que está eminentemente *dentro*, na área de captação de uma forma de organização - o que significa que tudo que existe é envolvido, contido e localizado por uma periferia do maior tamanho. O evangelho da inclusão total se espalha através da imagem do orbe: nada real pode realmente estar fora, nada existe separado do corpo e continuum do Um [...]. Onde todo poder vem do centro, não há fora absoluto, nenhum ponto perdido, nenhuma entidade que absolutamente teria que se separar - a menos que fosse colocada lá com intenção rebelde [e mesmo assim, uma exterioridade real seria problemática] (SLOTERDIJK, 2014, p.113-114, tradução nossa).

De certa forma, isso tende a desvalorização do espaço físico enquanto possível agente do caos, pois o sujeito responde ao Ser maior localizado na esfera divina que é trans-geográfica. Por outro lado, o espaço físico é revalorizado por seu caráter amedrontador no momento em que este pode conter aqueles que não se encontram em partilha com o meu ser-aí-no-orbe, ou seja, povos de outras crenças. Não só eles se encontram inseridos em outros orbes, como podem adquirir a forma do agente supremo do caos (caso dos judeus e mulçumanos no medievo cristão).

Em suma, viver contido no orbe é existir sob a possibilidade de amparo. Portanto, esse sistema impede que o indivíduo gire em torno de si, colocando suas ações e possibilidades de existência não como um constante retorno ao eu, mas enquanto direcionadas para uma maior proximidade com o orbe. Não se pode falar em termos da liberdade do sujeito singular, pois ele somente é por ser-no-orbe. Ele só pode existir por se encontrar em uma sistema metafísico oposto ao exterior. O orbe é a imunidade contra o não-sentido da vida, pois não poderia haver, enquanto ideologia dominante, o pensamento de que não havia nada, mas somente uma cúpula protetora contra o que está fora dela. Sloterdijk (2014) coloca que a Idade Média foi o período de maior ansiedade acerca dos sinais do caos no orbe, e naturalmente podemos ver os grandes acontecimentos desse período – a xenofobia contra não-cristãos, as cruzadas, o engatinhar da inquisição, o extermínio de dissidentes políticos – como uma busca pelo fortalecimento do orbe enquanto ideologia política e religiosa.

No medievo, o homem religioso nunca esteve tão paranoico em proteger suas fronteiras, isso se dá por conta da extensão e influência que o cristianismo passou a exercer na Europa (e depois, no restante do globo). A partir de suas políticas de expansão – cruzadas, navegações –, a palavra do Deus cristão percorreu o planeta em uma constante busca por unificação sob a cruz. Contudo, para melhor compreendermos como a ideia de “mundo” chegou a nós modernos enquanto herança direta do orbe cristão, é necessário adentrarmos nesse discurso do mundo como espaço incompleto, precário e separado de Deus ao mesmo tempo em que não era!.

Sloterdijk não vai cessar em desconstruir a metafísica clássica em suas contrariedades, pois se o centro do mundo enquanto espaço a ser alcançado pela cristandade – desenvolvida

como herança dos gregos – não estava na Terra, o local por onde nós mesmos podemos nos aproximar da verdade do orbe, onde ele estaria? Ao refletirmos criticamente, séculos após a morte do orbe como verdade única, as rachaduras se revelam na dificuldade em conciliar o pensamento cristão sobre o mundo (como espaço físico, isto é, o planeta) e o orbe (como dimensão que tudo abarca). A dúvida clássica é

Mas, como o Deus que tudo penetra e que está acima de todas as localizações finitas não pode estar em parte alguma senão em si mesmo por toda parte, não há aparentemente nenhuma alternativa a um pensamento teonômico sobre o ser-em: Deus está em si mesmo e o mundo está em Deus - onde poderia então repousar o mais ínfimo resto de ser, exceto no círculo mágico desse Em absoluto? (SLOTERDIJK, 2016a, p. 488).

Pode-se argumentar que essa metafísica é severamente clássica e europeia, contudo, não há como negar que ela somente se tornou vital para entendermos um aspecto da história da humanidade porque ela se expandiu para muito além do continente europeu. De modo que ainda podemos percebê-la, levemente modificada, em culturas urbanas e rurais que parecem viver para fora de uma sociedade contemporânea dessacralizada. Basta caminhar por diversas regiões do Brasil para perceber que o homem religioso de Eliade, bem como a metafísica clássica, continuam a persistir para além de uma cultura global mercadológica. Ou seja, a trindade cristã apresenta os sentidos do mundo como orientação e fronteira em sua perspectiva mais persistente e hegemônica na cultura ocidental.

O sistema da trindade cristã – Pai, Filho, Espírito Santo – é naturalmente expansionista e calcado em “privilégios” e ganhos no seu estar-um-no-outro de maneira esperançosa. O interesse cristão consiste em expandir todo o espaço geográfico terrestre para o interior de seu Orbe-mundo. Mas há uma tensão clara, porque Deus não pode ser encontrado no mundo, sendo ele a circunferência que o rodeia (ou seja, Ele estaria fora do mundo). Contudo, a presença de Deus está contida como possibilidade no interior dos homens que desejam se aproximar da Orbe. Essa contradição não é resolvida (e é amplamente criticada por Sloterdijk ao longo de dezenas de páginas), mas é amplamente difundida enquanto discurso hegemônico ao longo de séculos de história ocidental³³. Ou seja, não se pode pensar no Deus cristão fora desse recipiente que abarca tudo e também está no meio de tudo. Nesse contexto, o mundo é a macroesfera que é contida no interior do orbe.

Quem pensa em buscar Deus dentro do orbe mundial, entretanto, só pode descobrir sinais indiretos de Suas obras - vestígios, relíquias, pistas e hieróglifos (razão pela qual a teologia facilmente se transforma em teodetecção) [...]. Mesmo para aqueles

³³ O filósofo renascentista Nicolau de Cusa expõe de maneira direta o Deus onisciente como “aquele, portanto, que também é o centro do mundo, ou seja, Deus, o sempre abençoado, é o centro da Terra, de todas as esferas e de todas as coisas que estão no mundo, e é, ao mesmo tempo, a circunferência infinita de todos” (apud SLOTERDIJK, 2016a, p. 446-447)

que alcançam a maior proximidade com ele, então, o endereço de Deus no mundo geocêntrico é *excelsior*, o mais sublime; sua residência só pode ser localizada em uma camada que se eleva mais alto do que o que é fisicamente ou simbolicamente mais alto. (SLOTERDIJK, 2014, p. 459- 460, tradução nossa).

A escalada para tal residência é alegórica, representativa do caminhar existencial do indivíduo num mundo-sem-Deus-mas-dentro-dele para alcançar a verdade superior como sentido máximo da vida. Deus se encontra na passagem (Fig. 5) do mundo para a orbe, mas essa passagem não é um espaço físico encontrado no cosmos (tendo em vista que mundo aqui adquire o sentido de universo para além da Terra), e sim uma alegoria para a promessa da salvação, isto é, o momento onde os fiéis irão para o reino dos céus.

Figura 5: Ilustração de Gustave Doré para *A Divina Comédia*, no centro da imagem podemos ver a passagem do mundo para o orbe divino.



Fonte: Print da internet

O mundo está contido, fechado em si³⁴, sem acesso a Deus a não ser a partir dos seus sinais – afinal, se ele não se manifestasse de alguma maneira, como a Igreja poderia mediar tais narrativas?. Nesse aspecto, o conceito de mundo valoriza o espaço geográfico como sendo o palco para o confronto decisivo de como o sujeito se posiciona em relação a Deus, ao mesmo tempo em que tal geografia física é desvalorizada no sentido de ser banal, desprovida da

³⁴ Se as três imagens do famoso tríptico de Hieronymus Bosch *O Jardim das Delícias* forem fechadas, o espectador possui a visão clara do mundo como recipiente e no canto superior esquerdo é possível avistar Deus fora do mundo. Disponível em >
[https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Delícias_Terrenas#/media/Ficheiro:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_\(shutters\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Delícias_Terrenas#/media/Ficheiro:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_(shutters).jpg) < Acesso em 25/06/2023.

presença direta do Orbe, e enquanto espaço já marcado pela possibilidade do mal (o que é outra contradição tendo em vista que o mundo está contido no recipiente divino).

Portanto, universo e cosmos, enquanto palavras que referenciam a unidade de tudo que existe são sinônimos de mundanidade nessa metafísica e a influência dessa visão geocêntrica do mundo é sem precedentes para a história da imaginação acerca de como os seres humanos se vêem no mundo enquanto região física e habitável. *Mundo como a totalidade do espaço geográfico onde toda a cultura humana ocorre, separado de Deus, mas não de sua ira, seu domínio sobre o que acontece na história da humanidade*³⁵.

Mas, em paralelo ao geocentrismo, ocorre a ideia de Deus como uma explosão radiante que permeia todas as coisas ao nosso alcance em vida. Segundo Sloterdijk (2016), o que parece na visão geocêntrica como saudade do lar celestial – afinal, ele não poderia ser encontrado no espaço físico –, se configura na visão teocêntrica como “um desejo de retornar ao centro profundo extasiado” (p. 468). Ou seja, o indivíduo deseja preencher-se com o arrebatamento divino de sua existência condenada e incompleta, ou assim ela é até o momento em que Deus a completará. Por este viés, o conceito do mundo cristão despontava para um espaço majoritariamente interno, a ocorrer dentro do devoto que acessava às coisas sob a luz divina, interpretando-as de acordo com ensinamentos transcendentais. A distância que um se encontra de Deus deve ser superada a partir de aproximações que o indivíduo possa ter a partir de suas ações conduzidas por um desejo de acolhimento divino ou de ostracismo do mesmo.

Como já colocamos, Sloterdijk tece várias críticas a esse paradoxo cristão. Contudo, podemos ver que tal contradição serve não apenas para reforçar a pequenez do sujeito diante de Deus, mas também para ressaltar que Deus é perfeito, sem falhas e onisciente – mesmo que isso gere incoerências. Nessa confluência de orbes, o indivíduo encontra a possibilidade do absoluto a partir de si e simultaneamente entende que é inútil procurar a presença divina na Terra³⁶. O centro ocorre dentro do sujeito, emanando a presença de Deus, ao passo que ele é subtraído de um alcance geográfico no mundo que contém todo o antropocêntrico.

Independente de onde o centro cristão se localiza, ao final, o que está em jogo é a incapacidade de se pensar um mundo por uma forma que não seja geométrica. Como vimos com Eliade e Sloterdijk, se não há forma, se trata do caos exterior, o infinitismo vertiginoso – e o homem simplesmente não pode viver sem orientações de sentidos junto-ao-mundo. A marca

³⁵ Essa visão, é perfeitamente vista, por exemplo, na produção discursiva estadunidense sobre o 11/09, como veremos no capítulo 5.

³⁶ Apesar da história possuir uma longa tradição de dissidentes religiosos e políticos que interpretavam fora da ideologia dominante.

do infinitismo enquanto agente caótico que não orienta o indivíduo em um mundo, mas o imerge em uma grande massa de neblina que não conduz a nenhuma forma divina, nenhum recipiente imunológico para uma grande comunidade, é o maior inimigo do cristianismo enquanto ideologia política e existencial³⁷.

Isto conclui o pensamento de Sloterdijk acerca do esplendor do orbe esférico na história do Ocidente. Porém antes de estabelecermos uma definição para o mundo, cabe-nos agora colocar em diálogo explícito nossos três teóricos do mundo a fim de responder a pergunta sobre como o “mundo” funciona enquanto operador epistêmico em nossa pesquisa.

2.4 O QUE ENTENDEMOS POR MUNDO?

Sloterdijk se aproxima de maneira tão pertinente do nosso desejo em unir os trabalhos de Heidegger e Eliade, que somos tentados a simplesmente usar sua definição de fim do mundo como “a morte de uma esfera [...] sua forma mais abrangente aparece como morte cultural: a cidade calcinada, a língua” (SLOTERDIJK, 2016, p. 47). Em teoria, nessa definição, podemos abarcar e significar todos os fins do mundo recolhidos na pesquisa.

No entanto, teríamos uma visão incompleta do que seria o pensamento por esferas se não dialogássemos com os outros dois autores. É possível, por exemplo, então, perceber o pensamento de Heidegger como resquício do conceito de mundo das culturas antigas? Sim, mas em um nível trazido à tona de maneira que seja uma ontologia desvinculada de interpretações religiosas. No texto *A Essência do Fundamento*, o filósofo da floresta negra não nega que o seu conceito de mundo tem uma longa história com a metafísica clássica, e Sloterdijk interpreta *Ser e Tempo* à luz da teleologia cristã³⁸.

Para a presente tese, já não vemos mais Heidegger sem suas pontes com os pensamentos de Eliade e Sloterdijk. A análise do primeiro acerca do público e do impessoal parece comunicar a época em que o mundo decaiu de seu sentido de ser-no-orbe-divino e passou a ser simplesmente ser-no-mundo-sem-deus³⁹. Como poderíamos dizer que no desvelamento da figuração do *fim do mundo* não deveríamos levar em consideração que o fundo que sustenta a manifestação de tal dizer possui um caráter influenciado pela religião? Seria impossível, após

³⁷ A ameaça desse infinito caótico não se concretizou enquanto realidade fatal para o orbe divino e o mundo sem deus até o início da modernidade – veremos isso no próximo capítulo.

³⁸ “Se o livro, com toda sua obscuridade, cativa o pensamento, é principalmente porque repete, em perfeito anonimato, as ideias mais profundas da gnose cristã.” (SLOTERDIJK, 2016a, p. 566).

³⁹ Sloterdijk (2016) defende que o modo do ser-no-mundo heideggeriano nada mais é do que o modo ser-no-inferno da metafísica clássica, tendo em vista que este último ser gira em torno de si como uma esfera sem circunferência, e para Heidegger o sentido supremo da existência é o tédio e o caminhar rumo a solitude do ser de maneira distanciada da esfera do público e do impessoal.

Eliade e Sloterdijk, defendermos o ente *mundo* inserido no nosso fenômeno figurativo sem um olhar para os centros de mundo e esferas sagradas. Mas mais ainda, não há como negar a influência da orbe cristã na ideia de mundo para o Ocidente, pois se trata do maior difusor discursivo sobre o conceito, portanto, seria ingenuidade ignorarmos sua presença no “mundo” inserido em nossa figuração.

Em suma, qualquer um destes pensadores se vale da ideia do mundo como orientação e condução para a existência. Expressando ao máximo o pensamento deles, podemos observar que a conceitualização a partir de mundos nunca comunicou algo que não fosse uma diretriz para o ser-humano se guiar por disposições de seu ser em direção a algo. Podemos até dizer que cada um dos autores redireciona e guia para uma questão: Heidegger para a ontologia da existência, Eliade para o fundamento da religião e Sloterdijk para a dinâmica do estar-junto-em-espacos. Não penso que esses terrenos sejam divergentes, muito pelo contrário, quanto mais a investigação se desenrola, mais parece evidente a confluência desses teóricos para a pesquisa.

Nos valem do mundano em Heidegger por ele nos colocar sob a trilha de referencialidade dos entes que compõem um acesso ao todo, sendo um guia para compreender nossa figuração. Por outro lado, o pensamento por mundo do autor é imprescindível para compreendermos o desenvolvimento da nossa hermenêutica nos próximos capítulos.

Precisamos de Eliade porque ele manifesta que pensar acerca do mundo é refletir sobre um centro de suma importância para uma cultura, um espaço privilegiado para a possibilidade da existência. Precisamos de Sloterdijk porque o autor nos deu a definição de fim do mundo a partir da morte da esfera como algo que possa ser constantemente acessado por uma historiografia investigativa a partir de diversas mídias.

Portanto, o que seria *mundo* inserido na expressão *fim do mundo* da maneira que elucidamos na presente pesquisa? *Macroesferas e Centros privilegiados que conduzem existencial e geograficamente as comunidades humanas, por meio de sentidos públicos e culturais – narrativas, políticas, ideologias –, em um espaço delimitado e partilhado com outros*⁴⁰.

Com isso em mente, gostaria de colocar sob perspectiva os dois tipos de acesso através dos quais diversos objetos manifestam macroesferas e centros privilegiados sob a expressão *fim do mundo*.

O primeiro, intitulado *fim do mundo da civilização*, concerne acerca de objetos diversos, o 11/09 estadunidense, o cinema de catástrofe hollywoodiano e as pinturas românticas no

⁴⁰ Não excluimos a influência do cristianismo na nossa interpretação do mundo, mas isto só será visto em toda sua clareza no próximo capítulo.

alvorecer da modernidade dentre outros. Eles serão analisados a partir de como agenciam a ideia de um centro do mundo atacado por forças caóticas que se encontram fora da macroesfera em questão. Aqui vemos a narrativa do mundo enquanto ideologia política, e narrativa histórica que dá rosto ao inimigo, ao agente externo que é construído socialmente vivendo às margens do que é, o que ao menos é considerado, civilizado. Continuando nesse primeiro fim do mundo a ser analisado, a pesquisa se detém a partir da imaginação da bomba atômica e a radiação nuclear – Hiroshima/Nagasaki e a cultura de *animes*, as diversas imagens dos testes nucleares – para narrar como a evolução tecno-científica da modernidade secularizada fez com que o ser humano retornasse a um acesso mitológico ao imaginar o centro do mundo (estendido a todo o planeta) chegando ao fim por suas próprias ações. Aqui, a macroesfera é homogeneizada a partir de toda a extensão geográfica do planeta, bem como a algumas mais específicas.

Na *Morte do Sol – um fim do mundo da América Latina*, a pesquisa discorrerá acerca das disputas de mundo que marcaram a criação do continente americano através do genocídio e da eliminação de cosmogonias cíclicas no vale do atual México. Como o horizonte histórico da presente pesquisa é influenciado e enraizado num contexto latino-americano, desvela-se que o próprio solo de criação da presente tese parte do contexto que somos (o que provavelmente inclui o leitor deste texto) herdeiros da destruição de diversas macroesferas em prol da nossa historicidade. Nesse aspecto, busca-se uma leitura da própria história como sendo a partir da destruição de diversos centros do mundo em favor de uma temporalidade mais ocidentalizada.

Expomos de maneira breve a maneira como nosso *Corpus* aciona o “mundo” inserido na figuração do fim do mundo, mas o que falta é justamente, numa perspectiva elidiana que logo se tornará gadameriana, o mito que encarna nosso horizonte de compreensão. Em outras palavras, conseguimos conceitualizar a ideia de *mundo*, agora precisamos compreendê-la dentro de sua relação com o fim a partir do arcabouço textual que norteia nossa figuração. Aí é onde encontraremos a “cola” que manifesta nosso pertencimento histórico na experiência de reunir diversos objetos como fim do mundo. Para isso, recorreremos a Gadamer como guia para o próximo capítulo.

3 O FIM DO MUNDO

3.1 INTRODUÇÃO: GADAMER E O HISTORICISMO COMO EXPERIÊNCIA

A linguagem é a comunidade no indivíduo. Toda a história do mundo está em mim agora porque eu uso a linguagem. Portanto, mesmo que eu tenha uma religião puramente individual com meus próprios ritos e similares, ainda assim é uma expressão da comunidade se for expressa por meio da linguagem (ELIADE, 1973, p. 109, tradução nossa).

A linguagem já fala a partir de um todo – aqui Eliade está próximo a Heidegger, quando este último afirma que todo enunciado comunicativo já se encontra manifesto a partir de um mundo totalizante. O uso da linguagem deve apontar e revelar toda a riqueza semântica da nossa comunicação. Portanto, não nos cabe investigar as raízes do fim do mundo em todas as culturas, porém é necessário revesti-lo com a narrativa histórica que está em jogo quando manifestamos essa figuração de maneira impessoal a fim de torná-la cientificamente justificável, bem como metodologicamente viável. Precisamos, enfim, achar os tons culturais que originam nosso fenômeno não apenas para respondermos sua experiência ontológica, como também para compreendermos a limitação positiva para a investigação final, bem como para defendemos a hermenêutica fenomenológica como método válido para investigações na Comunicação.

Como estruturar a compreensão do mundo de maneira cultural, levando em conta o caráter finito que se encontra em todo ser-aí? Estas são algumas das questões que o filósofo Hans-Georg Gadamer toma para a construção da sua hermenêutica. Falemos dela agora de modo a compreender que nosso fim do mundo já nos coloca em relação com um arcabouço de referências culturais que moldam nossa finitude em um horizonte histórico norteado e limitado.

Gadamer, ao contrário de Heidegger, já caminha na linha tênue entre a ontologia e a epistemologia, ao propor caminhos para o pesquisador investigar que todo o acesso ao ente no mundo só se dá a partir de um passado em jogo na compreensão. O objetivo do autor é apresentar uma teoria sobre o que ocorre na compreensão para além do que o sujeito possa ter controle sobre. O ato de compreender (e sua subsequente comunicação a partir do discurso falado ou escrito) pertence à **história efetual**, isto é, a como o passado continua a agir sobre o sujeito.

A história não deve ser lida como um ente dado e catalogado a partir de uma simples construção de causalidade entre os acontecimentos que se passaram. Ao contrário, para Gadamer, importa mais manifestar como a história é, antes de tudo, uma historicidade – isto é, a matéria prima da existência. Logo, o passado não presume uma leitura única de como ele se deu, mas a partir de um diálogo com *a forma* na qual ele é acessado pelo pesquisador.

Um cientista social que for estudar o fim do império romano em 1640 chegará a resultados diferentes daqueles de um doutor em história em 1980; isso nós compreendermos. No entanto, essa diferença não se dá por uma justificativa simples como “os métodos do segundo são melhores e mais científicos – pois são de um contexto moderno e pós iluminista”. A questão que mais importa para Gadamer é entender a historiografia em jogo no contexto finito de tais pesquisadores, pois é ela que irá despontar nos resultados que cada pesquisa obteve acerca do fim do império romano. “Querer simplesmente subtrair a historiografia e a investigação histórica à competência da reflexão histórico-efetual significa reduzi-la à indiferença extrema” (GADAMER, 2018, p. 18).

Ao escrever sua principal obra, *Verdade e Método*, em 1960, Gadamer defende que chegará a hora da consciência histórica, o momento onde o indivíduo já não poderá negar que suas concepções e modos de ser partem das profundas raízes dos tempos anteriores à sua existência. Em um contexto cada vez mais globalizado e marcado pela emergência de vozes plurais, Gadamer insere o problema da história na *historicização* dos indivíduos perante um mundo de referências pré-ontológicas.

Em suma, a historicização do ser humano significa que todo o completo de propriedades identificadoras de uma pessoa são elas mesmas condicionadas historicamente. Por fim, a consciência histórica significa a historicidade da própria razão humana, o que implica a recusa de uma unidade *a priori* da razão e a condicionalidade local das formas de racionalidade (REIS, 2015, p. 60).

Logo, o pensamento gadameriano defende que não há razão sem que esta já esteja submetida ao revestimento ontológico e histórico. O trabalho do autor é justamente oferecer formas do pesquisador cavar a própria historicidade que alicerça seu pensamento, iluminando-a pelo jogo dialético entre dependência e diálogo. Compreender é a forma originária do ser-aí, isto é, seu ser no mundo (GADAMER, 2018) e isso se dá a partir de uma historicidade de estruturas prévias. Gadamer afirma que tais estruturas são fundamentalmente culturais, isto é, elas revestem a compreensão com um passado que já se encontra no ser-no-mundo. Nesse aspecto, “A interpretação, tal como hoje a entendemos, se aplica não somente apenas aos textos e à tradição oral, mas a tudo que nos é transmitido pela história” (GADAMER, 2003, p.19). E o que é transmitido pela história? Absolutamente tudo por onde se opera a compreensão ontológica: acontecimentos históricos, gestos, comportamentos, comunicações em grupo, discursos, obras de arte, objetos midiáticos, etc.

O que a princípio parecia apenas uma barreira que atrapalhava o conceito tradicional de ciência e método, ou uma condição subjetiva de acesso ao conhecimento histórico, passa agora a ocupar o lugar central de um questionamento fundamental. A pertença é uma condição para o sentido originário do interesse histórico não porque a eleição de temas e o questionamento estejam submetidos a motivações subjetivas e

extraciêntíficas (nesse caso a pertença não seria mais que um caso especial de dependência emocional do tipo da simpatia), mas porque a pertença a tradições faz parte da finitude histórica [...] Assim, não há compreensão ou interpretação que não implique a totalidade dessa estrutura existencial, mesmo que a intenção do conhecer seja apenas ler “o que está aí” e extrair das fontes “como realmente foi”(GADAMER, 2018, p. 351).

Mesmo quando somos ingênuos em acreditar numa compreensão 100% objetiva, já estamos operando a partir de uma forma relacional histórica que norteia a significância. O interesse gadameriano consiste em iluminar o caráter prévio-adormecido no indivíduo. Esta pré-visualização histórica do objeto não se trata de um terreno rígido e fechado, afinal nós não usamos certas palavras ou expressões do mesmo modo que as mesmas pessoas do meu círculo social, pois tudo depende do contexto específico para quem falamos ao mesmo tempo em que o conteúdo textual⁴¹ dos objetos irá variar a partir do ser-no-mundo desvelado pela historicidade em jogo em determinada compreensão.

Por isso, uma consciência formada hermeneuticamente deve, desde o princípio, mostrar-se receptiva à alteridade do texto. Mas essa receptividade não pressupõe nem uma “neutralidade” com relação à coisa nem tampouco um anulamento de si mesma; implica antes uma destacada apropriação das opiniões prévias e preconceitos pessoais [...] (GADAMER, 2018, p. 358-359)

Uma compreensão guiada pelos **preconceitos** enraizados numa tradição é o ponto de partida gadameriano. Primeiro, é necessário entendermos o conceito de preconceito (*Vorurteil*) como viés positivo e fora do eixo negativo do seu uso numa semântica cotidiana, para isso, talvez seja mais fácil que o leitor enxergue tal palavra como “pré-conceito”⁴², isto é, com base na dimensão de um algo que condiciona anteriormente a compreensão. Este algo seria um juízo, mas não um que vise uma discriminação racial, hostilidade ou repulsão acerca de uma cultura. O juízo do preconceito gadameriano norteia justamente aquilo que molda a compreensão antes que esta adquira uma forma mais definitiva. O conceito “preconceito” é neutro, mas sua teorização ontológica assegura que nenhuma interpretação possa ser ingenuamente refletida como imparcial. Portanto, preconceito não se trata, à princípio, de um juízo equivocado, mas de algo valorizado ontologicamente como aquilo que condiciona a interpretação positivamente enviesada.

Há dois tipos de preconceitos, os primeiros são os fundamentados na autoridade e os segundos se dão por precipitação. Esses últimos seriam aqueles que não possuem respaldo com nenhum arcabouço de referências culturais passíveis de serem evidenciados, não sendo

⁴¹ Lembramos do caráter do texto como sendo a partir do discurso produzido, ou seja, algo que vai além do texto escrito e em direção ao texto expresso por mídias e sujeitos.

⁴² Contudo, não iremos usar tal palavra com o hífen, de modo a respeitar as citações gadamerianas.

legitimados no estatuto da compreensão gadameriana. Podemos pensar neles como sendo o que escapa de uma reflexão racional que visa estruturar os juízos que condicionam nossa interpretação desta ou daquela maneira. Enquanto isso, Os juízos legitimados enquanto preconceitos verdadeiros (isto é, por autoridade) devem ser justificados, numa análise epistemológica derivativa da experiência ontológica, pela capacidade racional do sujeito de indagar o fundo da sua compreensão como sendo alimentada e referenciada por eixos culturais que estão muito além do “eu” individual⁴³.

Portanto, para nós, a partir de Gadamer, o que importa é muito menos o que o sujeito fala e muito mais o que alicerça culturalmente tal fala, pois não há uma reflexão plena acerca do racional que gira em torno de si, sendo que este está sempre em contato com as profundas camadas de *pathos* sociais.

Os preconceitos legítimos, afinal, afirmam que o conhecimento nunca pode ser infinito pois ele está vinculado a um ser que é absolutamente finito, que só pode conhecer (leia-se interpretar) a partir de estruturas prévias que não são aniquiladas do caráter existencial do ser-*aí*. A reabilitação dos preconceitos à luz da razão é necessária para fazermos justiça ao fato de que o sujeito é limitado positivamente pela sua abertura histórica.

À quem os preconceitos legítimos reportam? A **autoridade**, e esta deve ser desvelada (GADAMER, 2018) para assim o sujeito entender o ponto de partida para sua compreensão junto(-)à(-)linguagem em uso. Ela, primeiramente, acolhe o indivíduo para então colocá-lo a produzir textos, discursos, conhecimento científico, etc. Não há comunicação sem autoridade, assim como não existe a possibilidade do simples gesto comunicacional sem que haja um historicismo envolvido. A função da hermenêutica gadameriana consiste em perguntar-se simplesmente, que autoridade fala no meio do meu enunciado?. Mas o falar da autoridade não age sob o sujeito como se este fosse um simples reproduzidor dela, pelo contrário, a autoridade possui uma dimensão produtiva a partir de sua intersecção com a realidade histórica do indivíduo. Não há autoridade de forma pura, pois ela emerge como parte da realidade histórica do indivíduo.

⁴³ Naturalmente, é estranho ouvirmos a expressão “preconceitos legítimos”, não apenas por isso soar, curiosamente, a partir dos nossos pre-conceitos (Gadamer) culturais, como está sendo uma palavra de conotação negativa e que um deve trabalhar para subtrair da existência – mas também porque, num contexto universitário, somos herdeiros do Iluminismo. E o *pathos* deste último propõe a erradicação de todo preconceito no saber científico para que as conclusões estejam formalizadas a partir da verdade enquanto verificação do método utilizado (como vimos no Capítulo 1 desta tese). Há um desejo pelo apagamento do sujeito que acessa o ente na busca por conclusões científicas como herança do Iluminismo. Mas, contra o iluminismo, diz Gadamer, “os preconceitos de um indivíduo, muito mais que seus juízos, constituem a realidade histórica de seu ser”. (GADAMER, 2018, p. 367-368).

O autor passa a falar em termos de **tradição** ao expor os costumes, as práticas, e a cultura que permite o que está aí ser compreendido pelo indivíduo. Se há em mim algo que me atravessa como uma tradição ela deve “ser afirmada, assumida, e cultivada” (GADAMER, 2018, p. 373). Toda tradição deve ser colocada como um diálogo que assume a partir dela mesma, ou melhor, de nossa inserção no rico arcabouço cultural que consiste na maneira que nós já somos. O presente não comunica por outro ser que não seja o do passado, já este não subsiste como ente, mas sim como ser que se dá sendo a partir das tradições.

Em nosso constante comportamento com relação ao passado, o que está realmente em questão não é o distanciamento nem a liberdade do relação ao transmitido. Ao contrário, encontramos-nos sempre inseridos na tradição, e essa não é uma inserção objetiva, como se o que a tradição nos diz pudesse ser pensado como estranho ou alheio; trata-se sempre de algo próprio, modelo e intimidação, um reconhecer a si mesmos no qual o nosso juízo histórico posterior não verá tanto um conhecimento, mas um conhecimento, mas uma transformação espontânea e imperceptível da tradição (GADAMER, 2018, p. 374).

“Reconhecer a si mesmos” não diz a respeito de atingir a essência do pesquisador como algo definitivo, pois no momento em que a tradição é iluminada pela razão, o pesquisador identifica que ele já não pode partir de um terreno objetivista desprovido de aberturas já feitas. O reconhecer a si mesmo significa, então, ir de encontro com o passado que forma a coisa textual compreendida, mas que não o define. Gadamer não defende a tradição como um elogio ao passado enquanto essência do questionar, mas como a fonte que torna o questionar e o interpretar enquanto possíveis. O diálogo entre o passado e o presente é dado pelo pesquisador, pois a tradição já se encontra presente “na escolha do tema da investigação, no despertar do interesse do investigador, na obtenção de um novo modo de colocar os problemas” (GADAMER, 2018, p. 375). Aquilo que captura nosso olhar a partir de sua relevância para a pesquisa científica já conduz um próprio modo de ser histórico e analisá-los – como é comum em diversas áreas das humanidades – já não é possível, a partir de Gadamer, sem reconhecer que o próprio ato de perguntar sobre o contexto, a delimitação de casos, já o coloca de maneira a produzir resultados que estão em relação ao ser-histórico que se faz presente (2003). Somente ao descrever o objeto a ser analisado é que se pode almejar atingir a tradição que o interpreta de tal maneira.

A hermenêutica deve partir do fato de que compreender é estar em relação, a um só tempo, com a coisa mesma que se manifesta através da tradição e com uma tradição de onde a “coisa” possa me falar. Por outro lado, aquele que efetua uma compreensão hermenêutica deve se dar conta de que a nossa relação com as “coisas” não é uma relação que “ocorra naturalmente”, sem criar problemas (GADAMER, 1998, p. 67).

Ou seja, um passado longínquo não fala, para além de nós como entidade pura, mas a partir de nossas situações existenciais. Há um tempo, mas ele é contextualizado a partir do

acontecimento do sentido consequente ao acesso fenomenológico. A situação hermenêutica, em consequência dos escritos de Gadamer, situa o sujeito a partir da distância temporal que fala através dele, mas tal conceito, como colocamos, não se dá sem um viés produtivo da experiência temporal. Ou seja, se se reconhece a tradição mitológica de alguma religião como sendo a “voz” de sua interpretação, isto não se manifesta sem que haja uma outra “voz” na experiência comunicacional; a voz do presente vivo do indivíduo, que redireciona o passado com suporte num contexto próprio de aparição.

Em suma, não podemos falar da tradição por ela mesma e em tons exatos e fixados na cronologia dos acontecimentos, mas somente através de sua relação com o horizonte histórico e historicista na qual ela se materializa. Ao passo que provocar determinada tradição a partir de seus preconceitos é colocá-la em suspensão para então iniciarmos o diálogo racional com o fundo cultural da compreensão. Isto não significa um apagamento da pré-conceitualização, mas um “pôr entre parênteses” (GADAMER, 2003, p.69) para melhor investigá-la, logo, refletir acerca da história tem como condição a própria abertura de um horizonte historicista⁴⁴.

Gadamer (2018) vai dizer que o processo de trazer à tona o caráter histórico da compreensão a partir da tradição se chama história efetual, isto é, o historicismo vivo da vivência do movimento existencial da interpretação⁴⁵.

Mas o ser histórico nunca se esgota, pois o sujeito não é “composto” por uma tradição – já que esta é dependente do contexto indagativo ou interpretativo –, sendo assim, o indivíduo nunca chegará a alguma estrutura definitiva desta ou daquela tradição, pois o acesso a ela é temporal, e dessa forma, validada através do presente⁴⁶ (que já está em contato com o passado). Gadamer (2018) nos lembra de que não há diferentes horizontes (um do presente e outro do passado), mas um único acesso, que o autor chama de **fusão de horizontes**. Isto é, ao compreender, ocorre que eu projeto meu horizonte – imbricado numa perspectiva de ser-no-mundo, aqui deslocada como um ser-no-mundo-histórico – enquanto recebo do objeto um outro horizonte. A significância é, portanto, o que surge através dessa fusão que nunca é harmônica, mas tensa, carregada de não-anulamentos de suas partes. Não cabe ao pesquisador se anular na tradição, mas sim dialogar a partir da tensão do presente que se abre para receber um sentido

⁴⁴ Isto é uma herança direta do pensamento heideggeriano que apontava que só podemos falar da história por já sermos seres históricos (apud GADAMER, 2003, p. 43).

⁴⁵ O filósofo afirma que *não há* a necessidade de uma disciplina nas ciências humanas para a história efetual ou para ensinar como provocar os preconceitos, pois “o que precisamos é apenas aprender a conhecer-nos melhor e reconhecer que os efeitos da história efetual operam em toda compreensão, estejamos ou não conscientes disso” (GADAMER, 2018, p. 398).

⁴⁶ O horizonte do presente, isto é, como a própria historicidade fala no momento do seu acesso ao ente é justamente o que a cientificidade das ciências humanas visa apagar em prol da submissão ao método sem sujeito.

que possui um *quê* do passado: “A vigência da tradição é o lugar onde essa fusão se dá constantemente, pois nela o velho e o novo sempre crescem juntos para uma validade vital” (GADAMER, 2018, p. 404 e 405).

A tradição não pode ser pensada como algo relativo à dinâmica do eu e sua história pessoal. Apesar dela se manifestar a partir do indivíduo, ela em si, possui o caráter da universalidade. Mas esta dimensão universal *não* deve ser pensada em tons kantianos, onde há, por exemplo, um único acesso ao belo, aplicável a todos. A universalidade gadameriana pressupõe a historicidade, ou seja, ela possui o sentido que ressoa num “amplo contexto histórico” (2018, p. 54), passível de ser identificado como expressão comunitária que podemos identificar a partir de uma miríade de referências. Nesse sentido, por exemplo, o cristianismo pode ser pensado como tradição universal, já que podemos reconhecer suas diversas manifestações em obras de arte, narrativas, ideologias, que subsistem em diversas sociedades ao longo dos séculos. Logo, em Gadamer, o *sensu comum* adquire uma proximidade com o conceito de tradição por acessar uma esfera de pensamento que não é aplicada a todos os seres humanos, e sim numa comunidade.

Os sujeitos já estão inseridos em universalidades, por isso que estas não podem ser pensadas como algo perfeitamente delimitado ao que nada escapa ao pesquisador, mas enquanto experiência: O experienciar histórico. Ou seja, a tradição opera no *fundo* das coisas, ela está na origem da experiência como *alethéia* (verdade).

A experiência hermenêutica tem a ver com a tradição. É esta que deve chegar à experiência. Todavia, a tradição não é simplesmente um acontecer que aprendemos a conhecer e dominar pela experiência, mas é linguagem, isto é, fala por si mesma, como um tu [...]. Mas, na medida em que o tu não é um objeto mas se comporta ele mesmo com relação a um objeto, fica claro que a experiência do tu deve ser uma experiência específica (GADAMER, 2018, p. 467- 468).

Essa especificidade da experiência do tu com a linguagem é o próprio conteúdo de sentido que surge como tensão. Eu, na condição do ser-aí, não posso exigir que meus objetos, tais como o 11/09 estadunidense e a bomba de Hiroshima, “falem” como outros indivíduos. Mas, tendo como o exemplo o 11/09, é no momento em que eu comunico algo sobre ele, originando um sentido, que eu posso atingir um ponto de reflexão a partir do *quê* dele. Ninguém diria “fim do mundo” para um estojo, ou para uma caneta, mas no momento em que eu digo sobre o 11/09, eu estabeleço um sentido que vem do objeto como um horizonte possível, mas isso só se dá a partir de mim, como um juízo, pois ele estabelece uma perspectiva que vem de mim através da tradição. Logo, só podemos “chegar” ao objeto a partir da linguagem nessa *quase-relação* dialogal entre “eus” e “coisas-do-texto”.

É preciso perguntar pela tradição, ao mesmo tempo em que admitir que há na pergunta um sentido próprio de investigação. Aqui o pesquisador deve compreender que o jeito que ele pergunta sobre temas universais (morte, vida, justiça) já contém um diálogo com uma tradição, de tal maneira que o perguntar já se encontra em aberto para uma resposta que seja uma consequência da pergunta. Não devemos confundir isso com um “procurar pela resposta a partir da tradição”, pois não podemos transferir para a tradição a possibilidade de verificação da resposta para nosso perguntar. O que está em jogo é que a antevisão do sujeito com uma pergunta já possui uma resposta que ele mais ou menos conhece, mesmo que de forma velada, pois já caminha em direção a ela à luz da tradição.

Por exemplo, imagino que o leitor ao ler a palavra *preconceito* no presente trabalho tenha associado com um sentido negativo a partir de sua inserção numa tradição de luta por uma sociedade brasileira mais igualitária. Se ele, por um acaso, se perguntar “o que é preconceito?”, podemos compreender que ele já contém uma resposta para tal pergunta ao iniciar o questionamento através de algo como, “não sei exatamente, mas é algo negativo e que deve ser combatido”. O próprio sentido da negatividade já representa uma primeira resposta ao questionamento por demonstrar que ele surge em um espaço delimitado. Ou seja, o questionar já contém um caminho de retorno.

O perguntar deve levar ao próprio ato de abertura desse perguntar, envolvendo a tradição em jogo a partir do contato do pesquisador com seus objetos. Ao levar à abertura, o sujeito já se encontra delimitado a partir de um leque de respostas, pois a tradição já se encontra no sentido que diz que o 11/09 se manifesta como fim do mundo e não como outra coisa.

A reconstrução da pergunta à qual responde um determinado texto não pode ser tomada, evidentemente, como uma mera realidade da metodologia histórica. Ao contrário, o que vem por primeiro é a pergunta que o texto nos coloca, sermos atingidos pela palavra da tradição, de modo que para compreender essa tradição precisamos sempre realizar a tarefa da automediação histórica do presente com a tradição. (GADAMER, 2018, p. 487).

Perguntamos sobre o fim do mundo no momento em que o afirmamos como manifestado no 11/09, por exemplo. O sentido da experiência tangenciou no seu ser as perguntas: “o que é fim do mundo?” e “por que eu chamo isto de fim do mundo?”. A significância da afirmação imbrica tais perguntas e nos devolvem para a origem da tradição que torna possível esse sentido. Trazer à tona a tradição é se aproximar da “coisa-do-texto”, ou seja, do que fala conosco.

Como é dito diversas vezes por Gadamer (2018), o ser que podemos compreender é a linguagem, é ela que remenda a possibilidade de reflexão pela tradição, é ela que faz nascer o

sentido e é ela que distingue preconceitos autênticos e inautênticos. A linguagem já está indissociada da coisa interpretada e do sujeito, pois ela não se comporta fora do mundo.

O modo de ser da tradição não é algo imediatamente sensível. Ele é linguagem, e o ouvir que compreende essa tradição, na medida em que interpreta os textos, insere sua verdade num comportamento próprio para com o mundo, comportamento próprio de linguagem (GADAMER, 2018, p. 597).

A própria verdade se insere no acontecer da fusão dos horizontes e sua subsequente interpretação. A experiência é a verdade num primeiro nível. Se a tradição da verdade em questão é como *alethéia*, é importante ressaltar que o caráter da tradição é ele mesmo especulativo, filosófico. Não há como adentrar no paradigma da verdade-verificação e dialogar com o conceito de tradição. Contudo, pensamos que determinadas tradições – ao serem usadas como epistemologias derivativas – devem se mostrar como **mais prováveis do que outras** à luz de um trabalho acadêmico. No levante da investigação ontológica em que o pesquisador busca determinada tradição na sua compreensão acerca disso ou daquilo, a especulação é mantida. Porém, defendemos que o próprio descrever comparativo de tradições divergentes da elucidada pelo pesquisador no seu compreender pode funcionar a partir da pergunta “**por que essa tradição e não outras?**”. Tendo isso em mente, precisamos colocar o fim do mundo como ele se apresenta em nosso horizonte histórico a partir do diálogo com Gadamer para, em seguida, realizar nossa automediação histórica a fim de respondermos nosso primeiro problema de pesquisa.

3.2 O FIM DO MUNDO EM NOSSA ABERTURA HISTÓRICA

Em concomitância com a pergunta lançada no final do último capítulo, isto é, sobre a necessidade em desvelamos as narrativas que colocam nossa figuração dentro de uma perspectiva histórica, precisamos agora perguntar, à luz de Gadamer: quais são as tradições que estão em jogo quando reconhecemos nossos objetos como *fim do mundo*? De maneira direta, respondemos, que *o fim do mundo em nosso horizonte histórico é aberto inicialmente através da tradição cristã*.

Isso se dá porque recebemos da história a ideia, norteadas pelo capítulo anterior, do mundo no contexto do orbe dividno. Ou seja, pensamos que a ideia clássica do mundo está, de certa forma, presente na nossa figuração sobre o mundo ameaçado em sua integridade e/ou deixando de ser. Como falamos no último capítulo, seria ingenuidade recusar a concepção de mundo monoteísta, mesmo num contexto secular e decaído do sagrado, tendo em vista que o arcabouço cristão de referenciais enraizou (e justificou) a cultura ocidental mais do que qualquer outra religião.

Entretanto, para além disso, me parece que o que está no cerne do nosso acesso ao fim do mundo a partir da linguagem é como tal figuração expressa uma expectativa, uma ansiedade para um acontecimento que não é cíclico, mas definitivo. Portanto, há nele uma escatologia⁴⁷, uma doutrina rumo ao fim de tudo, e não há dúvidas de que isso leva à mitologia cristã e suas diversas narrativas acerca dos sinais para o fim dos tempos. Mesmo quando olharmos para o fim da cosmogonia azteca, olhamos como uma extinção de um modo de ser, de uma cultura, e há nisso um *quê* da tradição judaico-cristã em enxergar a cultura dentro de uma escatologia.

Mesmo carregando de fontes iluministas da razão emancipadora, não devemos pensar fora de como a própria modernidade se adapta com diversas matrizes cristãs. Pensamos que o próprio perguntar desta pesquisa é representativo de como a mitologia não está totalmente marginalizada do horizonte histórico moderno.

Entendemos que essa herança cristã no presente trabalho não se dá sem inflexões e tensões com um rico arcabouço de referências culturais que dialogam com o passado histórico. Mas é importante enfatizar que nós **não escolhemos** dialogar com uma tradição cristã no nosso desvelar do fim do mundo, mas que isso se dá pelo *reconhecimento* de que ela opera e origina, em partes, o próprio pensamento da nossa figuração numa dimensão anterior à razão.

Aos moldes de Gadamer, reconhecemos que nossa figuração (e a subsequente indagação sobre ela) não poderia partir de outro canto, senão de uma experiência histórica real que é a matéria prima do próprio perguntar. Não negamos as metafísicas ameríndias e suas maneiras de enxergar os conceitos de mundo e fim do mundo, mas seria estranho e de má fé defender que elas representam terrenos pré-ontológicos para fundar nossa figuração, uma vez que elas simplesmente não ressoam como espaços de tradição no nosso desvelar ontológico. Enquanto muitos pensamentos ameríndios abrem a possibilidade da interpretação do fim de um mundo como a confecção do novo – novo mundo, novas dinâmicas de existência –, isso passa longe do *pathos* que permeia nossa figuração como escatologia pessimista e inevitável da aniquilação.

A partir disso, podemos afirmar que, se há um desejo em nosso uso dos conceitos de Gadamer, ele reside na vontade de firmarmos a necessidade da experiência histórica como gesto de humildade e indispensabilidade em toda produção científica.

Nos próximos tópicos deste capítulo, iremos seguir à risca a proposta gadameriana de conhecer, investigar e criticar a tradição que molda o entendimento dos nossos objetos como fim do mundo a partir da elucidação de algumas narrativas escatológicas que surgiram ao longo

⁴⁷ O termo desponha, segundo Le Goff (2016), para as últimas coisas, enquanto pensamento próprio do fim do mundo por situá-lo como acontecimento final.

da história do cristianismo, bem como suas tensões com pensamentos modernos⁴⁸. Além disso, consideramos de suma importância um conhecimento das narrativas que resguardam o descansar da nossa figuração, pois, nos últimos capítulos, iremos tecer várias comparações entre os nossos objetos e o material escatológico. Por último, pensamos que, ao apresentar nossas tradições para o leitor, o deixamos plenamente apto para tecer críticas acerca dos arcabouços que originaram a presente pesquisa. Em suma, o restante do capítulo é dedicado a responder a nossa diretriz metodológica de “por que essa tradição e não outras?”

A escatologia cristã inicia as reflexões críticas da tradição⁴⁹ vigente no nosso compreender, mas ela não termina em si, pois, como veremos a seguir, alguns pontos fora do cristianismo moldam nossa compreensão escatológica ao ponto em que é necessário um esclarecimento denso acerca do rico arcabouço de referências culturais que origina nossa ontologia histórica do fim do mundo.

3.3 RAÍZES DA ESCATOLOGIA CRISTÃ

Como vimos no capítulo anterior, através de Eliade e Sloterdijk, o simbolismo do que estava além do mundo (aqui podendo ser pensado como um tipo de fim do mundo) assumia a forma de desertos, oceanos (e suas criaturas) e estrangeiros. No mundo antigo, consagrar um deserto ao torná-lo habitável e fértil ou derrotar os inimigos era visto como uma vitória do cosmos sobre o caos primordial. Boa parte das civilizações mais antigas (egípcios, mesopotâmicos, etc), acreditavam num caráter mais ou menos estável e imutável do mundo, onde este último era percebido como sinônimo de cosmos enquanto ordem criada e orientada pelos deuses. Narrativas contra o caos eram sistemáticas e necessárias para a manutenção do cosmos. Esta era a realidade dos povos antigos, sem perspectiva de um acontecimento final que vise reconfigurar toda a ordem do mundo tal como no cristianismo. No entanto, o Juízo Final e o Apocalipse estão longe de terem sido as primeiras narrativas de um fim definitivo na cultura dos povos.

No século VI ou VII antes de Cristo, o profeta iraniano, Zaratustra (também conhecido pelo nome Zoroastro dados pelos gregos) havia previsto a culminação da história num evento mítico. O zoroastrismo acabou por ser a religião oficial do Império Persa por séculos, motivo pelo qual o historiador da escatologia, Norman Cohn (2001), identifica-a como influência

⁴⁸ Com isso, não estamos recorrendo ao paradigma da verdade enquanto forma de verificação, mas efetuando um trabalho arqueológico dos discursos que moldam nossa compreensão acerca do fenômeno, a fim de melhor conhecê-lo e propor uma definição mais concreta. A partir disso, responderemos a primeira pergunta da tese.

⁴⁹ Todo uso da palavra tradição no restante do capítulo remete ao conceito gadameriano.

fundamental tanto para o judaísmo como para o cristianismo. Zaratustra profetizou que “O mundo era um campo de batalha, a batalha ainda estava em andamento, mas teria um fim.” COHN, 2001, p. 82-83, tradução nossa).

Relações de bem contra o mal já existiam em outras culturas como uma orientação existencial para os indivíduos, mas, a partir do zoroastrismo, havia um propósito final, a expectativa para o fim da história e o retorno ao tempo mitológico da plenitude sem nenhum mal. O indivíduo se localiza nessa batalha para escolher o certo diante do errado, assim, preparando sua existência para a salvação eterna. Cohn (2001) afirma que na doutrina de Zaratustra havia a existência de um mundo celestial e de um mundo inferior que seriam as moradas dos indivíduos após a morte.

Além disso, a doutrina afirmava que o próprio cosmos iria mudar após a última realização da história, enchentes iriam alterar a face do mundo, montanhas derreteriam e a humanidade viveria como uma grande comunidade, onde o conflito não mais existiria. Para os que se consideravam justos, a escatologia zoroástrica era esperada com grande empolgação, pois seria o momento culminante, onde toda boa fé seria compensada numa boa eternidade. Cohn (2001) não é o único a enxergar nessa narrativa um espécie de “modelo” para as doutrinas judaicas e cristãs, Marcelo Gleiser (2015) também defende que o ultimato do zoroastrismo é uma narrativa angular para o desenvolvimento da escatologia como tese histórica. O autor ainda defende as conexões mitológicas que o cristianismo possui com as narrativas de início dos persas e com o campo encantado – a moradia dos justos após a morte – dos egípcios.

Outra influência, essa mais conhecida e comentada, é o judaísmo e seus apocalipses. A cultura judaica, afirma Cohn (2015), foi amplamente influenciada por séculos de proximidade geográfica com as doutrinas do zoroastrismo, portanto não é estranho que diversos núcleos narrativos do profeta persa (tempo linear, ressurreição dos mortos, julgamento final⁵⁰) se encontrem presentes tanto no judaísmo como no cristianismo.

Já a palavra Apocalipse vem do grego *Apokalypsis* e significa revelação ou desvelamento. O que é revelado no Apocalipse? Segredos apenas conhecidos no reino dos céus e que se tornam manifestados a partir de profetas. Cohn (2001) aponta que a narrativa apocalíptica tanto descreve o destino, função e organização do mundo como manifesta a presença do *outro* mundo, aquele que a humanidade atingirá após o evento final.

Em uma extensão muito maior do que os profetas, um apocalíptico comumente recebia suas revelações na forma visual, seja como sonhos ou como visões extáticas - às vezes ele até se sentia transportado para alguma região distante da terra ou dos céus.

⁵⁰ Para um trabalho completo acerca de como Zaratustra e seus ideólogos influenciaram as religiões judaicas, checar o capítulo 13 do livro *Cosmos, Chaos & The World to Come* de Norman Cohn.

Frequentemente os eventos que foram revelados a ele estavam disfarçados em símbolos e alegorias, para que os animais representassem homens ou nações, bons anjos sejam representados por homens e anjos caídos por estrelas. [...]. Não há sugestão nos apocalipses de que os seres humanos podem, por sua obediência ou desobediência, afetarem a forma das coisas porvir. O futuro já está determinado, na verdade seu curso já está inscrito em um livro celestial (COHN, 2001, p. 164 - 165, tradução nossa).

No fim do mundo judaico e/ou cristão, o indivíduo recebe uma história dada sobre o fim, ou seja, importa menos o poder que as comunidades possuem diante da marcha irrefreável da história enquanto mito e mais onde eles estarão quando o fim chegar. Esse *onde* deve ser interpretado a partir do *como*: como o indivíduo se porta na vida em preparação para a culminação de tudo que ele conhece? A imaginação é submetida à ética, como aponta Richard Kearney (2003), devendo funcionar como aporte para o sujeito se aproximar de Deus em vida para então, garantir, um lugar na morada eterna. Porém, devido ao rico simbolismo das narrativas apocalípticas, não há como compreender suas criaturas e acontecimentos somente a partir do que nos é descrito.

Portanto, não faltam personagens históricos e eventos culturais passíveis de serem vistos e compreendidos enquanto comunicações dos apocalipses, o que torna o simbolismo do fim do mundo como algo em constante expansão. Até porque, nos lembra Cohn (2001), a função dos apocalipses judaicos consistia em interpretar a história a partir do dualismo escatológico. Ou seja, diante dos eventos históricos, o crente no mito deve se perguntar “isto é bom ou ruim?”, “isto é um sinal da aproximação do fim?”, etc. O sentido cristão da história era a redenção: um deve suportar todo o sofrimento para ser recompensado com o que se seguirá após a história humana, o reino dos céus.

Jesus compartilhou a visão de mundo que era normal em sua época. Havia a Terra com seus habitantes humanos, e havia Céu com as hostes angelicais - e os dois não eram apenas relacionados, eles foram feitos para corresponder exatamente. Isso agora estava prestes a acontecer: Deus, em uma manifestação suprema de sua autoridade soberana, estava prestes a restaurar a ordem que ele originalmente pretendia para Céu e Terra, mas que até agora obteve apenas no Céu. 'Venha teu reino, seja feita a tua vontade, assim na Terra como no Céu' - vistas em tal contexto, as palavras adquirem um novo significado. Eles falam da restauração na terra do que havia estado no começo. O Jardim do Éden realmente tinha sido o paraíso na Terra. Agora que a perfeição primordial estava prestes a ser recriada - em uma escala massiva, envolvendo multidões em vez de apenas Adão e Eva, e desta vez irreversivelmente. Haveria uma nova relação entre os seres humanos e Deus - um relacionamento em que a submissão filial e confiante seria respondido por um amor paternal sem limites. E esse amor se auto-manifesta em uma transformação da condição humana. Todas as bênçãos que os profetas haviam predito seriam concedidas. (COHN, 2001, p. 197, tradução nossa).

O retorno ao paraíso persegue o cristianismo enquanto interpretação histórica da função do homem na Terra. Por causa dessa busca, inúmeros acontecimentos horrendos seriam justificados no decorrer da humanidade, e a jornada pelo paraíso é o retorno à casa de Deus, de

onde o homem foi brevemente expulso. O objetivo histórico do homem cristão é sair da história e agir de modo que ele próprio se jogue ao abraço de Deus no pós-histórico. A promessa apocalíptica consiste em retirar o homem da história, pois ela é incompleta, carregada de sofrimento e humilhação, enquanto no tempo mitológico não haverá qualquer ansiedade em torno de instabilidades existenciais, políticas, históricas: apenas a plenitude. Logo, apocalipse e história andam de mãos dadas como teoria acerca do futuro.

De acordo com Cohn (2001), em diversos apocalipses é comum que o período próximo ao fim não seja livre de tumultos. Guerras, catástrofes, fomes, dentre outras tragédias antecedem a perfeição do cosmos para o momento pós-história. Eventos geológicos e celestiais são particularmente favoráveis ao medo do fim do mundo apocalíptico porque existia uma longa cultura religiosa que via-os como prenúncios para o futuro.

Devido à sua natureza aparentemente imprevisível, fenômenos celestes como o aparecimento de cometas, a ocorrência de eclipses ou de chuvas de meteoros eram interpretados como mensagens divinas, prenúncios de algum evento trágico no futuro próximo: é comum temermos o que não entendemos. Várias religiões e relatos folclóricos ligam essas aparições a desastres que ou acabaram de acontecer ou irão acontecer em breve, da morte de um rei ao fim do mundo (GLEISER, 2015, p. 21).

Naturalmente, fenômenos no céu eram percebidos com a ansiedade do desconhecido e do “O que irá acontecer no mundo?”, mas terremotos, erupções e tsunamis persistiram ao longo dos séculos como indicativos de que o fim estava próximo e se encontram presentes na obra escatológica mais famosa, o livro do Apocalipse de João Patmos.

3.4 O LIVRO DO APOCALIPSE

Último livro do novo testamento, o livro do Apocalipse⁵¹, encerra a Bíblia com a narrativa do confronto definitivo entre Deus e as forças do mal e é o único Apocalipse canônico do novo testamento. O Apocalipse de João (não confundir com o apóstolo) é datado do ano 95 depois de Cristo, onde seu autor vivia num contexto de intensa perseguição aos cristãos por parte dos romanos. Logo, como aponta Cohn (2001), há diversas alusões históricas ao Império Romano no rico encadeamento de imagens do livro, que ora lembra um pesadelo alucinatório ou um filme surrealista. Isso se dá porque ele é escrito numa linguagem simbólica, que busca apresentar uma poética acerca da história do mundo como uma narrativa de bestas, catástrofes, tragédias, *pathos* insanos, e, por fim, a catarse da salvação como promessa da eternidade no reino dos céus. A Terra treme na abertura dos sete selos que anunciam a humanidade que o fim, enfim, chegou:

⁵¹ Iremos usar “Livro da Revelação” ou “Livro das Revelações” como sinônimos para o Livro do Apocalipse.

“E os reis da terra e os grandes e os quiliarcas e os ricos e os fortes e todo o escravo e todo o [homem] livre esconderam-se nas grutas e nos rochedos das montanhas e dizem às montanhas e às rochas: caí em cima de nós e escondei-nos do rosto d’Aquele que está sentado no trono e da ira do Cordeiro, porque chegou o dia, o grande da ira deles - e quem poderá resistir? (PATMOS apud Lourenço, 2017, p. 568).

Essa imagem grandiosa⁵² anunciava que o fim viria para toda a humanidade englobada pela orbe divina. Independente de classe ou crença, o cristianismo afirmava a existência de um Deus verdadeiro que iria redimir os pobres e perseguidos diante da injustiça que eles sofriam sob a lei dos reis despóticos (frequentemente identificados como não-cristãos). O profeta João enxergava a própria ordem romana de reis, imperadores e chefes de províncias, como uma ofensa ao reino do verdadeiro deus do mundo, e é por isso que o livro da Revelação convida o leitor a se interpretar, existencialmente, como personagem num cosmos que batalha pelo fim do caos – pensemos no exterior sloterdijkiano como invasor de toda a esfera mundana. O mundo é homogeneizado em termos geográficos como a morada de todos aqueles que se consideram cristãos. Logo, segue-se uma verdadeiro caleidoscópio, como aponta Frederico Lourenço (2017), de cenas oníricas do mundo chegando ao fim por queimadas da Terra, incinerações de montanhas, oceanos se transformando em rios de sangue, cometas ardentes, eclipses totais, pragas de gafanhotos, etc.

E foi visto outro sinal no céu: e eis um dragão grande, ruivo, com sete cabeças e dez chifres e, nas suas cabeças, sete diademas; e a sua cauda arrasta a terça parte dos astros do céu e atirou-os por terra. E o dragão estacou diante da mulher que está prestes a dar à luz, para que, quando parir o filho dela, o devore. E ela deu à luz um filho macho, que vai apascentar todas as nações com bastão férreo [...]. E o dragão enfureceu-se contra a mulher e partiu para fazer guerra com os restantes da semente dela, [os restantes], que observam os mandamentos de Deus e que sustêm o testemunho de Jesus (PATMOS apud Lourenço, 2017, p. 580-581).

O livro da Revelação é um verdadeiro bestiário de criaturas horrendas (leopardos, leões, serpentes, etc) que assumem a forma dos agentes do caos. Nessa passagem, João se referia ao nascimento do Cristo como aquele que vai lutar contra o dragão invasor (para lembrarmos que o caos, para Eliade, sempre é intruso ao que é estabelecido) do mundo. Aqui vemos a metafísica pós cidade-mundo de Sloterdijk em pleno vigor, pois, quem habitava o mundo? Ora, o cristão. Independente de onde ele estiver, geograficamente, no último dia, ele estará entre os possíveis escolhidos para a salvação eterna. Todo aquele que não era cristão, ou seja, aquele que não habita o mundo da mitologia do Apocalipse, estava automaticamente ao lado das bestas. Marcelo Gleiser (2015, p. 47) vê o livro como “exemplo brilhante de retórica de propaganda”, ou seja, como texto convidativo ao não-crente para se inserir nessa grande narrativa que

⁵² Perfeitamente captada pelo pintor romântico John Martin na obra *The Great Day of His Wrath* (1851-1853) - (fig.12), objeto de análise do capítulo 5 da presente tese.

atravessa todo o mundo ao mesmo tempo que lhe dá uma finalidade. Naturalmente, a história conclui com a vitória das forças divinas sobre a besta, onde João anuncia o tempo mitológico através do “E vi a cidade santa, [a] nova Jerusalém, descendo do céu [vinda] de Deus” (PATMOS apud Lourenço, 2017, p. 600). Logo, segue-se, após o julgamento da humanidade, a eternidade dos escolhidos junto a Deus.

Como aponta o teólogo Grant R. Osborne (2017), o Apocalipse retira o véu da realidade para o devoto, fazendo-o crer que os sofrimentos do presente são apenas ilusões e que no cerne dele há uma dimensão transcendental, esperando por ele. As visões em tons alucinatórios nada mais são do que o reconhecimento sensível de que o mundo já se encontra povoado por bestas – e aqui, voltamos a contradição apontada por Sloterdijk de um mundo cristão fechado por Deus e aberto ao mal. Segundo Osborne (2017), não existe uma maneira correta da interpretação do livro da Revelação, e sim várias maneiras de encarar o texto. Nossa interpretação, tal como a do autor (2017), do livro do Apocalipse, consiste em olhar para esse texto como uma teoria da história em direção ao pós-histórico – o retorno ao tempo mítico prometido por Jesus.

Naturalmente, quando reconhecemos que o fim do mundo faz ressoar a experiência histórica cristã, fica fácil apresentar que quando acessamos nossos objetos eles se referem à sinais de que o fim está próximo, mas, por ora devemos nos perguntar abertamente se: a partir da tradição cristã, nos identificamos com os eleitos escolhidos nos últimos anos da humanidade no mundo? *Não*. A questão não é sobre se a abertura histórica para o uso figurativo do fim do mundo, e seu reconhecimento como tendo um fundo cristão, nos coloca no lugar dos escolhidos⁵³ na crença para o pós-fim, mas como o texto difunde uma maneira de encarar o futuro da humanidade. Outra atitude próxima da nossa é a do historiador Georges Minois: “O apocalipse é, à sua maneira, uma filosofia da história, cadenciada pela sucessão de grandes impérios, catástrofes e vitória final, de aspecto messiânico. A história tem um sentido e tende para um objetivo.” (MINOIS, 2015, p. 141).

No entanto, de maneira um tanto diferente da nossa posição diante do texto de Patmos, a versão oficial da Igreja propõe que o livro da Revelação deveria ser lido como uma narrativa alegórica acerca da chegada da própria Igreja cristã no mundo. Nesse aspecto, a vitória final e a descida do reino dos céus (a nova Jerusalém) é a implementação do próprio cristianismo enquanto doutrina que prega a salvação. No entanto, ao fim, ainda havia um fim definitivo, que seria o Juízo Final, de teor zoroastrico como aponta Cohn (2001), evento representativo da finitude humana na Terra e que ainda está para acontecer.

⁵³ E, como veremos ainda nesse capítulo, a persistência do fim do mundo cristão vai além da cultura sacra ao se enraizar na história do pensamento.

De acordo com a historiadora Tamara Quírico (2014), o Juízo Final responde a crença difundida pelo cristianismo que após a morte do indivíduo a alma é separada do corpo e analisada de acordo com todas as suas ações na Terra, e, dependendo de como a existência for julgada, o sujeito vai para o além e deve aguardar até o momento do Juízo Final, onde os mortos ressuscitarão para o último julgamento daqueles que irão para o Paraíso ou Inferno⁵⁴.

Normalmente, as representações do Juízo Final envolvem a presença do Cristo Juiz no centro da imagem, mas há também elementos do Apocalipse de João em diversas representações, como aponta Tamara Quírico (2014). Portanto, não há dúvidas de que essas tradições cristãs se influenciam em termos culturais. Porém, é importante atestar as diferenças, o Juízo Final é, para a Igreja, o momento do fim da história, enquanto o Apocalipse é lido *dentro* da história, por ser uma narrativa alegórica da chegada da Igreja. Ou seja, para a Igreja não haverá a descida da cidade de Deus à Terra de maneira literal, pois ela deve existir apenas na alma dos fiéis. Tanto Marcelo Gleiser (2015) como Cohn (1970) argumentam que Santo agostinho oferecia, como discurso oficial da Igreja, uma visão menos alucinante do fim do mundo ao colocar o Juízo Final como um julgamento – sem grandes cataclismas ou bestas de dez cabeças – mais direto entre a humanidade e Deus.

Mas, mesmo assim, ainda se trata de uma filosofia da história, pois o homem é visto como orientado para o término da própria história e todas as suas ações são vistas como parte de uma obra totalizante de sua existência. Jean Delumeau (2017) afirma que a ansiedade em não saber se estava entre os escolhidos ao Paraíso pairou sob o Ocidente por séculos como um medo constante, e este medo está no cerne de diversas doutrinas cristãs que propuseram (e por isso foram perseguidas) interpretações diferentes do livro do Apocalipse.

3.5 MILENARISMO E A PROPAGAÇÃO DAS DOUTRINAS CRISTÃS DO FIM DO MUNDO

À parte da versão oficial da Igreja, surgiu uma nova corrente de pensamento a partir do livro da Revelação. Mesmo não sendo um grupo rígido em suas diversas manifestações, o **milénarismo** pode ser encontrado ao longo de boa parte da história do cristianismo como expressão cultural. Os milenaristas acreditavam que o segundo reino de Cristo não ocorreu a partir da fundação da Igreja, muito pelo contrário, mas que o reino ainda estaria por vir, e o próprio Cristo iria estabelecê-lo aqui, na Terra. Os milenaristas leem o livro do Apocalipse

⁵⁴ Há, inclusive, menção ao Juízo Final em diversos momentos dos livros canônicos da Bíblia, como, por exemplo, em São Mateus (24-25, apud Delumeau, 2017, p.308).

como uma perspectiva real para o futuro, ou seja, a segunda volta de Cristo trará a nova Jerusalém ao mundo durante mil anos de prosperidade até a chegada do Juízo Final.

Essa corrente de pensamento se alinhou com uma longa tradição de dissidentes políticos em contextos ocidentais numa imbricação de ideologia política, teoria histórica e redenção coletiva no furor religioso das comunidades que se voltaram contra o *status quo* vigente. Ao contrário da passividade imposta pela Igreja em aceitar o sofrimento em prol da expectativa do Juízo Final, os milenaristas viam-se na necessidade de agir contra o anticristo para o retorno do Cristo e a subsequente destruição de todos os demônios para assim alcançar os mil anos de plenitude. Não faltaram candidatos para assumirem o papel da besta: reis, papas, a própria Igreja, instituições políticas, etc. A escatologia milenarista é, portanto, em tons revolucionários, uma doutrina que visa a mudança social.

Absorvido pela Igreja como uma “simples” alegoria e sendo assim marginalizado pela sua potência, o livro do Apocalipse encontrou no milenarismo uma nova interpretação, uma que fez com que toda a semântica e léxico do Apocalipse e do fim do mundo sobrevivesse para muito além da Igreja Católica enquanto instituição.

É verdade que a Igreja institucionalizada mostraria uma habilidade suprema na contenção, canalização das energias emotivas dos fiéis, e sobretudo no orientar das esperanças e temores desta vida no sentido da vida futura: tais esforços, porém, embora geralmente bem sucedidos, não o foram em todas as circunstâncias. Nas épocas de incerteza e de excitação geral, o povo tinha sempre tendência para voltar-se para o Livro do Apocalipse (COHN, 1970, p. 24).

Aqui vemos a persistência do último livro da Bíblia na cultura popular: inseparável das dores dos menos favorecidos, e sobrevivendo como um texto no qual as pessoas podiam recorrer em épocas calamitosas. A possibilidade de uma outra leitura do livro da Revelação demonstra que, por mais que a Igreja tenha lutado contra outras doutrinas divergentes de seu sistema, o impacto do livro no imaginário vai muito além da simples alegoria. Nas imagens de bestas, de catástrofes geológicas e de corpos celestes, diversos líderes, e seus seguidores, encontraram no fundo religioso uma interpretação do mundo como um chamado às armas, tendo como objetivo a purificação definitiva dele. Graças aos milenaristas, a figura do Cristo guerreiro perdurou enquanto expectativa para ocorrer no tempo humano.

O milenarismo também intensificou a expectativa e procura pelo anticristo, pois se o mundo deve ser mudado, isso se dá porque ele já se encontra corrompido – e não era incomum que as pessoas encontrassem a figura de Satã naqueles que eram responsáveis pelas condições miseráveis nas quais eles se encontravam. Além disso, Cohn (1970) afirma que o milenarismo encontrava seus adeptos não na polarização de ricos e pobres, mas em qualquer situação tão

politicamente instável (fomes, pragas, acontecimentos históricos [cruzadas, morte de reis, etc]) ao ponto de ser aberta para a influência de um líder carismático.

É notável que o líder messiânico e milenarista seja um personagem que aparece mais vezes a partir de um senso de urbanização ou de expansão geográfica do mundo⁵⁵. Com o desenvolvimento das cidades e com o clima geral de peregrinações para a recuperação da Terra Santa, a informação circula com maior facilidade, indivíduos vagueiam por terras, observam outras realidades sociais e se sentem aptos não apenas para absorverem a palavra do Apocalipse cristão como realidade imediata e última, como também para propagarem novas interpretações acerca do que deve ser feito nessa vida.

Com isto em mente, têm-se o *background* ideal para a explosão de profetas milenaristas que surgiram na Idade Média⁵⁶. Não nos cabe citar todos os movimentos subsequentes, no entanto, à título de exemplificação, e porque o caso é citado por nossos teóricos – Cohn, Gleiser, Minois, Delumeau –, falemos brevemente da história de João de Leiden (1509-1536) a partir da citação de Marcelo Gleiser:

Em 1534, a cidade de Munster, na Alemanha, foi sacudida por uma revolução anabatista. Após apenas uma semana de proselitismo nas ruas, mais de 1400 pessoas juntaram-se ao movimento. Jan Bockelson, um jovem pregador holandês conhecido como João de Leiden, provocara verdadeiro frenesi apocalíptico em sua audiência [...]. Finalmente, os anabatistas invadiram a sede do governo local, dando origem a um enorme êxodo da maioria luterana. Convites foram enviados para anabatistas das regiões vizinhas, instigando-os a se unir aos seus irmãos de Munster, que nesse meio tempo foi rebatizada de “Nova Jerusalém”. Somente os fiéis que vivessem lá seriam salvos no dia do Juízo Final. Rapidamente, o governo anabatista transformou-se em um reinado de terror; a propriedade pública foi confiscada, todos os livros, com exceção da Bíblia, foram proibidos, e todos os dissidentes, torturados e executados. João de Leiden instituiu a poligamia, declarando-se rei da Nova Jerusalém, o messias profetizado pelo Antigo Testamento [...]. Em junho de 1535, a cidade foi afinal

⁵⁵ Não é uma coincidência que tanto Cohn (1970) como Minois (2015) apontem para o surgimento violento do milenarismo a partir do séc. XI, no início das cruzadas, pois, em se tratando delas, a Igreja se alimentou do clima escatológico generalizado para oferecer a salvação àqueles que abandonassem tudo em prol da retomada e proteção da Terra Santa. Além disso, é preciso olhar para as cruzadas a partir do que já concluímos acerca do “mundo” no *fim do mundo*, pois elas respondem a uma maior circulação de muçumanos e judeus na Europa a partir do séc XI. Portanto, é fácil de imaginar que no mundo cristão a presença de comunidades de outras doutrinas era visto como uma perturbação mundana de agentes do caos que estavam adquirindo cada vez mais importância num contexto macroesférico e sociopolítico. As cruzadas nada mais foram do que o asseguramento das fronteiras do mundo, uma tentativa de reforço imunológico (para voltarmos a Sloterdijk) do mundo cristão. Os cruzados da primeira cruzada, à luz do furor escatológico de se verem na batalha pelo mundo cristão, quando retomaram Jerusalém em 1099 não tiveram pudor em matar das maneiras mais brutais possíveis todo muçumano e judeu que se encontrava na cidade. Cohn (1970) afirma que circulava a informação de que quem matasse um judeu após este recusar a conversão cristã através do batismo – o que pode ser visto como o fim de uma macroesfera para o ingresso noutra mundo – teria todos os pecados perdoados. Portanto, é possível afirmar que, com advento das culturas muçulmanas e judaicas na Europa, ocorreu a demonização desses na cultura popular: “Escreviam-se peças de teatro que mostravam como os demônios judaicos ajudariam o Anticristo a conquistar o mundo até que, nas vésperas da Segunda Vinda e no princípio do Milênio” (COHN, 1970, p.65).

⁵⁶ Para um estudo mais completo sobre a pluralidade de cultos milenaristas na Idade Média e Moderna, checar o livro *Na Senda do Milênio* (Norman Cohn) e *História do Futuro* (Georges Minois).

invadida⁵⁷ e toda a sua população dizimada, em um massacre que durou vários dias. João foi acorrentado e exibido publicamente pelo visto como uma besta selvagem, para deleite das massas. Em 1536 ele foi levado de volta a Munster e, juntamente com dois outros líderes anabatistas, torturado com ferros incandescentes até a morte em praça pública (GLEISER, 2015, p. 84 e 85).

Além deste caso, outras explosões milenaristas são vistas a partir de suas leituras da Bíblia em tons pré-marxistas (um fato reconhecido por Cohn), isto é, por serem motivadas pelo desejo de uma sociedade mais igualitária⁵⁸. A história de João Leiden também apresenta que o furor escatológico foi além da Idade Média, sobrevivendo ao período das grandes navegações. De fato, Jean Delumeau (2017) afirma que o pânico do fim do mundo nunca foi sentido com tanta força como no período da época moderna, e o autor atesta que isto está atrelado diretamente ao crescente desenvolvimento dos centros urbanos, onde as notícias de outras regiões passaram a circular com mais facilidade, ademais o próprio Apocalipse passa a ser narrativizado a partir de obras de arte cosmopolitas. Além disso, notícias de pestes, guerras, mortes, fomes contribuíram para uma circulação mais afluída dos sinais que a aniquilação se aproximava.

Assim, de todas as maneiras – pela pregação, pelo teatro religioso, pelos cantos de Igreja também, pela imprensa, pela gravura e por toda espécie de imagens –, os ocidentais do início da Idade Moderna viram-se cercados pelas ameaças apocalípticas (DELUMEAU, 2017, p. 323)⁵⁹.

O contexto histórico também contribui para a propagação do fim próximo: guerra dos cem anos, corrupção do papado, avanço turco sob a Europa e claro, a peste negra⁶⁰, que ceifa a vida de um terço da Europa e que voltará a fazer reaparições ainda por séculos. O excesso de catástrofe produz o pensamento escatológico, como Minois coloca “O acontecimento é que suscita a profecia” (2015, p. 253). Informações de que o anticristo já estava entre os povos eram constantemente difundidas entre padres, milenaristas e pessoas comuns. Tudo isso forma um painel pré-contemporâneo de uma sociedade profundamente ansiosa com o que está por vir, tanto que, em 1513, o Frei Francesco em Santa Croce prega:

Haverá sangue por toda parte. Haverá sangue nas ruas, sangue no rio; as pessoas navegarão em ondas de sangue, lagos de sangue, rios de sangue [...]. Dois milhões de demônios estão soltos no céu [...] porque mais mal foi cometido ao longo destes últimos dezoito anos do que no decorrer dos 5 mil anteriores (apud Delumeau, 2017, p. 328).

⁵⁷ O antigo bispo da cidade, financiado por diversos nobres da região, montou um exército de mercenários durante meses para invadir a nova Jerusalém de Leiden (nota de rodapé nossa).

⁵⁸ Também é possível encontrar outras figuras que operavam numa relação, pré-científica, com o livro da Revelação e a história, como é o caso do abade Joaquim de Flora (1130-1202), que estava obcecado, de acordo com Minois (2015), com as relações entre apocalipse e história.

⁵⁹ Observamos aqui uma primeira aproximação dos meios midiáticos massivos com o fim do mundo?

⁶⁰ Delumeau (2017) aponta que a perseguição aos judeus se intensifica após a peste.

“Os últimos 18 anos” da citação indica que o fim do mundo era visto cada vez mais próximo. Não havia caminhar da história que não fosse um caminhar para a aniquilação do mundo, e, mesmo que a Igreja difundisse o livro de Patmos como alegoria, o contexto histórico empurrava as pessoas para o medo do que iria acontecer e para a dúvida de quem eram os escolhidos ao reino dos céus. A influência escatológica também é sentida a partir das grandes navegações, como atesta Delumeau a partir de Cristóvão Colombo:

Ele teve a convicção de ter sido eleito por Deus para levar o cristianismo aos povos pagãos de além-mar. E escreveu em uma carta datada de 1500: “Fui eu que Deus escolheu para seu mensageiro, mostrando-me de que lado se encontravam o novo céu e a terra novo que o Senhor falara pela boca de são João em seu Apocalipse e de que Isaías fizera menção anteriormente”. A descoberta da América e de uma humanidade até então desconhecida foi igualmente interpretada pelos religiosos recentemente desembarcados no Novo Mundo como o sinal ou de que o reino dos santos estava próximo (assim o julgará Vieira no século XVII) ou então de que o fim dos tempos já não tardaria (DELUMEAU, 2017, p. 314).

A sobrevivência das escatologias cristãs como interpretação da história sobrevive por tantos séculos porque o livro do Apocalipse, entre outros textos cristãos, produziu, no contexto ocidental, a ideia de *um* futuro bastante específico. A partir desse arcabouço cultural, o homem ocidental se perguntou o que virá e como ele deve se portar em relação ao que, em breve, mudará tudo que ele conhece. O futuro se tornou a preocupação do Ocidente, influenciando amplamente um modo de se experienciar o tempo histórico.

3.6 O TEMPO ESCATOLÓGICO PARA A MORTE

As consequências para a reconfiguração do tempo a partir da ideia de um futuro não devem ser menosprezadas. A mudança de paradigma para a crença em um mundo não mais imutável, e sim rumo a algo fascinantemente assustador, é a principal fonte de influência para o fenômeno estudado na presente tese. Quando o futuro foi situado num horizonte como destino da humanidade na Terra, ele certamente provocou alvoroço, pois ninguém tinha a completa certeza de quem estaria entre os escolhidos no grande dia⁶¹. Zaratustra popularizou, próximo à Israel, a ideia de um tempo em marcha, adiante para o grande momento, enquanto que o cristianismo praticamente impediu o desenvolvimento de qualquer relação com o tempo que não seja permeado pelo futuro; pelo “onde você estará no Juízo Final?”. Doutrinas milenaristas não se diferenciam da versão oficial da Igreja em seu teor de tempo progressista, pelo contrário,

⁶¹ Num culto ritualístico politeísta e pré-cristão, o indivíduo acessava o tempo mitológico e o cerne da experiência com as divindades, dessa maneira, reiterando a ideia de uma narrativa cíclica, carregada de repetições. Pensar num fim do mundo com eles é refletir acerca da renovação do cosmos - que era cíclico, como apontou Cohn (2001).

elas reiteram intensificadamente a ideia de que o grande dia está mais próximo do que nunca ao conduzirem pessoas a agirem diretamente para que ele chegue logo.

Mas para além de seu fundo mítico, a escatologia, afirma Jacques Le Goff (2016), se tornou um termo para além das religiões hebraicas e cristãs ao ser utilizado por cientistas e teólogos como o pensamento histórico próprio do fim do mundo de diversas cosmogonias, fazendo com que o termo fosse apropriado pelas ciências humanas como uma episteme duradoura. O autor defende que tudo relativo aos *fins últimos* enquanto destino de uma cultura, povo, civilização rodeia a semântica da escatologia. O fim do mundo tanto aponta para o início do mundo (isto é, como ele foi criado) como também faz brotar pensamentos acerca da utopia (termo caro da época moderna até o séc. XX), isto é, para o destino de uma humanidade livre de aflições. No final, a escatologia sempre vai inserir um pensamento acerca do mundo: seu nascimento, seu destino, suas orientações.

A história, veículo de eternidade, mantém-se história, pois que o Reino se desenvolve neste mundo e no tempo; mantendo-se fundamentado no acontecimento essencial do passado, volta-se para o futuro, para o cumprimento ou consumação final realizada pela vinda gloriosa do Filho do Homem. O cristianismo pode ser definido como a escatologia tornada história (GALOT apud Le Goff, 2016, p. 316-317).

Seja em seus tons mais otimistas ou em seus versos mais aterradores, o Apocalipse de João fez a ideia de linearidade histórica reverberar por toda a cultura ocidental. O futuro se tornou algo a se esperar ansiosamente, entre a esperança e o medo. Naturalmente, o fim do mundo descrito no livro da Revelação também se popularizou, e se transformou no adjetivo *apocalíptico* no uso corriqueiro e público da linguagem para a descrição das catástrofes. Le Goff (2016) descreve que a persistência do Apocalipse (ou apocalíptico) na interpretação histórica se encontra devido, entre outros:

(...) a multiplicação dos anunciadores (cometas, terremotos, guerras, fomes, epidemias), que daí em diante serão observados em clima de angústia e pânico; 6) finalmente, a abundância e a virtuosidade das imagens e símbolos que, durante séculos, tocaram as imaginações e excitaram a verve dos artistas. O Apocalipse, se muito contribuiu para modelar o que Jean Delumeau chama o “cristianismo do medo”, esteve também na origem da criação de obras-primas de arte, sobretudo na Idade Média (LE GOFF, 2016, p. 321).

Hoje em dia, para retomarmos Gadamer, é muito fácil olhar para os anunciadores que Le Goff fala a partir de uma tradição apocalíptica e que já se encontra mesclada com o caráter público da linguagem, demonstrando a vasta influência do cristianismo mesmo num contexto secularizado. A própria dimensão de uma grande tragédia e catástrofe, como o rompimento das barragens de Brumadinho e Mariana, já parece ditar uma semântica apocalíptica no nosso compreender desses contextos, e não há dúvidas que o surgimento do nosso uso do *fim do*

mundo nada mais é do que uma atualização do pensamento apocalíptico no contemporâneo. Porém, antes de falarmos sobre esse arcabouço de referências apocalípticas num contexto secularizado, é preciso retomar e encerrar o debate acerca da nossa compreensão do futuro que se anuncia no nosso uso do fim do mundo.

Já falamos que no horizonte histórico inserido em nossa figuração, não estamos nos vendo como escolhidos para adentrar na casa de Deus. Ou seja, em momento algum existe, no nosso uso do fim do mundo, uma vinculação com a mitologia da cristandade por meio da crença de um retorno ao tempo mitológico. O que há, na tradição cristã, presente no nosso compreender, é justamente o pertencimento com a história como escatologia, ao mesmo tempo em que nos identificamos próximos à semântica do Apocalipse como compreensão para nossos objetos. Portanto, os agentes do Apocalipse, isto é, os simbolismos do fim do mundo deste texto, encontram uma moradia no nosso desvelar histórico e serão relacionados nas nossas futuras análises.

Entretanto, devemos nos perguntar, se não estamos à espera da salvação para podermos gritar “*Hallelujah!!!*”, tal como no final do livro da Revelação, o que se encontra à espreita no nosso fim do mundo? O que é isto que causa pavor e ansiedade? O que se manifesta como a revelação mais íntima, desconcertante e fascinante no nosso desvelar histórico enquanto fim do mundo a partir de contextos tão diversos como a imaginação do 11/09, a cultura atômica e o passado do México longínquo?

Devemos responder categoricamente: a **morte**. A morte como a realidade essencial do nosso acesso ao ente fim do mundo. A morte como a expectativa que em breve eu não *posso-ser*, no sentido de ser que experiencia, porque a morte anula as possibilidades do ser-aí, e nela não há nada. Nada que possa ser conhecido, apreendido e comunicado. Pensamos na morte como o fim de tudo, fim das possibilidades, incapaz de ter uma experiência de apreensão, pois ela é o fim do pensamento: o não-lugar, a anti-imagem, o não-ser. Nossa escatologia não caminha para a salvação, mas para o desvelamento da morte em seu referencial mais expressivo e difícil de ser ignorado. Tal expressividade se encontra presente tanto no conteúdo dos objetos escolhidos para as análises futuras como no próprio desvelar cultural da nossa compreensão. Portanto, a morte aqui adquire contornos de *aniquilação e desintegração* do sujeito indagativo. Há um abismo entre o desvelar e os objetos, um reconhecimento da morte como ser-abismal que possibilita uma figuração *limítrofe*.

Com esta breve introdução da morte como desvelamento presente no ser do fim do mundo, fica claro de que aqui se opera um limite para a tradição cristã, tendo em vista que o cristianismo prega a eternidade da alma e nosso desvelar da morte propõe justamente o

anulamento da subjetividade após o morrer. Aqui, se opera uma outra tradição no nosso compreender que coexiste, carregado de tensões, com o arcabouço cristã. Devemos fazer agora o mesmo movimento que fizemos com a tradição cristã e investigar os alicerces culturais que sustentam nossa compreensão do fim do mundo a partir da perspectiva da morte.

Ao pensarmos o fim do mundo fica claro que essa compreensão não existe como algo puro e findado na referencialidade cristã, pois a morte como horizonte hermenêutico necessita de sua própria investigação histórica a fim de podemos definir de maneira clara o que é o fim do mundo em nosso horizonte histórico. Passemos, então, à investigação das pré-ontologias modernas.

3.7 PASSAGENS

A primeira ponte que fazemos para investigar a nossa compreensão da morte se dá a partir da resignificação dos sentidos que a ideia de mundo passou nos últimos séculos. Vimos com Sloterdijk como o conceito de mundo se tornou um termo majoritariamente cristão a partir das reflexões sobre a orbe divina como contêiner do cosmos e separado do divino, ao mesmo tempo em que manifestava os sinais de Deus em toda a sua extensão. Contudo, a partir da Idade Moderna e na geocentralização do planeta por meio das grandes navegações, Sloterdijk (2014) afirma que a tarefa de construir a imagem do mundo passou dos metafísicos cristãos para os geógrafos e marinheiros.

Entender esse contexto é importante para a pesquisa pelos seguintes motivos: a) para que se compreenda o surgimento dos sentidos da morte como expectativa do não-ser; b) para elucidarmos que a mudança do conceito de mundo ocasionou uma reconfiguração acerca do pensamento sobre fim do mundo nos últimos séculos, originando (possivelmente) nossa desvinculação de uma tradição 100% cristã; c) para continuarmos reflexões sobre o mundo – inserido no contexto de nossa investigação do último capítulo – a partir da queda do orbe divino: fato que parece diretamente responsável pelos terrenos pré-ontológicos que alimentam nossa figuração.

A secularização do mundo começou muito antes do advento da modernidade a partir das conquistas iluministas, se dando por meio das cartografias dos espaços geográficos, relatos dos conquistadores, negociantes internacionais e até mesmo por missionários cristãos que descobriram um planeta muito além da Europa e Oriente Médio. Desde então, a ideia de mundo foi propagada como sendo sobre o próprio planeta Terra, sobre a soma de seus espaços geográficos que passaram a produzir discursos que orientavam o ser-humano como habitante

do globo, ocasionando no surgimento de uma nova referencialidade do ser-no-planeta em contrapartida com o ser-no-orbe.

Os indivíduos que participaram do espírito do tempo da Idade Moderna entenderam que “após a destruição do céu, foi a própria Terra que teve que assumir sua função como a última curvatura em grande escala” (SLOTERDIJK, 2014, p.774). Contudo, não reconhecemos esse paradigma como uma ruptura com o que investigamos no último capítulo, mas como uma continuação de onde os novos sentidos nascem, mesclando-se à nossa figuração.

A mudança se deu para a orientação última do mundo: no cristianismo, “mundo” era a totalidade do espaço fora-dentro de Deus – o que implica que tudo seria mundo, nos conduzindo para a experiência do ser-no-orbe-divino –, a partir da Idade Moderna, a ideia do “mundo” levou os indivíduos a cartografar os espaços da Terra. A ideia de proximidade e de contenção que o mundo cristão como geografia sagrada transmitia, vai cedendo lugar lentamente ao exterior (isto é, aquilo que geograficamente ainda não é conhecido) a ser desvelado, mapeado e habitado. Com isso, conforme o monstruoso sloterdijkiano começa a se formar, vemos a passagem do homem religioso de Eliade para o homem que vive no profano: o homem passa a responder menos ao contexto da macroesfera imunológica e começa a perceber o exterior como presente na vida, pois a ideia de mundo passa a se tornar um termo mais geral sobre o próprio planeta Terra. Estamos contidos nele? Sim. Mas nos sentimos pertencentes e acolhidos imunologicamente nele? Não necessariamente.

No espaço circunavegado da Terra, todos os pontos têm o mesmo valor. Essa neutralização submeteu o pensamento espacial da Idade Moderna a uma mudança radical de significado. A situação tradicional de que os humanos "vivem, se movem e têm seu ser" em orientações, marcações e atrações regionais foi superada por um sistema de localização de qualquer ponto em um espaço representacional homogêneo e arbitrariamente divisível [...] Eles não habitam mais exclusivamente sob suas casas céu-centradas (SLOTERDIJK, 2014, p. 783-784).

Importante ressaltar o “exclusivamente”, no final da citação, para atestar a contínua persistência, em vários níveis, das habitações sob o orbe divino. Um cristão, orientado para os textos sacros de sua mitologia, ainda vive sob a metafísica clássica, entretanto, ele já se encontra inserido em espaços que sacodem a sacralidade dessa ordem, pois o próprio mundo vêm se tornando secularizado há séculos. Portanto, cabe-nos falar, através do advento da secularização, mais a partir da ideia de *globo* do que de orbe.

De acordo com Sloterdijk (2014), O globo enquanto mundo mapeado com suas faunas e elementos deslumbrantes, representa a constante perda não do centro, pois o homem ainda se conduz por meio espaços privilegiados no seu viver (Sloterdijk ao encontro de Eliade), mas da periferia. A partir de agora o exterior sempre estará presente, o desconhecido será estudado e

catalogado pelas ciências para que ele se torne menos monstruoso e mais humano, ou seja, conhecido. O mundo é homogeneizado porque ele é dado como tarefa – geográfica, histórica, política, econômica, etc – para os cientistas. Tudo deve ser trazido para o novo centro, isto é, o conhecimento categorizante, tudo deve ser estudado e compreendido como fenômeno. De repente, diversos homens de privilégio se viram empenhados em *extrair do mundo seus mistérios* – o paradigma técnico das culturas humanas cresce exponencialmente e os deuses são convidados a se exilarem. Nós, enquanto modernos, somos herdeiros dessa ideia de mundo como habitação homogênea e impessoal.

Isso, naturalmente, foi intensificado a partir do final do séc. XVIII/início do séc. XIX, com a propagação dos ideais iluministas e com diversas revoluções em rumo. O historiador do pensamento Thomas Moynihan (2020), afirma que os pensadores iluministas já olhavam para o mundo como o planeta Terra sendo criado não por uma deidade racional, mas sim por um puro acaso dos fenômenos físicos da natureza. Fenômenos celestiais e catástrofes são dessacralizadas a partir da ciência como sendo produtos da Natureza

Ao longo dos séculos que se seguiram, de fato, a própria palavra “catástrofe” mudaria de significar o desfecho da lição moral para, em vez disso, conotar as convulsões turbulentas de uma natureza autônoma e impessoal (MOYNIHAN, 2020, p. 221).

Moynihan continua a descrever as consequências do iluminismo para o pensamento apocalíptico ao afirmar a mudança do paradigma do fim do mundo a partir da ideia de **extinção**, isto é, como a humanidade pode chegar ao fim pela sua própria ação histórica ou como consequência do cosmos, este último já sendo entendido num sentido das ciências da natureza. O teórico afirma que enquanto o Apocalipse é a doutrina que constrói um sentido para o fim, o iluminismo começa a refletir, a partir das possibilidades de extinção, os sentidos do fim como algo não capturado por narrativas mitológicas – que o autor chama de escatologia física (2020). Portanto, as ciências passaram a difundir um fim do mundo bastante racional e possível a partir dos fenômenos da natureza, e estes não se enquadram na moralidade do fim do livro da Revelação. O iluminismo desponta para um tipo de discurso onde “não há nada a ser revelado”, nenhum escolhido, todos presenciarão o fim do mundo porque ele virá para o ser-humano⁶².

O Dia do Julgamento permite que nos sintamos confortáveis com o conhecimento de que, no final das contas, o universo está afinal em sintonia com o que chamamos de justiça (mesmo que suas sentenças sejam divinas e inescrutáveis). Nesse sentido, nada estava realmente em jogo. A extinção, por outro lado, nos alerta para o fato de que tudo o que amamos está em perigo para sempre. Ou, em outras palavras, que tudo está em jogo. (MOYNIHAN, 2020, p. 33).

⁶² Percebemos o uso de uma linguagem cada vez mais impessoal e cientificamente fria ao descrever o fim do mundo como um evento possível e que deve ser prevenido e estudado a partir da emergência de suas possibilidades de aniquilação da raça humana.

No alvorecer do iluminismo, o sentido das ciências visava demonstrar que os pensamentos, mitos e narrativas humanas não encontravam um nascimento na natureza, que esta é independente de nossas culturas, obedecendo a uma ordem própria. Cosmos, mundo, fim do mundo, passam a se vincular, semanticamente, ao discurso científico, para além da moralidade cristã. Nesse aspecto, mundo enquanto cosmos, deixa de ser o nosso destino momentâneo anterior ao acontecimento final e passa a ser simplesmente o espaço geográfico que permitiu o desenvolvimento de nossa espécie.

O momento histórico é, nós lembra Moynihan (2020) e Gleiser (2015), o da descoberta que a Terra possui uma história mais longa do que o narrado por mitologias, e que ela já abrigou diversas faunas que não existem mais, tais como, os dinossauros. Ou seja, seguindo essa linha de raciocínio, o fim do mundo já aconteceu para várias formas de vida anteriores aos humanos e ele é intrínseco a história do planeta Terra, e responde a fatores para além do controle e influência do homem sobre o mundo. Moynihan relaciona diretamente o nascimento das ciências, enquanto campo institucionalizado e fora do âmbito religioso, com o entendimento de que a Terra já abrigou vários outros mundos antes de ocasionar no desenvolvimento do *homo sapiens*.

Ou seja, a expressão “fim do mundo”, nos últimos 200 anos, se abriu para pensar o destino da humanidade como espécie e não como narrativa mitológica. Questões relativas a superpopulação, aquecimento global, genocídios humanos por máquinas inteligentes, catástrofes celestiais, passam a ser olhadas como os fins do mundo mais “reais” e próximos do futuro e que devem ser solucionados racionalmente por cientistas e políticos.

Se trouxemos nestas breves páginas a mudança do paradigma do mundo-orbe mundo-globo, isso se dá porque, pensamos que nosso fenômeno está, *em partes*, alinhado com essa reconfiguração, ou seja, o sentido do *mundo* inserido em nossa figuração é herdeiro tanto da tradição cristã como de um arcabouço moderno. Dito isso, nos parece, que a primeira face tipicamente moderna da ideia de morte no ocidente é a possibilidade de interpretarmos a humanidade como indiferente ao Universo cósmico.

3.8 A SOLIDÃO CÓSMICA

As passagens do orbe cristão para o globo marca o que Moynihan (2020) chama de solidude cósmica da humanidade⁶³. Cada vez mais se percebendo como mero acaso da relação

⁶³ Evidentemente, não tratamos disso como um caráter universal total, mas como um universal gadameriano, isto é, como um arcabouço de referências culturais e discursivas que se alicerça a partir da sua partilha e difusão em inúmeros objetos.

de fenômenos para além de sua compreensão, o homem se vê sozinho num vasto universo que lhe é indiferente, e que age conforme as leis da natureza. Não há um sentido universal e moral da presença do homem na Terra. Antes o homem vagava pelos abismos geográficos do mundo e não encontrava nenhum deus no espaço que lhe cabia investigar, mas ele acreditava que a própria divindade abarcava tudo como um contêiner divino. A partir do iluminismo, ocorre a emergência do discurso de que não podemos encontrar Deus no mundo porque, talvez, não haja nenhum criador além da própria causalidade da natureza. Isto é um primeiro passo para a descentralização do homem no universo como ser de importância relativizado.

Já no séc. XIX, Victor Hugo (1802-1866) soube captar perfeitamente uma nova imagem do mundo (fig.6) que surge na imaginação ocidental: Um planeta relegado às rasuras do branco e preto como imaginações do inimaginável e submerso na vastidão de um universo aterrador e desconhecido.

Figura 6: Planète (1866), desenho de Victor Hugo.



Fonte: Internet.

Para além do caráter amedrontador, a solidão cósmica também atçou a consciência ocidental de que a vida, sendo um acontecimento tão único e isolado – até onde se sabe –, deve ser valorizada e preservada. Ou seja, sabendo que somos um acaso da natureza, o planeta Terra deve ser preservado por este ser a morada da humanidade. Mesmo que filósofos como Schelling (1775-1854) tenham defendido, no final da década de 1840 (apud Moynihan, 2020), que o destino da humanidade não deveria estar vinculado ao nosso planeta e que o homem deveria se preparar para dar continuidade a sua história em outros lugares, a imagem da Terra como lar homogêneo, enquanto macroesfera de um único povo, o ser humano, persiste do iluminismo até nossos dias.

Basta olharmos para as bandeiras da ONU (fig. 7) e da Unicef (fig. 8) ou até mesmo para os sentidos de uma das canções mais famosa da cultura popular, *We Are The World* (Michael Jackson, Lionel Richie), para percebemos que a imagem do mundo como globo solidário e do nosso lar, os seres privilegiados, persiste enquanto prova que a macroesfera é reiterada discursivamente como espaço homogeneizado da humanidade.

Figura 7: Bandeira da ONU



Fonte: Internet.

Figura 8: Bandeira da Unicef



Fonte: Internet.

Esses exemplos servem à nossa argumentação que frequentemente, num caráter heideggeriano do público, “mundo” diz respeito a união; fortalecimento diante da solidão cósmica e seus males (pandemias, genocídios, catástrofes ambientais, ameaças celestiais, etc), tidos como verdadeiros estressantes existenciais a serem combatidos. Nesses casos, há um aspecto na ideia de mundo que diz respeito ao sentimentalismo aberrante em torno da humanidade como uma dádiva a ser preservada, por isso que a figuração do mundo no contemporâneo, constantemente, recorre às cartografias de países, imagens de crianças, personagens de etnias diversas de mãos dadas ao redor do globo. Ou seja, estando o ser humano mais ou menos ciente de seu isolamento, ele se protege com textos que o colocam como sendo parte de uma única casa. O discurso homogêneo é o de uma humanidade (já sinônimo de mundo) se afirmando como unida diante da ameaça externa: sua total aniquilação.

Nenhuma mídia soube melhor difundir e reiterar o sentido do fim do mundo como a destruição do globo terrestre do que o cinema com seus inúmeros fins do mundo artificializados pela engenharia dos efeitos especiais. Como iremos aprofundar no capítulo 5, o cinema capturou o medo do fim do mundo como fenômeno global e diverso (pois suas causas variam de acordo com a obra) apenas para, constantemente, depositar sua fé na persistência da humanidade diante da tragédia global – tal caso ocorre, como vimos, em *O Dia Depois de Amanhã* –, portanto não há dúvidas de que muito do nosso uso do *mundo* na expressão do fim do mundo é também influenciado ontologicamente por essa textura do mundo homogeneizado e carregado de virtudes.

Contudo, apesar dos excessos sentimentais, o aspecto aterrorizante da solitude cósmica persiste em inúmeros textos. Por mais que os discursos homogêneos reiterem a imagem do mundo subjugando o desconhecido do exterior, as frestas da modernidade iluminista não podem

ser tapadas e ignoradas. Na queda dos céus, nas cinzas do orbe e na sua subsequente passagem para o globo, o mundo subtraído de espaço sacro legou à imaginação ocidental a ideia terrível de que a morte é o fim de tudo.

O aspecto desarticulador da morte como aniquilação do eu e da humanidade ainda representa um abismo sem fundo para o pensamento, por ser ele um conceito-limítrofe que coloca em perspectiva a própria relação com o mundo. Num contexto secularizado, as ciências trataram de buscar o controle dos fenômenos da natureza para estes melhor servirem aos interesses da humanidade⁶⁴. O contexto da modernidade abre o mal estar generalizado da destruição da alma eterna a partir da queda do cristianismo como dogma único. Se o cosmos é produto do acaso e não de uma deidade, a vertigem da morte invade a imaginação dos últimos 200 anos. O homem ousou tomar as rédeas do seu futuro a partir do aparato científico em prol da sua sobrevivência e isso caminhou ao lado do aparecimento enfático dos sentidos da morte – aniquilação, extermínio, finitude definitiva – no imaginário popular, científico e artístico. Vejamos a imagem da Terra (fig. 9) em toda seu fascínio a partir da conquista da humanidade em olhar para seu lar no dia 24 de dezembro de 1968:

⁶⁴ Reconhecemos que nações e governantes se valem dessa ilusão para mascarar os interesses sócio-económicos por detrás.

Figura 9: *Earthrise*, fotografia do astronauta William Anders em órbita lunar



Fonte: Internet.

A imagem do globo como humanidade anda de mãos dadas com o fascínio exercido por essa imagem em prol dos sentidos de solidão e relativização do homem capturado como totalmente dissolvido em um mundo que está rodeado pela escuridão que nos rodeia. Pelo vácuo do ser. A ideia de morte surge como uma figuração irrefreável de sentidos sob a condição humana a partir dessa imagem: Nenhum Deus, apenas o caos ao redor do mundo, ameaçando adentrá-lo e destruí-lo, morte das visões antropocêntricas e detentoras do cosmos como servindo a moral humana. A minha mortalidade é colocada em relação a partir dessa imagem por seu dado insignificante diante da vastidão do universo.

Seres humanos morrem diariamente em algum lugar nesse globo tão humilde em limitar o que nossos olhos podem ver. Toda a história da humanidade, todos os dramas humanos, todos os segredos ainda por serem descobertos da história da Terra são suspensos ao vermos o globo

de uma perspectiva fora dela. O horizonte desvelado nessa imagem da Terra revela o caráter de que toda cultura e memória humana não são nada no ato imaginativo de se colocar a olhar para a Terra fora dela. A finitude invade o pensamento do ser-finito, e como podemos acreditar numa vida após a morte tendo recebido o intenso *pathos* científico que atestou a indiferença na qual o universo “agora” possui conosco?

A partir da modernidade, os homens se abrem para a possibilidade de olharem para um universo que não foi feito para eles, e com isso surge o caráter abismal da ideia de morte como o fim de tudo. Nenhuma redenção, apenas a irrealização. Para entendermos melhor, é necessário erguer a voz de diversos filósofos que reagiram ao espírito dos tempos seculares e indagaram a morte no horizonte histórico do homem destinado a nada além de morrer.

3.9 A FILOSOFIA INDAGA A MORTE NO CONTEXTO SECULAR

A maneira como olharmos para o sentido da morte no fim do mundo não é outra coisa que não um ser-histórico, alimentado por tradições. Reconhecemos nos novos sentidos do mundo, o primeiro solo pré-ontológico para nossa compreensão da morte, agora precisamos olhar para a modernidade como origem para tal interpretação.

A emergência do homem moderno, científico e guiado pela razão num mundo cada vez mais despido de seus mistérios, alimentou a circulação da morte como o grande mistério desconcertante, Edgar Morin (1970) reconheceu o homem moderno como isolado de respostas para as grandes questões da sua existência finita. Consequentemente, os temas literários relativos à morte serão, de acordo com Morin, elevados à categoria de temas filosóficos sérios e vitais para o tempo moderno. Poetas como Augusto dos Anjos, Charles Baudelaire, Edgar A. Poe, dentre muitos outros, indagaram a mortalidade, a partir da possibilidade de não existir mais nada após dela. O próprio indagamto filosófico de Morin (1970) sobre a morte já é um reconhecimento da influência histórica do que o autor descreve como o rombo das portas literatura e filosofia pela morte a partir da modernidade.

Coincidindo com a angústia da morte e agravando-a, fazendo a tropeçar de nada em nada, as descobertas das ciências do homem e da natureza esmagam e estiolam o indivíduo, criação tardia da natureza, derradeira flor das civilizações; recolocam-no, qual átomo invisível, no seu planeta rodopiante, ele próprio átomo de um sol perdido nas poalhas da Via Láctea. A ciência abre a consciência sobre abismos que se abrem uns sobre os outros, se devoram uns aos outros... As civilizações são mortais. A humanidade está condenada à morte. A terra morrerá. E os mundos, e os sóis. E o próprio universo, gigantesca explosão lenta. A morte humana, já vácuo infinito, dilata-se em todos os planos do cosmo, cada vez mais vazia e infinita. Está como o universo em expansão. Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha, tem-se apenas a si mesmo, última presença,

último calor, e é precisamente esse “si mesmo” que perecerá, apodrecerá, morrerá (MORIN, 1970, p. 266).

Essa passagem é sintomática para nossa argumentação por vários motivos. Primeiro porque Morin sinaliza a ideia de mundo a partir de seus dados científicos frios e distantes do moralismo cristão; segundo porque ele percebe o horizonte da morte como próprio da ideia de aniquilação da humanidade, fazendo pontes constantes com a perspectiva particular da finitude e como ela se conecta com o caminhar da própria cultura humana a partir da previsão que a Terra cessará de ser. Morin (1970) conecta como as descobertas científicas para os fenômenos do mundo e cosmos produzem historicidades da condição humana finita, abarcando o infinito (o universo desconhecido) com a mortalidade, a expectativa do fim individual através da noção de sermos totalmente dependentes das condições naturais de um planeta que tende a morrer por ser finito.

Para irmos além de Morin, dois “movimentos” filosóficos são evocados e identificados como tradições históricas que alicerçam nosso entendimento da morte como o nada que se aproxima e o não-ser iminente.

3.9.1 A filosofia existencialista⁶⁵

Os existencialistas (chegar a nota do tópico acima) responderam a morte a partir da mortalidade sempre presente na experiência humana. Kierkegaard, considerado o primeiro existencialista, retomou a Bíblia como livro sobre a condição humana. Sendo o homem visto como uma síntese de finito (temporal – ou seja, marcado para morrer) e infinito, a eternidade deixa de ser vista, pelo filósofo, como promessa para o pós-morte e passa a ser vista como “o que verdadeiramente faz viver, dá sentido à vida indicando-lhe a orientação a seguir” (FARAGO, 2006, p. 88). Kierkegaard chama-nos a compreender que a própria temporalidade é transcendental, fazendo-nos entender que a escatologia mais direta e presente em nossas vidas é a existência, que chegará ao fim.

Com essa realidade finita gera-se o problema da liberdade, tendo em vista que cabe ao sujeito responder a sua existência da maneira que melhor lhe cabe. Kierkegaard anexa o caráter da angústia inerente ao indivíduo como o atestado de que ele, ao se reconhecer como mortal e finito, deve responder a sua mortalidade a partir de uma existência auto-afirmativa:

Angústia pode-se comparar com vertigem. Aquele, cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura. Mas qual é a razão? Está tanto no olho

⁶⁵ Chamamos este tópico de existencialista por ele ser a *tag* recorrente na qual os filósofos abordados são difundidos. Contudo é importante falar que apenas Sartre se auto intitulava existencialista, enquanto que os outros, apesar de discutirem em termos da existência humana, não compartilhavam do título sartriano.

quanto no abismo. Não tivesse ele encarado a fundura!... Deste modo, a angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha pra baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-se (KIERKEGAARD, 2018, p. 67).

A angústia⁶⁶ é uma resposta ao reconhecimento que atinge ao eu de que suas experiências só se dão temporalmente e em existência. Angustiar-se é aceitar a finitude e responder a ela em vida. Kierkegaard inaugurou a maneira de pensar dos existencialistas apenas pelo que é acessado enquanto fenômeno em vida. Ou seja, não há como pensar na morte em si, apenas caráter de mortalidade, o ser-para-a-morte (retomado e desenvolvido por Heidegger) que sempre somos. Kierkegaard encara o acesso à eternidade de maneira apocalíptica, como se esta fosse a única possibilidade de um tipo de imortalidade para o sujeito mortal e finito, pois a eternidade reveste o sujeito de orientação e sentido de maneira além de uma temporalidade cotidiana de afazeres (2018). Trata-se de uma poetização da existência a partir dos momentos que intensificam a subjetividade do indivíduo e o conduzem para uma vida mais autêntica. Portanto, o filósofo dinamarquês responde a questão da morte pela vida, mas seu pensamento é, de acordo com Ernest Becker (1973), marcado pelo intenso pavor do reconhecimento do homem como apenas um animal cujo diferencial é o da consciência da morte como aniquilação do eu:

O tormento de Kierkegaard era o resultado direto de ver o mundo tal como é, na realidade em relação à sua situação como criatura. A prisão do caráter da pessoa é trabalhosamente construída para negar uma coisa, e apenas uma coisa: a sua condição de criatura. [...]. Este é o terror: ter surgido do nada, ter um nome, consciência de si mesmo, profundos sentimentos íntimos, uma torturante ânsia íntima pela vida e pela auto-expressão -, e, apesar de tudo isso, morrer (BECKER, 1973, p. 95).

A tragédia inicia o existencialismo: não somos tão privilegiados quanto achávamos que éramos. A morte irá anular nossa cultura, nossa existência, nossa memória, como um sonho sem sonhador, o coma eterno da não-existência. O abismo da morte então, será retrabalhado a partir de sua aceitação. Muitas das questões pleiteadas por Kierkegaard (liberdade, angústia) serão absorvidas e retrabalhadas por outros existencialistas. Aqui, Heidegger se torna um claro devedor da filosofia kierkegaardiana.

Heidegger denota que o medo da morte consiste em uma disposição afetiva⁶⁷ para algum ente que ameaça minha vida a partir de uma expectativa ansiosa da angústia (*angst*), onde o

⁶⁶ Heidegger se vale do mesmo conceito do autor – com o diferencial da subtração dos sentidos cristãos – para expor que o ser-aí possui a angústia como modo fundamental e em direção às possibilidades mais próprias de si.

⁶⁷ Heidegger falou extensamente acerca do papel das tonalidades afetivas (*stimmung*) no ser-aí cotidiano, pois a razão e a interpretação do ente não surgem do nada. O sujeito, ao comunicar algo ou ao se colocar em relação a algo (lazer, trabalho, escrita da tese, etc), sempre se encontra *afinado* por um sentimento que permite que determinado acesso ao ente se dê enquanto tal. Anterior a qualquer momento de sentido, a afinação do sujeito já

sujeito reconhece seu ser-para-a-morte como estrutura ontológica inevitável e real. Para Heidegger, a disposição com a angústia⁶⁸, assim como para Kierkegaard, joga a possibilidade de uma existência mais autêntica e própria.

O angustiar-se do ser-para-a-morte desvela, antecipadamente, a finitude como realidade não resolvida do ser-aí. Isto é, não existe uma superação da morte, ela sempre está à espreita das experiências da existência enquanto perspectiva para o momento onde não haverá mais nenhum ser-aí. Heidegger (2018) descobre na angústia da mortalidade a possibilidade da liberdade que desemboca na possibilidade da autenticidade em vida: “pensar a morte no contexto de uma ontologia implicando a finitude radical da temporalidade” (SCHUMACHER, 2009, p. 104). Bernard N. Schumacher (2009) nos lembra que a crítica de Heidegger para a interpretação pública da morte, isto é, a morte do outro distante e impessoal – que acessamos nas notícias, na literatura, enfim, nos discursos homogêneos – não necessariamente acarreta no desvelamento da **minha morte** (intransponível, não partilhada) como a realidade última da existência. Já que não há um acesso à experiência da morte, Heidegger reivindica sua posição como filósofo da mortalidade, isto é, da existência rumo ao morrer.

Karl Jaspers sintetiza bastante o pensamento sobre a morte-em-si comum a vários filósofos de influência existencialista na década de 30 e 40:

Todo sofrimento é experimentado por alguém que está vivo. A morte escapa à experiência [...]. Todas as concepções acerca do estar morto são desprovidas de base. Do mais-além não há qualquer experiência, nem se recebeu qualquer sinal. Jamais alguém retornou de entre os mortos. Daí decorre a ideia de que estar morto é não ser, de que a morte é o nada [...]. É vão o consolo que se apoia na afirmativa de que sobreviveremos na lembrança de outros, na descendência, em obras imperecíveis, na glória que atravessará os tempos. Tudo chega a um fim: não apenas o que eu sou e o que os outros são, mas também a humanidade e tudo quanto ela produz e realiza. Tudo mergulhará no esquecimento, como se jamais tivesse existido. (2013, p.144-145).

se encontra na sua própria abertura junto ao ente. Poderíamos dizer que sentimos tédio, alegria, melancolia, euforia, etc, dependendo da situação na qual nos encontramos, mas Heidegger (2018) diz que nunca nos tornamos mestres do humor referente a qualquer situação, ou seja, antes de podermos partilhar com os outros como estamos nos sentindo, já estamos afinados e abertos por um humor que simplesmente não o alcançamos a partir da linguagem. Dizer que um se encontra em uma disposição desta ou daquela maneira (como ente) é uma simplificação da nossa afinação sentimental em prol de uma aproximação comunicacional com os outros.

⁶⁸ O pensamento heideggeriano é mais completo e minucioso com o tratamento do conceito do que o do filósofo dinamarquês. Para Heidegger, a angústia tende a diluir a experiência com o mundo, fazendo com o ser-aí seja isolado e deixado às próprias custas em sua angústia finita ao perceber o nada que sustenta todas as coisas. O ente não é destruído, mas desprovido de valor, “deixando em relevo apenas o nada fulcral, “onde” as possibilidades e a liberdade agem, antes da realidade se formar” (MASSAROLLO, 2020, p. 182). Nesse aspecto, podemos retornar ao que foi dito no capítulo sobre mundo e dizer que através da angústia, Heidegger se aproxima de um pensamento do fim do mundo heideggeriano. Onde não há ente ou ser, existe o nada, e a angústia funciona como o conceito para o filósofo expressar a possibilidade de conduta libertadora de um indivíduo que se percebe rodeado pelo nada e pela sua própria finitude. A perda do “eu” enquanto realidade reconhecida pela perspectiva do morrer é o que faz o ser-aí a voltar-se para si em vida.

Jaspers escreve sob a sombra da bomba atômica e a ameaça de completa extinção, mas sua fala também ressoa com a tecnificação do mundo e da vida. O autor ainda (apud Reynolds, 2019) afirma que a morte enquanto situação limítrofe só faz devolver ao homem a reflexão sobre a sua existência, pois há uma consciência do “eu estou vivo”, tendo em vista que ninguém consegue afirmar “eu não estou vivo”.

Esses filósofos exerceram influência considerável para uma geração de pensadores franceses populares no pós-segunda guerra que colocaram o termo existencialismo de vez na cultura popular ocidental. Figuras como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus – diferentemente de Heidegger – possuíam uma inclinação para a produção artística, o que fazia com que suas idéias circulassem com maior acessibilidade, além disso, eles popularizaram a idéia de que diversos escritores (Kafka, Faulkner, Dostoiévski) eram existencialistas natos e em sintonia com as principais discussões filosóficas de seus pensamentos.

O existencialismo, talvez em uma extensão sem precedentes na história da filosofia, conseguiu captar a atenção do público geral. Estimativas sobre o número de pessoas presentes ao funeral de Jean-Paul Sartre em 1980 variam de 50.000 a 100.000, e isso se deu bem depois de seu auge cultural e intelectual. O famoso tratado de Simone de Beauvoir sobre a situação das mulheres, *O segundo sexo*, foi um dos livros de não ficção mais amplamente lidos no século XX. Peças de teatro e romances existenciais - em particular *A náusea*, de Sartre, e *O estrangeiro*, de Albert Camus - têm sido vorazmente lidos e criticamente aclamados (REYNOLDS, 2019, p. 11).

Nesse rastro, o ensaio *O Mito de Sísifo* de Albert Camus consiste num dos textos existencialistas mais populares, tendo sido referenciado em diversas obras – principalmente a partir de sua frase final “É preciso imaginar Sísifo feliz”. No ensaio, Camus cunha a corrente do pensamento absurdista. O absurdo é definido pelo estranhamento que o ser humano passa a nutrir com a realidade que não corresponde aos seus desejos. Reynolds (2019) afirma que o absurdo é representativo da desarmonia do homem com o seu ambiente e da subsequente decepção que o sujeito sente em perceber que as coisas não estão *aí* para ele. Camus (2020) reconhece a ideia de mundo a partir da familiaridade que pode ser explicada dessa ou daquela maneira.

Essa é a ilusão que sustenta a humanidade, a de que o mundo é dominado por ela. De fato, já vimos com diversos autores como a concepção de mundo está intimamente atrelado ao pertencimento do humano num espaço (existencial e/ou geográfico), mas Camus chama atenção para um mundo cada vez mais independente, no sentido de sua manifestação a partir da natureza e do universo, do ser-humano: “A partir do momento em que é reconhecido, o absurdo é uma paixão, a mais dilacerante de todas” (CAMUS, 2020, p. 36). A estranheza do mundo consiste no caráter absurdo de nos percebermos simplesmente como alheios a qualquer senso de

harmonia e unidade com o cosmos: “toda a ciência dessa Terra não me dirá nada que me assegure que este mundo me pertence” (CAMUS, 2020, p. 32 e 34).

Camus (2020) abraça a solidude cósmica que falamos no tópico anterior, mas ao invés de afirmar a humanidade como um discurso a ser preservado, tal como a circulação da ideia hegemônica de mundo no contemporâneo, ele defende o absurdo como revolta necessária do homem em aceitar que não há experiência da morte (e o que o seu terror vem justamente do fato dela ocorrer de maneira tão impessoal diante do cosmos). A solução, para Camus, que não seja o suicídio, é o confronto eterno e não resolvido com o próprio caráter sóbrio do absurdo. De maneira similar à angústia, o absurdo não é um remédio para curar a doença mortal que é a existência, mas um acolhimento da condição humana como inerentemente desconcertante. Camus, portanto, convida o leitor a se apaixonar pelo ímpeto de existir conforme sua própria condição absurda.

Todos esses filósofos atingiram o auge da popularidade nas décadas de 30 à 50. Contudo, suas influências persistem para além do contexto próximo das duas grandes guerras mundiais. O hoje clássico *A Negação da Morte* do antropólogo cultural, Ernest Becker mescla o existencialismo com a psicologia para defender a tese de que todo o homem constantemente constrói símbolos que o distanciam da sua própria mortalidade.

Becker (1973) argumenta que o homem, nas últimas décadas do séc. XX, se encontra tão engasgado de verdades sobre si mesmo, enquanto interpretações categóricas e delimitantes, que o indivíduo não pode evitar sentir vertigem em relação a sua existência. O autor argumenta que a morte se tornou a musa da filosofia (e subsequentemente, da ciência) quando esta substituiu a religião para responder ao “como suportar o fim da vida” (1973, p. 26). Becker se aproxima de Morin (1970) ao defender que o medo da morte é essencialmente o medo da aniquilação da individualidade, a partir do reconhecimento do acontecimento biológico – a morte do corpo –, ao mesmo tempo em que se luta para absorver que o indivíduo contido no corpo “está”, geograficamente, em canto nenhum:

O homem está literalmente dividido em dois: tem uma consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade, e no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre. Estar num dilema desses e conviver com ele é assustador (BECKER, 1973, p. 39).

Becker admite que esse dilema é profundamente moderno e em sintonia com as mudanças na mentalidade ocidental que a filosofia tentou abarcar. A filosofia, desde Kant, reconhece que o nosso acesso às ideias e conceitos só se dá a partir de como percebemos os fenômenos, e não através da coisa-em-si. Nesse aspecto, a morte é reconhecida como não-

fenomenal: ao morrer, eu a perco, e ela me dissolve. Ela não pode ser estudada em si, pois não há experiência com ela, “mantendo-se invisível no sentido da não-percepção fenomenal, contudo, a morte está, de certo modo, presente em todos os instantes da existência humana e aparece, de alguma forma, no mundo fenomenal” (SCHUMACHER, 2009, p. 162). Ela aparece, por exemplo, a partir do outro, quando este morre e o observamos, mas ela também se manifesta enquanto ente referencial que leva ao fenômeno (lembramos de Heidegger) em nossos objetos.

Logo, defendemos a morte enquanto manifestação sempre presente, por exemplo, nas imagens limítrofes da destruição grandiosa do 11/09 ou das bombas atômicas. Existe, no nosso horizonte do fim do mundo, uma perspectiva que nos escapa, incompleta e legada ao nosso acesso fenomenal da manifestação da morte como indiferente ao *humano*. Em todo nosso uso do fim do mundo, a *minha morte* me escapa por não ser experienciada ao mesmo tempo em que é imaginada como o fim escatológico do eu. A morte em si não é um objeto, ela é puramente expectativa e conduta para o fim da temporalidade. Temer a morte só é um sentimento porque o indivíduo teme perder tudo aquilo que ele conhece, isto é, a vida, mas não será a vida que estará na morte, o último suspiro dela será meu fim.

Observar a morte como um mal aguardado só faz sentido porque já falamos a partir da existência, e esta é viva. Schumacher (2009, p. 197) afirma, em diálogo com o filósofo romano Lucrécio, “O passado, em que o sujeito ainda não existia, é o espelho, ou a imagem perfeita do futuro, no qual ele não estará”. Onde estávamos em 1678? Em canto nenhum. Onde estaremos em 2365? Novamente, em canto algum. Schumacher abre a interpretação da vida como a própria exceção diante da eternidade do universo e da vida num geral, como um breve instante de luz rodeado pela escuridão de onde partimos e para onde nunca faremos um retorno, tendo em vista que o retorno presume o *eu* e a morte é a própria aniquilação do eu.

Ao imaginar e experienciar momentos onde minha morte é colocada em referencialidade, como, por exemplo, na contemplação dos objetos da tese, admitimos que não há como subtrair-se do “eu” que imagina o aniquilamento e que a própria imaginação já presume um enviesamento da morte (afinal, eu estou vivo!). Todo exercício de pensar sobre a morte já é falho, mas nele sempre há o reconhecimento dessa falha, do limite sensível. Schumacher (2009) coloca que a morte só pode ser sentida como parte do presente por projetar o indivíduo na mundanidade, e só podemos agir na vida por estarmos vivos. Se cada um de nós pensarmos acerca da morte individual como o fim definitivo, então, aqui abre um espaço para o próprio morrer enquanto **escatologia individual** própria de um pensamento moderno. A tese epicurista é concluída por Schumacher (2009) como um desafio para o pensamento, que é

lançado e jamais resolvido, pelo menos até que as ciências descubram como tornar o homem imortal:

Não posso, efetivamente, assistir a meu aniquilamento, pois não consigo me abstrair enquanto sujeito de minha percepção subjetiva. O fato de imaginar “minha morte” exigiria simultaneamente o desaparecimento completo do eu-espectador, o que é irrealizável. Parece então, desse ponto de vista específico, que “minha morte” nunca existe para mim, e que, de algum modo, ela nunca me alcança, nem nunca acontece para mim, enquanto ser vivo ou enquanto morto, considerando o postulado de minha não-sobrevivência (SCHUMACHER, 2009, p. 266 e 267).

A morte é o verdadeiro estressante, porque ela é o absoluto exterior do estar além da experiência. Vimos com Sloterdijk (2014) como as primeiras macroesferas foram confeccionadas em resposta à externalidade suprema do “estava ali e agora não está mais.”. Na modernidade, a morte retorna ao social como estressante máximo, a partir do referencial do ser humano enquanto ínfimo diante do universo e da angústia libertadora do homem em responder a ela como bem entende a partir de sua existência.

Concluimos acerca da conexão ontológica da tradição existencialista com o nosso compreender do fenômeno fim do mundo. Lidar com essa figuração em nosso horizonte histórico é se relacionar com nossa própria finitude, com a morte enquanto horizonte que justifica a compreensão dos nossos objetos enquanto manifestações imaginativas do não-ser que *não* seremos após a morte. As análises do capítulo 5, naturalmente, sofrem influência dessa tradição como arcabouço referencial para falarmos da morte. Contudo, uma outra tradição no tocante à morte surge na interpretação do fim do mundo.

3.9.2 O pessimismo cósmico

Os filósofos pessimistas, após Schopenhauer, possuem diversas semelhanças temáticas com os existencialistas. Contudo, se os autores do nosso último tópico reconheciam a morte como limite que fazia retornar à existência, nossos próximos filósofos possuem um apreço pela imaginação do inimaginável, isto é, por aquilo que não pode ser acessado em-si pelo humano. Começemos com uma citação de Nietzsche:

Era uma vez, em algum canto afastado daquele universo que está disperso em incontáveis sistemas solares cintilantes, uma estrela sobre a qual bestas inteligentes inventaram o conhecimento. Esse foi o minuto mais arrogante e mentiroso da “história mundial”, mas, mesmo assim, foi apenas um minuto. Depois que a natureza respirou algumas vezes, a estrela esfriou e congelou, e as bestas inteligentes tiveram que morrer (NIETZSCHE apud Moynihan, 2020, p. 29).

A misantropia nietzschiana ao se referir ao animal racional como uma besta condenada à extinção, apresenta não apenas uma desvalorização do globo como também do homem, pois considera este com um ciclo de vida calcado não numa moral transcendental, mas na

eventualidade do próprio fim do mundo como fenômeno constante da natureza. A história da humanidade, para o autor, é profetizada como um evento sem importância no plano geral do universo. Este é o tom pessimista. Mas esse pensamento de Nietzsche se formou pois este se embasou nas ideias de Schopenhauer no início de sua carreira como filósofo.

Muito do que se fala acerca do pessimismo possui relação direta com os escritos de Schopenhauer, este que, em pleno séc. XIX, ia além do humanismo hegeliano e da fé cristã consoladora de Kierkegaard, ao afirmar: “Após a tua morte serás o que eras antes de teu nascimento” (2018, p. 35). Comentários desprovidos de redenção para a raça humana são comuns no pensamento do autor, onde há uma verdade maior do que o ser-humano, e ela é conceitualizada na forma da Vontade⁶⁹.

A Vontade nada mais é do que a realidade do cosmo, inacessível ao homem, – que Schopenhauer somente atinge por um “intuição poética” (NIETZSCHE apud Thacker, 2011, p. 142) –, ela nunca poderá ser comprovada, pois qualquer verificação clara da Vontade se daria a partir do acesso falho e fenomenal do homem. Schopenhauer vai direcionar boa parte de sua filosofia para imaginar o que não está ao nosso alcance, a Vontade.

Como a vontade é a coisa-em-si, o conteúdo interior, a essência do mundo, mas a vida, o mundo visível, o fenômeno, é apenas o espelho da vontade, este mundo acompanhará a vontade tão inseparavelmente como um corpo é acompanhado por sua sombra; e se a vontade existe, então a vida, o mundo, existirá. Portanto, a vida é certa para a vontade-de-viver (SCHOPENHAUER apud Thacker, 2015a, p. 121).

Se toda intenção/ação/invenção humana é apenas o reflexo da Vontade, então toda a existência é reduzida o quanto possível diante de um desejo muito maior e resplandecente do Universo. Thacker (2015a) afirma que a vida como a conhecemos, para Schopenhauer, nada mais é do que a negação de si diante da realidade superior da Vontade, esta força absoluta, dinâmica e instável que produz toda existência e não-existência através do ímpeto irrefreável de produzir apenas para si. Todas as respostas para as perguntas sobre a existência jazem sobre o tormento da condição humana em não acessar a Vontade, e nosso próprio movimento já consiste como abarcado pela Vontade-de-viver através de nós.

Com Schopenhauer, o ser humano é reduzido como insignificante diante da verdade da Vontade e não há dúvidas que o arcabouço de referências pessimistas entra em jogo na nossa

⁶⁹ Excepcionalmente, colocamos o conceito de Schopenhauer em maiúscula por dois motivos: a) para diferenciar dos outros usos comuns da palavra *vontade*; b) para remeter ao sentido próximo do Ser (em maiúscula) como entidade superior ao humano.

compreensão do fim do mundo como acesso à consciência de que já somos privados de algo – imortalidade, experiência da morte-em-si⁷⁰, etc.

A moral Schopenhaueriana é que morrer dá continuidade a história do homem enquanto espécie, mas esta narrativa é ínfima próxima da Vontade: o cosmo não “sente” as referências humanas. O autor alemão (2019) contenta-se em reconhecer a eternidade como um dado imutável, onde há milhares de anos pessoas morreram e foram esquecidas, da mesma forma que milhares morrerão nos incontáveis séculos que virão.

Ou seja, o lado positivo da morte, que jamais poderá ser acessado por nós, consiste, para Schopenhauer, em nos privar daquilo que sempre somos, humanos. Ao morrer, nós nos tornamos nada, nos esquecemos de que já fomos humanos. Se temos consciência das coisas, isso implica que inúmeras gerações de animais e mundos tiveram que existir antes de nascermos enquanto espécie para podermos simplesmente caminharmos pela Terra. Schopenhauer (2019) olha isso como a manifestação da Vontade em nos produzir a partir da sucessão do tempo.

O alemão diz que essa consciência da eternidade e de uma poética do tempo morto paira sobre nós. Por exemplo, é compreensível que muitas das sensibilidades com o pensamento sobre o morrer envolvem elementos da natureza – abismos, terremotos, céus, oceanos (elementos e paisagens presentes em muitos dos nossos objetos) –, pois estes são entes cujo acesso, recorrentemente, são limítrofes ao pensamento. Basta olharmos o céu da janela de um avião para sermos lentamente dissolvidos num horizonte sem fim (não humano), que nos fascina por sua vastidão tão indiferente à nossa mortalidade. Basta o indivíduo se encontrar à deriva no oceano com nada além de água para todos os cantos para perceber o completo desapego que esse mundo nutre por nossa existência⁷¹. A vida nos resguarda com desdém. A natureza tende a diluir a ideia de individualidade a partir da consciência, que se sente absorvida por ela.

O pensamento de Schopenhauer irá se estender, além de sua influência em diversos filósofos, para enfim ser absorvido por vários artistas e pensadores que se apoiam no autor alemão como fonte referencial sobre a condição degradante do ser humano enquanto ser insuficiente. No ensaio *Straw Dogs: Thoughts on humans and other animals*, John Gray alude ao capitalismo contemporâneo por lentes pessimistas ao identificar problemas modernos, como o aquecimento global e a industrialização, não como consequências diretas da ascensão

⁷⁰ Não à toa, nossa breve interpretação da imagem do mundo-em-si, isto é, da Terra que analisamos a partir da fotografia da Nasa (fig. 9) não existe ontologicamente sem a fala da tradição pessimista.

⁷¹ Não à toa Eliade (1992) observou que esses elementos que trazemos aqui sob a referencialidade com a morte são pensados em diversas culturas como símbolos do fim do mundo, do caos primordial vertiginoso ao olhar do sujeito.

capitalista como única ideologia viável aos tempos presentes, mas como reflexo da evolução descontrolada de um “primata voraz” (2007, p. 7). Catástrofes ambientais são vistas pelo autor como o atestado de que planeta (interpretado como indivíduo) deseja se livrar do “fardo humano” (p. 9)⁷². Para o autor, o fim do mundo é uma questão de admitir, a partir de vários pensadores do séc. XX, incluindo Heidegger, que damos excessiva importância à ideia de mundo como parte da nossa natureza e, como parte dessa mesma condição natural, o homem tende a causar seu próprio fim.

Em outro exemplo, *The Conspiracy against the Human Race*, o escritor de ficções de horror, Thomas Ligotti se vale de diversos filósofos pessimistas para narrar uma visão sombria da humanidade. Logo nas primeiras páginas do seu livro, Ligotti (2018) coloca que a grande tragédia humana é possuir uma consciência acerca de si, da sua mortalidade. Onde, para os outros animais, a existência ocorre relativamente sem problemas, para o homem ela é um problema por ele se reconhecer diferente dos outros seres, ao mesmo tempo em que ele pode ser tragicamente reduzido à sua biologia que será, em breve e inevitavelmente, afetada pela ação do tempo ou por outra eventualidade.

Ligotti demonstra uma diferença crucial dos pessimistas para os existencialistas, enquanto que para estes últimos a existência humana era algo pleno em si – isto é, com suas estruturas fundamentais –, para os pessimistas a existência já é pensada com um viés negativo de incompletude. Heidegger olhava atentamente para a morte porque ela é o que nos define como seres temporais, já Ligotti e Schopenhauer olham para a consciência justamente como o fardo a ser carregado por um animal que deseja preservar seu corpo e sua individualidade ao passo em que reconhece a impossibilidade dessa vontade.

Ligotti (2018) afirma o caráter não biológico do questionamento sobre um sentido inerente para a vida como sendo uma produção cultural e histórica que impede o homem de encarar o nada excruciante que o rodeia. O autor defende que sem as ilusões que sustentam a vida, o ser humano não suportaria sua existência fadada ao fracasso de seus desejos íntimos:

Isolamento, ancoragem, distração e sublimação estão entre os artifícios que usamos para nos impedir de dissipar todas as ilusões que nos mantêm funcionando. Sem essa duplicidade cognitiva, seríamos expostos pelo que somos. Seria como olhar no espelho e por um momento ver a caveira dentro de nossa pele olhando para nós com seu sorriso sarcástico. E sob o crânio – apenas escuridão, nada. Alguém está lá, nós sentimos, e ainda assim ninguém está lá – o paradoxo estranho, todo o horror em um relance (LIGOTTI, 2018, p. 25).

⁷² Gray faz pouco caso de toda a importância que damos ao humanismo em uma época de guerras (o autor escreve no auge da guerra do Afeganistão), catástrofes sociais e ambientes.

O pessimismo é uma queda constante a partir do desvelamento do mundo como sendo apenas uma necessidade social de controle humano. Não é estranho que muito dos artistas debatidos por pessimistas, tais como o escritor de horror cósmico H.P Lovecraft (1890-1937)⁷³, sejam vistos pela sua capacidade de abrir os olhos do leitor para o nada que não somente está à espreita do mundo, mas para suas tentativas de poetizar o ser humano como ser insignificante no jogo complexo do universo. Ligotti (2018) também ataca aqueles que lidam com a arte por um transcendentalismo da imortalidade humana em persistir através de símbolos, objetos artísticos, como mais uma ilusão que a cultura se reveste para escapar da morte como fim de tudo. Ao final do livro, o tom do autor se manifesta em contornos alucinatórios de uma verdade terrível descoberta:

Há muito tempo caímos dos braços da natureza. Em todo lugar à nossa volta há *habitats* naturais, mas dentro de nós está o arrepio de estorninhos e coisas terríveis. Simplificando: não somos daqui. Se sumíssemos amanhã, nenhum organismo neste planeta sentiria nossa falta. Nada na natureza precisa de nós (LIGOTTI, 2018, p. 214).

Não há dúvidas de que o que está em jogo no pensamento de Ligotti (2018) é, antes de mais nada, uma reflexão sobre o mundo como algo que deve chegar ao fim para o reconhecimento do nada dominante da nossa condição. Não se trata do fim do mundo sloterdijkiano (ou heideggeriano, ou elidiano) em específico – ao mesmo tempo que é sobre cada um deles, pois todos indicam mundo como orientação e conduta na qual as comunidades humanas caminham e se formam em vida –, mas sim sobre o fim daquele “mundo” que mantém o véu da ilusão do sentido. Para Ligotti (2018), não há verdade alguma capaz de redimir o ser-humano da sua condição não plena de possuir uma consciência de si e da sua mortalidade.

A não-existência deve, para o autor, ser abraçada como realidade cotidiana para o pensamento, pois o horror é a vida enquanto ser humano. Logo, a conclusão de Ligotti não poderia ser mais desoladora:

Chegará um dia para cada um de nós - e depois para todos nós - em que o futuro estará acabado. Até então, a humanidade se aclimatará a cada novo horror que vier bater, como tem feito desde o início. Isso continuará e continuará até que pare. E o horror vai continuar, com gerações caindo no futuro como tantos corpos em covas abertas [...]. Por que tantos de nós barganham por uma sentença de prisão perpétua com a ponta de uma corda ou a boca de uma arma? Não merecemos morrer? Mas não somos obcecados por essas questões. Perguntar a eles não é do nosso interesse, nem respondê-los de coração (LIGOTTI, 2018, p. 220).

Contra tudo que alicerça a experiência humana, Ligotti oferece nada além da destruição de todas as ilusões que sustentam nosso cotidiano. Para concluirmos este tópico, vamos

⁷³ Lovecraft é, inclusive, pensado como pessimista cósmico autêntico por ser mostrar interessado no “limite como pensamento” (THACKER, 2015b, p. 120, tradução nossa).

comentar sobre a trilogia de livros, *Horror of Philosophy*, de Eugene Thacker – um dos principais filósofos e estudiosos de mídias pessimistas atuantes no contemporâneo. Thacker é representativo de uma época, que nós nos identificamos e nos inserimos também, onde não é mais possível suscitar reflexões sobre a morte, o fim de tudo, o mundo humano, sem se valer das relações com diversas mídias, pois estas passam a ser vistas como produtoras das discussões presentes nas humanidades.

O objetivo da trilogia de Thacker consiste em fazer não uma filosofia do horror – isto é, um tratado sobre o que é horror –, mas em nos direcionar para o horror presente na filosofia, aos cantos obscuros onde a reflexão não atinge. Em suma, se tratam de livros sobre a não-experiência e suas implicações para os limites dos fenômenos no pensamento humano.

Boa parte do conteúdo dos livros se refere a obra de outros filósofos e artistas, e de como eles servem à argumentação de Thacker, de que modo o impensável e o fim do acesso humano ao fenômeno consiste numa problemática que já dura séculos. À título de introdução, devemos expor o primeiro desafio lançado pelo autor para o pensamento atual: o fato de que o mundo em que vivemos (o globo) é tanto humano como não humano. Thacker revela que há o mundo-para-nós (ou simplesmente mundo), se referindo ao humano, cultural e histórico, na qual orientamos o movimento antropocêntrico da existência.

Por um lado, estamos cada vez mais conscientes do mundo em que vivemos como um mundo não humano, um mundo externo, que se manifesta nos efeitos da mudança climática global, desastres naturais, crise energética e a extinção progressiva de espécies em todo o mundo. Por outro lado, todos esses efeitos estão ligados, direta e indiretamente, ao nosso viver e viver como parte deste mundo não humano. Portanto, a contradição está embutida neste desafio - não podemos deixar de pensar no mundo como um mundo humano, em virtude do fato de que somos nós, os seres humanos, que o pensamos (THACKER, 2011, p. 2, tradução nossa).

Fazendo uma alusão ao que expomos como consequências do iluminismo, Thacker (2011) afirma uma clara desarmonia entre o mundo que desejamos (para-nós) e a realidade dos fenômenos da natureza, pensados como mundo-em-si, que constantemente nos faz imaginar que o universo não existe para nossos desejos enquanto espécie. O filósofo afirma que o reconhecimento do mundo-em-si como uma realidade à parte do antropoceno desvela um pensamento especulativo acerca de um mundo-sem-nós, que não é simplesmente antagônico ao mundo humano, pois esse pensamento seria “uma tentativa de colocar as coisas em termos humanos” (THACKER, 2011, p. 5), mas indiferente. Isto é uma clara releitura dos escritos de Schopenhauer (com várias alusões ao absurdo de Camus) em termos mais contemporâneos.

O mundo-sem-nós é simplesmente o planeta na qual nos encontramos – se referir a ele como mundo ou como Terra são atestados, de acordo com o autor, respectivamente, de

orientações humanas e científicas. A referência ao espaço geográfico que habita a espécie humana como o planeta é “um conceito negativo, simplesmente é o que sobra ‘após’ o humano. O planeta pode ser descrito como impessoal e anônimo” (THACKER, 2011, p. 7, tradução nossa)⁷⁴. O objetivo do filósofo, em completa sintonia com o que falamos sobre a extinção enquanto fim do mundo, é levantar uma reflexão que leve em conta que a existência é obra da pura contingência dos fenômenos do universo e, com isso, relativizar todo o humanismo a partir dos espaços possíveis para um mundo-sem-nós permissível pela nossa condição fenomenal de uma consciência não plena. Em suma, Thacker (2011) redireciona Schopenhauer a partir da nossa época e em diálogo com as manifestações que reconhecem a fragilidade do pensamento humano em um pessimismo explicitamente cósmico.

A visão do Pessimismo Cósmico é um estranho misticismo do mundo-sem-nós, um hermetismo do abismo, um ocultismo numênico. É difícil pensar no mundo como absolutamente desumano e indiferente às esperanças, desejos e lutas de indivíduos e grupos humanos. Seu pensamento-limite é a ideia do nada absoluto, inconscientemente representado nas muitas imagens populares da mídia de desastres nucleares, naturais, pandemias globais e os efeitos cataclísmicos das mudanças climáticas (THACKER, 2011, p. 17).

Penso que o pessimismo cósmico⁷⁵ é um espaço fenomenal, em termos heideggerianos, para o pensamento ser interpelado pela figuração do mundo-sem-nós como um desafio que desponta sempre para dois caminhos: por um lado somos tragados pelo abismo da tragédia maior, o fato de que a ordem do universo vai continuar após o perecimento do humano individual (aquele que desvela e é descortinado pelo pessimismo cósmico), por outro lado, já reconhecemos essa imaginação como “mera” projeção de um sujeito demasiadamente humano, que só pode projetar tal cenário cosmogônico enquanto imagem de tons antropocêntricos. Em todos os exemplos do nada absoluto representado pelo pessimismo cósmico, que Thacker descreve na última citação, há ressonância direta com nossa figuração do fim do mundo. Logo, não há dúvidas de que ela é direcionada, em grande parte, enquanto finitude do antropocêntrico.

O mundo-em-si é transformado quando é visto pelas ciências para abarcar a possibilidade de conhecimento. Mas este conhecimento somente existe para nós, humanos, nos orientarmos no planeta e entre comunidades. O conhecimento existe, como nós lembrou Moynihan (2020), para a valorização do humano, e se o homem é diretamente responsável por diversos problemas do pessimismo cósmico (pandemias, aquecimento global), Thacker (2011)

⁷⁴ A partir de um levantamento de dados científicos que colocam uma perspectiva cosmológica da existência, tais como, o fato de 90% das células do corpo serem de organismos não-humanos, Thacker especula o horror do pensamento humano como sendo “sobre o pensamento paradoxo sobre o impensável” (2011, p.7, tradução nossa).

⁷⁵ Em diversas passagens, o pessimismo cósmico remete bastante à Vontade em Schopenhauer, com o diferencial que ele subtrai de si o caráter de uma identidade verdadeira.

nos lembra que nada poderia ser mais insignificante num nível planetário do que nossa cultura. A partir de Ray Brassier, o autor desenvolve a ideia de que todas as extinções que aconteceram na história profunda do planeta retornam para nos atormentar a partir de seus desvelamentos pela ciência com os dizeres “tudo já está morto” (apud Thacker, 2015a, p. 160, tradução nossa).

Podemos atuar como catalisador para o planeta aniquilar as condições de subsistência para o homem, mas não podemos nem sonhar com a destruição total da Terra por mãos humanas, apesar do cinema não cessar de imaginar isso na forma de filmes desastres cosmogônicos como *Independence Day*. Mas, para além disso, Thacker (2011) nos orienta para afirmarmos que no nosso uso do fim do mundo não há como separar o pensamento da própria finitude com a finitude em geral, pois não há separação entre o fim de uma vida com o fim da vida em geral, pois a aniquilação somente é atingida pelo não-ser, isto é, pela extinção da vida. Isto une definitivamente o indivíduo particular no fim do mundo a partir do intenso *pathos* deste último em absorver o olhar sobre a destruição da macroesfera como um deslumbre para a finitude individual do sujeito que o olha.

Extinção “implica a morte de seres vivos individuados, mas seu significado principal é que toda uma categoria de vida – um conjunto de vida – deixa de existir como tal” (THACKER, 2011, p. 125, tradução nossa). Com isso, podemos afirmar o seguinte: para nossa figuração do fim do mundo, existe a preposição *de*, oculta e em travessão, anterior a palavra *mundo*, fim do(-de) mundo. Podemos especular à vontade quanto ao fim da história humana por meio de toda uma gama de mitologias, discursos e narrativas; mas, o acesso a tal pensamento, possibilita a morte como realidade imanente do ser-aí – este que se dissolverá por completo no não-ser. Em outras palavras, o eu participa da humanidade por se reconhecer inserido nos limites dela, mas a morte é o grande abismo especulativo que dissolve o pensamento e nos coloca nos limites do próprio caráter humano⁷⁶.

Thacker (2015a) afirma que pensar sobre o vazio não é imaginá-lo como um contêiner que nos abarca, pois ele próprio já é o nada e só pode ser refletido a partir de um espelho que mira as falhas do humano: “É aqui que o “horror da filosofia” entra em jogo. Este é o pensamento de que a filosofia não pode pensar sem se prejudicar” (THACKER, 2015a, p. 64, tradução nossa). Ou seja, o próprio enunciado “não há nada” já é falho, porque a linguagem direciona algo, um ente na forma de “nada”. A filosofia se implode no pensamento sobre o

⁷⁶ Thacker (2011) retorna à Levinas para esclarecer que o medo do em-breve-não-serei envolve o questionamento do próprio caráter coisal que o nada faz-nos estremecer: “Não há mais isso ou aquilo, não há ‘algo’. Mas essa ausência universal é uma presença, uma presença absolutamente inevitável” (LEVINAS apud Thacker, 2011, p. 129).

nada, pois ela admite sua falha. Portanto, o pessimismo cósmico caminha para a indiferença como regra vital para a aceitação que nossos desejos não estão em sintonia com o mundo.

Pensar em termos de mundo é representativo do ápice da capacidade humana, mas este é o limite, para além dele, o mundo-em-si, há somente a esfera vazia em si que atormenta o pensamento por seu não acesso⁷⁷.

Thacker (2015b, p. 128) diz que a imagem mais próxima do limite é a do “pensamento congelado” como uma epifania sentida, mas que mal tateia a linguagem. O não-humano, aponta Thacker (2015b), pode ser intuído pela imaginação apenas por sua negação e no final, tudo se voltará aos limites do pensamento.

Os pessimistas desvendam um novo horizonte para a presente tese, que é o da inferência da espécie humana como um todo indagada no nosso lidar com a morte – pensada aqui tanto pela finitude individual como pelos limites do pensamento. Evidentemente, como falamos no último tópico, perguntar sobre o fim do mundo já é lidar com a própria mortalidade (o *minha morte*) no nosso horizonte histórico, mas filósofos como Thacker e Schopenhauer descortinam que em nossas relações com a figuração do fim do mundo, a “minha morte” já se encontra imbricada com uma tendência ao coletivo que seja o mais geral e homogêneo possível para a humanidade, tanto no aspecto sobre os limites da condição humana como para os acontecimentos da natureza e do cosmos que revelam a indiferença a qualquer mundo que podemos chamar de humano. Enfim, perguntar sobre a morte é intuir para o não-ser que todos nós seremos.

Antes de finalizarmos este capítulo com nossa conclusão sobre o fim do mundo, devemos retornar ao tema da escatologia cristã – que sumiu para reconhecermos a morte como finitude em sua extensão cultural – e problematizamos o lugar do regime histórico cristão, bem como suas narrativas e mitos, após a destruição do orbe divino e a ascensão do globo.

3.10 DEUS ESTÁ MORTO (!?)

Investigamos nos últimos tópicos os alicerces culturais de como a morte surge ao desvelarmos o fim do mundo tal como ele aparece para nós. Esse movimento apenas se deu pelo conflito que tivemos com a tradição cristã, com sua ideia de imortalidade da alma, e a subsequente descoberta de que a tradição moderna adentra na nossa compreensão do fenômeno “fim do mundo” a partir do sentido de não-ser que a morte traz consigo. Com as tradições

⁷⁷ Thacker (2015b) faz uma ponte interessante com o sublime kantiano como um dos conceitos mais famosos da filosofia que reconhece e compreende a incompreensão que o homem possui diante do fenômeno fascinante e amedrontador da diminuição do eu diante da natureza.

devidamente apresentadas, devemos nos perguntar se elas são representativas de um primeiro momento (cristão) na história do Ocidente e de um segundo contexto (moderno) que aniquila o primeiro.

Nossa resposta é que não há como tratar tais tradições no nosso compreender como terrenos 100% cronológicos e sucessivos. A compreensão do fim do mundo se dá no presente, logo, as tradições que a moldam se atualizam num presente rico de referências do passado. Se investigamos a tradição moderna de maneira pura, isto é, livre de contradições com outros regimes históricos, isso se deu apenas para melhor expô-la no nosso entendimento. Na prática, não há como ignorar que a morte como não-ser é um arcabouço cultural que está em disputa, dentre vários outros discursos, no contemporâneo. Se reconhecemos a tradição cristã como crucial para nossa compreensão é porque ela se encontra no tempo presente de alguma maneira, na historicidade que nos retém. Isto já seria o suficiente para quebrarmos com uma cronologia linear de uma experiência temporal definitiva para o contemporâneo. O que falta, portanto, é questionarmos onde a tradição cristã se encontra enquanto o globo acende e o orbe decai junto às reflexões do não-ser da morte.

No parágrafo 125 de *A Gaia Ciência*, Nietzsche lança uma das frases mais famosas e menos compreendidas – em termos de conhecimento popular – da história da filosofia ocidental, “Deus morreu!” (2006, p. 129). O que é constantemente visto como o aniquilamento de Deus na cultura racional – lembrando que Nietzsche escreve no final do séc. XIX –, na verdade era para seu autor mais um reconhecimento da hipocrisia do Ocidente do que um diagnóstico do fim do orbe divino.

A morte de Deus [que Sloterdijk (2014), chama, naturalmente, a partir de Nietzsche, de a morte do orbe] não foi assumida pelos seus assassinos, mas foi uma constatação nietzschiana da mudança paradigmática que ocorreu no Ocidente a partir da passagem de uma sociedade fundamentalmente produzida sob dogmas cristãos para uma com dogmas baseados no racionalismo. Mas Nietzsche é brilhante na sua asserção de que Deus se encontra ainda presente nos modos de ser da nova sociedade: Matamos Deus, mas não assumimos isso, não o enterramos e sua manifestação adquiriu outros tons.

Terry Eagleton no seu *A Morte de Deus na Cultura* é categórico ao afirmar que “Enquanto as sandálias de Deus forem calçadas pela Razão, arte, cultura, *Geist*, imaginação, nação, humanidade, Estado, povo, sociedade, moral ou algum outro enganoso substituto, o Ser Supremo não está exatamente morto” (2018, p. 141). Thacker (2015b) aponta que o iluminismo, ao passo que promoveu a cultura da racionalidade, possuía um profundo desejo pela experiência religiosa (vislumbrando pelo conceito kantiano do sublime, onde o horror e a religião se

encontram numa interpretação sobre os limites da racionalidade humana). Muitas das concepções da história a partir dos iluministas também “calçam” os chinelos de Deus.

O iluminismo, ao fazer brotar a concepção histórica linear, nos fazendo crer no próprio processo emancipatório da história rumo a um lugar melhor (BARROS, 2013), já estava imbuído em tons escatológicos ao reforçar a história rumo a um ponto culminante. A narrativa partilha o esqueleto quando desenvolve uma história da humanidade que caminha em direção a algo (um fim escatológico): a razão (como apontam várias concepções históricas pós Kant)⁷⁸. Nas últimas páginas do *Na Senda do Milênio*, Cohn detalha com profunda clareza, iniciado a partir da raiz milenar do antisemitismo nazista, a influência dos movimentos milenaristas nas diversas doutrinas políticas no final do séc. XIX e início do séc. XX:

O velho idioma religioso foi substituído por outro secular, e isto tende a ocultar o que de outro modo teria sido óbvio. Pois a verdade é que, despidos da sua original sanção sobrenatural, o milenarismo revolucionário e o anarquismo místico prosseguem entre nós (COHN, 1970, p. 234-235).

Georges Minois (2015, p. 474) também reconhece na figura de Hegel e na filosofia histórica do Espírito – “consciência humana coletiva, que avança na direção de sua própria realização” – a influência da escatologia cristã⁷⁹. Já Le Goff (2016), coloca o marxismo, assim como Cohn (1970), como deveras similar a várias manifestações do milenarismo revolucionário no medievo, em ambas as doutrinas o futuro se torna uma espera, para a ressurreição ou para a emancipação, e os indivíduos devem esperá-lo não de maneira passiva, mas a partir da crença de que ele chegará a partir das ações de indivíduos históricos.

A humanidade, em grande medida, não assumiu os problemas levantados pelos pessimistas e existencialistas a partir de mudanças institucionais, portanto, a mortalidade abismal que nós sempre somos deve ser preenchida por alguma coisa. Se não Deus, então, ela começa a produzir seus substitutos para uma experiência transcendental que nos orienta para longe do abismo. Deus agora se encontra no caráter humanista da arte (e da estética) como redenção suprema para a experiência humana. Eagleton (2018) afirma a frustração nietzschiana em observar que a humanidade não consegue descartar o sentido imanente das coisas vistas como importantes para o progresso humano, logo, não consegue se livrar de Deus. Se há uma origem, há um resquício da velha metafísica cristã como revestimento existencial para o

⁷⁸ Cohn (1970) aponta que as ideias do teólogo da escatologia cristã, Joachim de Fiore (1135-1202) tiveram influência direta nas diversas filosofias da história de Schelling, Fichte, Hegel, Comte e Marx. Apenas um dos exemplos de como a modernidade traça um diálogo constante com a mitologia cristã sobre o tempo e a história da humanidade.

⁷⁹ Já outros pensadores da história, como Oswald Spengler, viram, no alvorecer do séc. XX o fim da humanidade como uma consequência da progressão histórica (escatológica e racional) e seus subseqüentes problemas com a técnica e a tecnologia.

vertiginoso medo da morte. Esta sociedade secular vive sem uma condução direta para doutrinas religiosas, mas ela está contida de dogmas essencialmente cristãos.

Portanto, a secularização não é um fenômeno que apaga a religiosidade explícita da sociedade, mas a coloca como uma opção dentre várias outras (EAGLETON, 2018; TAYLOR, 2018). No entanto, valores caros à modernidade como razão, justiça, prosperidade não possuem outra raiz que não nas mitologias monoteístas do judaísmo e do cristianismo. Participar da busca e do cultivo dessas virtudes é se inserir em narrativas carregadas de religiosidade.

Podemos nos perguntar, até que ponto engajar afetivamente com a ideia de mundo no contemporâneo – isso inclui, as bandeiras da ONU (fig. 7) e Unicef (fig. 8)⁸⁰ – não seria inserir-se em sentidos cristãos, mas não há como ignorar a clara influência do antigo orbe divino em diversas imagens e contextos seculares, pois, a cultura é, de acordo com Eagleton (2018, p. 74), “um nome secular de Deus”. A estética, enquanto ciência que dialoga a razão com a percepção sensível, nascida nos últimos 300 anos, ainda é, em vários âmbitos, uma produção para se divulgar e acessar ao transcendental que em nada subtrai seus sentidos religiosos de uma verdade maior e acima da humanidade. Nesse caso, toda a busca em torno do estético na cultura contemporânea pode ser vista, em partes, a partir de diálogos com a antiga metafísica. Logo, o contexto moderno e secular não cessou de ter, em seus modos de ser, dívidas com a tradição cristã.

Se formos além do âmbito estético como influenciado pela antiga vida religiosa, o lado mais evidente da presença desta última na modernidade se dá a partir do fundamentalismo, que Eagleton (2018) encara como uma atitude que parte da angústia e não do ódio.

No exato momento em que o capitalismo contemporâneo parecia dirigir-se para uma era pós-teológica, pós-metafísica, pós-ideológica e até pós-histórica, um Deus irado mais uma vez ergueu a cabeça, ansioso por protestar que seu obituário foi publicado prematuramente. Ao que parece, a tampa do caixão do Todo-Poderoso não foi aparentemente muito bem pregada. Ele simplesmente mudara de endereço, migrando para a chamada região norte-americana do Cinturão Bíblico, as igrejas evangélicas da América Latina e as favelas do mundo árabe. E o seu fã-clubes vem aumentando constantemente (EAGLETON, 2018, p. 181 e 182).

A face mais violenta do fundamentalismo se encontra nos suicidas com bombas, mas, assim como Eagleton aponta, há um fundo muito mais amplo acerca das doutrinas fundamentalistas como uma reação à “morte de Deus” em um cultura cada vez mais distante dos ensinamentos monoteístas. A adesão às doutrinas mais extremas da religião encontra lugar num

⁸⁰ Já citamos a música *We are the World* quando argumentamos como ela é representativa do sentido contemporâneo do mundo enquanto união homogênea do homem, agora precisamos apontar acerca do simbolismo cristão explícito em diversas partes de sua letra: “*We are all part of God’s great big family, and the truth, you know love is all we need*” (todos nós somos parte da grande família de Deus, e a verdade, você sabe que amor é tudo que precisamos), “*As God shown us by turning stones to bread, and so we all must lend a helping hand*” (Como Deus nos mostrou ao transformar pedras em pão, nós todos devemos emprestar uma mão cuidadosa).

capitalismo tardio, onde a religião se tornou uma mercadoria amplamente absorvida pela tecnologia de mídias, originando não apenas constantes experiências de furor religioso, como mantém a metafísica clássica bastante viva e ativa em diversos segmentos do Ocidente. O próprio contexto histórico que promoveu o progresso racional da humanidade fez surgir seus dissidentes, prontos para tomar ação e existir diante da palavra de fervorosos líderes religiosos prontos para conduzir seus fiéis para fora de um regime histórico sem Deus.

Portanto, por mais que Moynihan (2020) defenda que o risco da extinção é visto exclusivamente por lentes da solidão cósmica, não há como negar que o pensamento do fim do mundo a partir de olhares cristãos não cansa de ressurgir no contemporâneo. Praticamente todos os autores que nos valem para falar da tradição cristã (QUÍRICO, 2014; GLEISER, 2001; COHN, 1970; MINOIS, 2015; LE GOFF, 2016; DELUMEAU, 2017; LOURENÇO, 2017) reconhecem a persistência do pensamento apocalíptico na modernidade e em diante. Isso se dá porque eventos catastróficos e amplamente midiaticizados, tais como o 11/09 estadunidense e as bombas atômicas⁸¹, produzem imagens tão arrebatadoras da morte e da destruição que acabam circulando praticamente como sinônimos da escatologia apocalíptica. Esses contextos referenciam que o mito não apenas está contido no contemporâneo, como parece quase uma condição para a compreensão dessas imagens: “dois aviões chocaram contra o *World Trade Center* e o fervor metafísico irrompeu novamente no cenário” (EAGLETON, 2018, p.180).

Não apenas acontecimentos históricos alimentam a imaginação apocalíptica, mas diversas obras midiáticas fazem circular imaginações da extinção que continuamente são lidos como próximos das narrativas cristãs do fim do mundo. Marcelo Gleiser (2015) chama atenção de como o cinema soube reverberar o simbolismo da escatologia a partir do advento dos efeitos especiais como parte intrínseca de filmes populares:

Os filmes criam uma espécie de “quase-realidade”, fantasticamente violenta, mas concreta o suficiente para despertar a credibilidade da plateia. Aviões caem dos céus, arranha-céus pegam fogo, terremotos sacodem o chão e vulcões entram em erupção tanto nas telas como na vida real. E, agora, o novo integrante da lista de acidentes plausíveis é a “morte por impacto”, que redefine a escala de destruição de local para global, a ciência misturando-se com a ficção para produzir resultados de grande impacto dramático. A única outra fonte em que encontramos tamanha violência associada a impactos cósmicos é a Bíblia. (GLEISER, 2015, p. 180).

⁸¹ Esses acontecimentos históricos (e diversos outros mais gerais do contemporâneo) são interpretados como próprios de uma imaginação acerca do fim do mundo cristão em Quírico (2014, p. 18), Osborne (2017, p. 17), Lourenço (2017, p. 552), Le Goff (2016, p. 332). Ian McEwan (2019, p. 39) expõe brilhantemente que “A vontade de Deus foi transformada no século XX em vontade da história” para indicar que agora o homem, a partir do advento tecnológico, pode causar o fim do mundo a partir de seus interesses geopolíticos, como foi o caso da bomba atômica e dos diversos genocídios sistemáticos de etnias.

Vimos há alguns tópicos como *Hollywood* soube responder à solidão cósmica e ao medo do extermínio da humanidade com produções que são bastante próximas do cinema descrito acima. Ainda reiteramos o ouvido atento do cinema para as questões do contemporâneo, mas, a partir de Gleiser, observamos que a imaginação da solidão cósmica está mais próxima da Bíblia do que se pensa, pois, como reiteram os pensadores do Apocalipse (Osborne, 2017; Lourenço, 2017), bem como nossos teóricos do símbolo (Ricoeur e Eliade), o simbolismo não morre, ele apenas se reconfigura para sobreviver. O teor do livro do Apocalipse encontra terreno fértil no cinema e no contemporâneo porque seu caráter alucinatório e efervescente, além de sua ampla difusão como discurso privilegiado para as sociedades ocidentais, consegue se acoplar em contextos cósmicos do mundo chegando ao fim ou em acontecimentos trágicos e de grandes proporções. Portanto, seja nas obras de arte, nas mídias ou no pensamento científico e histórico, o fim do mundo por tons apocalípticos circulou com ênfase no séc. XX. Le Goff (2016) vê que o contexto pós-segunda guerra mundial foi particularmente propício para uma maior ênfase milenarista na cultura ocidental:

Finalmente, na segunda metade do século XX, o medo suscitado pelas armas atômicas, os diversos componentes de movimentos ecológicos e esquerdistas espalharam dois sentimentos difusos na grande corrente escatológica tradicional: por um lado, a angustiante espera de um fim catastrófico, colocada a torto e a direito sob uma bandeira apocalíptica; por outro, o desejo do regresso a um paraíso natural; É a generalização latente de uma espera escatológica, num clima de vaga religiosidade e/ou de pseudociência (cf. Roszak, 1969). Esta situação pode, todavia, constituir também um elemento suplementar para o recrutamento de seitas explicitamente escatológicas, na linha dos movimentos milenaristas da “restituição”, entre os quais os mais significativos são, sem dúvida, os Adventistas do Sétimo Dia e as Testemunhas de Jeová, em número de milhões de mundo. (LE GOFF, 2016, p. 334 - 335).

Em termos de cultura popular, o iluminismo não atingiu a plenitude da razão, pois não se pode simplesmente descartar a religião como o mais caro sistema simbólico da humanidade. Por isso que o movimento milenarista, como apontou Le Goff na citação acima, não cessou de se manifestar explicitamente na idade da razão. O fim nunca deixou de ameaçar sua chegada, e o pensamento religioso adentrou a modernidade contemporânea com novos profetas e fins do mundo que respondiam às narrativas fundamentais do Ocidente formado, em ampla medida, pela Bíblia. Ian McEwan (2019) diz que, sob diversas maneiras, a ciência não oblitera o Apocalipse, mas que, a partir de suas previsões de catástrofes ambientais iminentes, ela faz ressoar crenças populares baseadas nas escatologias do judaísmo e cristianismo. O autor compartilha o exemplo de uma fala do cantor Pat Boone que, no auge da paranoia nuclear na década de 50, viu a ameaça de extinção da humanidade a partir das crenças de que o apocalipse estava à porta para seus merecedores:

Suponho que não haja um único cristão consciencioso em vida que não acredite que estamos existindo no fim da história. Não sei como vocês se sentem quanto a isso, mas eu fico bem empolgado. Imagine só poder de fato testemunhar o que escreveu o apóstolo Paulo “O senhor em pessoa vindo do céu como um trovão”. Uau! E os sinais de que isso está prestes a acontecer estão por toda parte (BOONE apud McEwan, 2019, p. 44).

Esse não é o único exemplo de um pensamento milenarista – tendo em vista que o cantor claramente vê a escatologia como algo otimista – por parte de pessoas que se vêem como escolhidas na idade da razão. Pensemos no Sebastianismo brasileiro, que modificou uma doutrina pacífica de Portugal para uma ideologia religiosa da ação que marcou os últimos duzentos anos de historiografia brasileira em diversas ocasiões no nordeste do país, incluindo os incidentes do Sítio da Pedra (1820), o sanguinolento episódio de Pedra Bonita (1838) e, claro, a guerra de Canudos (1896 e 1897). A comunidade religiosa de Canudos, liderada pelo profeta messiânico Antônio Conselheiro (1830-1897) e seu subsequente extermínio por parte das forças armadas brasileiras é um caso que repercutiu de tal maneira a incitar a criação de várias obras a seu respeito, povoando definitivamente a imaginação do brasileiro com narrativas milenaristas. Há menos de 140 anos, no coração do sertão, o milenarismo se provou não somente vivo, mas como uma força contra os próprios poderes da modernidade – simbolizada pelas forças republicanas da recém instaurada república federativa do Brasil.

No entanto, talvez nenhuma nação tenha perpetuado tantos exemplos de movimentos milenaristas modernos quanto os Estados Unidos da América. Pensemos em Charles Manson (1934-2017), que reuniu uma comunidade de cerca de 50 jovens ao final da década de 60 na Califórnia. Manson desenvolveu, a partir de leituras tanto do livro da Revelação como de diversas letras dos Beatles, a doutrina do *Helter Skelter*, uma interpretação de que o fim do mundo iria se anteceder por uma grande guerra racial entre brancos e negros. Bastante próximo do milenarismo enquanto sistema de ações para anunciar a chegada do futuro prometido, Manson ordenou diversos crimes para a realização do *Helter Skelter*, cujo mais famoso ocorreu no final da década e ocasionou na morte de 5 pessoas. Os seguidores de Manson escreveram, com o sangue das vítimas nas proximidades do crime, *Helter Skelter, Pig* (porco), *Death to Pigs* (morte aos porcos).

Mais surpreendente foi o suicídio em massa de mais de 900 indivíduos em Jonestown após o ordenamento de seu líder, Jim Jones (1931-1978). A ordem do Templo do Povo se estabeleceu em Guiana no final da década de 70, onde Jones misturava cristianismo com ideologias socialistas, enfatizando direitos igualitários para todas as raças. A ordem foi motivada pela crença do seu líder que o Apocalipse nuclear era iminente e seus sobreviventes

deveriam recriar o paraíso com tons socialistas após a destruição da Terra. Aqui a imaginação da extinção é completamente revestida com tons mitológicos, ao levar a crença de um fim do mundo tanto como extinção da humanidade quanto evento cristão. O fim chegou na forma do suicídio coletivo da comunidade após o assassinato de um porta-voz do governo norteamericano que visitava a comunidade.

A ordem do Portão Celeste, fundada Bonnie Nettles (1927-1985) e Marshall Applewhite (1931-1997), misturava o livro da Revelação com Ufologia e misticismo *New Age*, ao propor a chegada do Reino dos Céus em uma dimensão cósmica entre estrelas e planetas. Marcelo Gleiser (2015) aponta que a doutrina era pacífica e foi divulgada pela Internet durante os anos 90 através de várias mensagens acerca da expectativa de redenção de um mundo “corrupto e decadente, cujas instituições religiosas eram controladas por Lúcifer” (GLEISER, 2015, p. 91). Um dado curioso apontado por Gleiser (2015), é que uma das inspirações para a doutrina era o seriado *Jornada nas Estrelas*, o que nos aponta como a imaginação escatológica se une com o universo midiático em prol do nascimento de cultos religiosos. A ordem chegou ao fim após a descoberta de um corpo celestial não identificado, onde Applewhite interpretou como sendo a chegada para o fim e todos seus membros (39 pessoas) cometeram suicídio – nenhum sinal de imposição foi encontrado, de acordo com Gleiser (2015).

Em 1993, ocorreu um cerco de mais de 50 dias envolvendo o FBI, bem como as forças militares norte-americanas, contra a seita do Ramo Davidiano pertencente ao líder cutista David Koresh (1959-1993). O cerco de Waco (nomeado dessa forma, pois o espaço da seita se localizada próximo a cidade texana), resultou na morte de dezenas de pessoas, cuja maioria eram os membros da seita, incluindo seu profeta. Para Koresh, ele não apenas se considerava como o último profeta – a partir de leituras do livro da Revelação e do Apocalipse de Daniel –, como enxergava os Estados Unidos enquanto agente do caos e inimigo dos justos. Como muitos profetas milenaristas, Koresh lia a mitologia judaico-cristã pela identificação simbólica com o tempo presente, e, como A Ordem do Portão Celeste, ele soube se valer da cultura midiática para propagar suas ideias e reunir seguidores: “Em alguns aspectos, seu movimento era totalmente moderno. Seu apogeu precedeu o desenvolvimento da internet, mas eles fizeram amplo uso de um dos meios de comunicação característicos do final do século XX, o videocassete” (HIMMELFARB, 2010, p.137). Como uma versão mais tecnologizada de Canudos, Koresh reuniu um grande arsenal de armas para seus seguidores se armarem para o Apocalipse e durante vários momentos do confronto com o exército, ele exigiu que sua palavra fosse ouvida em rede nacional para todos os americanos se juntarem a sua luta pelo futuro. O cerco de Waco foi um verdadeiro embate do tradicional com o novo e assim como Canudos, a

morte chegou para boa parte de seguidores, bem como para seu líder. Contudo, a história de Waco foi amplamente midiaticizada e coberta pelos jornais da época, causando um verdadeiro furor sensacionalista em torno da batalha pelo apocalipse, além de ter sido transformada em diversos documentários e obras de ficção – assim como todos os exemplos narrados acima.

Tais casos⁸² mostram que a imaginação apocalíptica continua a seguir forte na no imaginário popular, não apenas pelos eventos em si, mas porque tais acontecimentos circularam, e circulam, enfaticamente pelos meios de comunicação. Em sua grande maioria, essas seitas nasceram do que Eagleton (2018) chamou de profunda angústia de várias pessoas por viverem num contexto secular, onde a criação de novas comunidades, novos mundos, surge como alternativa à homogeneidade moderna. O anticristo contemporâneo, assim como os inimigos medievais dos antigos grupos milenaristas, é decadente de valores, corrompido moralmente. Mas, diferente das primeiras aparições milenaristas, o surgimento dos movimentos recentes está integrado a partir de sociedades laicas. O deus apocalíptico não morreu, pelo contrário, a história nos mostra seu profundo desejo de viver no secularismo e, em muitos casos, aniquilar os outros como parte de uma vontade de história⁸³, isto é, vontade de pôr um fim a narrativa de um mundo “carente” de crença no transcendentalismo divino.

Fechamos nossa argumentação de que, o contexto moderno da queda do orbe divino, produziu tradições do não-ser como realidade humana iminente, em paralelo com a atualização das doutrinas religiosas sob novas facetas seculares e outras não tão novas assim. Com isto, temos o necessário para expormos que fim do mundo é esse que nos recolhe por meio do ser.

3.11 CONCLUSÃO: O ATRAVESSAMENTO DO *FIM DO MUNDO* COMO FENÔMENO ONTO-HISTÓRICO

Compreendemos que o fim do mundo foi descortinado historicamente a partir das tradições culturais, que se manifestam no enunciado sobre ele na presente pesquisa. No início desse capítulo, recorreremos a Gadamer e a hermenêutica histórica como alicerce para nossa investigação acerca de qualquer comunicação sobre a figuração na tese. O que fizemos foi um movimento de escavação para entendermos as raízes da experiência de como o fim do mundo se manifesta para nós.

⁸² Um último caso, fora do contexto americano, em 1995, Shoko Asahara (líder do culto apocalíptico *Aleph*) ordenou um ataque com gás mortal no metrô de Tóquio como parte da sua crença – ele se considerava o próprio Jesus Cristo – que teria como objetivo desencadear o fim do mundo.

⁸³ Checar a penúltima nota.

Isso quer dizer que eu, enquanto sujeito histórico e existencial que produz conhecimento científico na forma da presente tese, sou definido pelas tradições apresentadas nas últimas 60 páginas? Não. O fundamental não é entender o que forma um sujeito, mas o que atravessa, histórica e ontologicamente, um enunciado (no nosso caso, o fim do mundo). Isto não está no pólo do sujeito, mas no horizonte que ele desvela e que origina todo o questionar acerca de uma temática – essa formação está muito mais no ser-no-mundo do que nas preferências culturais de um indivíduo. Há um quê no pesquisador que enuncia o fim do mundo e compreende a tradição cristã e moderna como fundamentos do perguntar, mas também há um quê na própria experiência com o público, o impessoal, que conduz a abertura do ser-aí dessa ou daquela maneira através da história efetual. Eis a Fusão de Horizontes gadameriana. Não há como fixar um ponto determinado em algum desses lados, muito menos pensá-los enquanto duas cabeças de um mesmo corpo, pois eles estão imbricados indivisivelmente.

Algum leitor pode questionar se isso implica numa leitura prévia das obras abordadas como formadoras de tradições. E de fato, alguns dos textos expostos foram lidos anteriormente à conclusão de que havia três tradições em jogo no enunciado do fim do mundo. No entanto, o que parece mais fundamental é como a enunciação da figuração em questão foi formada pré-ontologicamente, antes do início da pesquisa sobre o fim do mundo.

Mas como? Ora, porque as tradições recolhidas não são apenas produtoras de discursos históricos, mas elas também são **reproduzidas**, de alguma maneira, pela cultura de massas. A cultura midiática secular (livros, séries, filmes, músicas, reportagens, jogos digitais, etc) já estava enunciando e reiterando posições estéticas e históricas acerca das tradições escatológicas, apocalípticas, pessimistas, cósmicas, existencialistas. O próprio consumo e acesso a essas experiências forma o compreender a nível ontológico de maneira inesgotável, isto é, nossos próprios enunciados sobre este tema, aquele contexto ou figuração, já se encontram abertos num horizonte de sentido que foi formado culturalmente por influências midiáticas.

Gadamer, quando escreveu *Verdade e Método*, no final da década de 50, ainda não havia presenciado grandes consequências da intrusão dos meios midiáticos no cotidiano carregado de telas, logo, enquanto o autor fala em termos de tradição ainda está vinculado a historicidades gerais. Hoje, já entendemos que a formação ontológica das tradições no compreender se dá de maneira muito mais próxima, conflituosa e enfática a partir da cultura midiática. O acesso à mídia já pressupõe um sentido vinculado a alguma tradição, no entanto, a mídia, através de sua presença cada vez mais constante em nossas vidas, bem como sua capacidade de circular informações e sentidos de maneira rápida, possui a capacidade de influenciar o compreender de

maneira mais efusiva do que uma tradição histórica ou política vinculada a cultura de uma cidade, onde o sujeito se formaria a partir da experiência comunitária. Num contexto de globalização digital, o indivíduo possui um dinamismo muito maior para conhecer e sofrer a ação de mídias, artes e discursos.

Nesse sentido, não é difícil enxergarmos o arcabouço cristão enquanto discurso homogêneo que persiste no Ocidente como uma experiência mais reiterada que outras mitologias. Se quisermos colocar a lupa, podemos dizer então: não é complicado enxergar a aderência das narrativas cristãs a diversos segmentos da sociedade brasileira. Portanto, é muito difícil não estar em diálogo com esses arcabouços, mesmo que seja para negá-los a partir de outras possibilidades. As tradições existencialistas e pessimistas também não são nenhum arquipélago de referências culturais marginalizadas a serem descobertas por um grande contingente de pessoas. Falamos que o Ocidente, em grande parte, não assumiu os abismos dos limites humanos dessas duas disciplinas, mas isso não implica que elas não tenham encontrado terreno fértil como imagens de objetos artísticos e midiáticos. O pessimismo e o existencialismo se encontram em voga na cultura digital, especialmente devido à alienação cada vez mais constante em que um grande número de pessoas, em particular aquelas num contexto urbano e do capitalismo tardio, sentem em relação aos seus entornos, a própria vida e ao futuro desesperançoso e incerto. Tais correntes também circulam bastante a partir de debates (ou até mesmo como métodos da psicologia, vide a psicoterapia fenomenológica existencial) sobre saúde mental, ansiedade, depressão, dentre outras condições clínicas que se proliferaram no séc. XX e XXI.

Esses contextos reiteram as tradições expostas no desvelamento do fim do mundo, mas para termos uma materialidade mais viva e tocante, gostaria de expor alguns dos vários exemplos midiáticos que se alimentam do grande arcabouço de referências do nosso fenômeno a partir seus três ismos pré-ontológicos - cristianismo, existencialismo, pessimismo:

O cinema de Ingmar Bergman (1918-2007), a obra dos irmãos Coen - incluindo a série da Netflix, *Fargo* (2014-), a banda *Swans* (1982-), o drone metal de *Sunn O)))* (1998-), o cinema de Andrei Tarkovski (1932- 1986), a literatura de Ariano Suassuna (1927-2014), o filme *Clube da Luta* (David Fincher, 1999), os mangás de Junji Ito (1963), a obra de Dostoiévski (1821-1881), os livros de Kafka (1883-1924), os filmes *Taxi Driver* (1976) e *Silêncio* (2017) - ambos de Martin Scorsese (1942), a série *Rick and Morty* (2013-), a série *Bojack Horseman* (2014-2020), o filme *Vá e Veja* (Elem Klimov, 1985), o filme *Melancolia* (Lars von Trier, 2011), a série *Decálogo* (Krzysztof Kieslowski, 1989), o livro *Ruído Branco* (Don DeLillo, 1985), a literatura de H.P Lovecraft (1890-1937), a primeira temporada da série *True Detective* (Nic

Pizzolatto, 2014)⁸⁴, a banda *Joy Division* (1976-1980), a literatura de Cormac McCarthy (1933-2023), o filme *Corrente do Mal* (David Robert Mitchell, 2014), a música e poesia de Nick Cave (1957-), a música de Father John Misty (2012-), o cinema de Terrence Malick (1943-), o livro *Matadouro Cinco* de Kurt Vonnegut (1922-2007), a peça *Esperando Godot* (Samuel Beckett, 1906-1989), o anime *Neon Genesis Evangelion* (Hideaki Anno, 1995-1996), o cinema de John Carpenter (1948-), a série *The Leftovers* (2014-2017), a música de *Black Sabbath* (1970-2013), o filme *Soul* (Peter Docter, 2020), a série de filmes *Toy Story* (1995-2019), a banda *Have a Nice Life* (2000-), o filme *Yi-Yi- As Coisas Simples da Vida* (Edward Yang, 2000), a música de John Coltrane (1926-1967), o livro *A Montanha Mágica* (Thomas Mann, 1924), e a poesia de Augusto dos Anjos (1884-1914)⁸⁵.

Esses são apenas alguns dos objetos e autores que fazem circular ideias sobre o não-ser e os limites do homem, acerca da escatologia finita da humanidade (cristã ou não) e sobre a mortalidade como experiência fundadora da existência. Eles estão aí, no cotidiano, reiterando as tradições que expomos de maneira incisiva. Portanto, o que estamos dizendo é que, antes de qualquer formulação acadêmica em nossa pesquisa, nos já estávamos sendo moldados ontologicamente pela confluência dessas tradições.

Já que nosso fenômeno se manifesta enquanto tal, podemos defini-lo como sendo não sobre a escatologia cristã nem sobre as duas tradições modernas, mas sobre o disputar intenso dos sentidos que animam nossos objetos como *fim do mundo*, e ele se encontra em algum lugar entre o Apocalipse cristão e a experiência histórica do não-ser, desvelada pela descoberta da finitude de maneira dupla – mortal, fenomenal. Há a expectativa para o fim definitivo, mas este é esperado como a perspectiva do não-ser. Em termos de nomeação, isto seria uma **escatologia cósmica-existencial**. Não há dúvidas de que o que está em jogo é uma atualização do mito judaico-cristão do fim do mundo, em diálogo com uma perspectiva moderna que reconhece a quebra da imortalidade da alma e o desenvolvimento de uma noção de insignificância do ser-humano na vastidão do cosmos, bem como sua incapacidade de alterar seu destino máximo: o não-ser.

No movimento de conhecer as tradições que fundam nossa compreensão acerca do fim do mundo, ficou claro que sua dinâmica opera em constante paralelo entre a mortalidade do “eu” que desvela, e a expectativa para o fim de um mundo em questão (ou da humanidade, à

⁸⁴ Nesse caso, há citações quase que diretas da obra de Thomas Ligotti no diálogo dos personagens, ver < <https://lovecraftzine.com/2014/08/04/did-the-writer-of-true-detective-plagiarize-thomas-ligotti-and-others/>>. Acesso, 07/06/2021.

⁸⁵ Já que vários desses objetos lidam diretamente com o fim do mundo, nada mais justo do que alguns serem analisados nos últimos capítulos.

depender do objeto) em tons religiosos e pessimistas. No fim do mundo reside o olhar que assume a finitude, mas essa perspectiva só é reconhecida quando se vê inserida na narrativa humana e antropocêntrica. Em outras palavras, desvelamos a morte como destino para o eu e para a humanidade em questão.

Identificamos que no primeiro fim do mundo a ser trabalhado pela tese (*fim do mundo da civilização*) manifesta-se a presença de uma macroesfera atacada por forças externas, aos moldes de narrativas mitológicas clássicas. Agora, podemos dizer que o impacto sensível das referências mais antropocêntricas – cidades, prédios, enfim, a malha da experiência urbana – sendo destruídas ou aniquiladas nos contextos dos respectivos objetos desse fim do mundo desvela a própria expectativa do fim para a humanidade que encara os elementos da natureza em toda sua indiferença a macroesfera. Há um pertencimento no nosso desvelamento histórico do eu com a mundanidade dos elementos homogêneos da civilização. Esse acolhimento é colocado em suspensão ao nos depararmos com tais contextos sendo expressivamente ameaçados por uma força externa.

Contextos do 11/09 estadunidense, as bombas atômicas, pinturas apocalípticas do romantismo e agentes estressantes da humanidade (a pandemia do covid-19 e o aquecimento global) são antes de tudo, objetos históricos e culturais, que fazem reiterar narrativas sobre o fim do mundo como escatologia-destino da humanidade, no entanto, há uma dimensão particular do eu em contato com sua morte, e como ela pode chegar, a partir da ansiedade em relação à queda do espaços geográficos do cotidiano. Aqui, o mito escatológico retorna revestido de contornos tecnológicos e geopolíticos a partir do medo de que o centro do mundo elidiano possa chegar ao fim por meio do estrangeiro ou da própria humanidade.

Na *Morte do Sol*, reconhecemos que o próprio solo onde as indagações sobre o fim do mundo nascem contém em si uma longa história, que se desenvolveu a partir da aniquilação de diversos mundos como condição para o presente. Nossa noção de história aqui não apenas é própria do que chamamos de fim do mundo, pois ela é escatológica, não cíclica – tendo em vista que não há uma renovação, mas uma destruição de modos de ser anteriores ao processo de colonização –, como ela direciona nosso próprio olhar para um entendimento do não-ser inerentemente conectado ao acesso às culturas que nos antecederam, afinal, um não pode mais se orientar existencialmente para as maneiras de viver tal como as culturas antigas, pois ou elas sumiram, ou se subtraíram ao ponto do apagamento pré-ontológico em larga escala. O que está morto vai permanecer explicitamente morto a partir de sua museificação. No meio de tudo isso, observamos cosmogonias apagadas pelo cristianismo, bem como disputas por fins de mundo propriamente cristãos no contexto latino americano. Mas, acima de tudo, olharemos para o

passado pela ótica do aniquilamento, pelo que jamais poderá ser tocado e estudado sem um desvio pelos interesses enviesados do presente.

Dessa maneira, nossa escatologia cósmica-existencial é produzida em contato com cada fim do mundo apresentado. Evidentemente, há lados que tendem mais para determinados arcabouços, mas não há dúvidas na pertinência das três tradições no desvelamento do fim do mundo. Não podemos afirmar que o fim do mundo é uma mera recorrência contemporânea das narrativas escatológicas do cristianismo, muito menos que ele é uma construção epistêmica de duas correntes filosóficas. Afirmamos que há uma estrutura imaginativa do fim do mundo existente em diversas culturas, na qual nós nos inserimos a partir da cristã, mas que ele é atualizado ontologicamente no presente horizonte a partir de sua ressignificação com outros arcabouços culturais. O fenômeno é atravessado a partir de uma imbricação de lugares não resolvidos que se dão na compreensão. Nesse aspecto, respondemos com Eliade e Ricoeur que, se em sua origem identificamos a sobrevivência do imaginário apocalíptico, logo vimos que ele é permeado ontologicamente pelo contexto secular, o que possibilita a expectativa para o fim do mundo apenas por um viés de finitude existencial.

Por que não simplesmente dizer que fim do mundo é o *fim (enquanto ameaça ou concretização) da macroesfera*? Tal afirmação não se encontra equivocada, apenas incompleta, tendo em vista que não basta apenas a estrutura, já que o desvelamento das tradições em jogo complexifica e afina nossa compreensão do fim do mundo. Antes da conclusão definitiva, devemos reiterar que o que chamamos de fim do mundo não é uma construção de um puro devaneio subjetivo, tendo em vista que ele é dependente do caráter público, impessoal (Heidegger) e histórico dos discursos acerca da narrativa mitológica do apocalipse. A questão é que a modernidade produziu uma pré-ontologia que mesclou-se à própria compreensão do fim do mundo enquanto acontecimento que finda as coisas de modo mais radical que a abolição da história humana no cristianismo.

Portanto, respondendo a uma das perguntas-motriz da pesquisa - qual a experiência ontológica do fim do mundo?: *Na manifestação do fim do mundo no nosso horizonte histórico, há a expectativa própria da escatologia definitiva para o fim da macroesfera. Tal caráter definitivo só pode ser pensado em diálogos entre a nossa mortalidade (minha morte), rumo ao não-ser, com o medo do fim da macroesfera que, em suas diversas manifestações a partir dos nossos objetos (fim da civilização, história como caminhar para o não-ser, o perecimento futuro da humanidade), nos é receptiva em algum nível de sentido.*

Com isto, findamos a primeira parte da tese e respondemos à inquietação acerca dos tons da experiência com o fim do mundo enquanto figuração representativa tanto de uma

estrutura, como de uma poética, acerca do horizonte do não-ser que “não-seremos” após a morte. Mas antes de partirmos para responder ao segundo problema de pesquisa, é necessário formular algumas conclusões sobre o trajeto até agora.

3.12 CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE DA TESE

Como consequência da primeira parte da tese, podemos afirmar, junto à Gadamer, uma primeira conclusão da pesquisa, a fim de realizar contribuições para os debates acerca da historicidade na área da Comunicação: *não há comunicação sem o agir da tradição*. Isso implica que a produção acadêmica de artigos e monografias, bem como a produção intelectual de aulas, cursos e debates – em suma, todo o âmbito da produção discursiva de enunciados – não é possível sem um fundo histórico. Isso é uma extensão possível das próprias ideias gadamerianas, mas o que isso implica, especificamente, no campo da Comunicação?

Implica que não há acesso às mídias sem que elas devolvam um sentido formado historicamente a partir do pertencimento vinculado ao próprio ser-no-mundo em questão. Ou seja, o próprio conteúdo sógnico, simbólico, metafórico, alegórico e poético que produzimos sobre determinado filme, fenômeno, acontecimento histórico, ou mesmo sobre as implicações políticas de determinado artista, já possui, em seus resultados, um arcabouço de referências históricas, fazendo com que as respectivas decorrências científicas não sejam puras, mas somente desenvolvidas através do fundo histórico-cultural que se revela.

Não é novidade alguma que os comunicólogos compreendem que o fazer científico se encontra atrelado a delimitações históricas. No entanto, penso que na grande maioria das vezes, esse saber se encontra mais atrelado ao essencialismo determinante das questões de classe, raça e gênero (seja dos sujeitos ou da temática envolvida). Nossa contribuição não visa uma negação dessa constatação, mas uma reconfiguração teórico-metodológica a partir das relações do ser-histórico possível. Concordamos de que não há mais como negar, na área da Comunicação, a questão da consciência histórica do pesquisador, pois os diferentes extratos culturais e históricos se encontram em um lugar de tamanha importância, que não deve-se mais assumir ingenuidade na escolha do tema de pesquisa, muito menos nos seus objetos. A própria área já percebe isso, tendo em vista que seus atuentes reconhecem e valorizam o surgimento de vozes minoritárias no meio acadêmico.

Quanta dificuldade uma pessoa teria em justificar, na área de Comunicação, a escolha de seu *Corpus* e temática de pesquisa apenas por sua importância no recém-adolescente campo comunicacional. Justificamos objetos, temas e epistemologias, a partir de: a) seus impactos culturais no tempo presente; b) por meio de suas relevâncias históricas para refletir contextos

homogêneos ou minoritários; c) através de suas articulações com os meios midiáticos para a produção de discursos sensíveis e sociais que impactam diretamente o viver atual; d) mediante a influência de respectiva mídia em levantar questões sobre o corpo, o passado/presente/futuro, o espírito dos tempos. As subdivisões da Comunicação – estudo de mídias, recepção de consumidores/fãs, teorias do imaginário, baixa e alta cultura, estéticas midiáticas, análise de discursos midiáticos, etc – fecundam problemas e questões, a partir do campo, e em relação com as questões contextuais da atualidade. Não existe uma produção da Comunicação para si, sem um diálogo com terrenos históricos.

De maneira alguma visamos trabalhar contra essa corrente, até porque, nos reconhecemos como produto dos debates dela. Nossa crítica parte do reconhecimento da historicidade inerente à Comunicação, que deve ser refletida a partir de diálogos rígidos com autores. Não estamos nos referindo a pensadores que trabalham esta, ou aquela tradição historiográfica no seu modo de pensar, mas a nomes que ajudem a reconhecer a dimensão histórica inerente no ato da produção de conhecimento. O problema que observamos não está na historicidade, mas no domínio que o sujeito diz ter sobre ela. Nosso caminho não visou uma captura das tradições para expô-las ao nosso controle, nosso objetivo foi **manifestar o solo cultural** na qual nossas indagações sobre o fim do mundo brotam. Sempre há um *quê* fugidio na tradição, pois ela trabalha a partir da experiência manifesta, e não a partir de definições prévias e concretas. Não há controle sobre o que se dá na experiência, apenas especulações filosóficas sobre a historicidade como parte integral do compreender.

No entanto, nossa especulação é reforçada argumentativamente porque ela se dá a partir de arcabouços culturais que difundem nossa figuração *a partir de uma aproximação com estruturas (narrativas, simbólicas, culturais) já existentes*. O cristianismo contém em seu mundo de referências a difusão dos temas e das narrativas de fim do mundo (O apocalipse, a escatologia, a segunda volta, etc), bem como a malha discursiva e temática do existencialismo e pessimismo já partilha com nosso fenômeno muitos temas e conceitos – mundo, morte, fim, etc. Logo, quem cria as pontes não somos nós, mas a linguagem, pois há um *quê* do mundo público (Heidegger) no falar da tradição (Gadamer). Pensar nos caminhos de uma ontologia histórica da compreensão possui os ganhos de refletir sobre o uso da linguagem enquanto matéria viva e carregada de conexões históricas, que precisam ser desveladas pelo sujeito que se encontra, culturalmente, imbricado (ser-no-mundo) com seu produzir científico.

A linguagem revela conexões históricas não imediatamente óbvias ao sujeito, e, se nós só conseguimos manifestar nossas pesquisas a partir dela, então, a principal dimensão para o pensamento deve se dar *a partir da semântica* desvelada pela produção da comunicação e não

pelo o que o sujeito afirma como seu posicionamento (com base em a) classe; b) raça; c) gênero. Tais posicionamentos são apenas a ponta do *iceberg* para reflexões sobre o historicismo. O que escapa, e que nos parece tão caro para reflexões acerca do compreender como acesso histórico, é a dimensão da linguagem que permeia, e algumas vezes submete, a experiência dos sujeitos de modo que não podemos deixar de refletir que as dimensões do impessoal heideggeriano estão em todas as esferas comunicativas em alguma instância.

Afirmar que somos determinados por esta ou aquela perspectiva histórica, é reduzir a pluridimensionalidade do ser-histórico como uma roupa a ser vestida, além de redirecionar o problema para sujeitos e indivíduos, e não para a experiência que se dá na linguagem. O indivíduo que crê no seu poder máximo sobre a historicidade, opera a favor da cientificação da linguagem, no sentido de torná-la mais unidimensional, repetitiva e desprovida de tensões. Assumir a linguagem como ser possível de ser compreendido a partir das tradições, é se reconhecer como transpassado pela experiência histórica, que simplesmente se daria no modo de acesso do indivíduo à coisa em si. Entender a historicidade como mediação é deslocar sua manifestação do pólo do *eu* para o terreno do acontecimento semântico, isto é, para nosso cotidiano e nossas práticas a partir de enunciados, conceptualização de questões e trabalhos acadêmicos, e nossas posições em debates com os outros.

No uso da linguagem e na produção da comunicação, há muitos outros “eus” – na forma das vozes do passado – que estão em jogo quer o sujeito queira ou não. Nosso objetivo, com o auxílio de Gadamer, não consistiu em solucionar o problema da consciência histórica, mas de fazê-la funcionar de modo que o comunicólogo tome consciência de seu diálogo e pertencimento com determinada(s) tradição(-ções) no momento em que ele produz monografias e reflete sobre determinados temas.

Com isto, é importante salientar que não estamos alimentando uma balança entre certo e errado na produção de conhecimento, ou uma disputa entre tradições definitivamente “mais corretas” do que outras para compreender o tema e objeto. A linguagem não é um ente dado à serviço de uma historicidade mais pertinente do que outras. O objetivo da investigação do fundo cultural que dimensiona o próprio perguntar consiste em fazer pensar: elucidar as manifestações históricas a partir de seus saltos qualitativos ao pensamento, que assume o compreender por meio de um horizonte apontado por ele. Se debruçar sobre os horizontes, entender seus limites, atritá-los a partir de suas origens e circulações homogêneas no presente, construir argumentos calcados em críticas a eles, enfim, fazê-los produzir impulsos em relações com eles.

Há muito se admite nas linhas de pesquisa da Comunicação, com ênfase em estética, cultura e historicidade, que diferentes pesquisadores produzem resultados significativamente

divergentes ao tratarem de um mesmo tema. Pensamos, portanto, que a ontologia histórica funciona como método investigativo para o solo que fertiliza os resultados científicos. O perguntar acerca do perguntar é o passo mais importante para o início da indagação sobre o ser-histórico⁸⁶.

Devemos prestar atenção ao que o comunicador pode produzir ao explicitar seu diálogo com as tradições no seu compreender, pois aqui se abrirá a imaginação produtiva entre reconhecer um pertencimento, e travar diálogos (emancipatórios? arbitrários? conciliatórios?) com ele para novos horizontes. Com isso, é importante frisarmos que as dezenas de páginas de referências culturais que formam as tradições da compreensão do fim do mundo vão servir – e as do capítulo anterior também –, na segunda parte da tese, como ferramentas epistêmicas para diálogos com os mundos e fins que são manifestados especificamente nos nossos objetos. Dessa forma, pensamos que a escolha dos objetos delineados nos capítulos 5 e 6 se deu a partir de suas variadas aberturas com as tradições que tornam nosso fim do mundo como tal. As três tradições apresentadas devem agir enquanto epistemologias conceituais para o auxílio das análises a partir de uma hermenêutica crítica, isto é, uma hermenêutica que reconhece os sentidos adequados ao nosso pertencer junto a coisa, mas que use-os para novos impulsos no intuito de expandir nossos horizontes.

O sentido acolhedor da nossa *hermenêutica do fim do mundo*, onde ele é desenvolvido a partir da fusão de horizontes entre nosso horizonte e o ser-no-mundo dos objetos, não deve ser impedido de gerar críticas a partir de como ele se opera. Pensamos que é de suma importância refletir acerca das tradições por meio de possíveis críticas a elas enquanto dinâmicas discursivas que circulam no horizonte do presente, a partir de um olhar que seja tanto receptivo, pois ele é fundado pelo pertencimento histórico das tradições, quanto **suspeito**, porque ele se dá a partir de uma dinâmica macrossocial (e de poder) na qual já estamos inseridos. Com a ontologia do fim do mundo apresentada não podemos simplesmente nos dar por satisfeitos, pois ela não pode servir como uma armadura contra novas experiências com experiências de mundo e cosmogonias do fim.

Por exemplo, para nós, a escolha dos dois tipos de fins do mundo, também representa uma oportunidade de deslocamentos e tensões produtivas com a tradição histórica. Por exemplo, reconhecemos a pertinência de operacionalizar com os objetos do *fim do mundo da civilização* como atualizações da imaginação escatológica em um Ocidente homogeneizado por

⁸⁶ Expandi diversas questões presentes nos últimos parágrafos num artigo sobre a historicidade operando no agir comunicacional. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/34538/23266> (acesso em 30/8/2021).

alicerces cristãos, mas ao analisarmos as destruições cosmogônicas de macroesferas não-cristãs no *fim do mundo da América Latina*, obtemos a possibilidade de tensionar nossas tradições da compreensão em contato com outras maneiras de se orientar existencial e culturalmente. Os objetos da América Latina germinam o encontro com a alteridade, permitindo desassossegos com o cristianismo, já que este é, simultaneamente, produtor de espaços pré-ontológicos para nossa compreensão, e máquina de aniquilações apocalípticas para diversos povos.

Mas além de olharmos para a possibilidade de alargamento de nossas perspectivas a partir das implicações históricas dos objetos, se torna necessário gerar um novo acontecimento, a partir do diálogo com o que origina e fundamenta o fim do mundo no nosso horizonte histórico. Se o trabalho até então, caminhou rumo ao passado para entender o ser-histórico do fim do mundo, ele agora deve gerar acontecimentos interpretativos a partir da análise dos objetos. Construímos uma hermenêutica que olha para a historicidade da abertura para o nosso compreender, precisamos agora de uma hermenêutica do distanciamento para observar interseções além do historicismo acolhedor e em direção ao julgamento desconfiado.

Mas quais interseções são possíveis a partir dos nossos objetos? Ou seja, tendo em mente as tradições que originam o fim do mundo no nosso horizonte histórico, como podemos nos distanciar para além delas? A partir da mídia. O fim do mundo não estava em canto algum, pairando como ideia, ele estava nas imagens técnicas da bomba atômica e do 11/09 estadunidense, nos livros de história sobre o nascimento da América Latina. Mas ele também estava na reiteração excessiva do cinema hollywoodiano, em animes clássicos, em obras audiovisuais não canônicas, na expressividade de John Martin. Em todos esses casos, o nosso fenômeno estava acoplado, reiterado e confeccionado pelas mídias, o que nos leva a afirmar que **o fim do mundo também é uma questão midiática**. Portanto, nosso entendimento dos nossos objetos como tais, não é apenas influenciado por um arcabouço de referências cristãs, pessimistas e existencialistas, mas também por outros objetos midiáticos.

Mas não podemos estudar a cultura midiática pelo conceito de tradição gadameriano e alavancar diversos momentos e personagens históricos porque a mídia produz e reitera tradições culturais. A mídia é o solo no qual a historicidade pode despertar na nossa situação hermenêutica, logo, há de ser vista com olhares desconfiados a partir de uma inquietação acerca de interesses (ainda velados) para o surgimento fenomenal do fim do mundo.

Portanto, antes dos últimos capítulos das análises dos objetos, precisamos compreender a cultura midiática para apontarmos suas implicações para o fenômeno do fim do mundo enquanto ser histórico e midiático, além disso, necessitamos de uma hermenêutica que nos auxilie a olhar de maneira distanciada para nosso pertencimento histórico com as tradições.

Enfim, precisamos desenvolver uma hermenêutica enquanto episteme, capaz de produzir olhares mais críticos a partir das interseções com o universo midiático. Para isso, recorreremos a Ricoeur como guia para a segunda parte da tese.

4 TECNOIMAGINAR

4.1 INTRODUÇÃO DA SEGUNDA PARTE DA TESE

Por que esta é a segunda parte da tese? Ora, porque escrevemos os capítulos 2 e 3 para responder ao problema de pesquisa sobre a experiência ontológica do fim do mundo, e com ela respondida, precisamos agora olhar para a pergunta motriz da nossa tese: *por que esse fenômeno que podemos reconhecer como fim do mundo se apresenta em diversos objetos textuais de épocas e contextos midiáticos diferentes?*

O leitor já sabe o que definimos como *fim do mundo*, agora precisamos olhar para ele como um fenômeno não apenas ontológico e cultural no nosso desvelar, mas como algo que deve ser tateado a partir de seus problemas midiáticos, estéticos e imagéticos.

Para concluir este subtópico, neste último capítulo antes da análise dos nossos objetos, iremos: explorar a construção de um método onto-epistemológico de análise e apresentar os principais eixos conceituais que guiarão nossas análises – imagem e imaginação, história, mundo do texto, dentre outros. No final, veremos que os caminhos metodológicos para uma epistemologia com ontologia pedem que investiguemos a narrativa dos nossos objetos a partir do cruzamento entre imagem e história. Mas, cheguemos com calma, passemos agora para Paul Ricoeur.

4.2 PAUL RICOEUR E O MUNDO DO TEXTO

Falamos lá no capítulo 2, mais especificamente no tópico 2.1, que o conceito de *mundo* para Heidegger não é uma teoria epistemológica. Heidegger não visava desenvolver uma teoria para uma episteme científica, ele queria apenas desenvolver como seu ser-aí (*dasein*) existia com seus arredores: coisas, objetos, enfim, como o ser-aí se portava de maneira pré-racional. Vimos que, para o autor, mundo era a manifestação de um horizonte que contém em si aquilo que lhe é prévio. Precisamos agora mostrar como Paul Ricoeur se vale do conceito heideggeriano para confeccionar uma hermenêutica ontoepistemológica⁸⁷, nos dando assim, nosso método para as análises que seguirão.

Cerca de 50 anos depois dos principais escritos de Heidegger, com o advento do estruturalismo nas ciências humanas, Ricoeur acreditava que não era mais possível confeccionar projetos hermenêuticos exclusivamente voltados para teorias ontológicas. Portanto, Ricoeur é, em certa medida, um herdeiro dos debates da fenomenologia hermenêutica

⁸⁷ Lembramos ao leitor que por “onto” estamos nos referindo ao campo da ontologia.

de *Ser e Tempo* e de *Verdade e Método*, mas com um horizonte muito maior de referências (tanto filosóficas quanto das Ciências Humanas) no intuito de apresentar um projeto hermenêutico que una epistemologia e ontologia. Seu objetivo nada mais era do que (re)humanizar as Ciências Humanas após as ferramentas teóricas dos estruturalistas.

A inovação Ricoeuriana consiste em confeccionar uma série de diretrizes para compartilhar tal conhecimento que surge da ontologia numa dinâmica entre expansões, críticas, investigações e tensões com outros pesquisadores e com a própria área de atuação científica da respectiva produção de conhecimento. Para tal, o conceito desenvolvido pelo autor francês se chama **Mundo do Texto**⁸⁸. O “mundo” inserido nessa expressão vem do mundo como “canteiro de obras” de Heidegger⁸⁹. Já o “texto” contido na expressão requer um enfoque para entendermos como o conceito funciona metodologicamente.

4.2.1 O que é um texto?

No primeiro capítulo já havíamos anunciado que o “texto” na fenomenologia hermenêutica não se refere exclusivamente ao discurso elaborado em forma de livros/folhetins/artigos/posts em redes sociais, etc. Paul Ricoeur (2016a) desenvolve isto a partir da ideia de texto como sendo qualquer discurso fixado por uma escrita:

De acordo com esta definição, a fixação pela escrita é constitutiva do próprio texto. Mas o que é corrigido pela escrita? Já dissemos: qualquer discurso. Isto é dizer que o discurso deve ser pronunciado inicialmente numa forma física ou mental? Que toda escrita foi inicialmente, ao menos num jeito em potencial, discursiva? [...] Fixação pela escrita assume o lugar do discurso, ocorrendo no local onde a fala poderia ter surgido (RICOEUR, 2016a, p. 107).

Ou seja, textos são operações onde o discurso se manifesta a partir da ausência de um “eu”. Textos não podem falar como um “eu” ou um “tu”, pois a relação que possuímos com eles não é a mesma de uma conversa cara a cara entre mim (um “eu”) e o outro (um “tu”). Portanto, ao invés de apresentar uma fala, textos comunicam de maneira escrita por meio de signos, símbolos, metáforas, enfim, por meio de uma gramática e linguagem⁹⁰. O texto também é uma questão de *textura*, todo autor ao produzir sua literatura (aqui esta palavra abarca a diversidade dos meios textuais) se vale de diversas ferramentas do discurso e do meio para compor um texto. Já no sétimo estudo de *A Metáfora Viva*, Ricoeur (2015) afirma que seu interesse com a ideia de texto surge a partir daqueles que podem ser compostos ou dispostos

⁸⁸ Eventualmente, iremos nos referir a partir de agora a este conceito pela sigla MDT.

⁸⁹ Lembrando que já falamos sobre tal conceito de maneira extensa no tópico 2.1 do presente trabalho. Portanto, para dúvidas ou rememorações, por favor, peço que chequem o tópico.

⁹⁰ No capítulo dois do livro *Teoria da Interpretação*, “O discurso e o excesso de significação”, Ricoeur (2016b) se dedica a explicitar como a fala se transfigura na escrita durante a produção textual.

numa armação discursiva irreduzível a frases soltas⁹¹. Portanto, textos podem ser filmes, pinturas, peças de teatro, fotografias, enfim tudo aquilo que é disposto numa composição comunicacional onde o “eu” não se encontra presente como numa conversa direta.

Aqui, o que mais fascinou Ricoeur foi a extensão quase infinita de que se pode beneficiar a noção de “texto”. Tudo o que é capaz de ser entendido pode ser considerado como um texto: não apenas os escritos, claro, mas também a ação humana e a história, tanto individual quanto coletiva, só são compreensíveis na medida em que possam ser lidas como texto. A ideia que decorre daí é que o entendimento da realidade humana é construído por meio dos textos e das narrativas (GRONDIN, 2012, p. 106).

É pensando nesses últimos exemplos de textos mais complexos (a história, a obra de arte) que Ricoeur vê a utilização de seu conceito de MDT. Por exemplo, um semáforo de trânsito consiste num texto, mas seu enunciado é tão direto em nossa apreensão de mundo que gera pouca ou quase nenhuma ambiguidade, já uma narrativa ficcional em forma de livro ou filme é um caso mais complexo e que produz (no crítico/pesquisador/espectador) uma relação menos direta na formação ontológica do sentido. Ou seja, Ricoeur (2011a, 2011b) estrutura sua hermenêutica do MDT para aqueles textos que “destroem” o mundo (Heidegger), isto é, que desmontam as referências ordinárias do cotidiano em prol de uma nova referencialidade textual, uma que seja menos palpável, menos direta, mais fictícia e predisposta a contemplação do sujeito, que se vê imerso numa experiência diferente da banalidade. O objetivo de Ricoeur era transformar (leia-se, *entificar*) o conceito de ser-no-mundo a partir de sua teoria dos textos, fazendo com que a função da leitura do mundo do texto seja a de explicitar o ser-no-mundo que vêm de encontro ao indivíduo.

Sua busca é sobre como o texto vai à vida do sujeito. Para Ricoeur, o texto ocorre em qualquer lugar onde a vivência humana ocorreu, dando “forma ao vivido” (REIS, 2013, p. 293). Sua investigação consiste em dois polos que se tornam cada vez mais imbricados ao longo da trilogia *Tempo e Narrativa*, que são estes a ficção e a história, isto é, o estudo dos textos em forma de “obra”⁹².

Uma imagem, por exemplo, é uma obra que media uma vivência, pois ela mesma é um evento gerado por um sujeito através da gramática do aparelho, produzindo assim uma semântica textual. O passado histórico é considerado obra textual em um documentário fílmico ou num trabalho acadêmico por dois motivos, a) O acesso que temos ao acontecimento ocorrido

⁹¹ Nesse aspecto, o autor afirma que textos montados enquanto obras se enquadram em determinados gêneros e pressupõem determinados modos recorrentes (Um romance de um escritor de ficção presume uma relação diferenciada com a ideia de verdade-real do que um livro de um historiador, por exemplo).

⁹² A obra insere o texto dentro de uma gramática com regras próprias e um corpo finito feito por uma pessoa: “Uma obra é uma sequência mais longa que a frase, e que suscita um problema novo de compreensão relativo à totalidade finita e fechada constituída pela obra enquanto tal” (RICOEUR, 2011b, p. 58).

é gerado a partir de um evento novo, engendrado pela linguagem fílmica ou escrita, b) o próprio ato de confeccionar e dar um “sentido” narrativo de início, meio e fim já consiste numa experiência do autor com uma linguagem que expressa um terreno semântico para guiar seus leitores e espectadores.

4.2.2 Morte do autor e apropriação textual como condição para o Mundo do Texto

Diante de textos menos diretos, Ricoeur (2016a) nos lembra que é vital considerar o autor morto – isto é, cada texto se apresenta para nós a partir de uma outra relação que não a de um psicologismo autoral. Que relação seria essa? Ora, nada mais nada menos que a mesma descrita por Gadamer (2018) na forma de sua *Fusão de Horizontes*⁹³. A hermenêutica ricoeuriana, assim como a de Gadamer, se livra da pretensão de entender os textos a partir da dinâmica que animava seus respectivos autores no momento de produção. Isso quer dizer que não buscamos intenções ocultas por detrás do texto, não buscamos a verdade tal como o autor queria. Ricoeur (2016a) afirma que, ao se dirigir ao leitor, o texto diz algo sobre alguma coisa, mas esse “algo” – ou essa “coisa do texto”, como diz Gadamer (2018) – não são os pensamentos do autor, mas uma referência de sentido possível que só nasce no ato da leitura. Essa “alguma coisa” do texto surge na experiência a partir do imbricamento do horizonte do leitor com o horizonte do texto (fusão de horizontes).

Por que o autor do texto se encontra “morto” na experiência? Porque os textos são produções históricas. Isto é, eles estão inseridos em contextos particulares (do autor) e culturais (de gênero textual, épocas do passado, etc), nenhum desses aspectos pode ser almejado por completo na interpretação, e no caso do campo existencial do autor é simplesmente impossível receber sua vivência, pois a existência não é transferível – seria o equivalente de podermos transferir nosso nascimento ou morte para outra pessoa.

Podemos falar então que a condição textual consiste em *escapar* da dimensão íntima do autor, se reconfigurar dele para então, se configurar em novos leitores. No aspecto ontológico, não existe um público ideal para determinados textos, nós somos endereçados pela carta de Pero Vaz de Caminha tanto quanto os senhores de Portugal curiosos sobre a terra recém descoberta no século XVI. Ontologicamente, um filme propagandista feito várias décadas atrás se dirige a nós tanto quanto ao público do passado sob determinados contextos históricos e sociais. Isso se dá porque “Do momento em que o texto escapa de seu autor e de sua situação, ele também escapa de sua audiência original. Portanto, ele pode procurar novos leitores por conta própria”

⁹³ Lembrando que falamos extensamente sobre tal conceito na introdução do capítulo três da presente tese (3.1).

(RICOEUR, 2016a, p.154). Se a intenção do autor dá lugar ao sentido que o texto produz (RICOEUR, 2016b), isso significa que a compreensão textual ocorre num espaço fenomenológico da semântica e não de um psicologismo autoral – já que essa se mantém numa distância sem caminhos.

Para cada distância insuperável entre nós e a situação (mental, histórica) originária do texto, há a contrapartida da **apropriação** – conceito defendido por Ricoeur como sendo a condição que nós, sujeitos históricos, possuímos para produzirmos um sentido junto aos textos:

O termo ‘apropriação’ sublinha duas características adicionais. Um dos objetivos de toda hermenêutica é lutar contra a distância cultural. Essa luta pode ser entendida em termos puramente temporais como uma luta contra estranhamento secular, ou em termos mais genuinamente hermenêuticos como uma luta contra o distanciamento do próprio sentido, isto é, do sistema de valores sobre o qual o texto se baseia. Nesse sentido, a interpretação ‘reúne’, ‘igualar’, torna ‘contemporâneo e semelhante’, assim genuinamente tornando seu o que era inicialmente estranho [...]. O texto “atualizado” encontra um entorno e uma audiência; ele recomeça o movimento referencial – interceptado e suspenso – em direção a um mundo e para assuntos. Este mundo é o do leitor, este sujeito é o próprio leitor. Na interpretação, diremos, a leitura torna-se como a fala (RICOEUR, 2016a, p. 121).

Se o texto, como aponta Ricoeur acima, se dirige a um mundo (o mundo do leitor) é somente porque ele próprio já manifesta um mundo (mundo do texto), e este se funde (*fusão de horizontes*) com as categorias existenciais (e prévias) do leitor. O que significa exatamente essa dimensão prévia do leitor? Ora, significa que quando falamos em projeção por parte do leitor de um mundo não falamos que ele “projeta” um “eu” plenamente consciente de seus desejos e ideais aos quais o texto deveria se adequar. Não. A projeção do “eu” diz apenas que nós, sujeitos históricos, somos receptivos ao texto porque a formação do sentido é uma inevitabilidade ontológica, que ocorre quer queiramos ou não. O sentido, por mais distorcido e distante que possa ser, ainda é produzido diante do texto.

O texto nos procura em termos semânticos, ele quer nos colocar dentro de um sentido que se manifesta na suspensão de nosso “eu racional” quando nos abrimos para a leitura. Nesse aspecto, a leitura de Ricoeur não é muito distante da primeira parte de *Verdade e Método*, onde Gadamer (2018) discorre sobre o ser do jogo. O texto também é jogo, ele joga e é jogado na seguinte ordem:

Primeiramente, textos são montados por autores em processos históricos, em seguida, ao serem lançados no mundo, os textos escapam das dimensões autorais originárias. Ao entrarem em contato com novos leitores, os textos se desmontam e permanecem em suspenso, assim como o leitor, que se encontra num limbo sem seu “eu” firme, pois ele está recebendo a experiência junto ao texto. Nesta experiência, há um “quê” do leitor que desvela o texto. Esse “quê” é a *apropriação*, uma dialética entre uma objetividade textual – sua textura, seus signos

culturais, enfim, seu corpo – e o acolhimento dos preconceitos ontológicos do leitor numa fusão de horizontes. Tudo isso resulta na formação do sentido a partir de uma não-polarização entre texto e leitor. Eis o MDT, a transferência de um discurso estruturado em texto para um novo evento. Mas ele só faz sentido porque há um Mundo do Leitor (MDL) receptivo ao horizonte textual.

Para o autor (RICOEUR, 1994), o limite produtivo entre o texto e o leitor é que ocorre uma “cumplicidade” (p. 116) entre eles, mas tal acordo não pode ser compreendido em seus detalhes minuciosos, mas deve ser visto pelos “resultados” da entrada da dimensão textual na comunicação viva de nossas vidas. Quais os resultados? Ora, a formação de sentido. Recapitulemos: Ricoeur (1994) defende que ocorre uma *fusão de horizontes* (Gadamer) entre o MDT e o MDL, o sentido ocorre a partir do “salto” realizado pelas referências do texto, que saem dele e se inserem numa dimensão viva a partir do discurso que produzimos sobre ele.

Nesse sentido, não devemos ter medo em afirmar que a leitura/interpretação de um texto é um evento tanto temporal como **imaginário**, desde que entendamos essa última palavra sob o paradigma da representação e não do embate entre real e irreal. Ora, o texto ocorre no lugar onde a fala poderia ter ocorrido, como ela não ocorreu, o único acolhimento possível é o do sentido manifesto pelo texto, e tal sentido não é único pois pode ser ressignificado por diversas leituras, portanto, o sentido é um “como-se”, uma possibilidade representada e imaginária dada pela apropriação do sujeito.

O paradoxo da ficção, isto é, da criação imaginária por meio da faculdade da imaginação, é, segundo Ricoeur, “Prover uma nova dimensão da realidade” (apud H. TAYLOR, 2006, p. 98). Ou seja, *ficção não é uma contrapartida para o real*, mas um modo de acesso à coisa do texto a fim de promover um deslocamento da realidade cotidiana. “Por experiência fictícia, entendemos uma maneira virtual de habitar o mundo que a obra literária projeta em virtude de seu poder de autotranscendência” (RICOEUR, 2019a, p. 276)⁹⁴. Para concluirmos este tópico, é necessário enfatizar que nossa participação na criação do sentido não é

algo mental, não é a intenção de outro assunto, nem algum projeto supostamente escondido atrás do texto; antes, é a projeção de um mundo, a proposta de um modo de ser-no-mundo, que o texto revela diante de si por meio de suas referências não ostensivas. Longe de dizer que um sujeito, que já domina seu próprio ser-no-mundo, projeta a priori de seu próprio entendimento e o interpola a priori no texto, direi que a apropriação é o processo pelo qual há revelação de novos modos de ser (RICOEUR, 2016a, tradução nossa p. 154).

⁹⁴ Aqui, Ricoeur (2016a) prenuncia a teoria da figuração de Richard Kearney – que já falamos no último tópico do capítulo 1 para defendermos nossa escolha de pensar o Fim do Mundo como uma figuração imaginária. Tanto o ato de figurar quanto o desvelar pelo MDT representa o entendimento de que toda realidade passa por um filtro imaginativo e ficcional para originar um sentido a partir de um sujeito (re)produtivo.

Ler é ‘se’ deixar, deixar seu ‘eu’ um passo atrás e adentrar na experiência, no intuito de restaurar a comunicação sobre o texto como autêntica, vital e para além de suas estruturas internas. Como vimos, ser-no-mundo é um conceito existencial que diz sobre o caráter apriorístico do ser-aí, ou seja, não há como dominarmos o sentido do texto se já estamos inseridos em perspectivas prévias no desvelamento do mundo⁹⁵.

4.2.3 As implicações epistemológicas para o Mundo do Texto

Anos antes de confeccionar o MDT, nas décadas de 50 e 60, Ricoeur investigava o símbolo e como neleurgia a necessidade de projetos hermenêuticos. Nessa investigação, Ricoeur encontrou as proposições interpretativas de diversos autores (Heidegger, Freud, Nietzsche, Marx, etc) e as dividiu em dois quadros conceituais hoje famosos (GRONDIN, 2015): *Hermenêutica do recolhimento* e *Hermenêutica da Suspeita*.

A Hermenêutica do Recolhimento consiste nos autores que já trabalhamos na presente tese (Heidegger, Bultmann e Gadamer), mas não se restringe a eles, pois Ricoeur exemplifica que as exegeses bíblicas também se enquadram nessa categoria. O que categoriza (GRONDIN, 2015) tais projetos interpretativos é a atitude de confiança com o sentido. Já vimos que o caráter de *alethéia* (verdade) é essencial para a fenomenologia de Heidegger e Gadamer, pois a verdade é aquilo que ocorre a partir da desvelação do sentido pelo indivíduo.

Em contrapartida, a *Hermenêutica da Suspeita* (GRONDIN, 2012; 2015) apresenta uma série de pensadores que desconfiam que, em primeira instância, o sentido formado pelo intérprete não passa de uma mentira ou deformação da realidade. Toda interpretação deve ser interrogada e colocada sob a desconfiança de um sujeito que atua como um detetive interroga um suspeito, procurando pela verdade que se encontra oculta. Exemplos dessa corrente, segundo Ricoeur, podem ser vistos em Marx, Freud, Nietzsche, nos pensadores do estruturalismo, isto é, teóricos que propõem caminhos metodológicos – materialismo histórico, psicanálise, genealogia dos costumes – como contrapartidas para compreendermos o aspecto real por detrás da produção ingênua de sentidos. Naturalmente, tais classificações não partiam dos envolvidos, mas do próprio Ricoeur, que presenciou nos anos 60 um momento crucial de embate entre as duas formas de pensar.

Poucos anos após a publicação de *Verdade e Método* (1960), o filósofo Jürgen Habermas (1929), teceu duras críticas ao projeto hermenêutico do livro de Gadamer como

⁹⁵ Ricoeur (apud H. TAYLOR, 2006) recupera muitos aspectos da imaginação kantiana em seu caráter epistêmico a partir de um retorno ontológico e heideggeriano, podemos dizer então que o MDT é a imaginação kantiana reconfigurada em tons menos receptivos e mais produtivos, fazendo com que a faculdade imaginativa indique as possibilidades de apresentação e confecção de novos “ser-no-mundo” a partir da experiência ontológica com os objetos.

sendo pouco emancipatório politicamente. Os ataques do alemão se dirigiam não apenas ao autor de *Verdade e Método*, mas ao projeto fenomenológico hermenêutico pós-Heidegger – ou seja, aos mestres da Hermenêutica do Recolhimento –, pois Habermas considerava que conceitos como *tradição*, *preconceitos* e um tipo de “fê” geral no sentido como algo dependente do passado ignorava questões estruturais e ideológicas, e manteria os sujeitos “aprisionados” em uma visão redutora e solipsista da realidade. Boa parte do segundo volume (2017) de *Verdade e Método* representa um diálogo de Gadamer com seu crítico, e o hermeneuta se defende afirmando que seu projeto não visa defender que os indivíduos estão aprisionados em tradições rígidas de pensamento, mas sim que eles tenham a consciência de que sempre partem de algum lugar quando indagam criticamente a “voz do passado” (tradição) que fala através deles.

Gadamer, como autêntico filósofo do *recolhimento*, defende que é necessário confiar no sentido primário e ingênuo da tradição como primeiro passo para uma investigação acerca dos alicerces estruturais que permitem que tal tradição brote no horizonte de sentido. Habermas discorda do caminho traçado pelo hermeneuta e, como defensor da *Suspeita* interpretativa (especificamente da Escola de Frankfurt), defende que a comunicação sempre será distorcida devido a influência ideológica estrutural, e que o caminho deve ser trilhado a partir do macro rumo ao micro (apud RICOEUR, 2016b). Em suma, Gadamer quer que o indivíduo se reconheça como pertencente a uma história antes de tudo, enquanto Habermas quer mostrar que tal pertença já se encontra difamada e ideologicamente enviesada pela injustiça social – lembremos que o filósofo estava diretamente inserido no contexto político efervescente do pré-maio de 68.

Ricoeur (2011b) viu o debate impulsionar seu projeto hermenêutico, e identificou as posições desses autores a partir de duas divergências essenciais: A primeira é que o interesse gadameriano consiste numa ontologia histórica do indivíduo, enquanto Habermas fala de um campo voltado para a confecção de uma epistemologia que emancipe o sujeito politicamente. Há aí uma primeira divergência de campo teórico. Ricoeur reconhece uma segunda divergência entre os autores porque enquanto Gadamer fala da Tradição em diálogo com o campo de estudo da cultura, do símbolo, Habermas fala com as recém criadas Ciências Sociais, com a Ciência da Comunicação. Diante disso, qual a posição de Ricoeur? Aquela que desempenhou em toda sua carreira, a de conciliar impasses “impossíveis” a fim de torná-los produtivos para o pensamento.

O impasse entre Habermas e Gadamer é o impasse dos dois modos interpretativos. Mas como conciliar um ato de confiança com uma atitude de desconfiança? A resposta dada por Ricoeur *é que ambas estão corretas!*

O autor francês (2011a, 2011b, 2015, 2016a, 2016b) acolhe as críticas de Habermas, e afirma que a hermenêutica ontológica não pode continuar presa em diálogos ontológicos, ela deve investigar seus horizontes de sentido enquanto inserções em dinâmicas macroestruturais – que podem ser de cunho psicanalítico, marxista, genealógico, etc. Ricoeur lamenta que Gadamer e Habermas não tenham chegado a um acordo firme porque, a seu ver, a hermenêutica do Recolhimento *precisa* da Suspeita e vice-versa. A hermenêutica deve explicitar o solo ontológico no qual toda ciência pode surgir (RICOEUR, 2011b).

Com Heidegger – e por consequência, Gadamer –, Ricoeur (2011b) diz que não cessamos de voltar à origem do compreender, para aquilo que faz brotar a possibilidade de sentido mas o que falta nessa hermenêutica, de acordo com o francês, é uma via longa rumo à epistemologia, e Habermas pavimentaria esse caminho. É através dele que Ricoeur volta a uma hermenêutica pré-heideggeriana, interessada na interpretação metodológica de textos, por um viés tanto pós-heideggeriano como pós-habermasiano. A hermenêutica deve ser onto-epistemológica, mas como? Como colocar o recolhimento do sentido sob estruturas e regras metodológicas? Ora,

À desconstrução heideggeriana deve doravante acrescentar-se a genealogia nietzscheana, a psicanálise freudiana, a crítica marxista da ideologia, isto é, as armas da hermenêutica da suspeita. Assim armada, a crítica está à altura de desmascarar a conjunção impensada da metafísica *dissimulada* e da metáfora *usada* (RICOEUR, 2015, p. 440).

A hermenêutica se torna crítica no momento em que ela “testa” e problematiza de maneira produtiva o desvelar ontológico pelas ferramentas da desconfiança. Inicialmente, passamos a primeira parte da tese em situação de confiança (hermenêutica do recolhimento) com o fim do mundo, pois ele é um sentido que nos devolve a uma origem do pensar acerca de uma série de objetos e questões culturais que são como são por meio de um horizonte histórico. Esse horizonte histórico e poético possui o nome de “fim do mundo” porque ele “faz” sentido e é pertinente para lidarmos com nossos objetos.

O que agora devemos evidenciar é uma atitude de desconfiança com nossa figuração ontológica. Isso significa, encarar nossa figuração procurando por pontos de inflexões, por incoerências e por críticas que nos levarão a mostrar como tradições podem ser forjadas tanto pelo passado histórico como por uma cultura midiática, e por alicerces ideológicos que

distorcem certas visões da realidade. Em suma, precisamos desconstruir nosso fim do mundo no intuito de melhor compreendê-lo para além das ingenuidades da primeira interpretação.

Antes de retornarmos a hermenêutica da suspeita, escolhida por nós para analisarmos nossos objetos, falemos das diversas diretrizes metodológicas que Ricoeur dá para o pesquisador saltar da ontologia para a epistemologia no MDT.

4.3 DIRETRIZES METODOLÓGICAS

4.3.1 Tempo e Calendário

Lembremos que a pergunta que move a segunda parte da tese (“*por que esse fenômeno que podemos reconhecer como fim do mundo se apresenta em diversos objetos textuais de épocas e contextos midiáticos diferentes?*”) é uma pergunta que reconhece o caráter distinto de cada um dos nossos objetos (o 11/09 estadunidense, as bombas de Hiroshima/Nagasaki, a conquista do México) e seus contextos históricos próprios. Isto é, eles *aconteceram* em datas diferentes, entornos diferentes e produzem experiências virtuais e temporais diferentes. Esse último aspecto produz uma divergência epistemológica com os dois primeiros. Investigar, por exemplo, sobre a data e o contexto cultural da conquista do México é diferente de questionar a experiência imaginária e virtual que possuímos com tal objeto. Nestes dois tópicos, estamos perguntando sobre o tempo passado, que ocorreu numa determinada data do calendário (no respectivo caso, a partir de 1518) e sob ações individuais, culturais e sociais particulares da época. Já ao perguntarmos sobre a experiência imaginária de tal objeto estamos perguntando, basicamente, sobre o presente e como o percebemos no ato indagativo.

Portanto, podemos dizer que nossa divergência é que, no nosso perguntar, a palavra “Tempo” é sinônimo de *isto aconteceu* e *acontecer*. Heidegger (2018, apud RICOEUR, 2019b) vê o tempo do *acontecer* como o tempo prioritário de sua análise porque ele ocorre a partir do ser-aí, isto é, este revela o caráter sempre “temporalizante” da compreensão das coisas porque se dá numa perspectiva de um presente alimentado por um passado e almejando um futuro, isto é, a própria compreensão dos entes e seres. Heidegger diz que o tempo se torna autêntico quando o ser-aí percebe o próprio desvelar do sentido de si e dos seres como finito, este é o tempo do ser-para-a-morte.

Contudo, o tempo do *aconteceu* é visto por Heidegger como *vulgar* nos últimos capítulos de *Ser e Tempo*, pois o tempo da datação e dos intervalos não possui relação com a temporalidade do ser-aí, por isso que o autor chama essa “vulgaridade” temporal de tempo do mundo. Heidegger (2018, apud RICOEUR, 2019b) não nega que é possível uma desconstrução

da historiografia a partir da temporalização do ser-aí, mas como sua preocupação se mantém ontológica, ele não se interessa em conciliar o tempo vulgar com o tempo autêntico, mantendo os dois separados em sua obra.

Naturalmente, isso irrita Ricoeur, que considera “inadmissível” (2019b, p. 150) a pretensão heideggeriana ao conceito verdadeiro do tempo. O terceiro capítulo do terceiro volume de *Tempo e Narrativa* é dedicado a compreender o conceito de tempo em Heidegger, e os capítulos subsequentes da segunda parte do livro são uma resposta aos conceitos do autor alemão bem como a defesa de que não há uma oposição irreconciliável a essas duas maneiras de conceber o tempo.

De nossa parte, enxergamos problemas se fôssemos responder apenas por um desses pólos. Observemos: Se fôssemos responder ao nosso problema de pesquisa – “*por que esse fenômeno que podemos reconhecer como fim do mundo se apresenta em diversos objetos textuais de épocas e contextos midiáticos diferentes?*” – exclusivamente através do tempo ontológico, do tempo autêntico, estaríamos fazendo poesia e não ciência, isso implica que estaríamos presos numa espécie de solilóquio discursivo onde minha voz iria vagar por frases e enunciados sem nenhum mediador epistêmico. Pior, essa abordagem corre o risco do discurso não sair do campo dos preconceitos históricos gadamerianos, possibilitando, assim, a chance de uma blindagem à críticas devido a um tipo de ditadura da experiência.

Por outro lado, se fôssemos responder ao nosso problema de pesquisa pelo viés do tempo vulgar, procurando uma verdade (fora do paradigma da *alétheia*) de cada objeto no tempo do passado, estaríamos não apenas negando todo nosso arcabouço teórico, como também colocaríamos o fim do mundo como um problema do passado, quando a situação é mais complexa do que isso, porque nosso perguntar sobre ele já presume um horizonte histórico que está acontecendo não apenas nesse instante, mas em todos os instantes de pesquisa dos últimos anos.

O fim do mundo na presente pesquisa não é um problema do passado como ente dado, mas de vários presentes-passados, portanto, não devemos procurar a resposta para nossa pergunta apenas no que passou, pois o próprio questionar é uma marca do presente. Portanto, não devemos optar o *aconteceu* pelo *acontecer* – e nem o contrário –, mas sim procurar a terceira via. Ricoeur nos oferece a diretriz metodológica para analisarmos nossos objetos a partir da imbricação desses dois tempos.

O ponto de partida de conexão entre esses dois tempos é a linguagem, pois ela representa os limites do ser humano visto que toda produção discursiva termina em uma. Nesse sentido, para Ricoeur, todo cientista social e toda pessoa inserida num contexto intelectual das

humanidades deve possuir um “quê” de filósofo e perceber o agir científico, a ação em busca de resultados que podem ser partilhados dentro de um contexto acadêmico, como estando imbricando com a temporalidade de um sujeito que lida com o conhecimento, antes de tudo, de maneira ontológica.

Mas como fazer isso? Ricoeur (2019b) se vale, primeiramente, da ideia de que os fatos que interessam às ciências sociais ocorrem no **tempo do mundo** (também chamado de tempo cósmico), tempo público que ele chama de tempo do *calendário*, onde a história é colocada em diversos instantes que formam uma reta linear, por exemplo, 1500 (o “descobrimento” do Brasil). Essa numeração e taxação do acontecimento permite que os indivíduos se orientem na história do tempo do mundo ao mesmo tempo em que a régua do tempo possui um caráter de mensurabilidade, fazendo com que o sujeito possa “medir” os acontecimentos entre si⁹⁶.

É importante afirmar que não há nada numa data em si que desponte para ideias de passado, presente ou futuro. Nesse aspecto, 1347a.c é igual a 2789 por serem marcas na régua temporal bidimensional do tempo cósmico. Contudo, sabemos que 1347 a.c *aconteceu*, está no passado, por quê? Porque estamos em 2023⁹⁷, e isso é depois de 1347a.c e antes de 2789 – apesar de reconhecermos essa data como possível por conta de nosso conhecimento de números e calendários. Ou seja, o tempo cósmico, o tempo vulgar heideggeriano, necessita de uma noção fenomenológica, isto é, do tempo mais autêntico, para podermos estabelecer uma orientação das datas como passado, presente ou futuro.

Ricoeur (2019b) coloca que não faz nenhum sentido estabelecer uma data como importante no calendário se esta mesma não possuir um caráter diferenciado ou único em relação a tudo que a precedeu e a tudo que a sucedeu. Taxar o início da Revolução Francesa (1789) como marco inicial do período conhecido como História Contemporânea só faz sentido porque existem processos históricos que diferenciam o pós 1789 de seu antes. Sabemos que os contextos históricos após a contemporaneidade são diferentes dos da Antiguidade. A diferença não é meramente numérica (1789 versus 2000a.c), mas sim de *orientação* para indivíduos se guiarem no calendário do tempo cósmico.

⁹⁶ Num estudo sobre os acontecimentos da história do Brasil, por exemplo, o indivíduo pode traçar os 322 anos de diferença entre a chegada dos portugueses e a proclamação da independência (1822). Hipoteticamente, pensemos que alguém pergunte sobre as causas da independência e sua relação com a colonização portuguesa, tal pessoa usaria essa distância temporal (322 anos) como uma demarcação histórica para seu estudo. Contudo, se a pergunta for sobre as relações entre independência e a vinda da família real portuguesa para o Brasil (1808), a distância temporal e os limites da investigação são afunilados consideravelmente.

⁹⁷ Bem, pelo menos eu estou quando escrevo essas palavras, é possível que o leitor se encontre em 2024 ou adiante, nos dias futuros que se anunciam pelo calendário.

Com isto, surge uma *implicação epistemológica* para a indagação no presente acerca de um tempo passado: a referencialidade do ser-no-mundo contém diferenças a depender do momento. Isso não implica que hoje (quarta-feira, quando escrevo essas linhas) eu vou sentir a necessidade de investigar um livro de Cormac McCarthy de maneira diferente da de ontem (terça-feira). Não. Quer dizer apenas, que estamos inseridos num contexto histórico cujo MDT da obra em questão anuncia novos eventos de discurso, novas questões. Mesma coisa com outros objetos nossos. Por exemplo, estudar os atentados do 11/09 ao *World Trade Center* em 2003 é diferente do que em 2022. Em 2003, o evento era muito recente, suas consequências geopolíticas (a invasão do Afeganistão não havia nem dois anos e o Iraque estava prestes a ser invadido, e Bin Laden ainda estava vivo) tomavam os principais meios de comunicação do mundo. Em 2022, mais de vinte anos após o atentado, Bin Laden está morto, a guerra se transformou uma política de vigilância em todo Oriente Médio, o Talibã voltou ao poder, a opinião sobre o próprio acontecimento mudou, e os meios midiáticos produziram diversos filmes, séries e jogos que lidam com a questão do 11/09. Ou seja, o reconhecimento do perguntar sobre algum fato do passado *ressoa com o tempo na qual a pergunta se estabelece*. Talvez nunca teríamos perguntado sobre o 11/09 como figuração do fim do mundo se suas imagens, seus discursos, seus acontecimentos posteriores, não tivessem sido tão enfatizados ao longo dos anos na indústria cultural e nos meios de comunicação.

Essa consequência metodológica se aplica a todos os objetos estudados na presente tese, pois eles ocorrem num passado e são indagados num presente – que pode ser entendido tanto como um contexto cultural geral, enfim, enquanto tempo do mundo, como o tempo do ser-aí-para-a-morte. De qualquer maneira, somos parte (o leitor também) das gerações que sucederam os acontecimentos e com isto, surge uma nova implicação onto-epistemológica.

4.3.2 Vida e Morte

Construir uma régua histórica bidimensional, a partir de um presente, e promover deslocamentos para trás (passado) e para frente (futuro), só é justificável porque somos seres históricos, o que significa que somos finitos. Nosso tempo na Terra é curto diante do tempo cósmico. Em seu caráter público, a história narra a substituição de velhas gerações por novas, ou seja, é a crônica dos que *já estiveram vivos*, ao mesmo tempo que é o reconhecimento da nossa mortalidade atrelada ao tempo do mundo (estou vivo em 2022, eu não estava vivo em 1658).

Pessoas morreram antes de mim, pessoas de caráter público, onde eu reconheço, por exemplo, que brasileiros nascidos em 1870 não estão mais vivos. Esse entedimento da morte é

público (em sentido heideggeriano) no sentido de que há um entendimento geral e banal sobre esse fato, pois não se trata da minha morte, nem de algum familiar. Ao mesmo tempo, meus antepassados mais longínquos se foram, e eles também estão nesse caráter público porque eu não os conheci em vida, nem tive acesso a suas histórias. Contudo, antepassados mais recentes como minhas avós se foram, e eu as conheci. Essa proximidade temporal faz com que a ideia da história enquanto narrativa da mortalidade seja mais próxima de mim. De certa maneira, a história da minha vida pode ser interpretada como a de uma geração familiar que sucedeu a das minhas avós.

Donde a noção mista, ambígua, de morte anônima. Conceito insuportável? Sim, para quem deplora a inautenticidade do “a gente” impessoal; não, para quem discerne, no anonimato da morte, o próprio emblema do anonimato não somente postulado, mas instaurado pelo tempo histórico no lugar mais agudo da colisão entre o tempo mortal e o tempo público: a morte anônima é como o ponto nodal de toda a rede nacional a quem pertencem as noções de contemporâneos, de predecessores e de sucessores – e, por trás destas, a noção de sequência de gerações (RICOEUR, 2019b, p. 196)

Evidencia-se uma crítica a Heidegger (2018) nessa citação de Ricoeur, onde o filósofo condena o solilóquio heideggeriano que via como inautêntica a morte no impessoal. Enquanto isso, Ricoeur quer que todo cientista social desvele sua própria dimensão existencial e finita ao se perceber como um “instante” vivo na vastidão do tempo cósmico. Em suma, ele quer deflagrar o ser-para-a-morte do pesquisador diante do contato com o tempo público – que Heidegger vê como inautêntico – e criar uma comunhão entre cientista (aquele que está vivo, que escreve sobre o passado) com os mortos – aqueles que tiveram seu tempo. Em breves palavras, fazer com que o *minha morte* de cada pesquisador esteja desperto.

Diante disso, porque haveríamos de ignorar que todo indagar acerca do passado possui a possibilidade de encarmos nossa própria finitude? Especialmente nós, que estamos trabalhando com a morte em tão ampla escala em eventos históricos – genocídio dos povos mexicanos no início da colonização, vítimas da guerras em consequência do 11/09 estadunidense, vítimas da bomba atômica – sem falar da constante representação da morte em tantos objetos artísticos presentes na tese.

Outra diretriz metodológica: a presente pesquisa fala, por exemplo, do que foi dizimado, do que sumiu de morte “matada” num passado localizado há algumas décadas (11/09 estadunidense), quase um século (bomba de hiroshima), meio milênio (conquista do México). Portanto, a morte não deve ser um dado estatístico, mas uma categoria que trace pontes entre a voz que produz saber científico com as gerações que foram mortas nos nossos eventos do passado. O presente trabalho é, portanto, uma maneira de prestar algum reconhecimento aos mortos numa tentativa de diálogo científico. Naturalmente, cada fim do mundo a ser analisado

nos próximos capítulos propõe uma relação diferente com a ideia de finitude, contudo, firmamos esse pacto ricoeuriano em dialogar com nossos MDTs, em partes, a partir de sentidos que giram em torno da existência finita que somos.

4.3.3 Gêneros textuais

Já falamos que toda leitura de textos não existe por meio de um Mundo do Leitor “virgem” e desprovido de referências, pois o leitor reconhece que seu texto é inserido em estilos, gêneros textuais, enfim, que todo texto possui signos culturais em caráter público (Heidegger), que inserem a obra dentro da comunidade textual. Ricoeur é bem claro ao apontar suas diretrizes metodológicas para o tratamento com textos:

“1) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3) a resposta do leitor considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor” (RICOEUR, 2019b, p. 272).

Importante ressaltar que por “autor” do texto, Ricoeur não está traindo sua própria convicção de que todo texto chega para nós a partir da “morte” do seu autor, pois ele não está retornando a um psicologismo de tentar entender os afetos do autor produtor do texto. Longe disso, o reconhecimento de um autor no texto se dá por meio da gramática e da linguagem escolhidas pelo autor no intuito de comunicar algo no texto. Ou seja, ainda estamos no terreno da semântica, não no terreno de um autor real e biográfico. Esse autor que configura uma gramática é chamado de **autor implicado** (RICOEUR, 2019b, p. 272), e diz respeito exclusivamente às técnicas implementadas dentro do texto. Por exemplo, ao invés de analisarmos um filme de Fellini, olhemos não para o caráter biográfico do cineasta dentro de sua obra, mas para seus artifícios (fotografia, encenação, roteiro, montagem) e como eles propõem uma conexão com o leitor da obra. Em suma, o autor implicado diz respeito a como percebemos o texto inserido em técnicas que visam o leitor a sentir dessa ou daquela maneira a obra. Ao colocar o substrato argumentativo do pesquisador-leitor com o gênero textual e a gramática persuasiva do texto, Ricoeur (2019b) estabelece uma diretriz metodológica que reconhece elementos *estruturais* intrínsecos ao texto como responsáveis pela produção do sentido.

4.3.4 Perguntar, responder e o círculo hermenêutico

Para Ricoeur (2019b) não há uma dicotomia entre compreender e explicar o texto, pois a leitura e minha subsequente compreensão e alcance do sentido necessitam da explicação acerca do mesmo. Ricoeur se vale da lógica de Gadamer (2018) acerca do perguntar ao texto

para marcar a transição da compreensão para a explicação. Lembremos que ao perguntar ao texto estamos desvelando o porquê de determinado sentido possuir tal sentido. Em nosso caso, perguntamos a partir das tradições e preconceitos que formam nosso sentido do fim do mundo. Porém, mais do que isso, precisamos continuar esse processo de *releitura* dos nossos objetos a fim de apresentar como suas estruturas textuais (sensibilidades, estéticas da imagem, circulação discursiva) que levam a nossa compreensão como tal. O **explicar é metodológico** no sentido de que se trata de um retorno epistêmico aos fundamentos ontológicos da compreensão conectados com as propriedades textuais do objeto: Eis o **Círculo Hermenêutico**.

Somente a explicação é metódica. A compreensão é o momento não metódico que precede, acompanha e fecha a explicação. Nesse sentido, a compreensão envolve a explicação. Em contrapartida, a explicação desenvolve analiticamente a compreensão. Esta é a projeção, no plano epistemológico, de uma implicação mais profunda, no plano ontológico, entre o pertencimento de nosso ser aos seres e ao ser e o distanciamento que torna possível toda objetivação, toda explicação e toda crítica (RICOEUR, 2011a, p. 130 e 131).

Ao explicar, o pesquisador compreende melhor quais expectativas e preconceitos estão na origem de determinada interpretação. A explicação contém em si a distância crítica da experiência inicial, e é um novo evento discursivo: um acontecimento de investigação para o próprio ser-no-mundo, a “coisa” do texto, que se manifestou entre o MDT e o MDL. Outra diretriz metodológica, a compreensão deve ser explicada e exposta. O Círculo Hermenêutico é, portanto, o mergulho explicativo na própria compreensão ontológica, não se reduzindo a explicar como ou o que fundamentou a compreensão, mas tecendo críticas a partir dos afastamentos inerentes de suas releituras.

Isso é uma maneira de dizer que as “coisas do texto”, isto é, as interpretações ontológicas, devem ser inseridas no que Ricoeur (2019b, p. 307) chamou de “Comunidade de Leitura”, a reunião de diversas perspectivas sobre textos que devem ser colocadas em diálogo, buscando acordos, divergências e produzindo, portanto, uma pluralidade de visões a serem criticadas por seus pares. Em nosso caso, quem é nossa comunidade de leitura? Em sentido específico, minha banca de doutorado, em segunda referência, meus colegas acadêmicos, mas, em última instância, minha comunidade é você, meu caro leitor. Nesse texto, as futuras interpretações sobre o fim do mundo são balizadas e criticadas, por vocês!

4.3.5 Hermenêutica da Suspeita

Enfim, uma pergunta direta como diretriz da nossa pesquisa, qual a hermenêutica da suspeita para nossa futura investigação? Isto é, por qual campo teórico nós iremos investigar os objetos da nossa figuração? Digamos sem nenhuma hesitação que nossos objetos serão

balizados e criticados a partir das teorias apresentadas nos últimos dois capítulos e por meio de um estudo ontológico da imagem técnica no contemporâneo. Comentamos, nos últimos tópicos do último capítulo, que acreditamos que o sentido do fim do mundo em nossa figuração é justificado tanto por uma cultura histórica de tradições como por uma cultura midiática que envolve a indústria do entretenimento, a circulação massiva de imagens técnicas em meios de comunicação, e obras de arte. Portanto, nossa hermenêutica crítica e distanciada se dará por meio de autores que trabalham nas relações e implicações da imagem técnica no contemporâneo. Somos também predispostos, em menor interesse, em flertar com uma hermenêutica da suspeita que lide nossos objetos a partir de teorizações com o conceito de Ideologia⁹⁸. Mas, acreditamos que esses flertes devem ser melhor expostos no próprio ato de análise.

Mostraremos agora como as implicações de uma cultura midiática dialogam com nossa maneira de ver/formar sentido junto aos nossos objetos.

4.4 AS IMPLICAÇÕES DA CULTURA MIDIÁTICA

4.4.1 Introdução ao problema

Para explicarmos como nossa pesquisa sempre esteve à mercê da cultura visual contemporânea, permita-me expor os primeiros passos da mesma. O objeto que deu o pontapé para a formulação do anteprojeto da tese foram as imagens do atentado ao WTC (*World Trade Center*) em setembro de 2001. Porém, se olharmos mais de perto, não foi simplesmente o tal objeto em si, mas sim a constatação que surgiu dele: A realização de que tais imagens *pareciam* com as imagens do cinema hollywoodiano, como se tal evento já fosse *encontrado* em nosso arcabouço de referências enquanto imagens estetizadas pela textura do cinema de catástrofe. Parece-nos impossível lidar epistemologicamente com o 11/09 sem considerar que, em partes, seu horizonte possui uma relação intrinsecamente conectada com um arcabouço de filmes tão

⁹⁸ Aqui o uso de tal termo está de acordo com a defesa de Ricoeur (2011b) da ideologia como uma inserção histórica que orienta a interpretação rumo a um futuro mais adequado ao crítico. Nesse sentido, Ricoeur pensa ideologia como Gadamer pensa tradição, com o diferencial de que não é mais um passado que se atualiza no ato interpretativo a partir de arcabouços culturais, mas o desejo por um futuro que ainda não é presente, em que o próprio evento interpretativo funciona como uma ponte crítica para tal futuro. Digamos, por exemplo, que eu enuncie duras críticas a um filme hollywoodiano por seu teor ideológico, no qual personagens norte-americanos justifiquem atrocidades a partir do jeito americano de ser – *American Way of Life*. A aplicação do conceito ricoeuriano, nesse caso, pode indicar que minha interpretação é a de alguém que visa um futuro no qual tal ideologia simplesmente não persista em textos. Para Ricoeur, assim como na tradição gadameriana, não há comunicação fora de algum viés ideológico, tendo em vista que a enunciação sempre contém uma perspectiva de futuro.

delimitadamente americano. Nesse caso, existe uma aproximação ontológica entre imagens de acontecimentos históricos e imagens do entretenimento.

Essa simples constatação se tornou algo difícil de ser ignorado quando eu relacionei algo semelhante ao me interessar pelos atentados atômicos a Hiroshima e Nagasaki em 1945. A questão das bombas atômicas é que não existe pensamento sobre elas sem que haja o pensamento *sobre* as fotografias delas. A ontologia do pensamento sobre esses acontecimentos históricos é dependente das imagens técnicas registradas (e que hoje, acompanha qualquer busca no google sobre o assunto). Mas não só isso, ao indagar diversos objetos *semelhantes* – isto é, que representam explosões atômicas, como *Akira* (1982-1990, Katsuhiro Otomo), *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996, Hideaki Anno) – percebemos um *quê* de Hiroshima e Nagasaki, como se os próprios acontecimentos históricos confluíssem para dentro da nossa experiência junto aos objetos artísticos. Já não existe uma investigação sobre tal fim do mundo atômico sem considerar que as imagens técnicas, “reais” ou não, embaralham objetos, contextos e narrativas.

Porém, o caso mais evidente da manifestação da cultura midiática na indagação dos objetos se dá ao refletirmos sobre o fim do mundo apresentado na conquista do México antigo, pois, neste caso, sentimos a todo momento a *ausência* das imagens técnicas. Estranhamos não termos filmes que retratam (pelo menos não em termos hollywoodianos ou em criações lúdicas dos jogos digitais) a destruição da cosmogonia mexicana durante a conquista. A carência sentida impõe reflexões sobre o porquê de tal ausência, bem como suas consequências culturais, ao mesmo tempo em que revela a completa dependência do nosso desvelar histórico das imagens técnicas.

Vimos os fins do mundo de diversas culturas à luz do cinematógrafo, mas não vimos o que ocorreu no México em 1518-1521. Ao lermos sobre o que aconteceu (e por consequência, figurarmos tal evento como fim do mundo) não conseguimos evitar de buscar no nosso arcabouço de imagens (técnicas, em sua grande maioria), casos que se *aproximem* referencialmente do MDT que está sendo lido. Nesse caso, um filme como *Apocalypto* (2006, Mel Gibson), que bagunça as culturas maias e aztecas, é constantemente manifestado em nosso mundo do leitor. Contudo, ao ser manifestado, reconhecemos os limites do filme (afinal, não se trata de uma retratação fiel), bem como os nossos próprios limites imaginativos de sermos condicionados por imagens técnicas em nosso desvelar⁹⁹. Essas consequências para a ontologia

⁹⁹ Naturalmente, diante do apresentado nos últimos parágrafos, surgem questionamentos inerentes, tais como, a história cósmica depende da imagem técnica no nosso desvelar? Quais as consequências para a memória social diante da invasão da imagem técnica no terreno de figuração do passado? Perguntas que não podem ser elevadas

da nossa investigação junto aos objetos produziu a necessidade da nossa hermenêutica da suspeita ser a partir de teóricos da mídia e imagem.

Com isto, gostaria de revelar uma nova diretriz metodológica do projeto hermenêutico de Ricoeur (2016b) e relacionar com nosso problema epistemológico das imagens. O autor coloca que a hermenêutica onto-epistemológica deve pensar, nos moldes da hermenêutica clássica, a parte do texto com o todo. Ou seja, o texto deve ser entendido em busca de uma arquitetura de sentido, onde cada parte dele deve adicionar ao processo de leitura como uma experiência holística, acumulativa. Um capítulo de um livro, por exemplo, é melhor compreendido ao ser colocado em relação ao todo do livro, mesma coisa de uma cena de uma obra audiovisual, que deve ser entendida ao olharmos para todo o corpo fílmico.

Não há mistérios em aplicarmos tal diretriz ao estudarmos obras particulares. Mas, como vimos nos parágrafos acima, e a imagem técnica que, ao ser isolada do seu todo por meio do *frame*, parece manifestar em si, dezenas de outras imagens? Diante disso, me parece justo defender metodologicamente que o *todo* da imagem técnica pode ser **outras imagens**. Ora, se a própria ontologia de acesso ao horizonte imagético tem como condição o caráter tanto *fugaz* como *centrífugo* da imagem, então, nada mais justo do que elevar tal condição ao nível epistemológico da investigação.

Diante disso é importante explicitar que os dois eixos figurativos que escolhemos para analisar e responder nossa pergunta motriz não se limitam aos objetos de partida, pois no próprio desvelar ontológico dos objetos eles “trouxeram” diversos outros. Nos parece inútil, por exemplo, falarmos do 11/09 estadunidense sem o “auxílio” das pinturas de John Martin ou do cinema hollywoodiano, porque tais objetos já se encontram *presentes* na mundanidade textual das imagens do WTC pegando fogo e caindo.

O que nos cabe agora é dialogar com alguns teóricos da nossa hermenêutica da suspeita no intuito de melhor compreender o estado da imagem e imaginação do nosso horizonte histórico.

4.4.2 Hermenêutica da Suspeita: a constante (des)velação da imagem

Por que a imagem atrai novas imagens? Por que a imagem rouba o lugar da história, confundindo-se com ela? Por que somos tão dependentes desse regime que ocasiona nas imagens como condição ao próprio ato de pensar? Tentaremos responder isto agora. Num dos

à condição de problemas de pesquisa, pois estaríamos fugindo dos objetivos da tese, mas que tentaremos apontar caminhos em direção a entendimentos no próprio processo de análise dos próximos capítulos.

textos mais conhecidos das Ciências Sociais, *A Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (2021) descrevem na década de 1940 uma situação na qual nos percebemos como herdeiros em nosso desvelar das imagens técnicas:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a *ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme* [...]. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro [...]. O filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se *identificar imediatamente com a realidade* (p. 104, grifos nossos).

Discordamos que o filme não abre espaço para o imaginativo dentro de seus quadros – acreditamos que o próprio pensamento de organização da tese a partir de vários frames é algo que vai de contra a essa defesa dos autores –, no entanto, ao identificar que as fantasias próprias do mundo técnico da indústria cultural influenciam diretamente a realidade, Adorno e Horkheimer (2021) compreenderam que a própria incisão das imagens técnicas – na época deles, o cinema – na vida cotidiana possui como consequência a reconfiguração do próprio “real” da realidade. Não vamos tão longe como os autores o fazem ao atestar que a imaginação foi roubada dos seres-humanos, se há algo do tipo podemos dizer que ela é mantida refém pelas imagens técnicas, que hoje não se restringem ao cinema mas a todo tipo de tela que faz circular tais imagens. Os autores estão cobertos de razão ao identificarem que o prolongamento da vida na tela do cinema produz a ilusão de que esta, os acontecimentos históricos do tempo cósmico, tendem a ser lidos e percebidos à luz dos projetores imaginários que compõem nosso olhar (mundo do leitor).

Baudrillard (1991) complementa tal pensamento ao afirmar que na era da perda de um real puro e autêntico, o passado (tempo cósmico/do mundo) é relegado à indústria cultural para ser reescrito, reimaginado e tecnicizado. Para o autor, “A história é o nosso referencial perdido, isto é, o nosso mito” (1991, p. 59). Ou seja, não basta afirmarmos que a própria imaginação está refém das imagens técnicas, mas devemos perceber como o passado – seja ele longínquo ou próximo – foi constrangido pelas telas dos cinemas. Isto é, no nosso contexto histórico onde tudo existe para virar imagem, onde todos os acontecimentos históricos acompanham um testemunho técnico por meio de filmagens, atrita-se uma nostalgia por um passado onde o registro técnico – cuja a marca ontológica é o realismo compulsivo do “isto aconteceu conforme se revela para mim enquanto imagem” – não existia.

É neste vazio que refluem os fantasmas de uma história passada, a panóplia dos acontecimentos, das ideologias, das modas retrô - não tanto porque as pessoas acreditem ou depositem aí qualquer esperança, mas simplesmente para ressuscitar o tempo em que pelo menos havia história, pelo menos havia violência (mesmo que fosse fascista), em que pelo menos havia uma questão de vida ou de morte [...]. A história faz assim a sua entrada triunfal no cinema a um título póstumo (o termo ‘histórico’ teve a mesma sorte: um momento, um monumento, um congresso, uma figura ‘históricos’ são com isso mesmo designados como fósseis). A sua reinjeção não tem o valor de uma tomada de consciência, mas de nostalgia de um referencial perdido (BAUDRILLARD, 1991, p. 60 e 61)

“Um tempo onde havia uma questão de vida ou de morte”, diz Baudrillard. Podemos ler esse tempo como o das grandes narrativas da humanidade, ou quando as coisas simplesmente eram diferentes antes da ascensão do universo técnico. Esse é o tempo do orbe e do homem religioso, mas também é todo tempo que possui um senso de pertencimento histórico forte. Naturalmente, os eventos da Segunda Guerra Mundial vão ser constantemente revisitados pela indústria cinematográfica, pois foi o último evento com batalhas grandiosas e que passam pelo filtro do bem versus mal, mas as imagens técnicas também vão recriar macroesferas perdidas de dezenas de séculos atrás em forma de filmes ou de jogos digitais. O próprio ente “histórico” se encontra cada vez mais referenciado em sua mundanidade heideggeriana pelo ente “fetiche”¹⁰⁰ ou do ente “curiosidade”. Eis a condição mais difundida na sociedade tecnocientífica acerca da história longínqua: Os acontecimentos do passado passam a ser “conhecidos” e lembrados pelo filtro do entretenimento, isto é, a partir de suas adequações em gêneros fílmicos com regras e marcas estilísticas próprias. Tais objetos são o que Baudrillard (1991) chama de hiper-reais por absorverem em si uma referencialidade com o “real” (no caso dos filmes históricos, é o pacto com o espectador de que o representado aconteceu em algum lugar do passado da humanidade) para, em seguida, serem diluídos em tons midiáticos na gramática do entretenimento. O conceito de hiper-real não é sobre a ausência da realidade, mas como essa última adquiriu um caráter alucinatório de tal maneira que já se encontra embutida por uma “estratégia de dissuasão” (p. 14), onde a nostalgia pelo real domina. Nesse contexto, um filme se torna um objeto privilegiado para simular o universo máquinico sob o pretexto de capturar qualquer narrativa humana.

Tem-se a impressão de se estar perante *remakes* perfeitos, montagens extraordinárias que revelam mais de uma cultura combinatória (ou mosaico no sentido macluhanesco), a grande máquina de foto, quino, história-síntese, etc. que de verdadeiros filmes [...]. Ergue-se toda uma geração de filmes que são, para os que conhecemos, o que o andróide é para o homem: artefactos maravilhosos, sem falhas,

¹⁰⁰ Flusser (2019) reconhecia que, ao absorver a história pela imagem, o homem se encontra numa condição constante de tédio mortal. Nada acontece, nenhum grande mito, nenhum desejo pelo novo, nenhuma mudança no horizonte. Percebemos a ascensão de diversos discursos reacionários e nostálgicos como uma consequência direta dessa perda histórica de um sentido para um povo ou comunidade. Ou seja, a falência da história produz, em partes, a nostalgia por modos de ser considerados como “superados” pelo progresso linear.

simulacros geniais aos quais não falta senão o imaginário, e esta alucinação própria que faz o cinema (BAUDRILLARD, 1991, p. 62 e 63)

O prazer do passado histórico como entretenimento é o prazer da máquina, é o gosto pelo passado em tons de perfeição fílmica, dramatúrgica e técnica. Ao mesmo tempo, o cinema hollywoodiano esconde que sua produção do gênero histórico ou épico se baseia mais em outros filmes do que na própria história “real”, fazendo com que o passado seja um mero pretexto¹⁰¹. Isto é exatamente o que Rodrigo Almeida (2017, p. 37) identifica como “guinada estética” em curso na sensibilidade histórica do contemporâneo, o que faz com que se haja uma memória coletiva criada pelo cinema:

Consumimos fábulas e fabulamos, de forma que não é mais possível chegar a Cleópatra sem passar pela performance de Liz Taylor; não conhecemos outro rosto de William Wallace senão o de Mel Gibson; O Dia D há muito deixou de ser apenas o desembarque das tropas aliadas na Normandia durante a Segunda Guerra Mundial, registrado pelo fotógrafo Robert Capa para ressurgir como a fase mais difícil de um jogo de videogame ou a abertura sangüinária e imersiva de um filme de guerra como *O Resgate do Soldado Ryan* (EUA, 1998), de Steven Spielberg. (ALMEIDA, 2017, p. 63).

Ao longo de seus quase 130 anos de história, o cinema usou todas suas ferramentas e seu desenvolvimento técnico (especialmente o CGI) para trazer o passado à tona na lógica do consumo fetichista. Com isso, interpretamos que nossa figuração do fim do mundo a partir da conquista do México é completamente dependente de uma imaginação cinematográfica ao indagarmos o passado. Qualquer mito ou narrativa do passado que encontra espaço no cinema existe, antes de seu suposto caráter testemunhal sobre algo que ocorreu num passado, em função dos “programas que programam” (FLUSSER, 2019, p. 78). Ou seja, antes do cinema ser história ele é produto de vários fatores – ideologias, técnicas de filmagem, de edição e divulgação.

É muito difícil não apenas para um historiador, como também para um cientista social, se livrar da presença marcante das imagens cinematográficas acerca do passado. O teórico das mídias digitais Steven. F. Anderson (2011), coloca que o problema do passado na época das imagens técnicas é também uma questão de espetatorialidade, ou seja, o passado à luz de tais imagens deve ser desconstruído por teorias da mídia além de referências ideológicas, pois elas também sedimentam estereótipos, como apontou o historiador Rafael Rosa Hagemeyer (2012), além de dominarem nossa imaginação social:

As distribuidoras de vídeo têm nos colégios um mercado importante. E filmes antigos continuamente reprisados na televisão funcionam como uma escola noturna, um grande repositório da consciência histórica em nossos Estados Unidos da Amnésia. Para muita gente, a História hollywoodiana é a única história que existe (CARNES apud HAGEMEYER, 2012, p. 110)

¹⁰¹ Nesse sentido, um filme como *Gladiator* (2000, Ridley Scott) é mais influenciado por um filme como *Ben-Hur* (1959, William Wyler) do que pelos livros de História que narram os acontecimentos da Roma antiga.

Por isso estranhemos que temos *tão pouco* em termos de imagens técnicas sobre a conquista do México em nosso acesso fenomenológico. O que se torna evidente nessa ausência é a própria problemática do caráter de simulacros perfeitos para imaginarmos o passado. Nessa linha, estamos bastante próximos da hipótese de Rodrigo Almeida de que “se o passado não se torna imagem e não continua insistentemente a se tornar imagem nos meios de comunicação de massa, se ele não ganha os contornos de uma narrativa, as vítimas são eliminadas da história” (2017, p. 91) como ponto de partida para a investigação a ser feita no próximo capítulo.

Falamos, até agora, majoritariamente sobre a influência do cinema no lidar com o passado, no entanto, o buraco contemporâneo é muito mais profundo do que na época de escrita da *Dialética do Esclarecimento*, onde seus autores enxergavam que o próprio real estava sendo usurpado para as telas do cinema. Mas o que diriam eles do nosso tempo do mundo, onde a experiência cinematográfica é diluída e redistribuída em diversas novas plataformas midiáticas (youtube, instagram, facebook, câmeras digitais, jogos digitais, etc) fazendo com que o real tenha sido amplamente absorvido pela realidade da imagem técnica¹⁰²?

Em outras palavras, percebemos o “filtro” da indústria cultural, conforme apontado por Adorno e Horkheimer, como um processo contínuo do século XX e XXI que marca a passagem de captura do real por alguns aparelhos (fotografia, cinema) para uma infinidade de novos dispositivos, economicamente mais acessíveis, e que produzem novas plataformas de compartilhamento e distribuição. A consequência é que não conseguimos mais apontar para um “real” puro, acessado em oposição ao universo das imagens técnicas. Eis a realidade dos *simulacros* de Jean Baudrillard (1991), onde o real não cessa de existir, mas se torna impossível de ser dissociado da referencialidade midiática e técnica.

Se antes falamos sobre a influência crucial da cultura cinematográfica para a imaginação acerca do passado, precisamos olhar agora para como essa perda de um real puro, em partes relacionada com a produção de filmes, porém mais dependente da proliferação de dispositivos da imagem técnica, tem como consequência o excesso de imagens. A invenção da fotografia no século XIX iniciou um processo gradual que empurrou a realidade para o terreno da imagem e,

¹⁰² A distância temporal que separa um acontecimento como a bomba de Hiroshima do 11/09 estadunidense pode ser medida pela própria situação da imagem técnica em seus respectivos tempos. Os EUA tiraram fotos do cogumelo atômico com justificativas científicas para o aprimoramento futuro do material, bem por seu viés propagandístico de poderio técnico-bélico. A imagem da bomba era usada como índice da eficácia da mesma, e como uma mensagem para o mundo. De qualquer maneira, as imagens circularam dentro de um controle estatal, diferentemente das do 11/09, onde este caso produziu, no alvorecer do século XXI, uma profusão de imagens em tempo real e em diversos meios – filmes (analógicos e digitais), fotografias, transmissão ao vivo de redes de televisão locais, nacionais e internacionais. No 11/09 não havia controle das imagens, porque os aparelhos de imagens técnicas já estavam sendo comercializados numa escala muito maior do que em 1945.

junto ao desenvolvimento tecnológico de diversos aparelhos de produção e transmissão (cinema, televisão, vídeo), criou uma cultura visual massiva de arcabouços e arquivos de base fotográfica. Somos herdeiros desse paradigma ao nos encontrarmos imersos no universo das imagens como mediadoras para a existência, pois, a partir da reprodutibilidade técnica, “as imagens é que nos procuram” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 68).

Quando as imagens nos cercam, nossos sonhos e desejos são alterados ontologicamente ao ponto de não podemos sequer falar em imaginação num escopo fora do universo das imagens técnicas¹⁰³. Diante disso, dizer que nossa produção de sentido é diretamente impactada pelo nosso contexto histórico é enxergar o mundo por meio da referencialidade imagética, não apenas porque todos os acontecimentos do tempo cósmico (a partir da modernidade) caminham para virar imagem, mas também porque é preciso relacionar

que estamos vivendo em mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes; que esta nossa imaginação ao quadrado, essa nossa capacidade de olhar o universal pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, é emergência de nível de consciência novo (FLUSSER, 2008, p. 41 e 42).

A partir do comentário de Flusser, devemos nos perguntar: como isso impacta nosso desvelar ontológico? Impacta que nós não podemos ser ingênuos de acreditar que uma imagem reproduz um real, tal como os primeiros fotógrafos acreditavam que seus aparelhos o faziam. Saída do real, entrada do universo estético-tecno-midiático, ou como aponta Norval Baitello Junior (2014), perda do caráter de janela para a realidade e entrada ao repositório das próprias imagens, seu universo, suas dinâmicas, suas texturas. Nenhuma ontologia do MDT em um horizonte secular deve se manter à salvo da realização de que a imagem atua sobre nós, imaginando sobre-e-a-partir-de-nós. Flusser (2008, 1985, 2019 2015) sabia disso ao afirmar em sua fenomenologia que o próprio ato imaginativo devia abdicar de suas funções produtivas de uma criatividade estritamente *humana* (própria do romantismo do século XIX). Agora imaginar não é um mero *criar*, trazer à tona dos confins mais exuberantes da existência, mas um *criar-a-partir-da-programação*. Surge então a noção de **tecno-imaginação** (FLUSSER, 2019, p. 110), e não à toa que o autor (2008, 1985, 2015) fala em termos de usuário e programação no lugar de criador e criatividade. Se Flusser (2008) tanto reforça o verbo “**programar**”, isso se

¹⁰³ Isto é evidente ao lermos a obra de Lovecraft e percebermos como a própria *fusão de horizontes* entre meu MDL com o mundo desvelado pela obra é mediado pela aparição de referenciais próximos do autor a partir do cinema. Não é estranho, lermos uma obra como *Nas Montanhas da Loucura*, do autor, e pensarmos como nossa leitura parece impactada pela referencialidade que certos produtos audiovisuais – *Enigma de Outro Mundo* (John Carpenter, 1982), *Prometheus* (2013), *Alien: Covenant* (2017) [estes dois dirigidos por Ridley Scott] – possuem no nosso ato imaginativo. A formação da imagem mental no ato da leitura das palavras é invadido pela reciprocidade e conveniência da imagem técnica em fazer suas vezes por onde a imaginação deveria correr livremente.

dá porque, na visão do filósofo, estamos inseridos num contexto onde os atos no mundo respondem ao interior dos aparelhos e estes se encontram programados. O conceito de programação, num primeiro âmbito, diz respeito a como a liberdade humana é condicionada pelos programas dos aparelhos, mas à longo prazo, isso significa um imaginário refém dos aparelhos de imagens técnicas. O programa não resulta num mero cliché imagético, mas na redução de horizontes genuinamente “novos”, isto é, localizados para além do que foi ditado, enraizado e estagnado no interior dos aparelhos.

O programa subjetiviza sujeitos para funcionarem para ele. Nesse sentido, se o poder é, de acordo com Flusser (1985, p. 17), exercido por “quem programa”, então boa parte dos indivíduos que utilizam aparelhos de imagens em dinâmicas analógicas ou digitais apenas reproduzem o que está dito (programado) no interior de aparelhos e difundido na amplitude dos meios de comunicação de massa. Portanto, a visão do autor de “imaginar”,

visa captar a situação na qual estamos; captar o clima espectral do nosso mundo; mostrar como tendemos atualmente a desprezar toda “explicação profunda” e a preferir “superficialidade empolgante”; mostrar o quanto critérios históricos do tipo ‘verdadeiro e falso’, ‘dado e feito’, ‘autêntico e artificial’, ‘real e aparente’, não se aplicam mais ao nosso mundo (FLUSSER, 2008, p. 41)

A história, em seu caráter de acontecimento, que se desenrola casualmente em direção ao futuro, se torna refém da imagem técnica pois o produtor da imagem altera e “intervém nela, fotografa e modifica o que fotografou” (FLUSSER, 2015, p. 216). Flusser afirma que a câmera visa ser uma testemunha da história apenas como ilusão, pois ela mente ao se tornar um objeto do tempo do mundo (2015). Por que? Porque tudo quer ser imagem e isso, por consequência, resulta em nossa dependência de lermos os acontecimentos a partir de suas informações fixadas em imagens, resulta que estamos vendo, antes de tudo, uma imagem, e não a história.

O histórico é temporal, ele acontece no desenrolar do tempo do mundo, ele ocorre(u) em datas fixadas em calendários e, de certa maneira, a imagem também ocorre no tempo do mundo – pois ela é realizada numa data, numa localização geográfica –, mas almeja a duração da eternidade – fora do tempo, a fim de superar o tempo de vida do seu produtor. Falsa testemunha histórica, mas testemunha de seu próprio caráter de superação da vida e morte. A história é, então, “sugada para o interior do aparelho” (FLUSSER, 2019, p. 109), onde os atos “não mais se dirigem contra o mundo a fim de modifica-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. Isto é o fim da história, porque a rigor nada mais acontece, porque tudo é doravante espetáculo eternamente repetível (Flusser, 2008, p. 59)”.

Isto se torna ainda mais agravado, de acordo com Byung-Chul Han (2018), a partir da fotografia digital, pois esta coloca em jogo toda pretensão à realidade que a base fotográfica

analógica mascarava. Agora toda a realidade é fabricada dentro do aparelho por uma realidade não química, mas hiper-real (tons baudrillardianos), ou seja, mais real do que o próprio real e, por consequência, mais fácil de ser programada para ser incisiva no meio social. Com a fotografia digital e acessibilidade de meios fotográficos, o ser humano pode enfim (HAN, 2018) se refugiar da presença direta do acontecimento e produzir quantidades massivas de imagens sobre tudo.

Por mais que a memória do passado esteja armazenada e disseminada na internet por meio da digitalização das fotografias (ANDERSON, 2011) e aprender sobre o que aconteceu significa, em ampla parcela, procurar informações históricas por meio de imagens acessíveis em buscas online, ainda somos reféns do que o audiovisual prioriza como importante para ser lembrado:

A proliferação e repetição de certas imagens midiáticas em detrimento de outros, sem dúvida, influencia o que os telespectadores consideram ser a ‘história’ e o que eles lembram dela. Em certas circunstâncias, então, a televisão é reconhecida como um instrumento primordial na produção de memória. Dizem que os americanos “lembram” eventos como a explosão do Challenger porque a TV repetiu tantas vezes. Da mesma forma, as memórias de eventos históricos geograficamente e temporalmente distantes, como a guerra do Golfo ou o pouso na Lua provavelmente serão baseados em imagens de televisão (ANDERSON, 2011, p. 52).

Ou seja, a memória social não apenas é influenciada pelas imagens técnicas, como o que é lembrado está diretamente conectado com a importância dada a certos acontecimentos. É fácil lembrar do atentado ao WTC, por exemplo, pois tantas imagens foram transmitidas ao vivo e reproduzidas pela televisão nos dias e anos que se seguiram, assim como vídeos e fotografias amadoras foram divulgadas no youtube, e ainda há uma demanda massiva, 20 anos depois, por documentários sobre o acontecimento. Diante disso, precisamos reconhecer que se figuramos o fim do mundo a partir do 11/09 estadunidense e das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, precisamos compreender tais eventos como privilegiados na memória histórica. Mas também é preciso ter em mente, junto às palavras de Rafael Rosa Hagemeyer (2012), que o audiovisual altera a própria condição de memória, pois esta se torna existente pelos filtros do aparelho captador da imagem, e nesse sentido, não nos parece estranho inserir a partir da nossa hermenêutica da suspeita, que as tradições históricas da nossa figuração do fim do mundo *devem* estar em pé de igualdade em relação ao enviesamento distorcivo da cultura midiática que age sobre nós.

Em outras palavras, devemos ter em mente que *talvez* o que eu chamo de fim do mundo ao encarar, por exemplo, as duas torres gigantes em chamas caindo sobre Nova York, seja, em partes (para além do agir da tradição), produto não apenas de uma influência cinematográfica,

mas também de um recorte privilegiado pelos meios de comunicação em difundir tal acontecimento como crucial para história do ocidente. Algo semelhante ocorre a partir de Hiroshima e Nagasaki: haveria qualquer figuração sobre tal evento sem que houvesse uma influência de tantos animes e obras do audiovisual que representem bombas atômicas por meio de sentidos apocalípticos? Penso que tais realizações abrem espaço para investigarmos o fim do mundo na conquista do México a partir de interpretações entre o que aconteceu e sua aparente ausência no regime das imagens.

4.5 CONCLUSÃO: BOAS CONJUNTURAS

Nossa figuração de fim do mundo não soa mais tão histórica, mas tecno-histórica. Diante dos teóricos apresentados acima, o fim do mundo cessa de ser compreendido como uma figuração meramente cultural, e passa a ser também um fenômeno midiático. As armas da hermenêutica da suspeita devem ser utilizadas para propor distâncias críticas do nosso desvelar ontológico, mas agora a própria noção de história se complexificou ao lidarmos com objetos da era da reprodutibilidade técnica.

Recapitulemos. Defendemos ao longo desta tese que o saber científico deve ser sempre histórico pois *somos* sempre seres históricos. No entanto, recolhemos objetos inseridos num contexto tecno-midiática melhor descrito como pós-histórico (FLUSSER, 1985, 2008, 2015, 2019) e hiper-real (BAUDRILLARD, 1991), o que afeta consideravelmente a confecção de boa parte de nossos objetos midiáticos, como nossa própria condição ontológica de interpretarmos historicamente. Vamos fazer um acordo de partes. Concordamos com os autores do último tópico que nosso contexto contemporâneo é permeado por uma realidade tecno-imagética, produtora de um universo espectral e atordoante de dispositivos, clichês e cópias, que *tende* a ser autônomo do sujeito e busca programar sua imaginação a partir de programas.

A consequência disso é que não falamos em termos de real ou irreal, porque a pureza da realidade está esfacelada. Contudo, como somos seres históricos inseridos num horizonte limitado de sentido, não há universo técnico, por mais assustadoramente autônomo que ele nos apareça, que seja completamente *desvinculado* do horizonte ontológico da nossa compreensão finita. Ou seja, somos conduzidos a ver, a partir dos autores do último tópico, que nossa compreensão dos objetos não deve ser ingênua e crer que o sentido que brota da experiência ocorre sem as distorções da comunicação por meio das tecnologias imagéticas. Em suma, *somos seres históricos num tempo pós-histórico*. Penso que as armas da hermenêutica da suspeita e das diretrizes metodológicas de Ricoeur são úteis para nosso desvelar dos objetos por um viés que seja histórico e tecno-imagético.

Em relação aos nossos objetos acerca de acontecimentos que ocorrem num espaço no tempo cósmico e numa data da história da humanidade (o 11/09, as bombas de Hiroshima/Nagasaki, a conquista do México, etc), olharemos para eles por seus contextos culturais e por seus desdobramentos históricos num tempo cósmico. Estes são os objetos do “calendário”. Para aqueles objetos artísticos, que ressoam semanticamente e afetivamente com os MDTs dos objetos de calendário, olharemos para eles por filtros tecno-imagéticos, como possibilidades que alargam nossa compreensão dos acontecimentos do calendário. Visamos manifestar os MDTs dos dois eixos do fim do mundo não no intuito de traçar uma história real, tal como um historiador, dos nossos objetos, pois nosso intuito consiste em apresentar culturas visuais que existem entre a história, a mitologia e a tecno-imaginação.

Elas são **apostas**. Ao relacionar o 11/09 com um universo de imagens, nos apostamos, por exemplo, que compreendemos *melhor* o acontecimento do fim do mundo como figuração tanto histórica como midiática. Ao apostarmos com nossos objetos por meio de ressonâncias semânticas, podemos enxergar a tecno-imaginação em evidência para então criticá-la e chegarmos a conclusões sobre o porquê do fim do mundo se manifestar em tantos contextos diferentes.

Portanto, proponho dois caminhos de análise: o primeiro reside no aspecto ontológico de cada fim do mundo, onde cada análise irá descrever a experiência como ela se dá, que objetos surgem no indagar de determinado eixo. A outra análise se propõe a enxergar nossas figurações a partir de suas relações culturais mais amplas, fora do tempo finito e em direção ao tempo do calendário. Aqui, busca-se compreender as implicações da nossa figuração a partir de embates com outras narrativas, cosmogonias e a influência ideológica e midiática na formação dos nossos sentidos. Nossos objetos, portanto, são justificados por um aposta acerca de como eles elucidam os problemas expostos em todo o nosso arcabouço teórico.

Somente com essas duas feições analíticas sentimos que o fenômeno a ser estudado pode ser desvelado em toda sua complexidade onto-epistemológica. Em paralelo a responder nosso problema de pesquisa, estamos propondo o método da fenomenologia hermenêutica como possibilidade para os estudos da Comunicação estética, ideológica e midiática.

Por último, não há como propor um caminho para as ferramentas expostas nesse capítulo por um roteiro linear. A intenção é formar boas conjunturas, e não há um manual de como fazer, apenas as diretrizes metodológicas apontadas neste capítulo, mas, Ricoeur aponta que

Mostrar que uma interpretação é mais provável à luz do que sabemos é algo diferente de mostrar que uma conclusão é verdadeira [...]. A conjectura e a validação encontram-se, em certo sentido, relacionadas circularmente, enquanto abordagem subjetiva e objetiva ao texto. [...]. Uma interpretação deve não ser provável, mas mais provável do que outra interpretação. (RICOEUR, 2016b, p. 111).

Portanto, faremos um esforço considerável de mostrar o porquê das nossas análises e conclusões sobre os objetos serem de tal maneira e não de outra forma. Mas penso que é vital que as interpretações defendidas nos próximos capítulos representem um ser-no-mundo ricoeuriano possível a partir de teorizações históricas e tecno-imaginativas. Interpretar sempre vai ser um “como-se”, uma possibilidade, e não desejamos que os capítulos seguintes sejam desvelados como obra fechada, mas como caminhos abertos que visam formar boas conjunturas para o pensamento. Se o MDT visa gerar um novo evento a partir da relação sujeito-texto, então devo dizer que as conjunturas dos próximos capítulos visam a mesma coisa. Mas onde deve ocorrer o novo acontecimento? Ora, em você, meu caro leitor, pois a conjuntura visa entrar numa comunidade de leitura (RICOEUR, 2019b) que busca o diálogo com outras perspectivas, outras relações possíveis para a interpretações de nossas figurações.

Por último, precisamos dizer que não almejamos análises completas sobre os objetos. Nosso foco é a figuração, os objetos possuem feições que formam ela de maneira impura. Digamos que perseguimos ontologicamente uma imagem do fim do mundo que é formada pela profusão caótica de retalhos produtivos de imagens técnicas. Uma vez que não é de nosso interesse preencher cientificamente todas as lacunas dos objetos em questão, as análises desta pesquisa não seguem um padrão de tamanho em seus desenvolvimentos. Ou seja, alguns objetos simplesmente *dão mais* ao pensar. Isso não significa, entretanto, que as críticas curtas são menos importantes – muito pelo contrário, pois tentamos traçar um caminho orgânico entre os objetos, de forma que se um deles for retirado da pesquisa, o projeto tende a se enfraquecer. Com isso, chegamos aos dois capítulos de análise.

5 O FUNDO DO AR: A VIOLÊNCIA COMOVEDORA DO FIM DA CIVILIZAÇÃO

5.1 FIM DO MUNDO DA CIVILIZAÇÃO – PRIMEIRA FIGURAÇÃO

Por que figuramos o nosso primeiro fim do mundo relacionando-o com a civilização? Porque se fomos explorar a mundanidade do ente “civilização” somos projetados por ideias de progresso, urbanidade, modernidade, e de toda uma contemporaneidade cuja experiência passa a ser indissociável da vivência em grandes centros urbanos.

Não à toa sentimos um “quê” de ressonância num aspecto mais vital com a destruição de Nova York em *O Dia Depois de Amanhã*, pois a destruição de cidades ecoa conosco, por estarmos tão atrelados com contextos urbanos. Naturalmente, reconhecemos que nosso próprio indagar junto ao ente “civilização” é fundado justamente por uma narrativa que prega o moderno como civilizado, apagando outras possibilidades de existência. Em caráter público (Heidegger), o ente “civilização” indica os aspectos culturais, políticos e sociais de determinado povo ou nação sob determinada época. Contudo, não conseguimos escapar de seu sentido como mediação da linguagem para descrever o período cósmico contemporâneo: urbano, planificado, industrializado, tecnológico, enfim, “civilizado”, fim da civilização como fim da historicidade capitalista.

Mas o que chega ao fim a partir dessa ideia de civilização? A macroesfera urbana, nesse caso, estendida ao Ocidente: noção da **história interrompida** por uma calamidade inescapável – acontecimentos geofísicos, eventos de impacto, narrativas mitológicas, catástrofes bioquímicas ou bélicas etc. É importante ressaltar que essa é uma maneira propriamente ocidental, inserida numa dinâmica de mitologias populares, quase sempre judaico-cristãs, permeadas pelas imagens técnicas. Em suma, no fim da civilização olhamos para as imagens e contextos do fim da história – a confusão entre escatologia cristã e capitalismo – a partir do medo persistente de que a humanidade urbana e tecnológica chegue ao fim. Portanto, o uso do ente “civilização”, na presente figuração, reivindica o termo numa limitação relativa a uma narrativa amplamente marcada por objetos que imaginam o fim da história em eventos escatológicos ou bastante próximos da escatologia.

As imagens que serão expostas e analisadas, bem como os contextos históricos nos quais elas são produzidas, possuem relações facilmente vinculadas com o sublime kantiano, onde o autor (apud DUARTE, 2012) define tal conceito como aquilo que é tão absolutamente grande que nenhum padrão de medida deve ser buscado fora dele.

Se, porém, denominamos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é, sublime, então se tem a imediata perpiciência de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum

padrão de medida adequado a ele for a dele, mas simplesmente nele (KANT apud DUARTE, 2012, p. 140 e 141).

Com o Sublime, diz Kant, recebemos aquela comoção impactante que leva o ser consciente aos limites da razão. Kant (apud HAN, 2019) protege o indivíduo das forças aterradoras do sublime ao possuir uma tremenda fé – em sentido quase-religioso – na capacidade da razão de resguardar a consciência. Ou seja, mesmo que o sujeito seja arrancado de si pela comoção diante do sublime e seja incapaz de “contê-la e sintetizá-la em uma imagem” (HAN, 2019, p. 34), Kant ainda crê no “eu” munido da razão que percebe sua grandeza diante do fenômeno do sublime. Olhemos, portanto, para as descrições do conceito para o autor.

Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento de uma faculdade suprasensível em nós; e o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno (KANT apud DUARTE, 2012, p. 141)

O escrito acima é exemplar do primeiro tipo de sublime, definido por Kant como sendo do tipo matemático. Nele, o que se encontra para além do sensível é justamente a ideia de algo para além do mensurável. O olhar rodeado por horizontes marítimos, a contemplação do céu estrelado que compreende um espaço sidereal muito maior do que o olho consegue ver, etc. Se somente nele se faz um padrão de medida, “tudo o mais é pequeno” (KANT apud Duarte, 2012, p. 141). O que para nós (de base heideggeriana) poderia ser interpretado como uma inadequação *negativa* do fenômeno, pois, no sublime, o indivíduo nos parece reduzido na experiência porque essa última parece falhar em capturar a grandeza do fenômeno, para Kant é justamente o que funda o ser pensante, pois é no sublime que o seu idealismo floresce na sua defesa do caráter especial do homem.

Kant não confia na *inadequação* dentro do sublime como manifestação ontológica da nossa incapacidade de lidar com um tipo de “experiência negativa” do nada – tendo em vista que essa última palavra não deve indicar a ausência de algo, mas o reconhecimento que há um algo inacessível, em vários níveis, aos aspectos sensíveis do homem. Se estamos com Thacker (2015b) e encaramos o sublime como sendo sobre os limites do pensamento humano, Kant discordava e isso é reforçado no segundo tipo de sublime, de ordem dinâmica

Rochedos audazes, sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furações com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d’água de um rio poderoso, etc. [...] Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos esses objetos

sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu domínio, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto como qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nossa ânsima uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como antes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversas daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força (KANT apud DUARTE, 2012, p. 144).

O indivíduo pode ser lançado no mais tempestuoso dos oceanos, na mais amedrontadora erupção vulcânica, no vislumbre da morte certa pelo incêndios que se estendem verticalmente por diversos quilômetros, enfim, ele pode contemplar a natureza em sua face mais grandiosa que Kant ainda defende que isso é sublime não pelo medo suscitado, mas porque esse momento é capaz de erguer “a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria da sua destinação” (KANT apud DUARTE, 2012, p. 145). A destinação vista por Kant é a própria razão capaz de brotar no indivíduo. O sublime para o autor funciona como afirmação de que a faculdade imaginativa pertence a nós, como obrigação, e com isto, Kant funda seu projeto filosófico.

Um primeiro estranhamento de nossa parte com o conceito é que a base kantiana, diferentemente da nossa, não é o ser. No entanto, não devemos defender que o sublime se manifesta para nós, durante a escrita das próximas páginas, como desvelar ontológico, mas como uma qualidade própria de alguns entes que colocamos aqui sob o prisma de “fim da civilização”. Nesse sentido, iremos chamar de sublime (ou tecno-sublime) aquilo que possui um ser-no-mundo (em tons ricoeurianos e não heideggerianos, isto é, como um sentido possível para a referência ao ente) que remeta ao que Kant descreve. Nesse âmbito, estamos nos apropriando do seu conceito como categoria estética para dialogar com um grupo de objetos que entifica a grandiosidade proposta por Kant.

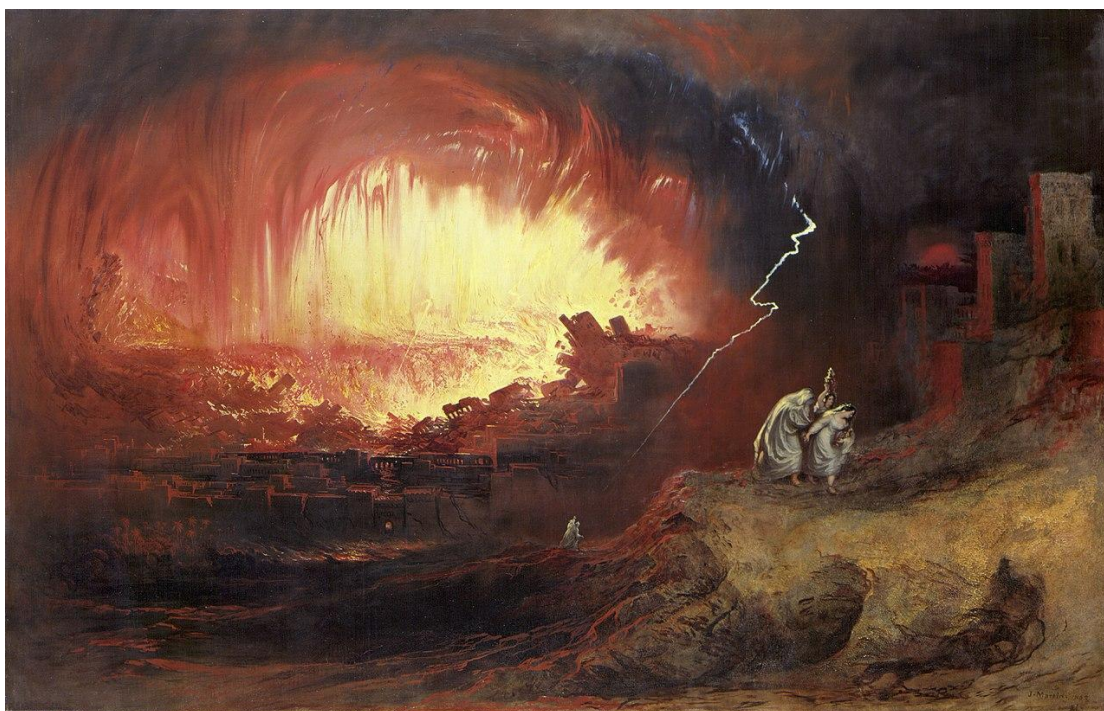
A ponte que traçamos entre o sublime e o fim da civilização no nosso desvelar é que nós nos percebemos como parte de uma humanidade, de uma comunidade, enquanto exploramos o arrebatamento que a ideia de morte nos lança. O fim da civilização é a ameaça da finitude humana, abarcando tanto o sujeito como a história. A ironia é que isso é, sob muitos aspectos, feito pela própria humanidade, mas, em outros contextos, o fim da civilização não

passa de uma narrativa construída para difundir filmes. Olhemos agora para o aspecto mais básico da nossa figuração, a imagem da aniquilação.

5.2 A IMAGEM DA ANIQUILAÇÃO – JOHN MARTIN E O DRAMA DO APOCALIPSE COMO HORIZONTE MODERNO

John Martin (1789-1854) foi um pintor romântico do século XIX, por ele, iniciamos nossa análise. Nascido na Inglaterra, Martin se tornou uma sensação nos círculos populares de arte por suas pinturas que representavam cenas carregadas de dramas (majoritariamente bíblicos) com um senso de vastidão tremenda. Em suas pinturas mais famosas, não havia um sujeito que domina a tela, pois o próprio acontecimento dominava o quadro e subjugava o indivíduo em sua pequenez diante do arrebatamento do fogo, das rochas, dos oceanos e da própria escatologia mítica. Em *A Destruição de Sodoma e Gomorra* (fig. 10), Martin reconstrói visualmente o conto bíblico de Deus punindo tais cidades por comportamento imoral.

Figura 10: A Destruição de Sodoma e Gomorra (John Martin, 1852)



Fonte: Internet.

No quadro acima, percebemos, tal como era comum em várias obras de Martin, o seu uso expressivo da cor como revelação do fim, não só os tons alaranjados e amarelados sugam a atenção do espectador para a circulação do fogo que consome o mundo retratado no quadro, como a própria cor parece adquirir vida na imagem, como se o fim do mundo fosse, antes de tudo, uma questão de **expressividade**. Percebam o brilho do amarelo no incêndio que, em seu

aspecto mais central, dissolve toda e qualquer percepção geométrica em favor da pura materialidade da cor. Como se não houvesse mais o que representar após a aniquilação divina.

Martin gostava de representar essa tempestade rodopiante como marca da fúria de Deus – algo similar ocorre no quadro *A Queda da Babilônia* (1831)¹⁰⁴ –, mas o drama visual só é construído porque o Ocidente estava povoado oralmente há mais de um milênio pelas narrativas bíblicas. No caso, o quadro não necessariamente demonstra o que era esperado pelo apocalipse milenarista, nem pelo Juízo Final, mas certamente faz um argumento em prol do sublime aterrador e fascinante que Deus pode lançar nas macroesferas humanas: o chão se parte, o céu faz chover fogo e a própria vida se torna impossibilitada de persistir numa unidade civilizatória.

Martin Lang (2012) afirma que os recém-descobertos sítios arqueológicos das cidades antigas animaram o pensamento de Martin na sua época e suas pinturas apocalípticas também formam um paralelo com o medo do artista de que uma recém industrializada Inglaterra sofresse a ira divina. Lang (2012) diz que o colapso das civilizações passadas era visto, por Martin, a partir do medo que a Inglaterra industrializada seguisse o mesmo caminho. É importante lembrarmos que a arte romântica do século XIX estava permeada pela nostalgia mitológica (KEARNEY, 2003) e no caso de Martin, me parece possível *entrevier* menos um paralelismo direto de suas pinturas com a situação socioeconômica da sua época e mais uma tentativa de dar forma visual ao que circulava no pensamento popular há séculos¹⁰⁵.

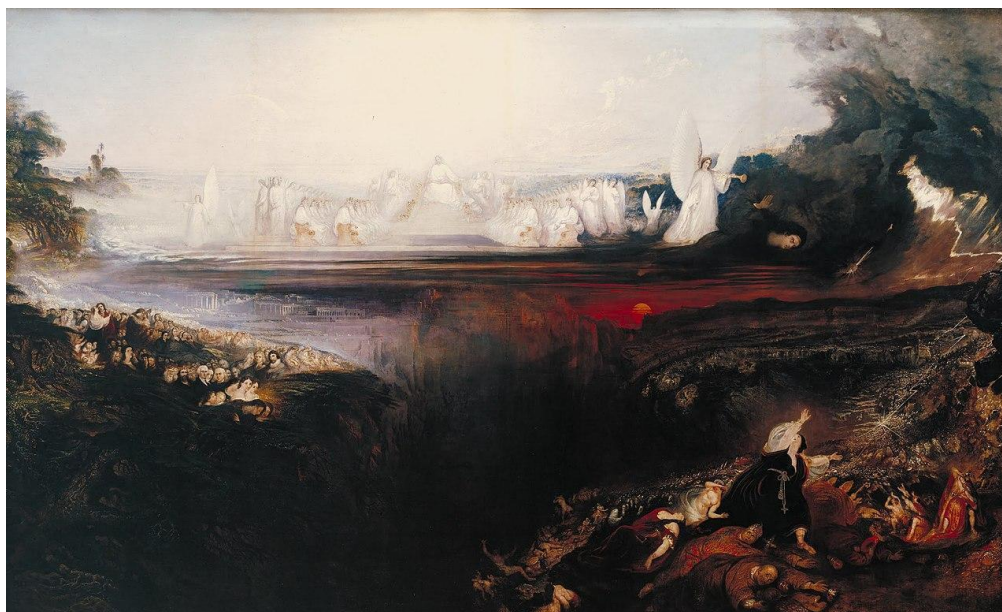
Além disso, o que diferencia Martin de muitos poetas e pintores românticos é o quão popular ele se tornou em seu país nos últimos anos da sua vida. Com ele, o fim do mundo adquire uma vivência dramática inigualável até então, chegando ao ápice na última obra importante de sua vida, o tríptico do *Julgamento Final* (1851-1853) que consiste de três pinturas: *As Planícies do Paraíso*, *O Julgamento Final* e *O Grande Dia da Sua Fúria*. Visivelmente inspiradas no livro das Revelações, as pinturas adquiriram uma vida prolongada no imaginário do seu tempo e foram em extensivas turnês pelo Reino Unido, Nova York e Austrália nas décadas que seguiram à morte de Martin¹⁰⁶.

¹⁰⁴Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_fall_of_Babylon;_Cyrus_the_Great_defeating_the_Chaldean_Welcome_V0034440.jpg Acesso em 27/06/2023.

¹⁰⁵ Com isto, não negamos que sua arte possuía paralelismo com a inquietação política trazida pelas revoluções burguesas do final do séc. XVIII e início do séc. XIX, apenas reconhecemos que isto não pode ser linkado levianamente.

¹⁰⁶Afirma-se que 8 milhões de pessoas viram a obra durante essas turnês. Fonte:< [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgement_\(Martin_paintings\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgement_(Martin_paintings)) > Acesso em 25/05/2022.

Figura 11: O Julgamento Final (John Martin, 1951-1953)



Fonte: Internet.

A peça central do tríptico, *O Julgamento Final* (fig. 11), retrata o momento descrito no livro das Revelações, onde as forças de satã são jogados no abismo. O quadro é marcado pela centralidade de um poço sem fim rumo à escuridão, enquanto vemos anjos acima e o trono descrito no capítulo 4 do livro de João. À direita do quadro vemos os condenados e do lado esquerdo vemos os “salvos” pelo Cristo (incluindo figuras famosas como Newton e Shakespeare). A lua vermelha, manchada de sangue, é retratada na pintura de maneira discreta, marcando a interseção entre o mundo conhecido e o abismo aberto. Como na pintura descrita anteriormente (fig. 10), a cor assume papel importante para polarizar o embate entre o bem vitorioso e o mal derrotado da cena, onde nem o Cristo é o protagonista – ele se encontra quase como um borrão, de maneira discreta e não diferente dos seus anjos. O abismo é central na pintura, ao redor dele brotam as linhas, curvas, cores e as cenas que tematizam ele como indispensável: entre a salvação e a condenação, o que resta? Nada. A Terra se tornou o próprio abismo, a própria impossibilidade existencial, pois o momento da pintura inaugura o tão aguardado tempo de reunião da mitologia cristã. Na segunda aparição do Cristo, não há mais macroesfera ou mundo separado do divino, agora as antigas geografias humanas e civilizatórias, onde o homem vivia de maneira simbólica cede lugar à desolação. A Terra chegou ao fim. O espectador se vê diante do tríptico convidado a perceber a narrativa, pois do seu ponto de vista,

o lado esquerdo contém os salvos por Cristo, tanto que a pintura *As Planícies do Paraíso*¹⁰⁷ foi colocada por Martin do lado esquerdo de *O Julgamento Final*.

Contudo, a pintura mais famosa do tríptico é a que o espectador irá encontrar ao olhar para a direita (ao lado dos condenados do *Julgamento Final*), *O Grande Dia da Sua Ira* (fig. 12), a imagem que se tornou sinônimo do próprio apocalipse. Muito se debate sobre se Martin retratou alguma cidade específica no seu fim do mundo mais famoso, no entanto não há uma conclusão para a imagem. Eis o fim do mundo da civilização em seu aspecto mais dramático e que parece ecoar alguns versos do livro da revelação:

E vi quando [o Cordeiro] abriu o sexto selo e houve um grande terremoto e o Sol ficou preto como um saco peludo e a Lua cheia ficou como sangue e os astros do céu caíram à terra, tal como uma figueira atira [...] e o céu abriu-se como um livro a ser enrolado e toda a montanha e ilha moveram-se dos seus lugares. E os reis da terra e os grandes e os quiliarcas e os ricos e os fortes e todo o escravo e todo o [homem] livre esconderam-se nas grutas e nos rochedos das montanhas e dizem às montanhas e às rochas: caí em cima de nós e escondei-nos do rosto d'Aquele que está sentado no trono e da ira do Cordeiro, porque chegou o dia, o grande da ira deles - e quem poderá resistir? (PATMOS apud Lourenço, 2017, p. 568).

Figura 12: O Grande Dia da Sua Ira (John Martin, 1951-1953)



Fonte: Internet

¹⁰⁷ *Planícies...* é o momento sereno do tríptico. No quadro vemos uma ambiente pastoral, vasto, belo e fértil, o terreno reservado aos resguardados pelo Cristo. A cor azul na forma de um lago é central na pintura e seus céus são cristalinos e suas montanhas imóveis e reconfortantes. Anjos tocam harpas na pintura e bebês caminham pela terra virgem. Enfim, o recomeço, o pós-histórico cristão e o retorno ao tempo mitológico. Se o pensamento por mundo guiava o sujeito para uma ideia de separação-contêiner na grande macroesfera cristã, como nos disse Sloterdijk (2014), o espaço do paraíso na pintura representa a união com um Deus sempre presente na vida, não mais por seus trabalhos, mas por sua presença ao lado dos escolhidos. Ou seja, nessa pintura, não há a ideia de mundo que não seja a partir da eternidade. Disponível em >
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Martin_-_The_Plains_of_Heaven_-_Google_Art_Project.jpg
 Acesso em 27/05/2023.

À direita do quadro vemos as cidades dobrando-se em direção ao centro da Terra, o abismo incomensurável. Como um tsunami de pedras, metal e fogo, pensamos que o autor implicado buscou retratar nenhuma geografia em particular para o impacto de seu quadro ser mais efetivo: não é *um* mundo que chega ao fim, mas o próprio mundo, a própria humanidade urbana. Os gestos são comoventes: olhemos para as diversas pessoas nos cantos inferiores da imagem lamentando em assombro o dia da ira. A paisagem natural parece se contorcer em dor, fazendo com que o espectador *anteveja* a Terra tremer, escute as cidades crepitarem e os astros caírem. Há pessoas no fundo do plano no canto esquerdo que parecem deslizar rumo à escuridão. A morte nunca foi tão dramática, eis o fim do mundo: uma ópera cujos atores principais são as forças da natureza e redução ao nada da civilização.

O livro do apocalipse é em si bastante rico em imagens para seus leitores coabitarem sua narrativa a partir de novas situações históricas, no entanto, a pintura não confere um rosto simbólico a sua besta – guerra? Corrupção? Não sabemos. Ao invés de focar nos motivos para o fim do mundo, o quadro desvela *como* ele será, seu arrebatamento é, em partes, devido a própria confusão da cena. Não sabemos direito o que está acontecendo em termos geológicos a fim de justificar como as cidades estão sendo destruídas e sendo convergidas (?) para o centro do abismo. O caráter irreal também é presente no livro do apocalipse – lembremos que ele descreve uma besta de 7 cabeças e dez chifres, algo bastante confuso de se imaginar –, fazendo com que tanto a pintura como o texto não busque pela verossimilhança com o leitor, mas por uma reciprocidade afetiva e simbólica com a ideia de que o mundo vai chegar ao fim. No centro do quadro, há a erupção vulcânica que por pouco não confunde a lua com o fogo – este parece brotar tanto das cidades incendiadas como do vulcão. Na parte baixa da tela, o nada escuro, que em breve receberá o impacto da civilização contorcida. No entanto, é possível um outro olhar para a destruição ao repararmos no canto inferior direito da pintura e termos a impressão, a partir da fumaça, que a civilização está simplesmente desintegrando aos olhos do espectador como se fosse um meteoro em decomposição ao entrar na atmosfera terrestre. Por último, percebam os diversos pontos brancos em forma de pessoas cada vez menos nítidas ao afundarmos nosso olhar rumo ao breu do quadro. Pessoas tentando subir o deslizamento geográfico, tentando escapar da escuridão, sendo elas, os últimos resquícios de luz antes do contraste marcante da desolação.

Para nós, é impossível olharmos para tal imagem e não pensarmos “isto parece cinema”, pois há uma ressonância ontológica no nosso desvelar do fim do mundo de Martin com diversos filmes de catástrofe. Em 2011-2012, quando houve uma retrospectiva do autor no museu Tate

em Londres¹⁰⁸, os curadores prepararam um teatro especial para apresentar o tríptico descrito acima, além disso, as pinturas foram mostradas com diversos efeitos de luz e animação no intuito de dar um senso mais contemporâneo de filme blockbuster. Na exposição, o curador chegou a afirmar (chegar nota de rodapé anterior) que as obras percorreram a Europa na década de 1850 e 1860 em outros espaços que não galerias de artes (centros cívicos, anfiteatros, etc), além de terem sido exibidas com efeitos de gases especiais. Ou seja, desde sempre, as pinturas circularam a partir de um reforço dramático para aproximá-las ao máximo do real e hoje, se torna quase inevitável não associar tais imagens a parafernália de CGI que invadiu a tecnoimaginação cinematográfica em confeccionar o fim do mundo. Para Martin Lang (2012), se John Martin fosse um artista contemporâneo ele provavelmente trabalharia com jogos digitais ao recriar suas imagens em computadores. Portanto, quer queiramos ou não, parte do legado de John Martin se encontra no cinema, não apenas por ele ter influenciado diversos artistas do ramo, mas porque suas telas deram a vivacidade imagética ao texto do fim do mundo cristão.

Mas o arrebatamento de suas obras, o fascínio que nós possuímos ao desvelarmos constantemente suas cores e formas, demonstra a eficácia de Martin em capturar a imaginação do fim do mundo mais de um século e meio após sua morte. Se Martin explorou nos seus apocalipses os medos da sua época em torno do que a modernidade representava para a humanidade, não podemos ter como certeza. Mas, seus vislumbres do fim do mundo reanimaram as crenças numa interrupção da história por forças devastadoras do sublime no momento em que o Ocidente “trocou” o furor metafísico da religião pelo furor da estética, como nos disse Eagleton (2018) sobre a modernidade mantendo viva a chama da religião pela estética. Martin alinha a redenção romântica pela estética com a imaginação apocalíptica em quadros que engolem o espectador, pois é necessário lembrarmos que não bastava o drama do acontecimento sendo retratado era necessário que ele tivesse proporções de altura e largura grandiosas (*O Grande Dia...* possui, por exemplo, 197cm por 303 cm). As dimensões da obra desvelam uma preocupação em retratar o fim do mundo como evento incomum, que *deve* chamar a atenção para os detalhes e para o caos retratado em seu quadro.

Não diríamos que os quadros de Martin possuem uma função de catequização ou de induzir seus espectadores a se perguntarem onde eles estarão – entre os salvados? Ou entre os

¹⁰⁸ Diversos vídeos da retrospectiva estão disponíveis para o público, onde o curador e diversos artistas falam sobre a influência persistente de John Martin na cultura cinematográfica: <<https://www.youtube.com/watch?v=PprQnCh-zE>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=wri5MuuVYxg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=L9FIHP9KWY8>>, Acesso em 25/05/2022.

condenados? – no dia da grande irá, tal como o livro da Revelação, pois o artista não deixou nenhum texto escrito sobre os quadros, nenhuma legenda que visa atingir o espectador com uma pergunta. O que nos parece crucial, por parte da textura do quadro, é simplesmente alçar nossa imaginação rumo ao inimaginável: a morte coletiva de tudo aquilo que conhecemos. A contemplação não existe sem estímulos, pois o arrebatamento opera na linha tênue entre contemplarmos a beleza dos detalhes e nos sentirmos horrorizados ao imaginarmos a possibilidade do fim. Entre contemplar e ser estimulado, caminha a ressonância de John Martin com as imagens técnicas mais contemporâneas

5.3 APOCALIPSES TECNOIMAGÉTICOS

5.3.1 O Cinema catástrofe de Roland Emmerich

Ao perseguirmos a semântica de John Martin transformada em imagens geradas por computador (*CGI – Computer-Generated Imagery*), um gênero cinematográfico se tornou praticamente sinônimo para nossa primeira figuração, o cinema de catástrofe. Esse gênero, majoritariamente hollywoodiano, possui suas origens na última década de 50, inspirado pelos medos pós segunda guerra mundial (bombas atômicas, Terceira Guerra Mundial, etc), mas também pelos temas da ficção científica (invasões alienígenas, cometas em colisão com a Terra). Ele cresceu na década de 70 e passou por um período bastante popular na década de 90 e início dos anos 2000 graças ao desenvolvimento do *CGI*. O gênero usa de vários *motifs*, indo de desastres naturais (tsunamis, incêndios, terremotos, vulcões) aos acontecimentos cósmicos (asteroides, contato com civilizações alienígenas) e tragédias em ampla escala (pandemias, guerras), como causas diretas para a destruição da humanidade – ou, em menor escala, a ameaça do fim de todos os personagens¹⁰⁹.

Um dos apogeus desse tipo de cinema foi *Titanic* (1997, James Cameron), em que o realizador passa 90 minutos construindo um universo com vários personagens e dramas no famoso navio, para, em seguida, matar quase que 100% de seus sujeitos em cenas dramáticas de suicídios, afogamentos, congelamentos e esmagamentos quando o “navio-mundo” sucumbe ao Iceberg e é lentamente engolido pelo oceano atlântico. *Titanic* representa o filme mais bem realizado do gênero em manifestar a ideia de mundo limitada a um espaço que não se estende a todo o Planeta Terra. O espectador vê os personagens e a dinâmica entre eles sendo

¹⁰⁹ Na década de 70 era comum que o gênero contasse histórias sobre grupos de personagens presos em um contexto tal como um navio ou prédio; um espaço geográfico que era ameaçado de ser inteiramente destruído por algum outro fator como um pequeno simulacro da imagem do mundo.

estabelecida em locações que raríssimas vezes se deslocam para fora do navio – cujo fim, por um esforço de James Cameron em enfatizar o drama, será apresentado de maneira quase fetichista numa textualidade apocalíptica. Naturalmente, isso é reforçado pelo fato de que a destruição e a tragédia estão rodeadas por um símbolo primordial bastante popular do fim do mundo nas culturas antigas: o oceano.

Mas também houve, na década de 90, um momento em que o cinema catástrofe adquiriu um senso de “maior = melhor”, priorizando fins do mundo mais grandiosos, que se estendem a todo o planeta. Se as narrativas hollywoodianas poderiam se beneficiar do CGI, não havia nada que impedisse os estúdios de imaginarem escatologias maiores e mais realistas. Os desastres cinematográficos do gênero, que na década de 50 eram econômicos, focados nos sobreviventes que lutam para não morrer no fim da civilização, a partir da década de 90 passaram a focar também nas imagens do fim do mundo e na criação de aniquilações amplas – e nenhum diretor teve seu nome tão associado a essa tendência como Roland Emmerich (1955). Já falamos dele ao abrir a presente tese, mas agora devemos lidar com seu cinema de maneira mais apropriada.

Entre muitos sucessos de bilheteria e alguns fracassos recentes, Roland Emmerich fez a Terra (e particularmente a América do Norte) sendo: a) devastada por Aliens (*Independence Day*, 1996, e sua continuação, *Independence Day: O Ressurgimento*, 2016); b) destruída por um lagarto gigante (*Godzilla*, 1998); c) congelada em uma nova era glacial (*O Dia Depois de Amanhã*); d) assolada pela queda da Lua (*Moonfall - Ameaça Lunar*, 2022); e) arrasada por mudanças cósmicas previstas pelos maias (*2012*, 2009).

Em partes, esses filmes representam o fim do mundo a partir de uma única perspectiva: aquela dos que irão tentar, direta ou indiretamente, salvar o planeta em nome de toda a humanidade – importante destacar que, em todos, existem personagens vinculados a instituições importantes do governo dos EUA. E eles vão conseguir, pois não importa o quão “trágico” ou impossível o fim do mundo possa parecer, ele nunca irá se concretizar em definitivo. O fim será uma ameaça, uma possibilidade bastante crível e real para os personagens, mas que não culminará na aniquilação definitiva. Também é comum que o diretor desenvolva um conflito entre pais e filhos, de forma que o apocalipse funcione como catalisador para a reconciliação familiar. Por último, é importante ressaltar que suas obras são fortemente inspiradas em livros pseudocientíficos acerca do passado e futuro da Terra. Mas não nos cabe analisar todos os

filmes, tendo em vista que já falamos o necessário sobre eles a partir de *O Dia Depois de Amanhã* e das as relações de Emmerich com Martin¹¹⁰.

Em *2012* (2009), o cineasta lançou as destruições *à la* Martin nos principais cartões postais do mundo. Na trama, o planeta passa por uma mudança drástica ao ter seu núcleo aquecido devido a um novo tipo de neutrino solar. Alguns cientistas descobrem e avisam ao governo estadunidense, que, numa ação conjunta com diversos líderes mundiais, começa a criar arcas para salvar os governantes de vários países, além de alguns bilionários, na esperança de sobreviverem ao fim do mundo. Mega tsunamis, erupções vulcânicas e terremotos grandiosos começam a assolar a Terra em 2012 e a população descobre, a partir de um pronunciamento do presidente dos EUA (Danny Glover), que o mundo está prestes a acabar e que o futuro é incerto.

Não há dúvidas que o atrativo do filme como entretenimento está nas cenas de destruição do mundo como composições digitais do tecno-sublime. Tanto que a campanha de marketing já vendia o fim do mundo – através das cenas de destruição de diversos cartões postais das sociedades contemporâneas (fig. 13) –, fazendo com que a temática escatológica surja antes do texto fílmico como elemento lúdico para atizar a imaginação do espectador. Por exemplo, vemos na imagem abaixo o Cristo Redentor, imagem-referente do Rio de Janeiro como ponto turístico da América do Sul, sendo destruído por um dos megatsunamis que irão aniquilar a civilização no filme:

¹¹⁰ Reforçamos que não defendemos que há uma influência direta das pinturas de Martin sobre o cinema de Emmerich. Trazemos ele apenas porque é impossível qualquer Mundo do Texto no nosso horizonte de acesso com as pinturas de Martin sem uma referencialidade ao cinema de Emmerich.

Figura 13: pôster para o filme 2012 (2009), com o Cristo Redentor sendo destruído



Fonte: Internet.

A legenda “*We were warned*” (“Nós fomos avisados”, tradução nossa) faz referência ao hype midiático em acreditar, a partir da distorção de uma profecia Maia, que o fim do mundo iria acontecer no ano 2012. Ou seja, a publicidade do filme cruza uma referencialidade abertamente fictícia (pois se trata de uma obra de entretenimento) com uma real: o Cristo-cartão-postal acompanhado da legenda que se comunica conosco a partir de uma referencialidade do espaço “fora” do filme. “Nós fomos avisados”. Avisados de que? De que a cena acima iria acontecer. Por que? Num nível mais restrito, porque “os Maias” avisaram. Contudo, a referencialidade do “Nós fomos avisados” com a cena apocalíptica poderia facilmente encontrar uma reciprocidade no espectador que a interpreta a partir de outros espaços do pensar (mitologias, aquecimento global etc).

Essa imbricação de referencialidades pode ser pensada facilmente a partir da teorização de Baudrillard (1991) sobre o hiper-real, pois ela não apenas dissolve os espaços de um real puro com a ficção, como o próprio MDT do pôster apresenta uma possibilidade imaginativa de *como* o fim do mundo *pode* ocorrer. Ao olharmos para a imagem da cena – que no filme-em-si não dura mais do que 3 segundos e é vista numa transmissão televisiva –, vemos um espaço “real” com uma mensagem endereçada ao possível consumidor do apocalipse sendo filtrada pela imaginação cinematográfica. A imagem é acessada *como* um quadro de John Martin para a era da reprodutibilidade técnica. No entanto, se em John Martin (fig. 10 à 12) havia mais espaço de contemplação, não apenas por seu caráter de produção artesanal, mas também pelo seu nível absurdo de detalhes e pelo espanto da expressividade material de suas cores, no pôster de 2012 não há tal profundidade expressiva, pois a cena é bombardeada por diversas informações e legendas para um consumo mais direto. Naturalmente, há na textualidade do pôster, como no filme em geral, uma sensação de breve temor seguida de excitação pelo fim do mundo. A imagem do Cristo Redentor é um simulacro do sublime por seu uso do medo/espanto/fascínio para direcionar o desejo/atenção do consumidor/espectador para mais daquilo, para o consumo de imagens *como* essa.

Não podemos evitar pensar quantos posteriores semelhantes não alimentaram nosso próprio interesse pela temática apocalíptica e pela originação da figuração “fim do mundo”, pois essa imagem do pôster é sintomática do nosso fenômeno como tal: o fato de que, publicamente (Heidegger), o fim do mundo é frequentemente sinônimo de catástrofes naturais atingindo o cerne da civilização urbana e globalizada. Não existe uma diferença expressiva entre o fim do mundo manifestado pelo pôster e o das cenas do próprio filme, pois ambos despontam para esse simulacro do tecno-sublime.

Lembremos que, sob a lógica de Kant, a contemplação do sublime reforçava a grandeza da razão enquanto que, sob a nossa, o sublime enfatiza justamente a ausência de nossas capacidades em lidar com a morte em ampla escala. Contudo, as imagens de 2012 – do cinema catástrofe, no geral – não permitem nem um nem outro, pois elas estão inseridas na dinâmica da indústria cultural de explorar prazeres efêmeros por meio de uma montagem que prioriza o estímulo dos sentidos do espectador com cortes rápidos que produzem um senso de *deja vu*¹¹¹.

¹¹¹ Seria difícil defendermos um espectador hipotético (ou “implicado”, para fazermos um paralelo com Ricoeur e seu autor implicado que mira num leitor) que acredita piamente que, ao final do filme, todos irão morrer e o mundo humano cessará de existir. Para um espectador implicado, isto é, um que “aceite” o discurso apocalíptico como bastante real e possível de se concretizar em tela de cinema, será necessário uma ausência de referências do gênero fílmico (o que é possível) ou sem algum tipo de prevalência mundana com o cinema feito em Hollywood (o que é virtualmente improvável). 2012, como todo filme de gênero em Hollywood, é feito em cima de dinâmicas bastante sedimentadas em convenções do gênero e em características discursivas. Portanto não vemos a obra com

Mas o que ocorre é que a simples transposição da imagem para se tornar um *frame* a ser disposto no presente trabalho já altera sua própria fenomenologia.

Talvez o sentido de tais imagens como *recíprocas* com o universo de John Martin ocorra tanto porque nós nos sentimos presos num ciclo constante de repetição de cenas nos filmes de Emmerich e do cinema catástrofe – cidades sendo incineradas, inundadas, enfim, aniquiladas – como por conta do simples ato de interromper a montagem fílmica e retirar-transformar uma cena em *frame*. De toda maneira, não parece estranho perceber a persistência da textualidade de John Martin em cenas do cinema de Roland Emmerich, pois elas atualizam a imaginação do fim da civilização para uma tecno-imaginação cinematográfica (fig. 14).

A cena não dura mais do que breves segundos. Los Angeles sendo engolida pelo mar é a culminação de diversos incêndios, terremotos e ondas que afligem os protagonistas do filme. No entanto, no frame em questão, os personagens principais já conseguiram escapar e, antes da obra cortar para outro núcleo narrativo, a cena mostra o fim de uma das cidades mais fotografadas e filmadas da cultura midiática do Ocidente.

Figura 14: Los-Angeles sendo engolida pelo mar em cena de 2012



Fonte: Internet.

a expectativa do fim do mundo realmente se concretizar, porque já estamos previamente acostumados com suas referencialidades textuais, bem como não enxergamos que o autor implicado do filme tenha em mente um público interessado em lidar de maneira densa ou filosófica com as consequências do apocalipse.

Como consequência da conclusão se transformar em *frame*, não existe um elemento característico da localização geográfica em questão, tal como o Cristo Redentor equivale ao Rio de Janeiro. Porém, para além disso, no nosso desvelamento, não estamos *percebendo* Los Angeles. Durante as cenas anteriores, observamos o chão se abrir, viadutos se quebrarem, prédios desabarem, pessoas morrerem diante do que sabemos que é uma representação da cidade de Los Angeles, mas sem efetivamente *percebê-la* como tal geografia real. Através do suposto impasse causado por essas imagens de 2012, a fenomenologia nos ajuda a perceber um *quê* na maneira com que acessamos nossa figuração do fim da civilização para além do fato de sermos receptivos à localidade geográfica real representada pelas cenas. Portanto, de maneira ingênua e sem nosso controle racional, em nossa hermenêutica do acolhimento, desvelar tais imagens se dá a partir de uma abertura que as manifesta na banalidade pública dos seus entes. Isso indica que, à princípio, percebemos ruas, avenidas, pessoas, postes, prédios, enfim, *uma cidade* que está sendo destruída, porém há um *quê* nelas que nos joga para a figuração “fim do mundo” e não “fim de Los Angeles”, porque a própria montagem enfatiza a destruição dos aspectos mais banais de uma experiência urbana e ocidental generalista e não localizada geograficamente – aqui estamos novamente próximos do sinal do fim do mundo como fim da cidade.

O que o cinema catástrofe de Roland Emmerich faz tão bem ao nosso olhar é estetizar o fim como sendo, antes de tudo, uma questão acerca da própria impossibilidade de co-habitar espaços geográficos e entes tão cotidianos, *tão reiterados* em experiências banais, quanto, usualmente, invisíveis. A tela age como um portal que simula essa destruição e que nos suspende, sob a crença de que o fim do mundo pode acontecer, afinal você está vendo ele de maneira “realista”, com a excitação impregnada nas imagens a partir de uma gramática cinematográfica (ângulos de câmera, montagem, música, roteiro). E não há dúvidas que a excitação só é concluída a partir do pacto entre texto e espectador, pois esse último deve buscar a destruição em grande escala enquanto temática e estímulo sensorial.

A maquinaria de efeitos especiais age de maneira invisível quando simplesmente percebemos tais aniquilações urbanas *fora* da geografia na qual elas são representadas em filme. Ao mesmo tempo que o *CGI nunca* é inteiramente invisível, porque ele está lá a todo momento, funcionando como uma engrenagem para produzir a destruição do mundo. Com esse *quê* da experiência, cujo sentido faz brotar a partir de quanto mais reiterado a destruição das cidades e a morte de milhares de pessoas for, surge, em paralelo, o sentido que nos acompanha ao vermos essas aniquilações: o de que “isto é ilusório”, arquitetado, configurado e difundido a fim de nos fazer adentrar a realidade do entretenimento.

A própria ontologia junto às imagens nos leva a compreender que o prazer do fim do mundo no cinema de Roland Emmerich é, em partes, o prazer da linguagem cinematográfica *hollywoodiana* (hermenêutica da suspeita). Com isso, salta aos nossos olhos como a cidade destruída na cena de 2012 (fig. 14) simplesmente é Los Angeles. O cinema do diretor escolhe seus fins do mundo a partir de uma gama bastante reduzida de espaços geográficos. Sempre observamos capitais ou cidades importantes dos EUA serem destruídas, não apenas nos filmes de Emmerich, mas em outros casos do cinema de catástrofe também. *Impacto Profundo* (Mimi Leder, 1998) e *Armageddon* (Michael Bay, 1998) – ambos lançados no mesmo verão – mostram Nova York sendo destruída, tal como *Godzilla*, *Independence Day* e *O Dia Depois de Amanhã* – todos de Emmerich. Los Angeles já havia sido destruída em *Volcano* (Mick Jackson, 1997) por fogo e lava, e foi recentemente devastada por terremotos em *San Andreas* (Brad Peyton, 2015). Hollywood tende a devastar as mesmas cidades, por fatores tanto particulares (Los Angeles é conhecida por sua instabilidade sísmica) quanto ideológicos. É inevitável olhar para a ludicidade em forma de CGI de 2012 e não pensar que, ao mesmo tempo em que há um *quê* banal e higienizado que contém algo da própria experiência urbana contemporâneo, há também uma manifestação no nosso desvelar que tais imagens são excessivamente *hollywoodianas*. Já as vimos. Já vimos os EUA serem destruídos através da destruição de Nova York e Los Angeles. Nesse sentido, o problema do fim da civilização é um problema ideológico que puxa a confecção de imagens à lá John Martin sempre para uma geografia em particular.

Não podemos compreender o que foi dito nos últimos parágrafos de forma separada, pois esses sentidos se dão tanto na experiência da duração do filme como na eternização de um momento em *frame*. Poderíamos dizer que o que chama, a partir do Mundo do Texto, os quadros de John Martin a se acasamentarem com as imagens do cinema de catástrofe de Roland Emmerich opera num nível formal, sógnico e estilístico, indicativo que a imaginação, ontologicamente, *atrai* imagens que são temática e formalmente parecidas. No cenário cultural, um quadro como *O Grande Dia da Sua Ira* (fig. 12) é bastante diferente de um filme como 2012 (fig. 13 e 14). Não apenas pelos motivos ditos há algumas páginas sobre o ato contemplativo, mas porque o quadro não especifica sua localização geográfica, e isso faz com que haja uma abertura mais propícia para imaginarmos que o que se passa ali é a aniquilação de toda humanidade. E por mais que o cinema de catástrofe de Roland Emmerich busque isso, não conseguimos evitar pensar que suas imagens carregam: a) a marca de *Hollywood*; b) o discurso que tende a enxergar a destruição do mundo capitalista estadunidense como sinônimo do fim do mundo.

Certamente existem momentos em que *2012* escapa de geografias localizadas nos EUA, como também há partes em que a humanidade parece que, de fato, irá acabar em definitivo. Por exemplo, no momento em que o presidente (Danny Glover) faz o pronunciamento para informar aos seus cidadãos que o planeta está alterando sua face e que o futuro da humanidade é incerto, ele se vale das palavras da Bíblia, “O senhor é meu pastor e nada...” apenas para ser interrompido, porque a energia elétrica cessa em toda a América do Norte. Uma brincadeira do filme, como se dissesse que o fim está *mesmo* para acontecer e que não há tempo para o reconforto com a religião.

Em outro momento, o personagem Charlie Frost (Woody Harrelson) – o conspiracionista e personalidade de rádio alternativa que conhece os fatos relativos ao fim do mundo em andamento antes do governo se pronunciar – informa que não haverá salvação. De certa maneira, o filme toma o lado daqueles que se valem de teorias pseudocientíficas, como Charlie, pois este último não apenas se prova certo acerca das mudanças em andamento do planeta, como oferece as informações necessárias para o núcleo de protagonistas ir para China e embarcar numa das arcas construídas para os ricos e chefes de governo.

Charlie é o pícaro do filme, o conspiracionista engraçado que promove o alívio cômico até o fim do mundo ocorrer. Quando a Terra começa a produzir grandes erupções, terremotos e tsunamis, Charlie orgulhosamente proclama o fim dos EUA e da humanidade: “Não importa se você é cristão, mulçumano, rastafari, amanhã todos seremos um!” Na hora de sua morte, Charlie escolhe não fugir do grande clarão que surge dos confins da Terra e, ao invés disso, ele transmite ao vivo sua própria morte ao sorrir diante da grande cortina de fumaça e fogo que o envolve. Os filmes de Emmerich são carregados de momentos como esse, em que, em tom de brincadeira, a morte da humanidade (em particular, o fim dos EUA, como diz Charlie) é anunciada. O sublime é novamente operacionalizado não para causar um espanto que nos direcione para nossos limites, mas excitação (ou tédio) com o acontecimento tecno-imagético.

“É lindo. Pode vir!” diz Charlie, momentos antes de morrer, “sempre se lembrem, pessoas, vocês ouviram primeiro em Charlie”. Se a autoria implicada de *2012* acreditasse piamente que o único futuro possível para si é uma tela preta sem nenhum sobrevivente, ela não colocaria Charlie, o personagem que sabe do fim da humanidade antes de todos e que em determinado momento diz que a Terra será apenas poeira cósmica na Via Láctea, pedindo que as pessoas se lembrem dele. Afinal, no futuro previsto por Charlie, não haverá memória, lembrança e cultura do passado – pois não haverá *ninguém* depois dele.

Uma outra interpretação possível é que o personagem fala diretamente com o espectador do filme, então quem deve se lembrar somos nós. Nós que devemos acreditar nos conspiracionistas – na cultura de informação alternativa e fora da mídia hegemônica –, o que não seria estranho, tendo em vista que o filme é inspirado num livro pseudocientífico.

Mas esse discurso não é defendido a todo momento pelo filme, pois não há uma unidade textual. É recorrente que os personagens envolvidos na construção das grandes arcas falem em “salvar a humanidade”, mas não há uma pluralidade de perspectivas e, quando há, ocorre de maneira rasa ou estereotipada, como é o caso do bilionário russo (Zlatko Buric). Portanto, o senso de catástrofe global só ocorre quando existem imagens do tecno-sublime ao redor do planeta, e não a partir de núcleos narrativos que representam perspectivas não americanizadas para o fim da civilização. Ao acompanharmos o protagonista (John Cusack) tentando salvar seus filhos e ex-mulher no apocalipse, nos parece mais claro que o conflito narrativo vital é a reaproximação do pai com sua família e não o fim do mundo como todos conhecem. O filme caminha para essa conclusão e convenientemente mata o atual marido da ex-esposa do protagonista no intuito de realinhar os laços cortados entre o pai e a família. Essa temática – a união da família heteronormativa – é o fundo midiático e cultural de boa parte dos gêneros convencionais da *Hollywood* clássica e contemporânea. Não é inventada por Emmerich em seus filmes, mas algo do qual o filme se serve enquanto justificativa para produzir cenas do tecno-sublime acerca do fim da civilização.

De certa maneira, nos parece óbvio que nem todos vão morrer, pois o conflito essencial é a reaproximação amorosa e *antevemos* na mundanidade do texto que isso irá se concretizar. Nenhum momento de luto é gasto quando o atual namorado da ex-esposa do protagonista morre, pois a morte dele é necessária para o casamento das partes que em breve deverão ser uma família novamente. E, de fato, o mundo não acabou, a família foi reunida, milhares entraram nas arcas e, depois de um tempo à deriva na nova superfície da Terra, os especialistas descobriram que o continente africano permaneceu acima do nível das águas e não foi inundado.

2012 acaba, portanto, com um plano deveras similar ao de *O Dia Depois de Amanhã* (fig. 3), com uma imagem do globo em CGI focado na África. A câmera se distancia, a música é serena, e o continente africano adquire o sentido de lar para a humanidade. Ainda há um mundo, ainda há vida, ainda há memória, e agora, os sobreviventes vão recomeçar e a ordem será restabelecida. Os líderes mundiais e os ricos sobreviveram e carregaram o triunfo da humanidade para um novo tempo. Novamente, o horizonte é otimista, como se o ser humano (nesse caso os bilionários, a família heteronormativa e branca, e os líderes do Ocidente) conseguisse superar até a mais alarmante das situações. Que situação seria tão crucial quanto a

descrita pelo filme? Pensamos que apenas uma força desconhecida e de outro planeta. E Roland Emmerich também viu esse caso acontecendo no maior sucesso de sua carreira: *Independence Day*.

5.3.1.1 Quando Aliens visitam a Terra no 4 de Julho

A premissa de *Independence Day* é tão simples quanto os outros filmes descritos nas últimas páginas: às vésperas do 4 de julho (feriado da independência norte-americana), as principais capitais da humanidade recebem a visita de gigantescas naves espaciais sem que ninguém soubesse de antemão. Após poucas horas, todos os discos espaciais disparam uma espécie de raio incendiário que dizima alguns cartões postais do Planeta Terra (mundo)¹¹². A inteligência estadunidense descobre que os discos espaciais começam a se movimentar para outras capitais no intuito de eliminar a humanidade. Porém, um plano mirabolante é pensado e a nação estadunidense (apresentada como porta-voz) executa um plano de extermínio para os invasores, ocasionando no tradicional triunfo humano sobre o invasor.

Naturalmente, o que nos remete ao que chamamos de fim do mundo no filme é o seu viés de destruição da civilização na cena de aniquilamento de Los Angeles, Washington e Nova York: pessoas tentam escapar das cidades onde os discos pairam no ar, mas o trânsito (um fator decisivo para qualquer experiência numa metrópole/megalópole) deixa milhares presos na cidade. Em paralelo, outras pessoas vão até os arranha-céus para ficarem mais próximos dos ovnis e darem as boas-vindas aos visitantes extraterrestres. Em seguida, as naves começam a abrir uma espécie de escotilha e uma luz de azul intenso surge fazendo com que todas as pessoas olhem e, de repente, o “tempo” é suspenso, pessoas saem dos carros e se sentem atraídas pela luz tal como mariposas. Os olhares fascinados pela fonte de energia logo são dizimados quando a nave dispara um raio mortal (fig. 15) equivalente a uma explosão atômica subtraída de seu cogumelo.

¹¹² No entanto, o espectador presencia “apenas” a destruição de Nova York, Washington e Los Angeles.

Figura 15: O raio mortal



Fonte: Internet.

O que se segue é uma parede de chamas móvel que consome tudo que toca (fig. 16), incluindo alguns dos prédios mais midiaticizados dos EUA, tal como o Capitólio e o Empire State Building, e claro, 99% dos milhares de indivíduos que se encontram presos na cidade. Ao final, a escotilha se recolhe e todas as cidades devastadas são permeadas pelo silêncio pós-apocalíptico. No entanto, a morte apresentada enquanto imagem não existe, pois ela não é o foco da cena – não há mortos enquadrados, não há pessoas sendo incendiadas pelas chamas, a morte é apenas uma *consequência* fora do plano do interesse enquadrado: a destruição dos espaços urbanos.

O filme segue a mesma lógica apontada em 2012. O entretenimento em prol da contemplação conceitual, que se torna mais evidente na cena descrita por conta de dois momentos: no primeiro, *Independence Day* mostra um dos personagens secundários, e de pouca importância para a história, preso em seu carro e a soltar um leve suspiro de desapontamento diante de sua morte – “ah, não...” –, num evidente momento de alívio cômico. Já em outro momento, acompanhamos a personagem de Vivica A. Fox fugindo do raio aniquilador com seu filho até que ela percebe que o cachorro ficou para trás, produzindo um típico mini-suspense no espectador de “Eita! O cachorro vai ou não vai escapar?”. O foco deixa de ser o fim de milhares para a expectativa pela vida do cachorro. Quando o cachorro se reencontra com a família numa espécie de abrigo subterrâneo (que por algum milagre, resiste ao raio atômico) e o espectador compreende que eles estão a salvo, a cena acaba e o acontecer apocalíptico, por ora, cessa.

Figura 16: A urbanidade é acometida pela aniquilação



Fonte: Internet

Até aqui, é importante ressaltar que o espectador não possui nenhuma noção acerca dos propósitos e da subjetividade da raça alienígena que promove o apocalipse sobre a humanidade. Eles são apenas um motor para o entretenimento acontecer. No entanto, em determinado momento do filme, quando o espectador descobre que a anatomia dos visitantes é bastante próxima da nossa e um deles é capturado, ocorre uma breve comunicação entre as espécies. O presidente dos Estados Unidos (Bill Pullman), desprovido de qualquer ideia para uma retaliação eficaz e que garanta a sobrevivência da humanidade, tenta negociar uma trégua com os visitantes espaciais, no entanto, um Alien em questão diz que não pode haver paz. O presidente então, pergunta o que eles querem de nós (atenção para o uso do “nós” se referindo à humanidade disfarçada de governo dos EUA), e o ser responde: “que morram”.

Independence Day se utiliza de um tropo narrativo muito comum em histórias que lidam com o fim do mundo a partir de invasões, estando presente em sucessos apocalípticos de bilheteria mais contemporâneos como *Vingadores: Ultimato* (Joe Russo, Anthony Russo, 2019): a impossibilidade reconciliação das partes antagônicas. Não há um meio termo, a história irá caminhar para o triunfo de um sobre o outro, os estranhos não podem se conhecer ou dialogar, apenas se matar. Até porque o espectador descobre, após essa comunicação entre espécies, que os Aliens (lembrem-se que eles são muito parecidos conosco) se transferem de um planeta para outro com toda sua espécie para consumir os recursos naturais¹¹³. Uma possível menção ao caráter predatório (e antropocêntrico) do outro? Talvez. No entanto, o filme não

¹¹³ Curiosamente após essa comunicação, o presidente ordena que os invasores sejam atacados com ogivas nucleares.

desenvolve o suficiente a reflexão a respeito dessa semelhança, nem elabora o mínimo de alteridade ética/existencial. O que chama nossa atenção na textualidade da obra é que esta manifesta o fim do mundo como teste para a humanidade e o triunfo da história humana.

No geral, a narrativa do filme gira primordialmente em torno de três personagens norte-americanos, três tipos masculinos indispensáveis para a vitória da humanidade na guerra contra os Aliens: o presidente dos Estados Unidos, pai de família amoroso, jovem à lá John Kennedy (fato que é mencionado no filme), ex-herói da guerra do golfo e que possui uma dificuldade em mentir (por mais besta que a mentira seja). Somos apresentados ao personagem, antes da invasão alienígena, encontrando dificuldades em ser aceito pela população de seu país. Ou seja, o conflito que move o personagem é o de provar seu valor para o povo estadunidense. Outro personagem essencial é o jovem capitão das forças aéreas interpretado por Will Smith, homem de ação que não vê a hora de “chutar os traseiros dos aliens”, como diz antes de uma missão. O personagem quer ser astronauta, mas é constantemente recusado pela academia, ao mesmo tempo que se mostra dividido entre se casar ou não com a pessoa que ama por ela ser uma stripper. Por último, temos o *geek* de computação e de consciência ambiental (Jeff Goldblum) que possui uma rixa com o presidente. O núcleo narrativo do personagem envolve uma aguçada curiosidade sobre os invasores, bem como um desejo de retornar o casamento com sua ex-esposa (que trabalha para o presidente). O personagem salva todos os indivíduos importantes da Casa Branca num momento crucial, além de idealizar o plano que leva a humanidade à vitória.

Os três personagens são estereótipos clássicos do cinema hollywoodiano, dois deles representam o populismo norte-americano de colocar indivíduos comuns como heróis – fato que é consideravelmente elevado no ataque final, quando o *average joe*¹¹⁴ se torna parte vital para a vitória da humanidade. Ao mesmo tempo, o presidente bom moço é bem representativo de um sistema ideológico que difunde a necessidade de fé e confiança no líder como figura quase messiânica (ou milenarista) rumo ao bem-estar social. Portanto, os três personagens descritos acima são tão caricatos que se torna impossível em nossa leitura não perceber uma primeira referencialidade à cultura cinematográfica *hollywoodiana*.

No MDT do filme, tais personagens são postos como agentes contra o fim do mundo, e, portanto, peças-chave contra a aniquilação da história humana. Já vimos no capítulo 3 que o fim do mundo cristão foi trabalhado culturalmente como um pensamento acerca da própria história e do seu fim, portanto observa-se que, não apenas *Independence Day* possui diversas

¹¹⁴ Expressão comum nos Estados Unidos para designar o trabalhador comum, em tradução literal seria “O Joe comum”, penso que uma expressão semanticamente similar na nossa língua possa ser o “Zé-Ninguém”.

referências ao apocalipse cristão (e ao milenarismo)¹¹⁵, como o seu evento principal (a invasão alienígena) é passível de ser interpretado como genuinamente apocalíptico, no sentido de interromper, colocar em suspenso e em caráter indagativo o futuro da humanidade. Não estamos dizendo que com isso o filme dialoga abertamente com a mitologia judaico-cristã, mas sim que podemos identificar, em nosso horizonte interpretativo, a ressonância cultural do apocalipse como esse evento grandioso capaz de alterar o curso da humanidade. No filme há uma imagem falsa do que Nietzsche (2017) chama de **História Monumental**¹¹⁶:

O pensamento fundamental da crença na humanidade expresso pela exigência de uma história monumental é o de que os grandes momentos na luta dos indivíduos formam uma corrente que os une, no decorrer dos séculos, na cordilheira da humanidade; que, para mim, o mais elevado de cada momento há muito ocorrido ainda é vivo, claro e *grandioso* (NIETZSCHE, 2017, grifo nosso, p. 48).

O autor coloca que tal aspecto da história diz respeito a tudo aquilo enraizado nos anais da história (da humanidade ou de determinada nação), e não é de estranhar que muitos aspectos se confundam com a própria mitologia. Ou seja, tanto acontecimentos cruciais como narrativas mitológicas (que instauram um tempo histórico a ser seguido) são pensados pelo filósofo sob a alcunha de monumental¹¹⁷. Para Nietzsche, a história monumental possui um persistente efeito na memória de um povo, porque o passado é visto pelo presente por seu caráter de força, identificação e orientação. Nesse sentido, um sujeito hipotético poderia pensar: “Eu olho para os heróis e acontecimentos do passado a fim de compreender como devo agir, olho para a história como inspiração para a vida que levo”. Tais acontecimentos são reiterados em datas e festividades; existem para não serem esquecidos. A história monumental é o passado santificado e idolatrado.

Com relação ao conteúdo do conceito, parece não haver nenhum mistério acerca de sua ressonância com o filme, afinal, o evento descrito se trata de algo único na história (norte-americana e da humanidade); algo que inerentemente reestrutura nossa compreensão sobre nós mesmos e sobre a vida. Mas claro, se trata de um filme que se vale de um acontecimento para simular e entreter a partir de uma invasão extraterrestre. Como pensar, a partir daí, a pertinência dessa figuração específica do fim do mundo por meio de um conceito delimitado para

¹¹⁵ A título de exemplo, em determinada cena do filme, um profeta vaga pela Los Angeles devastada pregando o livro das revelações.

¹¹⁶ O conceito de “História Monumental” aparece no livro *Sobre a Utilidade e a Desvantagem da História para a Vida* – parte das considerações extemporâneas do filósofo –, obra na qual o autor tenta lidar com noções históricas sendo mais atreladas à imanência da vida e do corpo.

¹¹⁷ Por exemplo, no Brasil temos algumas datas para considerar como história monumental, 1822 (Independência), 1889 (proclamação da República), mas também podemos pensar o conceito em datas como 1964, pois, no tempo presente, mais do que nunca, tal data é alvo de constante reivindicação por grupos divergentes no intuito de moldar a memória de uma nação acerca da sua história.

acontecimentos “reais”? Para compreender essa questão, devemos retornar ao argumento de que os protagonistas do filme nada mais são do que caricaturas de tipos masculinos, e isso é diretamente traçado a partir de estereótipos populares da cultura norte-americana. No contexto que nos separa do filme (mais de vinte anos), essas caricaturas se tornam mais explícitas por conta da diferença com a obra audiovisual *hollywoodiana* contemporânea (a qual é mais aberta a novos tipos de representações, mas não menos ideológica, vide as relações íntimas de propaganda com o cinema da Marvel¹¹⁸). Portanto, uma primeira referência hiper-real (Baudrillard, 1991) se encontra nessa **referência cruzada** entre história e ficção, entre real e imaginação, entre ideologia e narrativa de entretenimento.

Adentrando mais nesse assunto, não podemos ignorar que *Independence Day* possui boa parte de sua narrativa em palcos reais: vemos monumentos midiaticamente famosos sendo destruídos, vislumbramos cidades conhecidas sendo aniquiladas por um evento fantástico, observamos teorias conspiratórias reais adquirindo vida em tela, como a Área 51. De maneira próxima ao que analisamos no pôster de 2012 (fig. 13), o filme nos convida a consumir um tipo de imagem falsa de um evento que *pode* ser bastante real em algum futuro incerto. Consumimos o fim do mundo por estereótipos, pela excitação da música grandiosa, pelo deleite dos efeitos especiais e pela segurança filosófica da morte em grande escala de maneira velada.

Outra interseção entre o “real” e a ficção que reforça a referência cruzada está no próprio gênero do filme. Filmes de fim do mundo ou pós-apocalípticos estão entre as obras de gênero que circulam no imaginário a partir do fascínio de sua temática. Seja a ameaça de extinção por corpos celestes, ou por aquecimento global, ou até mesmo pandemias, o caráter público desse gênero persiste por meio de indagações relativas a um “isso pode acontecer(?)/(!)”. Os meios históricos não apenas alimentam as narrativas do gênero, como a própria veracidade histórica relativa ao seu acontecimento é constante alvo de debates. A extinção nunca é uma mera ficção, mas sim uma questão cruzada entre a especulação midiática e o debate sobre como chegaremos ao fim¹¹⁹.

Por último, talvez nenhum elemento chame tanta atenção para o que estamos chamando de referência cruzada da ficção com o real como o título do filme. *Independence Day* (Dia da

¹¹⁸ Disponível em ><https://comicyears.com/comics/marvel/marvel-movies-military-propaganda-mcu/><, <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/mar/09/wandavision-pentagon-propaganda-marvel-disney-fbi>> Acesso em 17/08\ 2022.

¹¹⁹ A ONU produziu um comercial anti-extinção com os dizeres “Não escolha a Extinção”, cujo alerta aos líderes mundiais acerca da situação climática alarmante e os altos índices de pobreza é feito por um Velociraptor digitalmente criado para dar lição de moral na humanidade – ele até fala que não houve escolha para sua espécie, pois ninguém sabia do meteoro, mas nós sabemos daquilo que pode nos matar. A propaganda é, portanto, um apelo para ouvirmos a “voz” da sabedoria dos extintos num cruzamento de especulação ficcional com os problemas reais do nosso mundo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mGNq2Rln53Y>>. Acesso em 17/08/2022.

Independência) é o feriado do 4 de julho, quando os norte-americanos comemoram a declaração de independência de 13 colônias do domínio do Império Britânico. É nessa data que se passa o clímax do filme: no 4 de Julho, o plano para derrotar os invasores está prestes a ser lançado e coordenado pelos EUA – vale lembrar que, embora capitais do mundo inteiro tenham sido destruídas, a ação dos invasores nunca sai do território norte-americano por mais que poucos segundos. Antes de liberar uma ofensiva de diversos caças à jato contra uma das naves gigantes, o presidente discursa para os pilotos¹²⁰. O discurso começa com uma consideração sobre o novo sentido da humanidade, que não há mais tempo para diferenças triviais e que talvez o dia do ataque tenha sido uma escolha do destino, pois os americanos “mais uma vez estarão lutando pela nossa liberdade”. Quando o presidente discursa que o 4 de julho não será mais um feriado norte-americano, já que esse é o dia em que o mundo declarou, em uma única voz, que não irá adentrar gentilmente na noite (uma clara menção ao poema de Dylan Thomas, *Do not go gentle into that good night*), o “nós” já não se refere mais apenas ao povo dos Estados Unidos, mas à humanidade. O presidente conclui afirmando que o mundo não irá desaparecer sem uma luta nesse 4 de Julho e “hoje nós celebramos o dia da nossa independência!” – música bombástica e celebratória começa a tocar de maneira extra-diegética e gritos da multidão eufórica complementam a cena.

A textualidade do filme converte um feriado nacional em um feriado mundial e, ao final do filme, sob a destruição de todas as naves invasoras, pessoas do mundo inteiro surgem pela primeira vez para comemorar o triunfo da humanidade. O filme conclui com todos os protagonistas são e salvos no solo norte-americano, observando uma das naves arruinadas no chão sob um céu cheio de fogos de artifício – tal como no feriado real do 4 de julho.

O discurso puxa para fora da diegese num nível primário ao referenciar o título do filme e, além disso, o espectador acompanha que cada dia da narrativa inicia-se com um letreiro informando o respectivo dia. O filme começa com um letreiro “2 de julho”, e assim segue até o dia “4 de julho”, quando o sentido é, enfim, desvelado de maneira mais profunda: “essa é a história de quando o 4 de julho se tornou um feriado internacional”. Ao atrelar o clímax em tantas camadas ao 4 de julho, o filme busca borrar as separações entre real e irreal em prol de uma relação entrecruzada.

Não nos interessa olhar para a história monumental como relacionável apenas com a existência feriado, que por si já representa uma conexão com o conceito nietzschiano, mas em como *Independence Day* manifesta um sentimentalismo eufórico da celebração do feriado a

¹²⁰ A cena completa pode ser assistida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=9t1IK_9apWs> Acesso em 17/08/2022. Para a melhor parte do vídeo, chequem os comentários.

partir do triunfo da humanidade sobre o outro. Este outro é o evento apocalíptico, o evento da extinção comovedora e irrefreável sobre a humanidade. Os valores majoritariamente norte-americanos celebrados no 4 de julho são a memória da liberdade, do triunfo sobre o opressor, do orgulho em fazer parte da grande macroesfera estadunidense. O que o filme parece transferir sobre toda a humanidade é justamente a união de tais valores do feriado, pois é sobre o clamor do 4 de Julho que a liberdade é alcançada para a raça humana. Claro, se trata de um filme, mas o reforço ideológico persiste ao confeccionar uma ilusão, um simulacro mesclado de elementos reconhecidos como “existentes fora da tela” – isto é, reais – no intuito de especular uma possível vitória sobre o fim do mundo a partir da fé nos tipos defendidos – especialmente no presidente dos EUA, que lidera a ofensiva e profere o discurso motivador.

Se a história monumental é um conceito criado por Nietzsche (2017) para se referir aos eventos grandiosos do passado e que são enraizados como cultura, *Independence Day* parece criar um Mundo do Texto carregado de referências cruzadas – entre a ideologia e o entretenimento, entre a aniquilação apocalíptica e a salvação da espécie – no intuito de simular que *até mesmo* o fim do mundo pode ser evitado pelas vias do patriotismo exacerbado da cultura norte-americana. A simulação do acontecimento moldado como história monumental ainda pode reter diversos aspectos de seu impacto ideológico e cultural, especialmente se ele for esculpido pela linguagem midiática e pelos tons dos estímulos sensoriais do cinema *hollywoodiano*¹²¹.

Nos parece que não há problema algum em confeccionar imagens que destruam os principais cartões postais dos EUA, porque isso só garante o reforço ideológico dos valores estadunidenses ao final do filme. Roland Emmerich é um mestre nisso, seja em *Independence Day* ou em *O Dia Depois do Amanhã*, todo o mundo geográfico é devastado por forças além do poder dos personagens, mas **a macroesfera prevalece**. Nesse sentido, pensemos que esses filmes elaboram especulações imagéticas que simulam o poder dos EUA tal como uma macroesfera existencial (no sentido próprio do que Sloterdijk diz, como vimos em detalhes no capítulo 2) capaz de sobreviver a tudo. A macroesfera triunfa sobre qualquer adversidade, e os ideais “fora da tela” são apenas reforçados pela tragédia que ocorre na diegese, pois não há fim do mundo em definitivo, existe apenas a propagação dos valores e do mito. Mito, no sentido de inaugurador da história, de que nenhum evento apocalíptico pode interromper em definitivo o curso da macroesfera capitalista estadunidense (que sempre surge como uma humanidade sem barreiras). Portanto, nos parece que o cinema de Roland Emmerich caminha sempre para a ideia

¹²¹ Até porque, como falamos no final do capítulo anterior, a história dos grandes acontecimentos encontrou nas tecnologias da imagem seu grande refúgio narrativo.

de que, mesmo que haja um evento próprio das narrativas mitológicas milenares, a resplandecência capitalista é capaz de alterar os resultados da extinção e reverter ao nosso favor para a continuação indefinida da história humana: “Fim? Apenas para voltarmos mais fortes”.

5.3.2 Olhem para os céus

Independence Day não é o único filme a imaginar o fim do mundo a partir do outro vindo das estrelas. Ao longo dos anos, o cinema também pensou que esse outro poderia ser um objeto inanimado e desprovido do interesse de destruição – a ausência do desejo de morte, entretanto, não indica que ela não exista em seu lastro. Por milhares de anos, culturas humanas olharam para os céus e temeram a passagem de corpos celestiais como signos da ira divina, e isso não sumiu por completo. Mesmo no cinema, uma mídia própria do secularismo, há um leque de filmes que tratam da possibilidade de extinção total por corpos celestes com toques religiosos. Diante disso, vamos explorar um outro caso que lida com o apocalipse vindo dos céus.

Melancholia (2011, Lars von Trier), filme livre das convenções recorrentes nos filmes descritos neste capítulo e que, diferentemente dos outros casos, já inicia com o fim do mundo (fig. 17).

Fig. 17: A destruição da Terra e da humanidade em *Melancholia*



Fonte: Internet.

Na abertura do filme, ao som de Richard Wagner (1813-1883), o espectador contempla diversos planos em câmera lenta de vários sujeitos que ainda não foram apresentados enquanto o planeta Melancholia se aproxima. Após esses instantes, o ponto de vista da câmera flutua no espaço sideral (fig. 17) e assistimos a fagocitação da Terra por um corpo celeste bem maior. O

mundo acabou. Não há nada depois disso em termos de história, a imagem que von Trier cria é digna de comparação com a fotografia *Earthrise* (fig. 9), em algum ponto do espaço, o espectador contempla a possibilidade do fim por atividade cósmica, no entanto, *Melancholia* não é de todo uma obra própria do horror cósmico, pois o filme “rebobina” sua história para dias antes do acontecimento e observamos duas histórias em cronologia. A primeira é de Justine (Kirsten Dunst) na festa de seu casamento, acometida pela depressão e fadada ao fracasso de se relacionar da maneira que exigem dela. A segunda história é focada em Claire (Charlotte Gainsbourg), irmã de Justine, e em seu medo da aproximação do planeta. Claire é consolada constantemente por seu marido (Kiefer Sutherland), que sempre se vale da razão científica para afirmar que os medos da esposa são ilusórios e que o planeta não está em rota de colisão com a Terra.

Em determinado momento, o marido percebe que o fim é inevitável e comete suicídio, Claire se desespera, Justine acolhe o planeta Melancholia, e acompanhadas do filho pequeno da primeira, elas constroem uma pequena casa e esperam o final inevitável (fig. 18). A colisão chega e, de repente, fim do filme.

Fig. 18: A inevitabilidade do fim



Fonte: internet.

Peter Szendy (2015) argumenta que o filme acaba após a brancura que se choca com o olhar do espectador, em decorrência do planeta entrando diegeticamente na Terra, porque não há mais nada. Nenhuma história a ser contada. *Melancholia*, enquanto obra, se encerra porque não há qualquer outra possibilidade de continuidade após tal acontecimento diegético. Trata-se de um final certamente acolhido por nós, devido a tudo que foi exposto na primeira parte do presente trabalho.

Pensamos que o sublime tecnoimagético de *Melancholia* fornece a própria tensão que origina nossa presente figuração com o fim do mundo: a aniquilação como fascínio estético, a destruição que consome e que só pode resultar na consumação da cor, seja ela: a) branca, pois todas as figuras são dissolvidas sob o impacto dramático (fig. 18) ou b) preta, pois é o encontro do fade out da cena inicial após a destruição da Terra (fig. 17) com a finalização do filme em direção aos créditos. Certamente, não afirmamos que o espectador sente o fim do mundo a partir de truques cinematográficos, mas que há um âmbito satisfatório para nós, por parte da obra, ao *tentar* se aproximar do fim do mundo como linguagem cinematográfica – esforço que inexistente nos outros casos analisados no ultimo tópico.

Em diferenciação de outros filmes de apocalipses celestiais, *Melancholia* tem mais méritos, particularmente pela atmosfera de ansiedade que permeia todo o filme. Independente de quais partes estejamos observando, há uma série de frustrações e não-realizações que em sua narrativa reforçam um *pathos* depressivo e desprovido de otimismo. Em uma única noite, Justine: a) se frustra por não conseguir aproveitar sua festa; b) se irrita com o assédio constante do chefe; c) se lamenta por não conseguir manter seu casamento; d) se sente culpada por não atender às expectativas da mãe ou irmã. Ao final da primeira narrativa, a personagem se encontra física e emocionalmente esgotada, fato que a torna praticamente um zumbi na segunda parte. A vida de Claire também não é poupada, pois ela constantemente se vê ansiosa por conta de seus desejos que variam em: a) ajudar a irmã; b) proteger sua família; c) se sentir segura sob sua esfera matrimonial; d) fugir do impacto de *Melancholia*. Cada um desses anseios acaba por dar errado.

Num momento crucial, as irmãs conversam sobre o medo de *Melancholia* destruir ou não a vida na Terra. Claire se encontra sempre inquieta e mantém sua sanidade por conta da confiança do marido de que nada vai acontecer além de um evento lindo aos olhos, ao contrário de Justine, que abraça a possibilidade de extinção e a deseja, “A Terra é má, nós não precisamos ficar de luto por ela... ninguém irá sentir sua falta”¹²², diz Justine. Claire, naturalmente, pelo bem de seu filho, se opõe a essa visão e diz que pode haver vida em outro lugar. Justine simplesmente diz que não há e que ela sabe que estamos sozinhos. Claire, incomodada, discorda. *Melancholia* carrega nesse diálogo a discussão que vimos no capítulo três (tópico 3.7): o que torna a Terra um lugar especial é que somente há vida nela, portanto, devemos preservá-la. Justine diz que a vida na Terra é má, enquanto Claire deseja apenas perdurar e cuidar do seu filho pequeno.

¹²² A cena pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=kb69TMISL_Y> Acesso em 19/08/2022.

O leitor sabe que somos inclinados para o acolhimento no interior do texto de Justine, contudo, parece que a própria textualidade do filme aponta para esse lugar, pois, como vimos, as duas personagens estão sempre frustradas, em sofrimento angustiante. Justine se abre para a aniquilação – em determinado momento vemos a personagem nua à beira do rio encarando o planeta e sendo iluminada pelos raios azul dele – enquanto que Claire observa de maneira confusa e, adiante do filme, ela se desespera porque não há o que fazer: tudo vai morrer. O texto tende a inclinar mais para o acolhimento da visão de Justine, porque *Melancholia* é visto como sinal da redenção buscada por aqueles personagens, o corpo cósmico indiferente que vai cessar tudo: o sofrimento de existir de Justine e as ilusões que resguardam Claire. Existe um sadismo no mundo do texto? Sim e ele parece buscar a aceitação do espectador em empatizar com o (único) desejo de Justine, o apocalipse.

Podemos dizer que o filme é contra as esferas sloterdijkianas, pois não há teto para a vida que não possa ser arrancado pelo drama cósmico. Toda a vida de Claire rui, seu senso de controle é destruído pelo choque de realidade ao descobrir a inevitabilidade da extinção. Já Justine, convence sua irmã e sobrinho a construírem uma “caverna mágica” de gravetos como último teto. Juntos, eles se mantêm dentro desse pequeno espaço (fig. 18): a ilusão da esfera conjunta de indivíduos que apostaram que a vida-em-esferas poderia resguardá-los contra qualquer coisa. Os tons pessimistas de *Melancholia* são desvelados como sendo contra o sofrimento, contra a vida, contra a história, enfim, contra qualquer mundo que queira persistir. Dentro da caverna mágica – o simulacro esférico final da fraternidade humana –, Justine permanece apática, o sobrinho fecha os olhos com curiosidade, Claire não controla o choro e todos eles são consumidos pelo azul sublime de *Melancholia*. **Não há mais nada.**

5.3.3 O real do fim do mundo

Não há como evitar, quando tratamos do sublime na esteira de Kant (tal como reconhecemos o uso do conceito), que exista uma busca pela imagem mais próxima possível do real. As mídias figurativas podem desenvolver as mais belas e aterrorizantes imagens (figs. 10 à 12), no entanto, o deslumbre do sublime visa a face “real” do natural.

Por isso, não à toa, pairamos nossos olhos junto aos do cineasta Werner Herzog (1942), quando ele reconheceu a figuração do fim do mundo nas paisagens desoladas de campos de petróleo queimados. O alemão não chama as imagens de fim do mundo da civilização, mas em *Lições da Escuridão* (1992) há o tratamento textual com as ideias do fim do mundo a partir do rastro de destruição real deixado pela Guerra do Golfo no Oriente Médio.

Ao fim da guerra, o exército iraquiano ateou fogo em centenas de campos de óleo no Kuwait e forças norte-americanas foram convocadas para apagar os incêndios. Herzog filma, inicialmente, do interior de um helicóptero, as paisagens consumidas pelo fogo no deserto. Na sequência, a ação se passa no chão junto de algumas vítimas da guerra e dos bombeiros que lutam contra o fogo. Mas o filme não é um documentário convencional de várias cabeças falando – tais imagens são vistas por um narrador em *voice-over*, como se fossem observadas da perspectiva de um estranho, alheio à paisagem, e que chega lá após o colapso da vida existente. Ou seja, há um quê ficcional na maneira como as imagens são montadas, porque há um gesto deliberativo de subtrair (alienar) as imagens do seu contexto histórico real e, assim, Herzog não faz uma cobertura jornalística. Antes, ele confecciona um texto poético, ao som de música clássica europeia – incluindo Wagner e Gustav Mahler (1860-1911) – junto à fumaça escura, às chamas quilométricas e ao deserto mesclado com ruínas. A textura fílmica parece mostrar “algo” anterior ao contexto histórico, como se a paisagem encontrada fosse a materialização de uma procura muito mais antiga e elementar.

Em suma, ao figurar as imagens reais com tons ficcionais, o próprio documentário retira sua força do caminhar tênue entre a crença do observador que aquilo é real e o acolhimento ficcional dos sentidos do fim do mundo, pois o texto é encenado aos moldes de um alienígena observando o colapso de um mundo que “estava ali”. O sublime encontrado por Herzog parece a culminação de toda produção artística das paisagens de John Martin em imagens espantosamente belas (figs. 19 e 20).

Fig.19: O sublime em Lições da Escuridão I



Fonte: Internet

Fig. 20: O sublime em Lições da Escuridão II



Fonte: Internet.

Em diversos momentos, o narrador cita passagens da Bíblia – o que, naturalmente, invade o mundo da obra a partir do acolhimento de tais paisagens com o texto do apocalipse –, em outros ele desconfia se, de fato, essa terra já recebeu esferas humanas, pois como alguém viveria em condições tão hostis ao corpo humano? A textualidade da obra acolhe nossa figuração do fim do mundo por um viés da finitude da civilização, porque nos parece que não há nada tão diametralmente oposto a uma semântica da civilização do que o pó, o deserto e o fogo infernal – elementos que ou reduzem habitações ou atestam a própria impossibilidade do demorar-se em macroesferas. Mas o autor implicado, sabiamente, carrega seu filme com incoerências enriquecedoras, pois há diversos elementos humanos em atividade no olhar da câmera – o trator que vagueia, o esguicho da mangueira à distância, a pequenez da movimentação veicular na paisagem desértica. Herzog também não aliena suas imagens ao ponto de ignorar as baixas civis, pois ele entrevista diversas vítimas das ações bombásticas da Guerra. Na metade do filme o olhar da câmera desce aos chãos e se fascina com a realidade das pessoas que estão alterando a paisagem (cessando os incêndios, pilotando veículos gigantes, organizando a vida daquele fim de mundo).

Ao acompanharmos o filme no chão, torna-se aparente que o texto deixa de imaginar o colapso da civilização para compreender a nova dinâmica de mundo que está sendo estabelecida pelos moradores do espaço. Ou seja, ao final, o documentário adota um viés mais simples em reconhecer um ciclo instaurado: a criação como consequência da destruição, o apagamento em prol dos novos moradores, fazendo com que o filme possa ser visto como um exercício de

compreensão sobre a própria dinâmica da guerra enquanto fim do mundo. A guerra apaga traços culturais, apenas para inserir algo novo – e, na nossa compreensão com o filme, o novo é a tecnologia, os titânicos aparelhos móveis dos homens que “terraformam” esse pequeno Marte.

No entanto, é preciso enfatizar que as imagens de Herzog não necessariamente captaram o fim do mundo, isto é, a destruição de uma cultura em prol do novo, mas elas foram *figuradas* de tal maneira pela textualidade poética da obra. Ao focar nas imagens da destruição, o filme atrita o sentido do fim do mundo, que por mais fictício que seja, não cessa de servir ao interesse da câmera em observar a dinâmica geopolítica das tarefas hercúleas dos indivíduos que habitam a paisagem-em-construção.

Nesse sentido, a destruição produzida é apenas uma consequência (e um índice do fim do mundo como figuração) do processo de triunfo norte-americano sobre os campos de petróleo. Em um primeiro instante, o MDT parece nos levar a abstrair o real daquelas imagens em prol de uma figuração apocalíptica, mais elementar, menos geopolítica, para, em seguida, conduzir nosso olhar ao processo imperialista, tal como os primeiros instantes após um “fim”: o início de algo novo e contextualizado no tempo do calendário. Não se trata de um mundo em estado cíclico, mas de um que só pôde surgir a partir da aniquilação, a partir do sublime comovedor das chamas que vão até o céu.

Documentário de ficção, ficção do real, *Lições da Escuridão* é aberto ao pensamento por fim do mundo no intuito de poetizar um acontecimento histórico. Sendo uma obra hiper real, nos permite olhar o processo histórico num aspecto mais essencial e íntimo através da imagem, pois retirando todo o contexto, como a obra faz no início, e criando um novo, resta apenas a aniquilação como questão imagética. Naturalmente, quando percebemos que o filme cessa esse processo em prol de um olhar histórico sobre o contexto em questão, nos deparamos com nossos preconceitos (Gadamer) minados e o problema surge: no fundo, queremos olhar para o assombroso, desejamos olhar para a terra sangrando desertos, queremos um céu tão anormal quanto os descritos em textos mitológicos – e as primeiras imagens do filme correspondem a esses preconceitos¹²³

Portanto, *Lições da Escuridão* reverbera com nossos problemas, porque ele faz presente o fim do mundo como uma questão do sublime estético e do acontecimento histórico, reunindo-os em sua textualidade e fazendo-os como impossíveis de serem pensados em separação. Seu fascínio com o apocalipse, a beleza estética e os processos de destruição de macroesfera são próprios da nossa figuração pela tangente da civilização.

¹²³ Pode-se indagar se esse desejo é co-dependente da captura da imaginação pelo Livro da Revelação e por outros textos canônicos do fim do mundo. Nós, no entanto, não podemos responder isso.

No fim de seus curtos 50 minutos, o narrador-alien do filme se assemelha mais a um *conquistador* de uma caravela espanhola. Ao “desembarcar” da sua nave e observar a dinâmica de *mundificação* da paisagem infernal, ele documenta o triunfo de um dos lados, chegando até a captar sorrisos dos terraformistas: “Agora há algo para extinguir novamente”, diz o narrador, e tal frase só parece ecoar na nossa investigação a partir de como o fim do mundo é um processo burocrático, em que pessoas trabalham nele e para ele. Falemos disso agora.

5.4 A GRANDE FORNALHA DO SÉCULO XX OU COMO O HOMEM SE TORNOU HOMO APOCALYPSIS

O acontecimento figurado por Werner Herzog enquanto filme não é a única fonte para as imagens do evento histórico em questão: reportagens da CNN e fotografias de fotojornalistas do mundo inteiro, por exemplo, formam toda uma economia de imagens que circularam e posicionaram o evento como *relevante* e digno de ser *lembrado* pelas tecnologias da imagem-feita-de-história. No entanto, a partir disso, nos perguntamos como podemos compreender determinados acontecimentos próximos da semântica do fim do mundo, mas que não foram *lembrados* – pelo menos não como outros¹²⁴ –, e cuja produção figurativa (em especial, a de caráter de imagem técnica) se encontra escassa. Pensemos no fim do mundo sistemático da época da colonização, mas também o fim da civilização urbana; lembremos do fim que se abateu sobre as cidades alemãs na segunda guerra mundial¹²⁵ e que culminou com o bombardeio massivo de Dresden em 1945.

Tal curiosidade e subsequente delimitação objetual não é fruto original da presente pesquisa, tendo em vista que o escritor W. G Sebald (2004) se perguntou algo muito parecido em relação ao esquecimento das destruições de tais cidades na literatura alemã do pós-guerra. No livro *História Natural da Destruição*, o autor abre com os números da tragédia (SEBALD, 2004): 600 mil vidas civis alemãs foram perdidas pelos raids aéreas ao longo da guerra, mais de 7 milhões ficaram desabrigados e cidades como Pforzeim perderam quase um terço de sua população (60 mil habitantes) em um único bombardeio noturno. Como todos os objetos apresentados até então neste capítulo, a questão do fim do mundo com a destruição burocrática das cidades alemãs na década de 40 é uma problemática ajuntada ao sublime. Os números levam

¹²⁴ Lembremos aqui da discussão do capítulo 4 (tópico 4.4.2), especialmente das palavras de Steven F. Anderson (2011) ao apontar que, no contemporâneo, a história é intimamente conectada com seu arquivamento em imagem técnica, o que a torna mais facilmente *lembrada* caso ela tenha sido arquivada e disseminada por tecnologias da imagens (cinema, telejornalismo, etc).

¹²⁵ Importante ressaltar que o Pacífico também estava sofrendo seus fins do mundo com o bombardeio sistemático das cidades japonesas por aviões norte-americanos, culminando com a catástrofe de Hiroshima e Nagasaki nos últimos dias do conflito.

ao sublime matemático kantiano (apud DUARTE, 2012) pela sua sugestão de grandeza e nossa incapacidade de simplesmente apreender de maneira direta a tragédia humana que eles representam.

Nas ruínas urbanas do pós-guerra, o que espanta a investigação de Sebald (2004, p. 6) é a naturalidade com que as pessoas caminhavam após o colapso: “Eles fazem parecer como se a imagem da total destruição não fosse o fim horripilante de uma aberração coletiva, mas algo mais como o primeiro estágio de um bravo novo mundo”. As pessoas simplesmente mergulharam em tamanha “amnésia coletiva” (p. 10) que meio século depois, quando Sebald escreve o livro, o bombardeio das cidades ainda não havia penetrado densamente na consciência coletiva da nação¹²⁶.

A questão da destruição em ampla escala não é baseada numa vitória sobre determinados alvos militares, mas na destruição da moral e do espírito do outro – fato que é discutido por Sebald a partir de documentos britânicos (p.16 e 17). Portanto, destrói-se os arredores do inimigo, sua história erguida por arquiteturas, seu ambiente social, seu cotidiano público e banal, arruína-se, enfim, o *mundo* do outro. Para Sloterdijk (2016b), as destruições das cidades alemãs devem ser reivindicadas como autênticos atos terroristas, pois o fenômeno do terrorismo é descrito pelo autor como um ataque às próprias condições de vida do outro, como se os terroristas estivessem a dizer: “agora, não terás mais qualquer espaço geográfico ou atmosfera para simplesmente... ser”. A guerra se torna terrorismo quando a mira não está mais no corpo do inimigo, mas no ambiente que o acolhe.

O bombardeio de Dresden na noite de 13 de fevereiro de 1945 por duas frotas de bombardeiros Lancaster da Royal Air Force seguiu uma concepção pirotécnica em que o centro antigo inflamável da cidade foi cercado e espalhado com um denso anel de bombas explosivas e incendiárias em uma forma de quadrante setor. Isso pretendia criar um efeito de alto-forno em toda a área; os atacantes estavam preocupados em unificar a multidão de incêndios individuais em um incêndio total, cujo possível poder aniquilador eles haviam estabelecido após os primeiros testes sobre outras cidades antigas inflamáveis, como as de Hamburgo em julho de 1943 (Operação Gomorra) e Kassel em outubro do mesmo ano. Através da grande compactação de bombas incendiárias do tipo que gruda, eles visavam criar um vácuo central exercendo uma atração semelhante a um furacão [...]. A alta proporção das bombas incendiárias mostrou que o objetivo primário era a aniquilação da vida civil [...] O sucesso da empreitada manifestou-se, entre outras coisas, no fato de inúmeras pessoas trancadas no interior da fornalha terem sido encontradas desidratadas, encolhidas e mumificadas sem terem entrado em contacto direto com as chamas [...] embora possa ser vista como a culminação de uma série de singularidades condicionadas pela guerra, a noite do incêndio em Dresden deu origem ao novo arquétipo do termoterrorismo extensivo: o que ocorreu foi um ataque em larga escala completamente planejado às condições de fronteira térmicas de vida. Foi a negação mais explícita da expectativa mais implícita: que o ser-no-mundo humano não pode significar um ser-no-fogo (SLOTERDIJK, 2016b, p. 127, 128 e 129).

¹²⁶ O autor admite que uma nação que sistematizou a morte de milhões de pessoas em campos mal podia reivindicar dos vitoriosos justificativas para tais bombardeios.

Não se pode evitar dar asas à imaginação com tamanha destruição sendo descrita como produto da tecnologia – a título de comparação, apenas bombas atômicas se aproximam da descrição. Os terroristas sabiam que as imagens, ainda que fossem “apenas” vistas em todo seu caráter destrutivo pelos indivíduos-em-breve-dizimados ou pelos sobreviventes, iriam invocar ideias da ira divina e de um acontecimento digno de escritos mitológicos. Por isso, não é estranho que a operação sobre os céus de Hamburgo em 1943 tenha o título de “Gomorra” – em referência à cidade destruída pelo fogo de Deus vindo do céu, tal como descrito no livro do Gênesis (lembramos da fig. 10 e do turbilhão de fogo).

Os bombardeios das cidades alemãs podem ser relacionados não apenas com a busca da tecnologia em “recriar” profecias mitológicas no mundo real, como também demonstram que o homem já possui conhecimento suficiente para verdadeiras *produções* tecno-bíblicas aniquiladoras. Eis o fim do mundo enquanto burocracia tecnológica, pois ele foi pensado, confeccionado, testado e aprimorado ao longo de anos. Ele também é antevisto como propaganda, pois as imagens que existem do acontecimento foram produzidas pelos próprios terroristas no objetivo de propagação ideológica em contextos nacionais. A mensagem difundida com as imagens dos vencedores nos parece clara: “estamos vencendo”. Portanto, a época em que o fim do mundo pode ser literalmente lançado ao inimigo é quando a vida já depende da imagem para a história ser arquivada e jogada nas mídias radiofônicas e imagéticas como informação cotidiana.

Sebald (2004), em diversos momentos de seu livro, descreve cenas parecidas com a citação de Sloterdijk, incluindo trechos que comentam sobre como faltavam palavras aos sobreviventes para descrever o que aconteceu e como eles andaram em estado catatônico, ainda de pijamas, para fora da cidade devastada. Em outros momentos, Sebald reúne depoimentos de espectadores nos próprios aviões, bastante animados com as cenas sobre as quais se referiram como um verdadeiro “mar de fogo até onde o olho conseguia ver” (p. 26): carros derretidos, canais de água incendiados, o colapso total da vida partilhada. O sublime desses bombardeios remete a nossa perspectiva sobre o conceito a partir de como a imagem pode acarretar no esmagamento da mente e dos sentidos, pelo simples fato de que tais faculdades são incapazes de correlatar certas visões.

A experiência parece mais uma antiexperiência, no sentido de que ela é perigosamente reforçada pela dor de se estar vivo, ou como Sloterdijk (2016b) diz, em ser um ser-no-fogo. O sensível danificado pelo excesso de sensibilidade. À certa distância do furacão de fogo, um espectador chamado Harald Hollenstein (apud SEBALD, 2004) comenta a visão do fogo

quilométrico subindo até os céus como a experiência estética definitiva da sua vida: “Eu nunca tinha visto tamanho, límpido e brilhante amarelo, brilhante vermelho, um laranja radiante [...]. Hoje, 55 anos depois, aquela visão foi a experiência mais fascinante de toda a guerra” (p. 86). A pureza da cor como experiência estética, tal como é descrita por Hollenstein, certamente não foi percebido por aqueles em processo de dizimação.

Não queremos tratar esses objetos como experiências estéticas, mas também não podemos ignorar que suas negatividades são frequentemente descritas por um viés estético. É preciso, portanto, sustentar-se em cima do cá junto com o lá e reconhecer os limites da nossa experiência e as delimitações das próprias imagens disponíveis para tais contextos. Em uma fotografia impressionante do bombardeio de Hamburgo (fig. 21) temos uma noção vaga acerca do que está acontecendo no fim do mundo eternizado enquanto imagem estática.

Fig. 21: Hamburgo sendo bombardeada na madrugada de 30-31 de janeiro de 1943, a fotografia é catalogada como C 3371



Fonte: Internet, IWM, disponível em <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205021962>>. Acesso em 24/08/2022.

O que pode essa imagem produzir? Ela não manifesta o todo do que estava ocorrendo no chão¹²⁷, ela também não revela com clareza o que vemos discutindo. No entanto, ela é um índice histórico, e como tal, não devemos, de acordo com Didi Huberman (2020), cobrá-la que nos conte o todo da história, pois ela pode agregar apenas uma parte do evento. Tal imagem não almeja um comentário sobre o contexto histórico que produziu seu acontecimento capturado, nem manifesta a tragédia em detalhes. Ela sequer foi produzida rodeada por uma semântica do trágico, pois, como podemos observar, seu ponto de vista é de um avião, é o mesmo ponto de vista de uma bomba lançada. Seu objetivo é puramente técnico. Por um lado, existe o desejo dos terroristas de estudar e catalogar a eficácia do ataque a partir da imagem, por outro, o objetivo parece focar em tornar a imagem um ente informativo, que divulgue o ataque a fim de gerar o engajamento do público (civis das nações aliadas) com as operações militares contra a Alemanha nazista.

A imagem (fig. 21) é uma ponte para a pluralidade imaginativa a partir das ausências no seu quadro. Ao vê-la, com nosso arcabouço de referências sobre o contexto, antevemos toda uma miríade de cenas que simplesmente *não estão nela* enquanto realidade objetiva, mas enquanto possibilidades da imaginação figurativa. Abre-se, portanto, um abismo entre nós e a imagem, entre reconhecer sua pertinência para nossa figuração do fim do mundo e habitar imaginativamente todas as pontes figurativas do nosso horizonte de acesso fenomenológico: imagens da Bíblia, imagens do inferno na Terra, pesadelos de pessoas em chamas. É curioso, pois o fogo, a iluminação, apresentados no caráter material da imagem, mais se assemelham a algum experimento de Picasso de pintura com a luz¹²⁸ em vez do que de fato estava ocorrendo no instante da fotografia: a cidade consumida pelo fogo. A fotografia (fig. 21) vive nesse movimento contínuo de sístole e diástole, entre esconder nossa figuração apocalíptica e manifestá-la a partir da experiência imaginativa com o que não se encontra materializado, mas que se encontra absolutamente *aí*, em nosso desvelamento compreensivo pelo MDT. Estranha referência cruzada, na qual observamos uma fotografia em sua intenção ontológica mais pura – isto é, capturar instantes do real –, mas com diversas muletas da experiência ficcional¹²⁹. O sublime surge tanto a partir do que está capturado com o real quanto com o lastro ficcional que

¹²⁷ Uma outra imagem terrestre também não revela o todo do que aconteceu em Hamburgo, mas se torna uma visão do inferno da fornalha. Econômica? Sim, mas ainda um índice histórico, disponível em <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205191036>> Acesso em 24/08/2022.

¹²⁸ Caso o leitor tenha curiosidade em fazer um comparativo da imagem com os experimentos de Picasso: <<https://iphotochannel.com.br/picasso-ja-pintava-com-a-luz-antes-disso-virar-moda/>> Acesso em 24/08/2022.

¹²⁹ Lembremos da discussão no capítulo 4 (tópico 4.2.2), onde ficção não é sinônimo de irreal, mas uma nova dimensão da realidade.

a fotografia nos leva a imaginar. Não conseguimos evitar lamentar que o peso da história do mundo nos conduz, aqui, a uma dependência com a economia de imagens e compreendemos que muitos dos vislumbres ficcionais sentidos/interpretados na fotografia se devem ao forro da cultura midiática que nos envolve. Uma outra imagem (fig. 22) intensifica ainda mais o abismo que nos separa da realidade trágica de Hamburgo na noite de 24 de julho:

Fig. 22: Hamburgo bombardeada na noite de 24/25 de Julho de 1943, a fotografia é catalogada como C 3677



Fonte: Internet, IWN, disponível em: <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205023205>> Acesso em 24/08/2022.

Nessa imagem (fig. 22) o apocalipse de Hamburgo parece trabalhar em prol da abstração total, aos moldes de uma pintura cinquentista de Jackson Pollock¹³⁰: quase não há formas definidas, e os efeitos de gás, fumaça, fogo e luz mais parecem uma imagem desfocada de algum teto natalino. Se o espectador contempla o fundo da imagem, é possível perceber as avenidas da cidade, mas o acontecimento do fim do mundo é velado pela própria imagem que o testemunha, não há senso algum da destruição, ao mesmo tempo em que, cientes do instante de real captado, imaginamos ali, no canto inferior esquerdo, o *shockwave* de uma explosão grandiosa em formato circular. O paradoxo ontológico de tal imagem: entre ser capturada para avaliação técnica da performance do fim do mundo sobre o inimigo, mas ser incapaz de enxergar o que está diante de si. Uma imagem que não consegue abrir os olhos.

No entanto, mesmo sem revelar o que estávamos procurando, tal objeto ainda é um precioso item de denúncia e de compreensão para o fim do mundo em Hamburgo em 1943. Com ela, vemos que a figuração do fim do mundo é uma questão da imagem, mais especificamente da abstração das formas em prol de um embate mais puro – que intende (mas falha) ao anterior do culturalmente específico: o embate entre a cor da luz contra a escuridão. Com tal imagem, vemos o quão fria e distante era a economia de produção fotográfica a serviço das ideologias aliadas. Ou seja, a partir de seu equipamento, de seu quadro, vemos o quão mecânica e em tons de produção industrial a imagem é quando almeja a pura informação. A informação para aprimorar a arte do fim do mundo, o ofício do matar em grande escala. Com tal imagem, vemos o fascínio que a máquina de guerra possuía em tornar a aniquilação um ente da informação que separe o histórico e o midiático, pois o acontecimento existe, em partes, para se tornar imagem, e em seguida, navegar por seu uso educativo ou por seu manuseio a partir de notícias da guerra.

Nesse sentido, não era incomum, por parte dos terroristas, um sobrevoo mais próximo ao solo (fig. 23), nas manhãs seguintes ao fim do mundo, a fim de poder ver melhor. O verbo “ver” aqui adquire um sentido próprio do vício da sociedade industrial com performances melhores: ver para avaliar, para tirar mais fotografias, para melhor compreender o resultado da empreitada de noites anteriores. Ver para melhorar futuros desempenhos, ver o triunfo com mais detalhes.

¹³⁰ Para o leitor curioso em comparar com a figura 22, um link para acesso a algumas pinturas de Jackson Pollock: ><https://www.jackson-pollock.org/>< Acesso em 24/08/2022.

Fig. 23: Hamburgo após a destruição do final de Julho de 1943, fotografia catalogada como CL 3400



Fonte: Internet, IWM, disponível em: ><https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205023601>< Acesso em 24/08/2022.

O que capta nossa atenção na fotografia acima é a falta da presença humana explícita, legando a paisagem ao silêncio da ruína. A fragilidade da arquitetura urbana diante da chuva de fogo tecno-mitológica vislumbra o fim da civilização, o fim do homem enquanto habitante da cidade. Aos olhos de um espectador alheio ao contexto histórico, a fotografia poderia ser interpretada como a foto de uma maquete.

As últimas três fotografias (figs. 21 à 23) foram retiradas do site dos museus britânicos identificados como IWM (*Imperial War Museums*, museus imperiais da guerra, em tradução livre), ocasionando um espaço sintomático de memória para os bombardeios em Hamburgo. Perpetuados em grande medida pela força aérea britânica, agora a memória das fornalhas adquire uma sobrevivência museificada, a serviço da curiosidade daqueles interessados não apenas nas vitórias da nação, mas no próprio consumo da história. Certamente, se trata de um espaço estranho para reivindicar um sentido do fim do mundo, pois a preservação da memória

não pode ser separada, nesse caso, do consumo dela como um bem que conecta a história de indivíduos com o senso de pertencimento a uma identidade nacional. Nesse caso, o pertencimento velado pelo museu está no senso de que “fomos nós quem fizemos isto”.

O consumo da história em museus nacionais é a ponte entre o indivíduo e o passado de seu país. Portanto, podemos dizer que o arquivamento dessas fotos num museu, aqui desveladas como fim do mundo, possui o objetivo da educação. Se antes tais fotografias poderiam educar em termos de propagação ideológica, hoje elas parecem mais enfraquecidas disso, pois não há mais guerra – embora exista a nostalgia dela, aquela que Baudrillard (1991) se refere como a saudade do “último” grande acontecimento do bem convocado a lutar contra o mal. Além disso, ainda podemos falar de uma persistência da barbárie como história, pois não há uma voz para aqueles que foram soterrados, incinerados e mumificados pelo que as fotografias, ontologicamente, mascaram. Com o modo de uso de museu, o fim do mundo desses contextos tende a não emergir dos confins da história como bem de consumo.

Mas se pensarmos fora do museu e nos direcionarmos para a indústria cultural, há uma ausência evidente no acontecimento devido ao seu *esquecimento* por parte do cinema, das mídias digitais e do presente. Naturalmente, esse esquecimento não é acidental, afinal como poderia haver uma equiparação, por parte do cinema *hollywoodiano*, das causalidades civis alemãs (incidentalmente associadas com o nazismo – o grande mal do séc. XX) com os aliados mortos na praia de Omaha em 1944? *O Resgate do Soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), grande sucesso de bilheteria, certamente lembrou e lamentou as causalidades aliadas na praia de Omaha em sua (intensa) cena de abertura; o videogame *Medal of Honor: Allied Assault* (2002, EA)¹³¹ simula toda a invasão da praia¹³², colocando o jogador na pele de um soldado aliado cujo objetivo da fase consiste no mesmo fim da invasão real: triunfar sobre as forças alemãs e conquistar a praia como ponto estratégico para as forças aliadas.

Não é difícil retomar aos argumentos sobre as relações entre história e imagem (capítulo 4, tópico 4.4.2) a fim de justificar que tais produtos do entretenimento existem não apenas porque há um anseio no imaginário por memorizar o “último” grande acontecimento do mundo por meio de imagens (e se entreter com isso), mas porque a própria escolha narrativa é

¹³¹ Nos cabe apontar que a franquia *Medal of Honor* foi encabeçada como uma criação do diretor de cinema Steven Spielberg (1946) a partir de sua curiosidade com a segunda guerra mundial e com o ramo de jogos digitais. Spielberg participou ativamente do lançamento do primeiro jogo da franquia (lançado apenas um ano após *O Resgate do Soldado Ryan*) e tal como um blockbuster hollywoodiano, *Medal* foi feito com consultores militares a fim de simular um grau mais amplo de realismo para o jogador. Consequentemente, o jogo popularizou a segunda guerra mundial como tema de diversos jogos do gênero FPS – “*First Person Shooter*” (tradução livre: “Jogos de Tiro em Primeira Pessoa” em referência a câmera do game simular o ponto de vista do olho humano).

¹³² O gameplay de tal momento pode ser acessado: <<https://www.youtube.com/watch?v=C5f-VKEq0JA&t=104s>> Acesso em 24/08/2022.

pré-determinada pelo fato de que tais jogos surgem no contexto daqueles que venceram a guerra e conduzem (o leitor pode preferir o verbo “reduzem”) nosso olhar para *um* passado: o passado do sacrifício daqueles que deram sua vida para o presente ser como ele é, livre do mal. Eis o passado em que houve uma grande luta do bem contra o mal e que este último foi derrotado. Sob essa perspectiva, como poderia a indústria cultural norte-americana relembrar o que foi produzido pelo seu governo e pelas tropas aliadas – “heróis”, em uma infinidade de produtos culturais – como iguais àqueles que sempre são retratados como inimigos do bem? Não há lugar para uma memória tecno-cultural das tragédias civis da destruição de cidades como Hamburgo e Dresden, porque não existem espaços possíveis para uma coerência ideológica junto a objetos como *Ryan* e *Medal of Honor*. Na indústria de entretenimento, os inimigos tendem a ser os mesmos. Certamente, a falta de empatia do cinema com as vítimas dos bombardeios aliados é análoga à daqueles que ordenaram as fogueiras das cidades alemãs.

O bombardeio das cidades alemãs não é um mero fim do mundo enquanto imagem ausente dos anais da história ou da tecno-ficção, mas é simultaneamente uma marca do terror que desmoraliza, traumatiza e soterra a si na ideologia bárbara da própria história enquanto ente voltado aos interesses e justificativas de uns.

5.4.1 Posfácio: “Eu estava lá”

A voz mais famosa da cultura massiva acerca do que aconteceu em Dresden em 1945 é a do escritor norte-americano Kurt Vonnegut (1922-2007). O autor estava na cidade quando ela foi bombardeada e praticamente inutilizada pelas forças aliadas. Meses antes do final da guerra, em fevereiro de 1945, Vonnegut havia sido capturado pelas forças alemãs e era mantido como prisioneiro de guerra em Dresden. O autor tinha 22 anos quando trabalhou, dias após o bombardeio, nas ruínas da cidade, recolhendo os corpos de milhares de mortos. Suas experiências foram contadas em diversos textos, a maioria dos quais foi compilada pelo seu filho e publicada postumamente em um livro intitulado *Armagedom em Retrospecto* (2009). Além disso, sua experiência também serviu de base para *Matadouro-Cinco* (2019), o livro mais famoso do autor. Trata-se de uma ficção científica carregada de humor corrosivo, temas existencialistas e absurdistas, que narra a história de Billy Pilgrim, um soldado das forças armadas norte-americanas na segunda guerra que também foi capturado pelos alemães e esteve em Dresden durante a destruição. Billy possui a habilidade peculiar de “sair do tempo” e entrar em diversas épocas da sua vida – fazendo com que o livro tenha diversas linhas temporais – e em determinado momento, ele é capturado e exibido num zoológico de uma raça alienígena que percebe o tempo sem distinções entre passado, presente e futuro.

Antes de debatermos a referencialidade cruzada que permeia *Matadouro-Cinco*, gostaria de começar com um trecho da carta que Vonnegut enviou para sua família em maio de 1945, após se libertar do cativeiro. Na carta, o autor descreve o porquê de sua família não ter tido notícias suas nos últimos meses e conta sua história de cativo, incluindo o que aconteceu em Dresden:

Mais ou menos em 14 de fevereiro vieram os americanos, seguidos pela *Royal Air Force*. Seu trabalho conjunto matou 250 mil pessoas em 24 horas e destruiu toda Dresden – possivelmente a cidade mais bonita do mundo. Mas não eu. Depois disso, começamos a trabalhar carregando cadáveres dos abrigos antiaéreos; mulheres, crianças, velhos. Mortos por concussão, fogo ou asfixia. Civis nos xingavam e atiravam pedras enquanto levávamos os corpos até imensas piras funerárias na cidade (VONNEGUT, 2009, p. 19).

Primeiramente, notamos que mesmo prisioneiro e maltratado pelo inimigo, Vonnegut não deixou de se encantar pela cidade – em outro texto (2009, p.43), ele chama a cidade de “símbolo de uma herança admirável”, por ter sido construída como um centro das artes, e até mesmo de “antinazista”, pois Hitler só havia visitado-a duas vezes em 12 anos de poder. De certa maneira, o autor indica seu pertencimento com os ideais da cidade. Uma outra coisa que chama nossa atenção na carta, e que vai se manter em boa parte dos escritos de Vonnegut sobre o bombardeio, é seu equívoco em relação ao número de mortos. Os números de 250 mil são reduzidos em outro texto (2009) para mais de 100 mil em uma única noite¹³³, enquanto que historiadores atestam que o número provável gira em torno de pouco mais de vinte mil mortos. No entanto, apesar do falso senso histórico passível de propagação pelos escritos de Vonnegut, pensamos que a questão de números não é tão relevante para a tragédia real de Dresden e que, talvez, os altíssimos números contados por Vonnegut meses após a destruição da cidade – ou seja, antes de qualquer trabalho histórico e social denso – circulavam no boca a boca porque soavam como números altamente *prováveis* para quem viveu a aniquilação de Dresden em primeira mão. O papel de Vonnegut na história do fim do mundo de Dresden é o de uma testemunha, e ainda que existam limites para sua perspectiva, isso não a torna menos importante para conhecer a destruição da cidade alemã.

Como o livro a ser analisado é de um autor que reconfigura abertamente as próprias experiências biográficas, é difícil não cairmos na tentação de explorar certas partes de *Matadouro-Cinco* a partir de um comparativo psicologizante com o autor real. Mas o próprio Vonnegut parece nos atrair (enquanto leitores) para essa armadilha quando escreve o primeiro

¹³³ Frequentemente, aponta-se que o autor tirou esse número de cem mil de um livro chamado “A Destruição de Dresden” de David Irving – autor inglês e negador do holocausto. O próprio Irving chega a ser citado em *Matadouro-Cinco*.

capítulo do seu livro a partir do ponto de vista do autor. Quem é esse autor? Um homem que tenta há décadas escrever sobre a destruição de Dresden. A armadilha do Vonnegut real consiste em abrir e fechar seu livro do ponto de vista dos narradores “fora da história” de Billy Pilgrim, no entanto há a inserção do narrador o tempo todo no livro, principalmente quando ele repete de forma incessante a frase “é assim mesmo” após qualquer menção à morte de alguém. No seu cerne, *Matadouro-Cinco* se manifesta para nós como obra sobre o trauma do sublime da destruição sem sentido e que relativiza qualquer seriedade em relação à vida como algo virtuoso.

O autor implicado no primeiro capítulo (2020) diz que faltavam palavras na época sobre o que viu em Dresden – e ainda faltam hoje em dia, quando ele está mais velho. O sublime é assim mesmo. Faltam palavras sobre a experiência com ele, faltam imagens mentais, pois não se lida com ele em termos passivos ou serenos, mas pela negatividade do ser que sempre parece insuficiente diante dele. Não à toa, o autor encontra ressonância na destruição de Sodoma e Gomorra (2020, p. 40) – lembremos do nome da operação de 1943 sobre Hamburgo com o codinome “Gomorra” e do quadro de John Martin (fig. 10), “assim Ele destruiu aquelas cidades e toda a planície, com todos os habitantes e a vegetação. É assim mesmo”. As imagens mitológicas, anteriores à sua representação massiva, revelavam a origem e a promessa para a humanidade, elas estão para além de tudo aquilo capaz de ser integralmente domado pela imagem objetual. No entanto, Dresden está *aí*, na existência do autor implicado e no próprio Vonnegut, como o inesquecível vislumbre de destruição própria dos contos mitológicos. Não há como se esquecer, mas também não há como se lembrar apropriadamente, pois a linguagem falha para tal ofício da memória, por isso não nos é estranho a fala do narrador que “faltam palavras”, tendo em vista que a mesma ausência será encontrada no próximo tópico a partir dos sobreviventes de Hiroshima.

Ao mesmo tempo, como a testemunha pode negar que estava lá e que viu o apocalipse diante dos seus olhos? Esse paradoxo entre não saber o que dizer, mas emergir um eu que esteve lá assombra os escritos de Vonnegut, como quando, em determinado momento de *Matadouro*, Billy sobrevive a um acidente na década 60 (ou seja, muitos anos após Dresden) e todos acham que ele está em estado vegetativo, quando um professor, ao seu lado da cama, comenta que está escrevendo uma história sobre a força área e o sucesso do bombardeio de Dresden, fato que Billy responde com um “Eu estava lá” (2020, p. 255). Sendo que ninguém leva a sério seu depoimento e interpreta como uma condição de simplesmente repetir o que os outros fazem. No entanto, o trecho mais crucial da inserção do autor implicado na narrativa de Billy ocorre no último capítulo do livro em:

Billy Pilgrim, enquanto isso, também estava viajando para Dresden, mas não no presente. Estava voltando para lá em 1945, dois dias após a cidade ser destruída. Billy e os outros estavam marchando pelas ruínas sob o olhar dos guardas. *Eu estava lá.* O'Hare estava lá. Tínhamos passado as duas últimas noites no estábulo do hospedeiro cego (VONNEGUT, 2020, grifo nosso, p. 281)¹³⁴

O autor implicado busca adentrar no mesmo tempo que o protagonista de sua história, como se o acontecimento fosse tão importante de ser reivindicado que ele simplesmente não poderia ignorar que estava lá. A história sai um pouco da narrativa de Billy e o autor cruza a terceira pessoa e insere a primeira pessoa do plural, “essa” história se torna “nossa” história, a história daqueles que a guardam na memória. Billy pode não lembrar totalmente, mas o autor se lembra, pois ele estava lá: para todos os efeitos de choques, falha da linguagem, ausência de imagens específicas sobre o bombardeio – o que faz com que a mitologia cristã seja um muleta de auxílio às paisagens da imaginação –, a única certeza é que ele presenciou o céu chover fogo.

Esse desejo de perdurar o “eu” na memória (real/fictícia) parece se respaldar com a necessidade de narrativizar a ação humana descrita por Ricoeur (2019b) em *Tempo e Narrativa*, como se a própria a história, por mais falha e ausente que seja, redimisse a experiência com o sublime como o toque da morte em larga escala. O “eu estava lá” também persiste no texto de Vonnegut *O Lamento tomará as ruas* (incluído na compilação póstuma, 2009), no qual ele descreve em detalhes o que ocorreu em Dresden após o bombardeio. O uso da expressão manifesta um duplo sentido: o primeiro é o já descrito acima, do desejo de um “eu” lembrar que a memória é real; o segundo é o de se inscrever numa cultura de denúncia dos vitoriosos, que tendem a justificar massacres em prol de argumentos táticos bastante frágeis – “não são muitos os que sabem como os Estados Unidos pegaram pesado” (2009, p. 36)¹³⁵. Em todo o texto, Vonnegut argumenta contra a necessidade da destruição da cidade enquanto tece afetos positivos para ela, mas o texto também desponta para a burocracia da morte e como ela se tornou uma mera consequência para o maquinário da guerra que visa a si mesmo.

Dresden, argumenta o autor, não tinha motivos para se preparar para um ataque (não era uma fortaleza difícil de adentrar como Berlim), pois não era uma cidade propriamente militar, e os símbolos da cidade que emanam das memórias do americano são os de “uma vida farta, agradável, honesta, inteligente” (p. 37). Tal como o autor implicado de *Matadouro*, Vonnegut comenta que passou a noite num matadouro subterrâneo e por isso sobreviveu. Após apresentar

¹³⁴ “O'Hare” é um personagem que surge no capítulo 1, ex-amigo de exército do narrador, retomado para indicar que uma pessoa fora do núcleo de Billy estava lá. O título “Matadouro-Cinco” alude ao estábulo descrito na citação.

¹³⁵ Vale lembrar que o bombardeio de Dresden foi obra não apenas dos EUA, como também da Inglaterra.

os depoimentos de algumas pessoas que perderam seus familiares no apocalipse alemão, Vonnegut comenta o sair em direção às ruas:

Nossa marcha até novos alojamentos nos levou à margem da cidade. Era impossível acreditar que alguém tivesse sobrevivido no coração dela. Normalmente o dia estaria frio, mas rajadas ocasionais do inferno colossal nos faziam suar. E normalmente o dia estaria claro e limpo, mas uma nuvem opaca e crescente transformou o meio-dia em crepúsculo. Uma triste procissão obstruía as estradas, pessoas com os rostos enegrecidos marcados por lágrimas, algumas apoiando feridos, algumas carregando mortos. Reuniram-se nas campinas. Ninguém falava [...]. Os únicos sons além dos nossos próprios eram os de argamassa caindo e o eco que produziam. Não consigo descrever a desolação de forma adequada, mas posso dar uma ideia de como nos fez sentir, nas palavras de um delirante soldado britânico num hospital improvisado de prisioneiros de guerra: – Foi assustador, posso dizer isso. Eu caminhava por aquelas malditas ruas e sentia mil olhos na minha nuca. Podia ouvi-los sussurrando atrás de mim. Eu me virava para olhar para eles e não havia uma viva alma à vista. Dava para senti-los e ouvi-los (2009, p. 39 e 40).

Vonnegut passa a descrever como fora convocado para recuperar os corpos, ou partes deles, no intuito de lançá-los numa grande funerária, mas como não havia homens o suficiente para o trabalho, os soldados com lanças-chamas incineraram os cadáveres nos locais onde se encontravam. “Eu estava lá” (p. 41). O autor denuncia a imagem repugnante da morte em larga escala e como os soldados (incluindo ele) passaram a brincar com os corpos a partir de imaginações sobre quem eram: “pobre? rico?”. A morte foi aclimatada e seu trato se tornou uma prática tão fria e impessoal como o planejamento de bombardeio.

Pensamos que o relato de Vonnegut não deve ser necessariamente criticado por sua falta de sensibilidade para com os mortos, antes disso, nos parece pertinente olhar acerca da expressividade da cena como algo sem paralelos na mente dos envolvidos. Nesse sentido, o humor pode ser usado como trato mais ameno com a realidade arisca. A morte era uma rotina, um trabalho que deveria ser executado, e sua consequência foi que o trato dos milhares de mortos ficou nas mãos dos sobreviventes. O “eu estava lá” descrito da cena pode indicar um grau de culpabilidade do sobrevivente por ter simplesmente sobrevivido ao sublime tecno-mitológico: “Eu teria dado a vida para salvar Dresden para as próximas gerações do mundo. É como todos deveriam se sentir a respeito de todas as cidades na Terra” (p. 44). A ética do autor revela seu humanismo, sua crença na cidade como habitação, como espaço mundificado para o acolhimento do humano – nesse caso, o atentado a Dresden (tal como o Shoah) é um crime contra o conceito da humanidade enquanto ser-na-comunidade, ser-na-civilização. É curioso como os próprios terroristas parecem reconhecer um pseudo-constrangimento implícito no grau

de destruição da vida, pois Vonnegut descreve como dias após o bombardeio, um panfleto caiu dos céus¹³⁶ e que dizia, mais ou menos (de acordo com o autor), o seguinte:

Ao povo de Dresden: fomos forçados a bombardear a cidade devido ao pesado tráfego militar de suas ferrovias. Sabemos que nem sempre atingimos os nossos alvos. A destruição de qualquer coisa além de alvos militares não foi intencional, foi parte dos acasos inevitáveis da guerra” (apud VONNEGUT, 2009, p. 42).

“Acasos”. O gênero textual se assemelha mais a um informe de cancelamento de consulta médica do que ao assassinato de dezenas de milhares de pessoas. Mas se nos colocarmos ao lado da denúncia de Vonnegut, isso se dá porque cobramos do fim do mundo uma difusão para que ele reverbere na imaginação social, e nos parece óbvio que a intenção do panfleto consiste em justamente soterrar a história pelas botas dos vencedores. O bombardeio é administrado para ter resultados, e a morte é, ao mesmo tempo, a consequência e o constrangimento admitido que deve ser ressignificado para velar a semântica do crime de guerra – afinal, os crimes da Alemanha nazista começaram a ser descobertos e divulgados no mundo inteiro. É um choque perceber o contraste entre a reivindicação culposa de Vonnegut por uma ética para-com-as-cidades – que soa muito próxima de diversos elementos do pensamento por macroesfera que vimos no capítulo dois – e a destruição apocalíptica, produto de um esquema industrial de aplicação e análise dos resultados. O fim do mundo como um ente a ser lançado, e a história como um futuro a ser controlado.

Por último, gostaria de finalizar com uma imagem de Dresden após o bombardeio (fig. 24) em paralelo a um vídeo dos arquivos da BBC com material gravado pelos próprios bombardeiros de Dresden¹³⁷. Nas imagens do vídeo vemos a escuridão permeada por focos de incêndios ao som de um narrador radiofônico que descreve mais um dia na guerra com “imagens magníficas das bombas”, indicando não só que as filmagens são esteticamente atraentes, mas também como elas já estão filtradas com teores do entretenimento – se elas são bonitas, elas devem ser vistas, eis uma das programações do sublime tecnológico. O narrador conclui: “Antes desses ataques, Dresden fora planejada como uma capital substituta para Berlim, depois disso, Hitler terá que encontrar uma substituta para a substituta” (tradução nossa). O tom de deboche indica que a guerra soa como um jogo entre partes, a desmoralização do inimigo deve ser alcançada também pela catarse do civil em perceber que ele está ganhando, tal como os debates acalorados de torcedores de times. O que importa é a ação para a vitória.

¹³⁶ O autor ironiza dizendo que perdeu sua cópia do texto ao chamá-lo de “épico”, portanto seu depoimento vem dos lugares de sua memória.

¹³⁷ Disponível em> <https://www.youtube.com/watch?v=gh-KWJWRjcl>< Acesso em 26/08/2022.

Nenhuma das imagens do vídeo é capaz de evocar as implicações éticas, históricas e existenciais da manifestação do “eu estava lá”.

Fig. 24: O silêncio do fim do mundo em Dresden



Fonte: Internet.

5.5 O SOL, O SOL, O SOL...

Gostaríamos de explorar um caso diametralmente oposto ao do último tópico, do qual existe uma economia de imagens e memória sobre o apocalipse. Olhemos agora para um evento consideravelmente mais explorado e conhecido do que o bombardeio das cidades alemãs, o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, e como tal marco perdurou na memória tecno-histórica.

O dia 6 de agosto de 1945 é um forte candidato para historiadores do futuro avaliarem enquanto marco para padronizações históricas. Nesse dia, o primeiro uso de armas nucleares em conflitos armados ocorreu quando uma bomba atômica caiu sobre o solo de Hiroshima, culminando na morte de dezenas de milhares de pessoas (civis) instantaneamente. O ataque não foi inteiramente uma novidade, pois no mesmo ano, em maio, Tóquio sofreu o bombardeio mais mortífero da história dos conflitos humanos, ocasionando na morte de 100 mil vidas e inutilizando boa parte da cidade¹³⁸. Tal como a Alemanha, o Japão já vinha sofrendo sistemáticos fins do mundo, mas nenhum ocupou tanto espaço na consciência de uma historiografia mundial como a destruição causada por uma única bomba (fig. 25) sobre Hiroshima. O mundo havia entrado na era atômica e todos foram obrigados a olhar para a nova arma norte-americana.

Existem diversas fotografias sobre a detonação da bomba, a maioria vem dos aviões que lançaram a bomba¹³⁹, mas, diferentemente, da visão “subjéctiva” da própria bomba que marcou boa parte das fotografias sobre os céus alemães, para se *compreender* a consequência da detonação atômica, é necessário um ângulo mais distante no intuito de perceber o formato de cogumelo da explosão. Em todas as fotografias retiradas do Enola Gay (avião que soltou a bomba), o foco consiste na altura da nuvem que sobe aos céus em pouco menos de dez minutos, ou seja, uma bomba para ser fotografada como capaz de lançar um poder jamais *imaginado* por um explosivo.

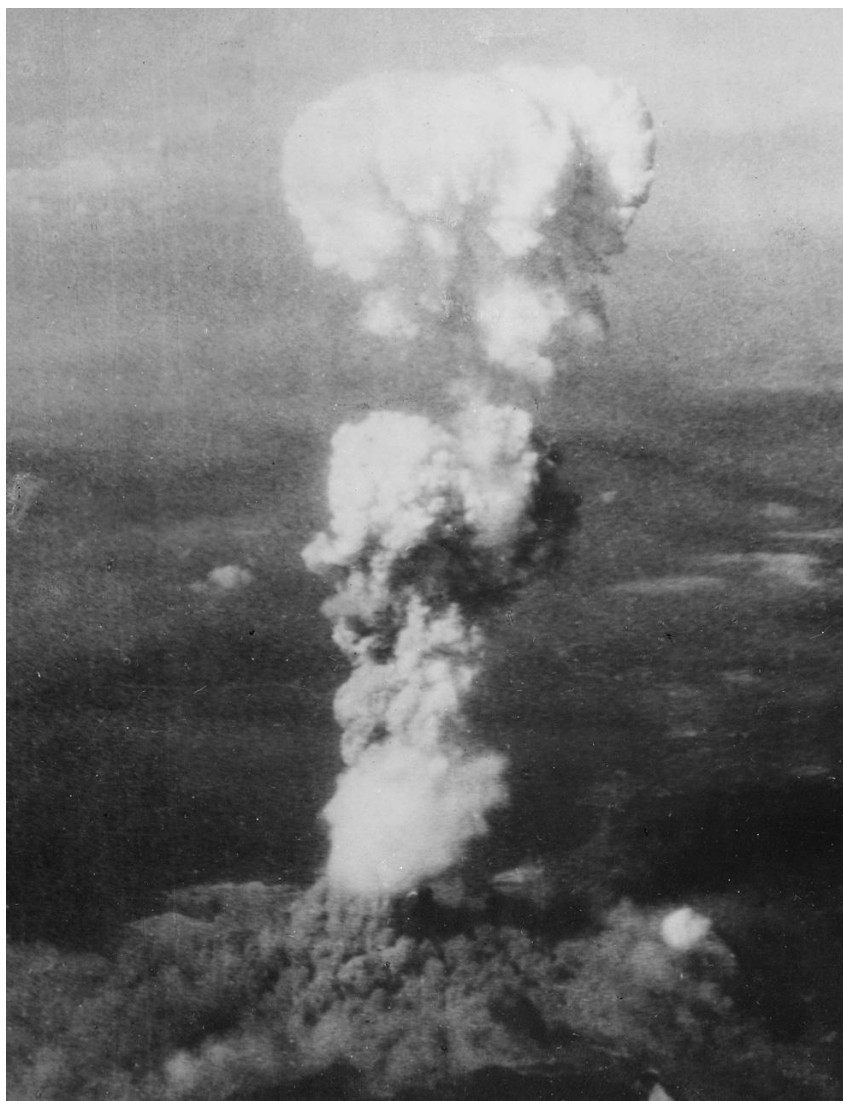
A fotografia (fig. 25) existe para o apreço técnico da bomba, não para ver seus incêndios, tal como as vistas na Alemanha (fig. 21 e 22); simplesmente para capturar seu poder e provar que ele é real, que existe tal bomba capaz de lançar uma nuvem em forma de cogumelo. Para um olhar mais atento aos efeitos da detonação, não há nada para ver: a fumaça cobriu a destruição¹⁴⁰. Após Hiroshima (e Nagasaki), qualquer fé no progresso iluminista deve ser suspenso e indagado, pois a busca pelo aprimoramento técnico-científico alcançou o que antes poderia ser visto como impossível: a capacidade da humanidade de produzir uma arma capaz de levar todos à destruição total.

¹³⁸ Disponível em <<https://edition.cnn.com/2020/03/07/asia/japan-tokyo-fire-raids-operation-meetinghouse-intl-hnk/index.html>> Acesso em 29/08/2022.

¹³⁹ Disponível em <<https://www.history.com/news/hiroshima-nagasaki-atomic-bomb-photos-before-after>>. Acesso em 29/08/2022.

¹⁴⁰ Existem outras fotografias do evento, onde a mais interessante é uma encontrada em 2013 do cogumelo atômico sobre Hiroshima cerca de 2-5 minutos após seu impacto na cidade, a distância é de aproximadamente 10 quilômetros da detonação – o que permitiu ao seu autor (anônimo) uma contemplação do novo tipo de sublime era lançado ao mundo. Acesso na parte “Bombing of Hiroshima”, disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Atomic_bombings_of_Hiroshima_and_Nagasaki> Acesso em 29/08/2022.

Fig. 25: Cogumelo atômico sobre Hiroshima (fotografia tirada do Enola Gay)



Fonte: Internet (wikipedia), disponível

em ><https://www.atomicarchive.com/media/photographs/hiroshima/mushroom-cloud.html>< Acesso em 29/08/2022.

A imagem do cogumelo age semelhante às dos bombardeios (fig. 21 e 22): fazendo às vezes da realidade trágica que inicia no solo. Mas, diferentemente da tragédia alemã, a bomba ganhou consciência mundial e já em 1946, o jornalista John Hersey (1914-1993) publicou *Hiroshima*, livro de entrevistas com 6 sobreviventes do atentado terrorista – seguimos no rastro de Sloterdijk (2016b) em sua definição de Terrorismo¹⁴¹ – e que teve diversas reedições para acompanhar o seguimento da história. Hiroshima, antes de ser objeto de historiadores, foi um

¹⁴¹ Sloterdijk (2016b) enquadra Hiroshima/Nagasaki como a culminação do que chama de “terrorismo atmosférico”, porque o ar, contaminado com radiação, se torna ele mesmo nocivo para o sobrevivente da bomba atômica, fazendo com que a geografia se torne cancerígena. Ou seja, Hiroshima continuou a produzir vítimas pelo simples fato de que o ser humano não pode sobreviver sem ar e a atmosfera havia sido maculada. Os efeitos não eram imediatos e em alguns casos levaram décadas para finalizar o que a bomba iniciou.

acontecimento desejado pelas massas, por isso é sintomático que o Jornalismo, enquanto produtor de narrativas do instante histórico e de apelo popular, tenha se debruçado quase que imediatamente após o acontecimento – que era tanto imagético como cultural. Inserido na dinâmica da cultura midiática massiva do séc. XX, o acontecimento não podia se resguardar em si como um mero fato que marcou o final da Guerra. Ele foi *visto* excessivamente: notificado por jornais, refletido por cientistas/filósofos, acima de tudo, ele perdurou como poucos na memória popular e, no alvorecer de uma cultura sedenta por narrativas daqueles que sobreviveram ao inferno dos campos de concentração, as pessoas queriam saber: *como foi* a experiência-Hiroshima? O livro de Hersey visa responder essa questão, se tornando um best-seller e sendo utilizado tanto por cientistas em debates atômicos, bem como exemplo do que se convencionou chamar de “Novo Jornalismo”, em que a reportagem se vale de técnicas literárias para contar uma história real – exemplo evidente do que estamos chamando de referencialidade cruzada entre a história e a ficção.

O Mundo do Texto de *Hiroshima* (HERSEY, 2019) visa reconstituir, em seus primeiros capítulos, como foi presenciar o clarão silencioso, a branquitude inigualável da bomba. O livro abre contando o que seus personagens reais estavam fazendo tempos antes do ataque até o momento apocalíptico: “Parecia um Naco de sol”, diz uma das testemunhas (HERSEY, 2019, p. 11), o sol que caiu sobre o Japão praticamente não foi ouvido por ninguém próximo (alguns quilômetros do epicentro). Uma nuvem de poeira despencou do céu e o sublime aterrador envolveu os cidadãos japoneses, onde estes não tiveram o apoio de um dos sentidos alicerces para a grandiosidade do evento. Enquanto isso, todas as cores se aglutinaram para a abstração da visão em direção ao nada branco: “um clarão de um branco intenso, de um branco que nunca tinha visto até então, iluminou todas as coisas” (HERSEY, 2019, p. 14), como lembra a sra. Nakamura (a pouco mais de um quilômetro do epicentro)¹⁴².

Passado o envelope branco, ocorre a perda momentânea de sentidos e instaura-se a confusão acerca do que aconteceu e, como num passe de mágica, o clarão se transforma em fogo, em terra arrasada, e no horizonte inescapável do senso de destruição. O dia havia se tornado noite (p. 25, 2019) e pessoas que não estavam em chamas exibiam queimaduras gravíssimas em seus corpos. Toda imagem objetiva (não mental) de qualquer mídia falha em correlacionar o completo senso de caos, de mundo arruinado e de tragédia mitológica que se abateu sobre Hiroshima.

¹⁴² Aqui, somos acometidos pela tecno-imaginação quando nos demorarmos com os depoimentos e nos perguntamos se teriam visto os civis alemães a mesma coisa.

Nós alcançamos um pequeno lastro especulativo apenas por intuição textual, mas reconhecemos o abismo que há entre nós e o 6 de agosto japonês. Se o próprio texto possui a função de diminuir as distâncias da comunicação, como aponta Ricoeur (2019b), reconhecemos como absolutamente falhas qualquer ponte possível – seja a comparação com o último tópico, seja com nossa própria figuração ontológica de *nos colocarmos lá* ao sermos atravessados pelo texto.

Evidentemente podemos nos comunicar com esse fim do mundo – é o que fazemos aqui –, mas não podemos *ter* Hiroshima. O evento nos soa como a completa anti-experiência. O único paralelo que suas vítimas encontravam eram os bombardeios anteriores em cidades japonesas, mas eles eram anunciados por sons, *demoravam* pelo contínuo barulho das arquiteturas ruindo, eram *conhecidos*. Nos parece que Hiroshima foi um portal para outra dimensão, uma zona negativa da vida que foi adentrada de maneira quase instantânea pelas vítimas que sobreviveram de imediato. A vida foi substituída por sinais da morte, a orientação cotidiana deu lugar a um vislumbre da arruinação, o mundo se tornou o fim do mundo. Pensemos na fila de queimados que vagaram pela cidade, numa arquitetura reduzida ao pó, nos gritos de pessoas em busca de familiares, em sujeitos sem saber como lidar com a catástrofe súbita – imagens que o audiovisual tentou reconstituir em diversos momentos. Em um estalar de dedos, Hiroshima foi lançada no Holocausto atômico que se prologou por décadas.

Em sua conceitualização do terrorismo como a utilização das próprias condições humanas de existência, Sloterdijk (2016b) diz que o ser simplesmente não pode ser um ser-no-fogo. Gostaria de aprofundar isso em relação a Hiroshima, pois se Heidegger (2018) diz que a condição do ser-aí é ser-no-mundo, no intuito de demonstrar que nós sempre já-nos-encontramos junto ao mundo como horizonte existencial para uma orientação junto aos entes, me parece que Hiroshima quebra justamente isso – não pelo viés de uma atmosfera afetiva (*stimmung*) da Angústia (*Angst*), tal como Heidegger pensa nas pequenas “quebras” do ser-aí com o mundo, mas pela própria condição do ser humano enquanto ser sensível, que acessa apenas os fenômenos das coisas, contra ele mesmo. A sensibilidade contra o ser-sensível, novamente, é usada como arma.

A bomba atômica atordoa os sentidos, porque há um reconhecimento que seus efeitos são excedentes à sensibilidade. Heidegger não fala em termos de sentidos, mas fala de um ser intuitivo guiado pela mundanidade do mundo ao invés da razão. Hiroshima, enquanto acontecimento, não apenas parece contorcer a mundanidade da experiência com os entes e soterrar a vítima na confusão instantânea junto a eles, como faz com que a própria orientação humana cotidiana (os sentidos) se torne uma característica negativa: um é privado de conhecer

em prol da confusão ontológica – “O que aconteceu aqui? Onde estou? O que é isso diante de mim? Cadê minha casa? Por que o dia virou noite? Por que as pessoas estão queimadas?”. Tal como o bombardeio da Alemanha, a bomba atômica delimita um espaço geográfico e retira-o de seu funcionamento como macroesfera de seus cidadãos.

O acontecimento constantemente circula midiaticamente como imagem do fim do mundo, nos parece, porque sua imagem materializa a possibilidade da humanidade chegar ao fim para além de qualquer credo ou religião, uma vez que a finitude humana se torna uma perspectiva real através da tecnologia. Contudo, é difícil não pensarmos no texto profético do livro das revelações quando nós falamos de Hiroshima, ao passo que Karen Armstrong (2016, p. 364) chama Hiroshima de “apocalipse final forjado por Deus”. Num âmbito geral, se torna ainda mais difícil *antever* o acontecimento fora de uma qualidade mitológica¹⁴³.

O que a bomba atômica causa é próprio das histórias de início ou de fim do mundo: ela é alicerçada a partir do sublime e dos limites da razão. Um indivíduo não contempla o ente bomba-atômica (ou suas imagens) como um ente qualquer, e por mais que tal tenha sido difundido e/ou banalizado numa cultura midiática – falaremos disso nos próximos tópicos –, qualquer um que o desvele por suas consequências, imagens e vítimas, tende a se deparar interpretativamente com um tipo de objeto semanticamente próximo aos escritos mitológicos devido a sua magnitude sem precedentes.

O cogumelo atômico não é simplesmente igual a um ente que leva à morte, tal como um revólver que dispara um tiro, ele se diferencia pelo seu *como*, o seu sublime em expressivo. Ou seja, entre o uso da bomba como objeto da morte e sua captura imagética por justamente ser o que ela é e fazer o que ela faz, somos convidados a pensá-la a partir de símbolos religiosos e de figurações poéticas que reconfiguram a linguagem e a tornam menos mecânica ou cotidiana.

Isso, de antemão, possui uma semelhança com o texto mitológico, pois ele é, em sua essência, um texto não formulaico: ele não funciona como um manual de entendimento de um objeto tecnológico, uma vez que ele almeja justamente uma natureza simbólica (religiosa) da existência, a fim que o leitor¹⁴⁴ interprete a vida de maneira sempre simbólica, como um espaço que deve ser pintado com a textualidade mitológica para uma vida mais acordada, minada de

¹⁴³ No início do documentário *The Atomic Cafe* (Jayne Loader Kevin Rafferty Pierce Rafferty, 1982), obra que reúne diversos vídeos e material propagandístico para assegurar ao povo norte-americano que eles estavam a salvo em caso de uma bomba cair sobre a cabeça deles, Harry Truman (presidente estadunidense que ordenou o atentado a Hiroshima) agradece a Deus pela oportunidade de tamanho poder ter caído em mãos americanas e que ele pretende utilizá-la de acordo com os propósitos divinos. O trecho pode ser encontrado aqui: > <https://www.youtube.com/watch?v=d42dMSAltQ>< Acesso em 16/09/2022. Quais seriam os propósitos divinos do uso de uma bomba atômica? Para nós, apenas o apocalipse.

¹⁴⁴ Claro, desde que este esteja inserido na cultura e historicidade do respectivo texto mitológico.

crises existenciais, e que leve a um sentido tanto nesse plano como na dimensão pós-morte. O que justifica uma associação do acontecimento Hiroshima com a mitologia é a imagem materializada do acontecimento, mas também é a imagem alucinada (no sentido de ser um misto de lembrança, ausência e trauma) que os sobreviventes nos passam: *eles estavam lá*. A bomba não é apenas a aniquilação fazendo as vezes da morte, ela também é o interrompimento da vida, da sua impossibilidade de perdurar sem ignorar a presença desse fim do mundo como real e não enquanto elemento narrativo repassado por tradições religiosas.

Mas se seu próprio teor de real se torna tão difícil de ser interpretado fora de âmbitos simbólicos-religiosos, o que isso indica? Indica que temos em Hiroshima um argumento bastante sólido para afirmar que o homem ainda vive, em algum nível, religiosamente, tal como Eliade (1992) interpreta sujeitos pré-secularistas.

Não à toa, existem diversas menções religiosas em relação aos sobreviventes lidando com as consequências da bomba em *Hiroshima* (menção, por exemplo, ao diálogo da página 89 e 90, HERSEY, 2019). Para além disso, o próprio criador da bomba atômica partilha de nosso argumento – Robert Oppenheimer (1904-1963) proferiu uma frase hinduísta (apud MURARI, 2019, p. 180) após o primeiro teste bem sucedido da bomba atômica: “se a radiação de mil sóis estourasse pelos céus, seria como o esplendor do todo-poderoso”. Talvez ainda mais icônica seja uma cena do documentário *The Decision to Drop the bomb* (1965, NBC), quando um claramente abatido Oppenheimer, 20 anos após Hiroshima, diz que depois do lançamento da bomba, ele se recordou do Bahagavad-Gita das escrituras Hindus: “Vishnu está a tentar persuadir Arjuna de que deve fazer o seu dever, e para o impressionar assume a sua forma de quatro braços e diz, *eu me tornei a morte, o destruidor de mundos...* Suponho que todos nós nos sentimos assim de uma forma ou de outra”¹⁴⁵.

O “nós” ao final da frase se refere ao grupo de cientistas que participou da criação da bomba, mas o uso da primeira pessoa do singular no “eu me tornei a morte” pode indicar o grau de responsabilidade que Oppenheimer sentia ao ser o indivíduo mais lembrado em relação a criação da bomba. Não ousamos equiparar o sentido de mundo que o autor se apropria do texto hindu no mesmo grau dos conceitos de mundo/esferas trabalhados no capítulo 2, no entanto, chama a nossa atenção como o pai da bomba atômica parece indicar que o resultado da sua criação, isto é, a imagem do cogumelo atômico, invalida qualquer sentido que “mundo” possa vir a adquirir. Eis a morte, a destruidora de mundos.

¹⁴⁵ O trecho pode ser assistido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=vH_PDtkfVIM> Acesso em 30/08/2022.

O texto mitológico é, assim mesmo, convidativo para seu leitor pensar em abstrações, pensar em torno de coisas inimagináveis (afinal, estamos vivos e somos seres figurativos). O *algo* capaz de acabar com a simples possibilidade de ser é fruto da mitologia, pois, por milênios, ela foi a força produtora de tal ato. O mundo do texto da bomba atômica se mostra, assim, próprio de figurações até então pertencentes às narrativas simbólicas da mitologia. E como já falamos, alguns veem na data um paradigma para pensarmos o ser humano após o evento:

Mais de 200 mil pessoas morreram instantaneamente com as bombas e durante os meses seguintes, milhares morreram ou foram marcados para sempre pelos efeitos de queimaduras e/ou radiação. Em uma das *Teses para a Era Atômica* escrita por Gunther Anders (2014), o filósofo alemão define “Hiroshima como Condição Mundial”, isto é, o Dia de Hiroshima (mais especificamente 6 de agosto de 1945) marca o início de uma nova era: a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima. Isso nos capacita duplamente: nós, seres humanos, onipotentes, com tecnologias altamente avançadas de armas nucleares; ao mesmo tempo, impotentes, com a possibilidade de nos aniquilarmos. Cria-se com isso um rompimento entre o conhecimento técnico-científico e a incapacidade política. [...]. Hiroshima não passa mais a ser um simples nome de cidade ou local de um evento histórico, mas um símbolo, a possível condição de um mundo por vir. (MURARI, 2019, p. 167).

Para além de um pensamento em ressonância com a mitologia, Hiroshima também nos puxa para um pensamento acerca do “nós” coletivo que participa de conceitos como Humanidade e Sociedade. Com isso, visamos ressaltar que, apesar da bomba ser sim lembrada em âmbito mundial, no Japão as coisas são um pouco mais complexas – a começar pelo termo “sobrevivente”, pouco utilizado para se referir às vítimas vivas de 6 e 9 de agosto, pois o fato de se estar vivo poderia soar como ofensa para os mortos sagrados (HERSEY, 2019). O sobrevivente do cogumelo é referido como “hibakusha”, cuja tradução literal poderia ser “pessoa afetada pela explosão”, segundo Hersey (2019). Tanto edições mais recentes de *Hiroshima*, como o documentário *Clarão/Chuva Negra: A destruição de Hiroshima e Nagasaki* (2007, Steven Okazaki) enfatizam a dificuldade que os referidos como “hibakusha” tiveram em retomar espaço na sociedade japonesa, especialmente na forma de emprego, pois eram vistos como sujeitos a doenças, trabalhadores não confiáveis. Hersey (2019) afirma que numa cultura marcada por tradições budistas, os seus personagens históricos muitas vezes se resignavam diante da dor do acontecimento, como se tivesse sido um tipo azar que só restava aceitar e sofrer.

Já *Clarão/Chuva...* é um caso interessante por sugerir uma falta de memória pública mais eficaz no Japão acerca da bomba. O filme começa com várias entrevistas com jovens que são questionados se eles sabem o que aconteceu no dia 06/08/1945, o resultado é que a grande maioria se revela ignorante sobre o acontecimento. Ao longo do filme, vemos diversos sobreviventes da bomba acionando a memória depois de 50 anos do acontecimento sobre o que

aconteceu e como foi a vida após o fim do mundo atômico. Como imaginamos, os relatos dos sobreviventes não deixam dúvidas acerca da persistência do fim do mundo no acontecimento: corpos jogados em rios, chamas incinerando edifícios ainda de pé, pessoas decapitadas ou queimadas, total colapso civilizatório. O que é curioso é que o filme depende de imagens de arquivo e de desenhos de pacientes que buscam ilustrar a experiência narrada. Pensamos que não se trata de um gesto de desconfiança, mas de um gesto de co-dependência da história com a imagem. Mas essa aparente insuficiência do caráter de “eu estava lá” dos produtores com as vítimas esquiva-se a partir do momento que os hibakusha mostram as marcas e deficiências de seus respectivos corpos pós-Hiroshima num gesto de validação do sofrimento narrado.

A linha é tênue entre exploração do grotesco e documento-carnal-histórico que atesta o sofrimento do outro que a sociedade japonesa tende a não querer enxergar. Mas se por um lado existe um suposto ato de boa fé em tentar revitalizar a consciência japonesa acerca do que foi o acontecimento atômico em seu país, por outro existe a dependência da imagem técnica em sobressair-se aos discursos das memórias de 50 anos. E se somos tão desconfiados da imagem técnica, isso se dá porque sua inserção nos depoimentos como ilustração não apenas corrompe a temporalidade própria e íntima que a narrativa oral busca com o interlocutor, como também modifica o ritmo da edição em prol de um maior número de informações, prejudicando assim a narrativa relatada.

Enquanto documento histórico, talvez o documentário careça de tratar adequadamente o valor inestimável que tenha em mãos em prol de soluções mais convenientes com a programação documentária. A conclusão que tiramos a partir da obra e do livro de Hersey é que, embora exista uma evidente memória de Hiroshima, ela não significou o acolhimento de seus sujeitos como vítimas do Holocausto nuclear.

Então o que é lembrado? O que perdura? Persistem as narrativas sobre a bomba na cultura japonesa, mas o que parece mais duradouro é a imaginação do cogumelo, o seu assombro transformado em reflexão, entretenimento e fascínio. Ou seja, Hiroshima perdura como imagem, como forma bela a ser explorada numa dinâmica de narrativas incapazes de esquecer do cogumelo atômico. A imaginação de Hiroshima é a confecção audiovisual da sua estética: seu clarão intenso que consumiu e aglutinou os seres num estado para fora da orientação mundana. O tecno-sublime persiste em seu lado de fascínio audiovisual como um tratamento da imagem que frequentemente se manifesta de forma tão higienizada quanto entediante em sua efemeridade.

Ou seja, ao subtrairmos a imagem do cogumelo de seu aspecto trágico, o que resta é o simulacro, a imagem falsa que faz com que o fim do mundo atômico não seja esquecido. Porém

não esquecer não indica que ele é lembrado apropriadamente. Vejamos agora como ele foi lembrando a partir de reconfigurações em duas culturas: a que sofreu sua devastação como realidade histórica, e a que jogou a bomba para, em seguida, passar décadas com medo dos seus céus.

5.5.1 O japão se lembra do sol

Dividimos a imaginação japonesa de uma cultura visual da bomba atômica em três espaços. No primeiro investigamos uma referência cruzada mais explícita entre Hiroshima e a ficção, na qual a compreensão do evento real é imprescindível para o mote narrativo. No segundo, investigamos a imaginação do cogumelo atômico em diversos animes e mangás – uma referência cruzada que parece lidar esteticamente com a marca da bomba. Por último, olharemos para a criação do monstro-trauma definitivo na figura do Godzilla e como seu signo flutuou em diversos objetos da cultura audiovisual.

5.5.1.1 Do trauma ao realismo

Hiroshima (Hideo Sekigawa, 1953) é um docudrama que, em partes, faz a reconstituição histórica da tragédia (contendo até alguns sobreviventes como personagens) e, numa outra parte, ficção neo realista de diversos personagens. O próprio início do filme visa uma confusão entre imagens reais e ficcionais ao abrir com uma narração sobre o dia 6 de agosto, como se a bomba estivesse prestes a ser lançada, e, ao longo do filme, o narrador documenta diversos aspectos da vida após a bomba e como ela impactou o cotidiano da cidade.

Feito menos de 10 anos após o atentado, *Hiroshima* é abertamente engajado com o debate sobre o uso de armas nucleares recorrente na década de 50, sendo uma obra panfletária contra a aniquilação nuclear. Existe o lamento do uso científico para a criação da bomba, bem como o olhar documental (apesar de não conter cenas de arquivo) para os personagens doentes de radiação. E claro, há pânico na sua textualidade, um pavor do futuro fora da tela. Se a pergunta clássica do texto do Livro da Revelação é “onde você estará no dia?”, puxando para que o temente a Cristo se perceba como ator de uma narrativa que se desenrola e que ele deve se alinhar ao cristianismo para se salvar antes do *Grande Dia de sua Ira* (fig. 12), *Hiroshima* reverte essa pergunta ao despontar para a afirmação “Não importa onde você esteja, pois todos seremos vítimas do apocalipse nuclear”. Ou seja, a narrativa do filme funciona como um panfleto para que a condição-Hiroshima não se torne mundial. No entanto, o que mais atrai nosso olhar junto ao filme é o momento de reconstituição dos instantes em seguida ao lançamento da bomba sobre a cidade, quando tudo aquilo que lemos no tópico anterior se anima

diante da carne cinematográfica. O filme não se poupa de mostrar os aspectos mais físicos na sua reconstrução do apocalipse em Hiroshima (fig. 26).

Fig. 26: O apocalipse encenado



Fonte: Internet.

O fato de sabermos que a produção fílmica foi feita com os sobreviventes do atentado e que alguns deles figuram na presente cena (fig. 26) só torna a experiência mais complexa em suas camadas ficcionais com o real. Primeira implicação, a fotografia de base celulóide (em movimento ou não), cuja ontologia depende da luz, possui um pacto implícito com o espectador em torno da ideia do real, uma vez que ela fotografa o que está diante de suas lentes. O cinema de ficção distorce isso para além do documentário, mas no filme em questão, a coisa do texto abertamente se dirige ao espectador de modo que ele compreenda a materialidade como representação de um acontecimento histórico – sem sombra de dúvida, um dos mais importantes de sua respectiva época – o mais próximo possível do real.

Segunda implicação, desprovidas do seu contexto, as imagens da reconstrução (dentre as quais se encaixa a figura 26) poderiam circular como registros do acontecimento real se colocássemos a legenda “Hiroshima, 1945”, por exemplo. Isso ocorre em função de seu

realismo pungente, que maquia o senso de realidade do espectador – especialmente porque o filme está inserido numa intenção de se produzir memória sobre o acontecimento de Hiroshima. Essa é uma consequência mais direta do tempo em que acessamos fenomenologicamente a imagem? Naturalmente. Contudo, a imagem técnica, desde o séc XIX, já andava de mãos dadas com os engenheiros do real-como-ficção. Olhemos para documentários propagandistas da Alemanha Nazista que fizeram do Reich um evento histórico e mitológico; para as fotografias na Rússia Stalinista, em que sujeitos eram literalmente apagados da imagem-memória (ALMEIDA, 2017); ou mesmo para os diversos casos da fotografia sendo utilizada como índice de um real absolutamente mentiroso na europa oitocentista.

Diante disso, não conseguimos evitar, sob a intenção de pesquisa, um certo incômodo diante de *Hiroshima*. Desejamos o real – ele é a ficção que move nossa busca por imagens dos acontecimentos históricos sob a figuração do fim do mundo. Mas quando o objeto se torna mais próximo de revelar um evento em seu acontecer (os instantes após a destruição da cidade), sua materialidade se mostra *inadequada*, justamente pela linguagem cinematográfica: música para acompanhar a tragédia, enquadramentos, close-ups, acolhimento de momento extra-trágicos (bebês nus e queimados chorando). No âmbito dessa cena, a linguagem cinematográfica falha, porque já olhamos – separados por quase 80 anos na linha do tempo e com horizontes e pré-conceitos limitados pelo próprio curso da pesquisa –, e *percebemos* o desejo da textualidade em pulsar *como* real, quando não existe a menor possibilidade disso se concretizar.

A imaginação e o próprio mundo da imagem podem nos levar a figurar o acontecer real de Hiroshima, mas a linguagem cinematográfica, ao enquadrar as coisas em um ritmo sob determinada gramática, nos leva a ver que o que está sendo posto diante de nós não é real. Sentimo-nos intrusos na imagem, porque sabemos que não estávamos lá, mas a fusão de horizontes com o texto nos conduz a *crer* que estamos diante de um documento histórico. Uma mentira. No entanto, a dor e a tragédia do evento histórico são a contrapartida que o filme abdica para fazer circular o acontecimento no arcabouço de referências armazenadas. E não há dúvidas que o filme se insere como um tipo de documento hiper-real (Baudrillard) humanista para alertar a humanidade dos dias que viriam.

Pensamos que não falta coerência no filme, afinal que mídia se mostrou tão própria para recontar histórias reais, delimitando-as como importantes para algum grupo ou ideologia, como o cinema? É importante termos em mente que o contexto de lançamento do filme foi logo em seguida ao fim da ocupação norte-americana, que impedia qualquer lamento público ao atentado terrorista. Ou seja, é um filme que convoca seu espectador ideal (o público japonês) a participar da memória e engajar com ela como uma autêntica tradição japonesa que pode vir a

ser mundial (lembremos que a corrida nuclear tinha acabado de começar). Nesse sentido, podemos aprender muito sobre o acontecimento real de Hiroshima a partir do filme *Hiroshima*, não por meio da tentativa de encenar a tragédia e repeti-la em forma de filme, mas a partir do seu entrecruzamento de ficção com *intenção de real*, pois a última é indicativa da reconfiguração da história em uma linguagem acessível, vacilante e estimulante para os sentidos (particularmente ao sentimentalismo em excesso). E, se podemos tirar alguma conclusão dessa traição da ficção que pretende fazer as vezes do real, é que se o cinema quer se tornar plataforma para a conscientização coletiva de eventos históricos, ele precisa ir além do próprio filme e da linguagem cinematográfica.

Já *I Live In Fear* (Akira Kurosawa, 1955) parece se valer muito bem da linguagem cinematográfica para referenciar a condição pós-Hiroshima. A história ficcional gira em torno de Kiichi Nakajima (Toshiro Mifune), um senhor de idade que teme o conflito nuclear iminente e decide levar toda sua família para um espaço seguro no Brasil. A família se revolta com tal possibilidade e busca diagnosticá-lo como louco para ser internado. Boa parte do filme foca no drama familiar em resolver se irão conseguir provar na justiça que o patriarca é louco ou não. A narrativa não busca seduzir o espectador a concordar com seu protagonista, fazendo com que exista uma distância segura e ambígua em relação ao personagem ao ponto de não termos certeza se ele é inapto mentalmente ou não.

Existe um tom sereno no filme, sem muito alarme, até mesmo quando existem conversas em que um personagem pergunta para outro se ele tem medo da bomba e escuta a resposta: “Sim. Mas não há nada que um possa fazer”. O filme se mantém desprovido de sensacionalismo e focado no drama principal, pelo menos até seus minutos finais, quando Kiichi é internado.

O médico questiona se ele realmente é louco ao indagar-se: “Loucos são aqueles que se mantêm não perturbados por um mundo insano?”, em clara referência ao fato de que quase nenhum personagem do filme parece se abrir para o medo do holocausto nuclear. Se aproximando do final, o protagonista é visitado por um dos membros que o avaliou como insano e, já debilitado, Kiichi acredita ter deixado o Planeta Terra. Ao olhar por sua janela, confunde a imagem do sol com a do nosso planeta em chamas, destruído pelo holocausto nuclear: “Finalmente aconteceu, a Terra se foi em chamas!”, diz o protagonista.

O médico sai do quarto, deixando Kiichi a sós com seus pensamentos, e o silêncio segue o último plano do filme com imagens do sanatório – mais um dia se passa, nada está acontecendo ao redor. A eficácia do filme consiste em suspender a crença do espectador ao final da narrativa, tendo em vista que em momento algum do início ou do meio existe uma preocupação em nos fazer crer na visão de Kiichi. Mas tudo muda quando surge esse espaço na

textualidade para a descrença de que talvez ele não seja louco e que suas preocupações são reais. O silêncio permite um demorar-se com o texto do filme, porque retira o foco do mote narrativo – se ele vai ou não ser preso – e abre um horizonte para o espectador engajar com o protagonista num nível mais empático.

A coerência cinematográfica se reconfigura para sugerir ao espectador uma intenção de reflexão sobre um possível futuro apocalíptico do holocausto nuclear. Não há ferramentas para reforçar o peso dramático de maneira excessiva, o próprio conteúdo já contém todo o drama necessário ao saltar da bidimensionalidade da tela em direção à meditação do próprio espectador, como se o filme fosse um outro que nos perguntasse, “o que você acha?”. Nesse sentido, *I Live in Fear* é pertinente em debater o fim do mundo do holocausto nuclear e como a própria lógica de um mundo absurdo é capaz de produzir objetos como a bomba atômica, bem como de querer que não pensemos no que isso significa. A conclusão que chegamos junto ao filme é que não há sentido em questionar a sanidade de um que já se encontra incapaz de retornar ao cotidiano pós Hiroshima.

Esses dois casos são exemplares por serem opostos no trato do trauma. No entanto, aquilo que perdurou mais e que nos parece diretamente conectado com a bomba é uma cultura em torno da imagem atômica no imaginário japonês. O desenho, seja ele animado ou em forma de mangá, foi particularmente favorável para uma circulação da estética-Hiroshima, pois nele há um controle maior da imagem, uma possibilidade de figuração mais íntima pelo traço da mão, mas também mais massiva devido ao boom do animê-mangá a partir da década de 50¹⁴⁶. Vejamos agora, a partir de três casos de diferentes décadas, como a imaginação atômica persistiu na produção cultural japonesa.

5.5.1.2 Do trauma a animação

O primeiro caso, *Gen-Pés Descalços* (1973-1986), é um mangá desenvolvido por Keiji Nakazawa (1939-2012), livremente inspirado nas suas experiências como sobrevivente de Hiroshima, que conta a história de Gen e sua família no contexto do atentado e muitos anos depois. A popularização da série garantiu diversas adaptações (live action e animê) em paralelo ao desenvolvimento do mangá. Nakazawa desenvolveu a obra imediatamente após o seu quadrinho documental *Eu Vi: O Bombardeio Atômico de Hiroshima: A História Real de um*

¹⁴⁶ Rosa de Melo e Cordaro (2016) escrevem significativamente como a ascensão do mangá está relacionada com o fim da ocupação norte-americana no Japão. As autoras relacionam o crescimento econômico como principal responsável pela elevação de status social do quadrinista e, com ele, uma nova cultura para o público jovem consumidor de histórias mais maduras.

Sobrevivente (1972), ampliando sua história com tons ficcionais e adicionando novos elementos.

Nota-se como a marca do “Eu Estava Lá” de Kurt Vonnegut possui um co-pertencimento com o “Eu vi” de Nakazawa – ambas são expressões que atestam o grau de veracidade imposto na narrativa a partir do testemunho em primeira pessoa do narrador. Estar lá e ter visto o que estava lá: a busca pelo reconhecimento do leitor em crer que a história é real. Mas também podemos pensar que tais expressões manifestam o grau de incredulidade do acontecimento e sua subsequente necessidade narrativa a partir de quem o presenciou. A expressão “Eu vi” no contexto da obra se manifesta como o anulamento das distâncias do evento histórico a nível mundial – isto é, um episódio que marca a história do mundo – e o testemunho-experiência de um sujeito particular – que sofreu a tragédia do respectivo evento – em prol de uma indistinção narrativa de duas vias biográficas, a do acontecimento e a do indivíduo.

É fácil antever o interesse mercadológico na obra, não no polo da relevância particular da história de vida de Nakazawa, nem na destruição de Hiroshima em si, mas no ato imbricado do acontecimento histórico narrado por uma pessoa comum, que teve a experiência de ser diretamente impactada pela tragédia do percurso histórico. Nos deparamos com o “Eu vi” a partir de um dos problemas essenciais do acontecimento-Hiroshima: o problema da imagem. Imagem-Trauma, Imagem-Testemunho, Imagem-Assombro. Naturalmente se torna impossível reduzir em detalhes a economia imagética contida no “Eu vi”, mas o esquecimento não é uma opção, porque a imagem, por mais falha e impossibilitada que seja, ainda persiste, tal como atesta Nakazawa:

“Geralmente os ossos resistem à cremação, mas o cério radioativo havia devorado os ossos de minha mãe, e eles se transformaram em cinza. Eu senti como se minha mãe estivesse me dizendo para contar a verdade sobre a bomba às pessoas de todo o mundo”. Não havia melhor maneira para dar seu testemunho do que através de seus quadrinhos. (...) Comparado a outras mídias japonesas, o mangá era uma oportunidade quase única de dizer o indizível (apud ROSA DE MELO; CORDADO, 2016, p. 4).

O indizível de Nakazawa se dá por imagens (figuradas pelo desenho) que possuem um pacto diferente com seu leitor, uma vez que há uma dimensão imaginada e reconfigurada pela criatividade do desenho – o que já as coloca em um status diferente do hiper-real do filme *Hiroshima*, no qual a ficção era convidada para fazer as vezes do documentário. *Gen Pés Descalços* procura um espectador consciente dos acontecimentos históricos envoltos em Hiroshima, ao mesmo tempo em que traça um pacto implícito que suas imagens não são reais. Estranho paradoxo, seu fundo narrativo parece buscar um reconhecimento com a veracidade histórica, enquanto sua carne se abre para os voos e desvios da ficção figurada. E talvez não

conseguimos repousar mais sobre tal paradoxo na cena de recriação da detonação da bomba sobre Hiroshima, captada pela adaptação do mangá em forma do anime homônimo (Mori Masaki, 1983).

De repente, estamos inseridos no clarão do fim do mundo atômico (fig. 27), ao lado dos personagens, e observamos seus corpos se apagarem sob o consumo da luz brilhante. Sem música. Vemos a destruição da cidade, a muralha de fogo, a contorção dos prédios, a arruinação da arquitetura, a suspensão do tempo em tons de um negativo fotográfico; as expressões são congeladas até passarem para o *slow motion*, como se fosse possível percebermos o exato instante em que a vida se extingue.

Fig. 27: O instante



Fonte: Internet.

A animação é favorável para a criação de momentos assim, pois seu enquadramento parte do zero, sem base com a luz, tal como o audiovisual analógico, deixando a imaginação livre para figurar o fim do mundo atômico em seu momento mais elementar ao reduzir o personagem animado ao desenho imóvel e chamuscado. As linhas do fundo branco na imagem (fig. 27) criam a noção de que algo está sugando o ar: sucção atmosférica, sucção corporal. A

imagem se torna fetichizada – há diversos momentos como o da figura 27 com outros personagens na cena – justamente no que parece buscar aquilo que surge com mais frequência no depoimento dos sobreviventes¹⁴⁷: a quebra do tempo, o sentimento que as pessoas foram jogadas para fora dele.

Ao animar seus personagens como estáticos enquanto o olhar da câmera gira ao redor dos seus corpos, o filme se aproxima da experiência descrita pelos sobreviventes. O silêncio imperou no instante decisivo, que foi seguido pelo som, fazendo com que aqueles que sobreviveram simplesmente tivessem dificuldade de entender o que aconteceu. No entanto, a consequência é a fetichização, o caráter alucinatório da imagem em querer o instante preciso e mais direto do impacto da bomba. O paradoxo é que, ao usar técnicas do audiovisual animado para reconstituir tal acontecimento histórico, ele se afasta do realismo. De repente, percebemos a meticulosidade técnica em repetir as mesmas cenas (corpos estáticos e expressivos com preto e branco do clarão, corpos se desintegrando, etc) para se chegar ao que deseja: a experiência da bomba enquanto imagem.

A animação é pertinente para a representação do clarão porque trabalha em prol do envolvimento da cor no quadro, e Hiroshima foi um grande clarão que consumiu a vida num piscar de olhos, tal como uma pincelada forte e expressiva numa tela preta, contudo, a precariedade da animação em ser real tal como a imagem técnica documental gera um senso de grotesco – algo que se repete nas cenas das pessoas “zumbificadas” vagando pelas ruínas da cidade – que é fortificado pela repetição de personagens se desintegrando. O assombro existe com maior ênfase quando transformamos tal cena em frame (fig. 27) porque o instante é eternizado, mas mesmo assim, não conseguimos escapar que o filme transforma a tragédia no horror grotesco, numa economia da crueldade com a morte em achar possível que a imagem consiga representar o instante do ser para o não-ser. Nesse sentido, *Gen* quer o impossível, e justamente por isso se aconchega com o que considera mais próximo: a reconstrução em câmera lenta do clarão extinguindo o corpo.

A ironia é que essa passagem do fim do mundo sublime (fig. 25) do cogumelo atômico para o que estava acontecendo lá embaixo (fig. 27), resulta no reconhecimento do linguajar cinematográfico como sempre inadequado ao não-ser. Ou seja, reconhecemos ele, mas sempre como mera imagem, simples representação.

No segundo caso, *Akira*, mangá de Katsuhiro Ôtomo, que foi lançado de 1982 à 1990 – com uma adaptação homônima dirigida por seu autor e lançada como animê em 1988, cujo

¹⁴⁷ Lembremos do livro *Hiroshima* (2019, HERSEY), debatido no tópico anterior.

sucesso estrondoso no Ocidente garantiu seu lugar como produto pop influente por gerações¹⁴⁸—, a narrativa está inserida numa maior inventividade por sua relação com a ficção científica. *Akira* é uma distopia futurista que se passa após a Terceira Guerra Mundial, Tóquio está devastada por bombas atômicas e se chama Neo-Tóquio¹⁴⁹. Nesse cenário onde impera o caos social entre motoqueiros rebeldes *à la* James Dean, crianças com poderes atômicos e membros do governo tentando manter a ordem e o controle, a obra se inscreve como produto do imaginário do medo atômico do fim disparado pelo desenvolvimento tecnológico. O “Akira” do título se refere a uma entidade misteriosa de força poderosa capaz de ocasionar um verdadeiro genocídio nuclear. Ao longo da narrativa, diversos personagens tentam impedir o despertar do Akira, enquanto outras crianças – frutos de experimentos ultra secretos ora aguardam Akira, ora se consideram o próprio. Há diversas referências a acontecimentos reais da história do Japão (ROSA DE MELO; CORDARO, 2016), no entanto, gostaríamos de focar em como a estética da bomba atômica surge na obra.

Seja no mangá ou no anime, *Akira* abre sua história com o clarão atômico. Tóquio é destruída num piscar de olhos, nenhuma fala, nenhum som, nenhuma vítima visível, apenas o clarão que consome a cidade. No animê, o plano mostra a cidade segundos antes do clarão e em seguida, com a expansão da explosão atômica, toda a tela fica branca. O filme acabou? Não, não se trata de um uso próximo ao final de *Melancholia* (fig. 18), mas a introdução ao mote narrativo em que tal fim do mundo não só ocorre em diversos outros momentos, como sua ameaça é uma constante. *Akira* é dominado pelo clarão enquanto cerne diegético, seja nos instantes que concluem volumes ou nos que iniciam – a imagem de Hiroshima paira sobre a obra, não como uma referencialidade direta ao acontecimento histórico, mas como uma reconstrução estética. Ao final do vol. 3 (OTOMO, 2018), a primeira demonstração do poder do Akira ocorre, numa espécie de confluência entre as pinturas de John Martin (fig. 10 à 12) e a imaginação atômica, e a Neo-Tóquio (fig. 28) é aniquilada: seus prédios se contorcem pelo clarão, milhares morrem e o fim do mundo é instaurado mais uma vez na obra, fazendo com uma nova organização (uma nova dinâmica de mundo se anuncie).

¹⁴⁸ Disponível em ><https://www.youtube.com/watch?v=IqVoEpRIaKg&t=59s>< Acesso em 06/09/2022.

¹⁴⁹ Rosa de Melo e Cordaro (2016) apontam que *Akira* foi lançado 37 anos após a detonação das bombas atômicas e a história se passa 37 anos após a detonação de uma bomba atômica na antiga Tóquio.

Fig. 28: Akira



Fonte: Internet.

O preto e branco ressaltam o clarão como uma imagem dicotômica entre aquilo que se embranquece e se torna um nada-branco. Conseguimos imaginar o som nessa imagem e em toda a cena que a antecede com a macroesfera de Neo Tóquio chegando ao fim. Em suas devidas proporções, podemos dizer que *Akira* faz, a partir da bomba atômica, o que o cinema norte-americano faz ao destruir suas capitais pela força dos efeitos especiais. Trouxemos uma imagem (fig. 28) da hecatombe na obra, mas ela sucede e antecede inúmeras outras que mostram a mesma coisa: a ruína da civilização. Nesse ponto, *Akira* se assemelha com o cinema de Roland Emmerich em sua obsessão com imagens da destruição colocadas sob o imperativo do entretenimento. Não buscamos invalidar a narrativa no seu intuito de produzir memória ficcional da imaginação atômica, mas nos parece que na própria dinâmica de destruições constantes (fig. 28), *Akira* diminui as possibilidades da nossa figuração, porque o fim do mundo é um processo de passagem. Nesse sentido, ele compactua em algum nível com as cosmogonias

pré-cristãs¹⁵⁰ do fim do mundo como passagem, ao passo que banaliza a tragédia do acontecimento por ser tão interessado em recriá-lo em tantas imagens.

No entanto, se nas narrativas mitológicas antigas existia uma renovação do mundo, em *Akira* existe o mergulho cada vez mais pessimista na distopia social – isso só demonstra como o processo de captura mitológica pelas imagens técnicas se dá por meio de relações caóticas. Então sim, Neo Tóquio não acabou em definitivo após a primeira manifestação do Akira (fig. 28), pessoas sobrevivem e uma ordem social mundana persiste, mas ela é consideravelmente alterada, pois do volume 4 (OTOMO, 2019) em diante, das ruínas do antigo mundo, surge o líder religioso, Akira, aquele que despertou do sono, e que é visto como messias, pois se ele lançou o mundo à Hecatombe, ele pode muito bem lançá-lo novamente, tal como profetizado por diversos líderes milenaristas. O mangá passa a adquirir tons mitológicos e é aqui que sua imaginação brilha e atrai nosso olhar.

Em seus últimos volumes, o leitor descobre a verdade sobre Akira: se trata de um projeto para a liberação de energia atômica no corpo humano e cujos os resultados – como sabemos por conta das imagens do fim do mundo que surgiram na trama até então – são os mesmos da bomba atômica. O Akira é simplesmente a possibilidade do poder até o máximo, e no momento que sua própria existência passa a ser vista como uma materialidade divina, o mundo do texto manifesta comentários bastante pertinentes para nossa leitura da bomba atômica como própria da linguagem mitológica. O personagem homônimo é representativo do mito na era tecnológica.

Akira não é apenas produzido por tecnologias científicas, ele é percebido como um líder divino que anuncia um novo homem, produzido em laboratórios e capaz de produzir aquilo que encontramos no livro do Apocalipse. Os poderes atômicos do novo deus não geram a criação, mas a destruição e o caos do mundo já fragilizado, o que faz com que o último volume do mangá seja um verdadeiro livreto de marcas do livro da revelação: a lua cai, enchentes assolam o planeta, clarões atômicos se tornam rotina. O personagem Tetsuo, sem nenhum controle de seus poderes, se torna a encarnação da frase de Oppenheimer, o destruidor de mundos. A textualidade de *Akira* é mitológica, porque lemos a história da aniquilação do mundo em prol de uma incerta nova realidade e o deus é vingativo e cruel com todos. Nesse sentido, pensamos que a obra é exemplar em demonstrar como o pensamento mitológico e apocalíptico sobrevive enquanto narrativa, ao passo que se atualiza a partir dos problemas da tecnologia humana dos medos atômicos.

¹⁵⁰ O que é bastante curioso pois no vol.4 (2019) inteiro há diversas referências explícitas ao livro do Apocalipse.

O “como-se” do futuro é figurado pelo mangá a partir de um novo mito, dependente da referencialidade cristã, mas manifestando que o próprio homem, inserido na história, já é capaz de ser ele mesmo um novo mito originário – não no sentido narrativo da coisa, mas no aspecto criacionista. No texto de *Akira*, o mito do fim do mundo não se encontra como algo de um passado anterior ao tempo dos homens nem num futuro anunciado, mas ele é o próprio acontecer da humanidade desejante em ser *mais*, em ser-atômica. O novo ser cria um novo tempo. Tempo de deuses atômicos.

Portanto, folheamos o último volume da série como tendo um mundo do texto inventivo que combina criativamente o pensamento mitológico com a crítica ao desenvolvimento tecnológico da energia atômica. O resultado não poderia ser mais apocalíptico quando o clarão se torna a vigência do mundo. Fim do mundo como regra. Fim do mundo como produto de um ser tecnologicamente confeccionado em laboratório que é, ao mesmo tempo, um messias e uma arma.

O que para nós é a imagem do fim do mundo, isto é, a persistência imagética do cogumelo de Hiroshima, se torna, ao final de *Akira*, a imagem do renascimento do mundo. E mesmo que não exista um tom ufanista em relação a capacidade de sobrevivência humana, o mangá não escapa da esperança de que *ainda há um mundo*. O despertar do Akira é o acontecimento da mudança, as imagens do caos e da destruição produzem um novo contexto para os personagens. O final é ambíguo, os sobreviventes encaram a reconstrução como possibilidade a partir da destruição e aos moldes milenaristas; um futuro é anunciado. Nem bom, nem ruim, mas ainda assim um futuro, uma superação do fim do mundo como evento catastrófico definitivo. O mundo vive.

Já no animé *Neon Genesis Evangelion* (1995, Hideaki Anno), ocorre, de certa maneira, as associações da imagem do cogumelo atômico com o discurso cristão e, ainda mais que *Akira*, tal anime usa do tecno-sublime atômico como motor narrativo em prol da beleza estética. A série de 26 episódios se passa em 2015, 15 anos após um evento catastrófico conhecido como Segundo Impacto – alusão à Bíblia e a segunda vinda de Cristo – que tirou a vida de metade da raça humana. Nesse contexto, uma raça de monstros gigantes conhecidos como anjos passam a causar destruição na Terra. Em contrapartida, as nações unidas criam o que parecem ser robôs gigantes, pilotados por crianças sincronizadas ao sistema nervoso maquínico de tais mechas, conhecidos como Evas. O protagonista é uma das crianças, Shinji Ikari, e a narrativa gira em torno de seu receio em pilotar seu Eva e seus conflitos com o pai, criador dos Evas.

Assim como *Akira*, o anime textualiza abertamente sua narrativa com questões do fim do mundo, não apenas pelas inúmeras referências bíblicas, mas pela forma como o Segundo

Impacto é visto como um fim do mundo – no terceiro episódio, crianças escutam de um professor acerca do evento. No mesmo episódio, descobrimos a morte de metade da população e que a Antártida foi derretida consideravelmente. A cena do professor chama atenção por duas coisas: a primeira – sintomática de muitas ficções japonesas que lidam com o fim do mundo atômico – é como as crianças estão entediadas com a história da catástrofe, como se essa fosse apenas uma informação chata numa aula desinteressante¹⁵¹; a segunda é o tom otimista do professor. Em sintonia com a atmosfera do cinema hollywoodiano, ele conta como a humanidade deu a volta por cima em 15 anos, como se o Segundo Impacto fosse o momento chave da culminação histórica (tons bastante próximos do milenarismo).

Isso nos espanta, porque *Evangelion* manifesta, em mais da metade dos seus episódios, a possibilidade real de extinção para seus personagens. No entanto, tal possibilidade anda de mãos dadas com sua obsessão pelo clarão que frequentemente encontra lugar na sua narrativa. O clarão surge do constante uso de armas atômicas contra os anjos, mas também com o poder dos mesmos. Então há sempre uma semelhança com o sol de Hiroshima (fig. 29 e 30).

Fig. 29: A beleza em Evangelion



Fonte: Internet.

¹⁵¹ É curioso como tal atitude se manifesta virtualmente em tantos personagens diégéticos do fim do mundo como figuração imaginativa nos casos do presente tópico debatido aqui – Akira, Godzilla, cinema Kaiju, etc. Nos parece que a própria textualidade dessas obras reconhece a incapacidade do fim do mundo como um drama real (com exceção do primeiro *Godzilla*), e que ele é um mero estímulo sensorial ou de valor cômico para os personagens.

Fig. 30: A beleza no animê em forma de cogumelo atômico



Fonte: Internet.

As imagens (fig. 29 e 30) estão inseridas numa dinâmica rítmica de tensão e rapidez, ou seja, os clarões surgem ao longo da temporada como flashes de pouquíssimos segundos e são rapidamente sucedidos por outras imagens. Não há momentos de duração para o sublime – exceto quando as retiramos de seus contextos e expomos como *frames* –, apenas os cortes rápidos das explosões que destroem quase tudo que tocam. Anjos e Evas duelam nesses espaços esteticamente atraentes ao olhar. E é tudo tão digitalmente agradável, as cores, as formas, a expressividade e volume das chamas e fumaças. A explosão animada que muitas vezes nos leva a perguntar: como o grão da animação tão belo, tão harmonioso adquire o sentido do fim do mundo? Com *Evangelion* não cessamos de nos alienar do fundo trágico que ergue a estética do cogumelo no audiovisual, pois não há mortos, não há profundidade na destruição em si, apenas no que ela causa e nos rostos dos indivíduos que dramaticamente batalham para derrotar os anjos. Mas não defendemos a beleza como um dado inerente ao animê, pois não há espaço na duração para uma absorção apropriada do quadro; a imagem existe em seu fluxo apenas como estímulo, como excitação do seu consumidor.

A excitação da ação, o entretenimento da violência dos oponentes, a música que dá o tom ao ritmo da montagem. No entanto, isso não quer dizer que o fim do mundo não está lá enquanto problematização da imagem, pois não se pode negar que a compreensão resultante do nosso acesso a tamanho bombardeamento dos sentidos por imagens belas existe sem Hiroshima,

ou *Akira*. Nossa figuração faz as vezes do déjà-vu: ela é transmitida por imagem, alienando diversos contextos em prol da persistência de um modelo. Mas também não podemos negar que o fim do mundo surge a partir da textualidade da obra como um todo.

Evangelion, em seu todo, se reporta ao mito não como uma confecção mais “nova”, como vemos em *Akira*, mas como uma influência convencional. Por isso que sua imaginação não cessa de retornar a uma iconografia cristã, seja nos nomes da narrativa (Eva, Anjo, Adão, Lilith), nas próprias explosões atômicas que muitas vezes assumem o formato de cruz, bem como nos diálogos dos personagens e títulos dos episódios. No episódio doze, por exemplo, ocorre um diálogo entre os cientistas do projeto Eva no Polo Sul – que está consideravelmente derretido e é representado em tons roxos. “Não deveríamos chamar de Inferno?”, diz um dos personagens, enquanto outro comenta que a região diante deles é um mundo “purificado, expurgado do pecado original”. *Evangelion* é tão carregado de momentos assim que muitos leem a sua narrativa como uma adaptação das histórias bíblicas. Não vamos tão longe, porque a plataforma que sustenta o texto prioriza o dinamismo da aventura estilo *Mecha*, e por mais que esteja adornado com referências cristãs, o que conduz nosso olhar é como são duradouras as impressões dos breves relâmpagos do clarão. Em *Evangelion*, o fim do mundo enquanto figuração imagética nunca foi tão reconfortante para o olhar.

O reconforto é liso, carente de algo para além do estímulo visual. *Evangelion*, embora seja tão abertamente mitológico, não faz suscitar reflexões mais densas, pois se há a ameaça da extinção total na narrativa, ela existe como um fundo para os dramas do seu protagonista que circulam muito mais em torno de questões existencialistas do que de questões apocalípticas. Portanto, é inegável que sua textura narrativa atua como uma influência direta (e gadameriana) sob nossa interpretação do fim do mundo, mas tal tradição não é tão forte quanto a programação imagética em questão. A figuração adquire tons de fim do mundo porque a imagem é assim mesmo, um frankenstein montado de Hiroshima a partir da cultura audiovisual atômica.

5.5.1.3 Do trauma ao símbolo

Gostaria de concluir esse possível caminho para o imaginário atômico do Japão com sua figura mais popular, o Godzilla. A imagem do dinossauro gigantesco que sofre os efeitos da radiação atômica não surge em apenas uma obra, mas em várias: desenhos ocidentais, brinquedos, mais de 30 filmes japoneses e alguns norte-americanos, séries na Netflix e quadrinhos são alguns exemplos. O Godzilla é um ícone da cultura pop que se mantém na imaginação midiática há mais de meio século.

Mas enquanto a figura do Godzilla pode ter popularizado um caráter cômico e exagerado de maquetes-cidades sendo destruídas por um homem vestido com uma roupa de dinossauro, seu primeiro filme usa tais elementos numa textura bastante diferente das suas dezenas de sequências e remakes. *Godzilla* (1954, Ishiro Honda) é um filme abertamente anti-nuclear, diretamente inspirado pelo contexto pós-Hiroshima – não apenas porque o design do monstro foi pensando para manifestar as queimaduras por radiação atômica, mas porque ele foi produzido no contexto imediato da desocupação norte-americana no Japão e, como o leitor já foi informado, a ocupação estadunidense proibia qualquer demonstração pública do luto pelos mortos pelas bombas. Livre da censura, o Japão passou a trabalhar na conscientização coletiva do atentado e nenhum produto midiático foi tão popular dentro e fora da nação como *Godzilla*¹⁵².

O filme de Honda¹⁵³ gira em torno da descoberta de um dinossauro antigo, sobrevivente da extinção de sua espécie, que recebe radiação nuclear a partir dos testes atômicos no Pacífico Sul. A partir de então, o monstro cresce em tamanho e passa a cuspir um raio atômico que destrói tudo que toca. Godzilla é um criatura originada pela mistura da tecnologia com o natural, o monstro da era atômica, o trauma ambulante de um Japão que teme sua destruição total pelos poderes nucleares. É curioso perceber como o monstro sempre surge do oceano – símbolo primordial do fim do mundo (como vimos nos capítulos 2 e 3 da presente tese) que atualiza o medo muito antigo na consciência humana de que, nas profundidades dos mares, reside o desconhecido e o ainda-não-mundo para a humanidade. O animal gigantesco batizado pela era atômica retorna para mais uma batalha entre mundo e caos.

Para reforçar essa ideia de um acontecimento histórico ficcional, o filme dispõe a maioria dos seus personagens como pessoas ligadas ao governo ou cientistas antiarmas nucleares (Hiroshima é mencionada diversas vezes como pôster contra a criação de bombas atômicas). *Godzilla* atrela sua destruição com a seriedade digna da conscientização atômica, e mesmo que cidades em forma de maquete sejam destruídas por um homem fantasiado de monstro, as vítimas são apresentadas, o senso de drama é pungente nas imagens que seguem o advento do Godzilla, remetendo muito mais ao neorrealismo italiano do que ao cinema Kaiju¹⁵⁴. O estilo é documental, porque os realizadores estão comprometidos em referenciar suas

¹⁵² Na introdução do livro *In Godzilla's footsteps* (p. 2, 2006), o autor William M. Tstsui aponta que uma pesquisa da CBS News em 1985 indicou que o Godzilla estava no top 3 acerca das pessoas mais famosas do Japão.

¹⁵³ O filme foi, inclusive, lançado no mesmo ano de outro acontecimento que levou a nação japonesa à conscientização atômica: o incidente *Lucky Dragon*, no qual um pescador japonês morreu vítima da radiação de um dos inúmeros testes nucleares dos Estados Unidos nas águas do Pacífico.

¹⁵⁴ Em Japonês *Kaiju* remete a “besta incomum”, “animal estranho”, no cinema nipônico, a catalogação se refere a filmes de monstros gigantes que brigam entre si ou ameaçam a humanidade.

imagens como *possíveis* de um futuro real para o espectador; ao mesmo tempo, as cenas dos rituais funerários das vítimas do Godzilla são interpretadas pela autora Susan Napier (2006, p. 23) como “para os civis japoneses mortos na guerra que não podiam ser publicamente lamentados sob o regime da ocupação estrangeira”.

O filme é, portanto, um tipo de ritual midiático para o luto japonês e um alerta para o futuro da nação. Grande parte dos acontecimentos diegéticos são acompanhados por transmissões de rádio e pela televisão, que se encontram sempre presentes na destruição das cidades pelo monstro – escolha que reflete uma implicação para que o evento Godzilla seja interpretado dentro da narrativa como um acontecimento histórico. Nesse sentido, o filme se aproxima muito da simulação das catástrofes contemporâneas sendo midiaticizadas.

Eventualmente o Godzilla é destruído, mas não sem o receio do Dr. Serizawa (Akihiko Hirata) – inventor do destruidor do Oxigênio (arma que liquida o Godzilla). O Dr. não quer usar a arma, justamente porque sua descoberta apenas irá intensificar a corrida nuclear e aproximar ainda mais a humanidade da extinção. Para nós, não há dúvidas de que há uma intenção de referência cruzada ao final do filme, quando o Godzilla é derrotado e o Dr. Kyohei Yamane (Takashi Shimura) diz: “Eu não acredito que Godzilla foi o último de sua espécie, se os testes nucleares continuarem, algum dia, em algum lugar no mundo, outro Godzilla pode aparecer.”, e o filme conclui, então, não triunfalista, mas receoso com o futuro do mundo. A autora Susan Napier (2006, p. 10) diz que seu final pode ser lido:

como uma forma de terapia cultural, permitindo que os derrotados Japoneses possam trabalhar com o trauma dos bombardeios de guerra nas cenas de pânico ou destruição e, com o final feliz do filme, dando-lhes uma chance para reimaginar e reescrever sua derrota devastadora. A total falta de voz de Godzilla neste filme pode nos lembrar da citação de John Treat de um sobrevivente de Hiroshima que descreve o dia do bombardeio quando ela olhou para o céu e pensou: “olha, vem um avião inimigo” e então diz: “a partir de agora não houve mais palavras”.

Ou seja, o trauma do Godzilla não consiste apenas no que ele pode fazer com o Japão e o mundo, mas com o que ele é: um corpo marcado pela radiação, a figuração extrema do sobrevivente traumático da bomba. Sua bestialidade subtrai a individualidade em prol de um símbolo ambulante do fim do mundo como possibilidade do futuro, mas também como consequência de um passado real – ele é, simultaneamente, produto e produtor do apocalipse. O Godzilla não é um monstro percebido, pelo menos em seu primeiro filme, de maneira simplista: a complexidade entre uma alteridade extrema da bomba atômica e seu corpo de dinossauro repousa na incapacidade de catalogá-lo como um mero personagem vilanesco. No entanto, essa não foi a dimensão que apelou para um público Ocidental no relançamento do filme nos EUA sob o título *Godzilla, Rei dos Monstros!* (1956, Terry O. Morse, Ishiro Honda).

Essa nova versão foi fortemente editada com novas cenas de atores norte-americanos e cortando cerca de meia hora do filme original; não por acaso, as menções a Hiroshima foram consideravelmente diminuídas (GUTHRIE-SHIMIZU, 2006). Godzilla apelava ao público norte-americano não por sua ambiguidade e senso trágico, mas porque ele se inscreve no gênero bastante popular em cinemas Drive-in da época: filmes b com monstros gigantes. No entanto, o sucesso do filme foi muito além do esperado para o padrão do filme b estadunidense (GUTHRIE-SHIMIZU, 2006). Ou seja, o interesse japonês em exportar seu produto como um grande evento midiático do pós-guerra, aliado à popularização de um gênero que influenciou diretamente nas alterações do filme original, tornaram *Rei dos Monstros!* um sucesso estrondoso. Nos anos 50 se viu o surgimento do consumidor adolescente como categoria de mercado potencial para Hollywood, e, portanto, o público-alvo era infanto-juvenil – o que estava bem longe do que foi visionado por Honda no filme original. Sai o trauma, entra o entretenimento¹⁵⁵.

O cheiro de Gojira tão exótico, acho, explica o sucesso inicial do filme. No entanto, esse não é o mesmo conjunto de valores que governa seu sucesso contínuo. A longevidade do Gojira é um dos objetivos por trás de sua promoção no exterior era anunciar um Japão moderno, mas isso se mostrou impossível, uma vez que os ícones são removidos de seu contexto cultural e deslocados para o exterior, seu significado muda. Godzilla sofre o mesmo destino que os ícones americanos fora de nossas fronteiras nacionais – seus marcadores culturais inerentes não são exportados com o show e muito disso se torna kitsch. Esse “cheiro” da cultura japonesa e suas conexões com Godzilla, adoração de ícones e a proliferação de bens de personagens como Hello Kitty e outros, também levou a uma fadiga nacional em relação a Godzilla que pode explicar o fim da série em 2004. [...] De fato, devemos supor que o público japonês em 1954 estava muito mais sintonizado com os antecedentes históricos que tornaram Gojira atraente em seu lançamento doméstico japonês, do que o público estrangeiro quando o filme chegou às costas americanas, editado a uma polegada de distância. sua vida, dublada, narrada com um personagem centro-americano e despojada de seu significado e intenção originais. (KUSHNER, 2006, pág. 47 e 48).

Ou seja, o fim do mundo foi transportado, pois seu sentido fora significativamente alterado em favor da indústria cultural. O remake de 1956 ainda contém o teor apocalíptico, mas seu mundo do texto mina qualquer possibilidade de implicar o monstro com seu contexto histórico real. Godzilla, portanto, com o passar dos anos, se tornou um estímulo barato, um objeto de apreciação pela precariedade e por seu aspecto cômico. Com a reconfiguração do monstro do trauma para uma simples mercadoria, o imaginário estadunidense lucrou com o fim do mundo que sua nação havia despencado sob o céu japonês dez anos antes, e isso foi só o começo da

¹⁵⁵ “No conforto de seus próprios carros, os americanos puderam praticar “união familiar” enquanto consomem, entre outras coisas, espetáculos de OVNI, criaturas ingurgitadas de radiação e monstros projetados em enormes telas de teatro ao ar livre. Sábado de matinê de contas duplas em cinemas internos provaram ser um salva-vidas para jovens pais que precisavam de uma maneira de manter seus filhos fartos entretidos a baixo custo. Filmes de Godzilla eram apenas uma forragem útil nesses sites de pais sancionados consumismo juvenil americano” (GUTHRIE-SHIMIZU, p. 58, 2006).

vida do Kaiju fora do Japão, pois no advento da televisão, a imagem do Godzilla passou a circular cada vez mais em sessões noturnas. O dinossauro radioativo estava na cultura pop, no imaginário das pessoas, mas sua infantilização no mercado norte-americano teve consequências diretas na recepção de como o Japão passou a ver seu monstro: na década de 60, o tom de seus filmes foi desprovido do caráter trágico e passou a mirar especificamente no mercado jovem.

Godzilla passaria então a ser visto como um produto bastante *camp*, exagerado, bobo e com premissas ora repetitivas, ora superficiais em seus comentários sobre o fim do mundo. O universo do personagem ganha novos monstros – Rodan, King Ghidorah, Mothra, Mechagodzilla, além de travar embates com monstros já conhecidos pelo público do cinema, como em *King Kong vs. Godzilla* (Ishiro Honda, 1962) –, e as batalhas ao longo de dezenas de filmes japoneses popularizaram o cinema Kaiju no Japão e no mundo.

Se a mitologia contém em suas narrativas o embate de entidades grandiosas e bestiais que colocam em jogo a própria possibilidade do ser humano existir e continuar no mundo, o cinema Kaiju é um simulacro desse aspecto mitológico. O Japão devastado nesses filmes¹⁵⁶ é uma grande maquete de efeitos especiais práticos que não almeja em momento algum ser realista, pois a textualidade visa, ao nosso horizonte, se inscrever na tradição do gênero em que o prazer impera. O prazer pela devastação é o prazer pela imagem. O trauma cede em favor do amor por Godzilla¹⁵⁷ destruir o mundo; estamos no universo onde Godzilla e seus amigos fazem o fim do mundo para nosso prazer no exagero. Seu design mudou também: da figura grotesca do primeiro filme a um Godzilla mais expressivo, com gestos mais humanizados, enquanto no cinema norte-americano ele é retratado com CGI estilizado para se diferenciar do japonês.

Existem casos que ainda trazem um contexto de tensão geopolítica, mais especificamente *O Retorno de Godzilla* (Koji Hashimoto, 1984), que reflete muito da posição do Japão na Guerra Fria e que elevou o tom da franquia novamente. Em outros casos, Godzilla foi utilizado como um comentário contra a poluição do planeta em *Godzilla vs. Hedorah* (Yoshimitsu Bunno, 1971); em *Godzilla vs. King Ghidorah* (Kazuki Omori, 1991) existe um momento peculiar: em uma das várias cenas nas quais King Ghidorah – monstro voador de três cabeças semelhante a um dragão – está destruindo o Japão, ele passa por menos de dois segundos pelo Memorial da Paz de Hiroshima, que estava a 150 metros do epicentro atômico e resistiu. Um breve instante no texto do universo godzilliano que é produto de um acontecimento

¹⁵⁶ Boa parte desses filmes se encontra listada no presente link, onde todos foram assistidos para a escrita dessa tese: <https://letterboxd.com/tears_in_rain/list/godzilla-and-friends-marathon/> Acesso em 09/09/2022.

¹⁵⁷ Em *All Monsters Attack* (Ishiro Honda, 1969), o diretor do Godzilla original conta a história mais besta acerca do Godzilla, onde uma criança ajuda o filho do Kaiju que sofre bullying de outros monstros. Em 15 anos, Godzilla foi do trágico ao bobo.

histórico que não é dito, nem dialogado no filme para além da breve imagem. Nesse momento da franquia, Hiroshima já praticamente desaparecida. Godzilla havia se tornado esse porta voz da bomba, esse embaixador da cultura atômica nas mídias, mas para se tornar pop, o signo tinha que ser maleável, ameno e inofensivo enquanto produto – e como isso foi explorado em demasia, sua fadiga é resultado da própria exploração da indústria cultural com o fim do mundo atômico. A franquia havia sido interrompida em 2004, mas ressurgiu recentemente tanto no cinema norte-americano como no cinema japonês com *Shin Godzilla* (Hideaki Anno, 2016). Nas mãos do criador de *Neon Genesis Evangelion*, Godzilla reapareceu com um filme para além do que o espectador estava acostumado, recuperando sua linhagem com o filme original, mas levando o monstro para novos lugares.

O Godzilla de Anno muda seu ponto de referência de Hiroshima para um fim do mundo muito mais recente, o terremoto e tsunami do Japão em 2011 e o subsequente desastre da usina de Fukushima. Com isso, o Godzilla encontra uma *necessidade* para fazer as vezes do trauma japonês novamente ao deixar um rastro de ondas gigantes, terremotos e lixo radioativo por onde passa. Mas muito mais que uma referência cruzada com a história recente do Japão, o filme tece uma narrativa apocalíptica do encontro com o desconhecido em tons mitológicos.

A começar que não há uma necessidade de prestar referências aos filmes do passado, pois o filme se sustenta por si só em uma história nova. Segundo que o Godzilla do filme é completamente diferente dos outros – ele nem está inteiramente desenvolvido no início do filme, ao invés disso, vai lentamente ganhando forma. O filme inicia com imagens virais de um estranho fenômeno na baía de Tóquio, onde uma calda massiva surge. Em termos de linguagem, o filme se vale de um teor mais realista ao aproximar a ação do chão e utilizar imagens de celulares, câmeras de vigilância e emissoras de TV. De maneira tão inesperada para o espectador quanto para os personagens de diversos setores do governo, o Godzilla salta do símbolo primordial do fim do mundo, o oceano, em direção a Tóquio, e por onde passa, ele leva os fenômenos da natureza descritos no livro do Apocalipse. As ruas são inundadas por ondas gigantes, barcos são arrastados para o asfalto, pessoas correm (Fig. 31) e o monstro é visível pela primeira vez. Para o espanto do espectador, a criatura não se parece nem um pouco com a imagem clássica do Godzilla (fig. 32)

Fig. 31: a ressonância com a história recente do Japão em Shin Godzilla¹⁵⁸



Fonte: Internet.

Fig. 32: O godzilla surge



Fonte: Internet.

É curioso como na primeira imagem (fig. 31) existe um grau apurado de reciprocidade com as imagens do desastre japonês de 2011, mas ao contrário da proposta do filme *Hiroshima* com o evento homônimo, pensamos, por diversas razões, que a semelhança é boa nesse caso. Primeiro porque não há uma intenção do autor implicado em ocupar, com as imagens, o lugar na consciência do acontecimento histórico em questão, sobrando espaço para explorar uma temática que só ficará evidente ao final do filme. Segundo porque o acontecimento do Tsunami *já-era-imagem* em seu acontecer, pois ele já estava recebendo entes relativos a suas propriedades históricas enquanto era visto, transmitido e compartilhado para o mundo –

¹⁵⁸ Vídeo do Tsunami em 2011: Disponível em ><https://www.youtube.com/watch?v=AYA6-hrbwtE>< Acesso em 09/09/2021.

diferentemente de Hiroshima, cuja economia de imagens se deu ou no pós desastre ou na visão do cogumelo distante de suas vítimas.

Portanto, o fato do primeiro ataque do Godzilla *se assemelhar* ao evento histórico de 2011 nos parece um reforço (real) ao drama: estamos despreparados para tal acontecimento. O tempo do calendário faz as vezes para a textura da ficção no intuito de direcionar o espectador para uma relação mais crível, ou pelo menos mais conhecida, com a narrativa. O nosso desvelar desenvolve uma relação cruzada em que, tal como no desastre real, a tragédia pode ser tão real quanto, fazendo mais um exemplo da indistinção baudrillardiana de real com irreal.

A música operística, bastante utilizada em *Evangelion*, dá o tom da confusão diegética instaurada: nem a população comum, nem o governo sabem o que está acontecendo ou o que é a criatura. Mas a imagem do Godzilla quebra expectativas: nada de um monstro horrendo e com expressões malévolas (fig. 32). Ao invés disso, temos uma criatura em estágio não-desenvolvido, bobo em seu olhar, que nem consegue se levantar, apenas se arrastar, se contorcer em dor – suas guelras despejam um líquido estranho semelhante a sangue. Num primeiro olhar o animal pode provocar risos, contudo, existe algo de assustador em sua expressão de indiferença, em sua fragilidade que causa destruição; seus olhos parecem o de um animal assustado que está tão confuso com o que está acontecendo quanto nós. Aqui, a ambiguidade do Godzilla original é recuperada por outras camadas, seu lado bestial se conecta com sua aparente indiferença em simplesmente existir. Poderia a civilização humana ser destruída por algo que mal parece ter consciência de suas funções motoras? Ao final da sequência, a criatura vira bípede, superaquece e corre em direção ao mar.

A ansiedade do filme escala a partir daí, e ao longo de toda a narrativa, *Shin Godzilla* se desenvolve ao redor de pessoas que devem lidar com um evento sem antecedente algum. Tal como o original, o filme não ignora que pessoas morrem, trens ficam caóticos e o país imerge numa situação próxima ao caos social. Ou seja, há uma busca por um tipo de realismo que simula o evento a partir de como ele seria na vida real. Imagem falsa da verdade. Também é comum que a burocracia seja um alívio cômico nos diferentes setores do governo japonês que sugerem coisas diferentes e sequer chegam a um acordo acerca da natureza da criatura. A humanidade fica incrédula ao perceber que, nos subsequentes encontros com o Godzilla, ele aumenta de tamanho, sua cauda fica tão longa quanto seu corpo e suas feições adquirem uma expressividade assustadora, até o momento em que ele atinge o último estágio e incinera a cidade de Kamakura, em direção a Tóquio, com seu tradicional e já famoso raio atômico (figs. 33 e 34).

Figura. 33: Godzilla, o destruidor atômico de mundos



Fonte: Internet.

Figura. 34: o deus atômico



Fonte: Internet.

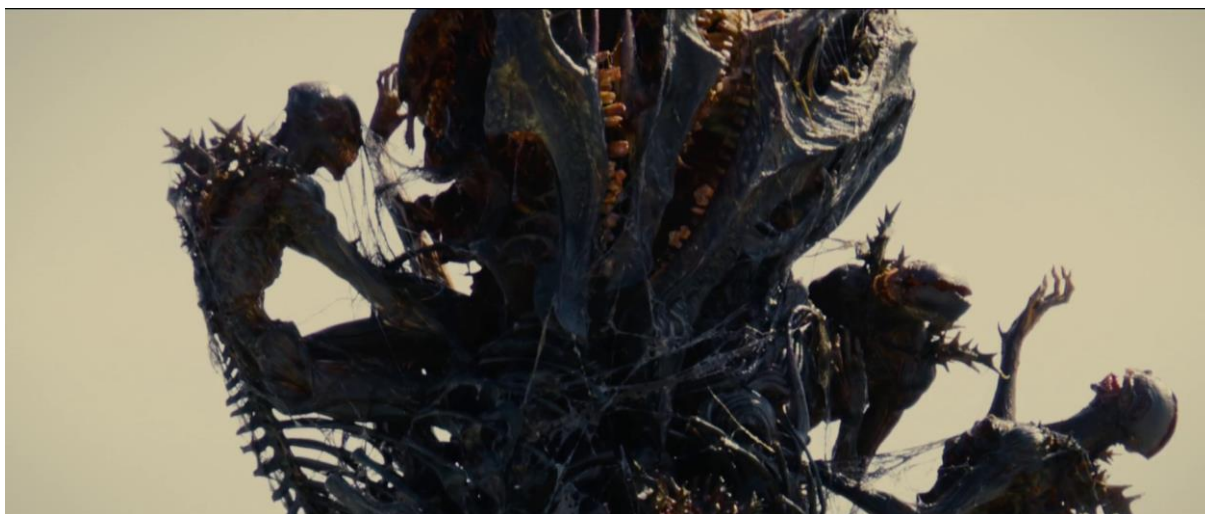
O uso da música clássica acentua o tom religioso do acontecimento narrativo e toda a gramática cinematográfica é convocada ao tratamento apocalíptico do poder desconhecido. Não há diálogos acerca da natureza específica desse Godzilla, ele parece único, a manifestação de algo divino e que não pode ser parado. Anno casa a beleza característica das cenas de *Evangelion* com o temor divino, e a cena suspende qualquer crença de que há como superar tal entidade do fim do mundo. E, diferentemente do animê de Anno, a precisão no uso da destruição possui o propósito de ir além do estímulo sensorial e fazer brotar a simples pergunta: “o que é isso diante de mim?”. *Shin Gojira* readapta toda a cultura cinematográfica de apreço pelo fim do mundo a partir do desconhecido – a criatura não possui uma motivação clara como os Aliens de *Independence Day*, nem é um problema da natureza conhecido pelo homem, como em *2012* e *Dia Depois do Amanhã*. Em partes, o novo dinossauro é próximo do planeta *Melancholia* do filme de von Trier, mas enquanto o segundo é um corpo celeste indiferente a nós enquanto

planeta, o Godzilla nos é indiferente enquanto comunidade mundificada. Além disso, por ele ser um ser vivo, há uma busca por alguma forma de comunicação, ainda que ela não se materialize – e nos parece que isso não ocorre justamente por ele representar um desconhecido mais distante de nós. Nesse sentido, seria como conversar com um fenômeno da natureza, com um tsunami, por exemplo. Esse mundo-sem-nós – lembremos de Eugene Thacker (que já falamos no capítulo 3) – simplesmente acontece e os resultados são devastadores para o antropoceno.

Ao final, o Godzilla não é derrotado, mas contornado. Antes do plano bem sucedido para congelar a criatura, é debatida a possibilidade do uso de armas nucleares, o que reativa a referência cruzada e diversos personagens se mostram receosos em lançar uma bomba atômica em solo japonês por conta de Hiroshima/Nagasaki. Convencidos de que o congelamento de Godzilla é a melhor solução, o governo japonês interrompe o uso de armas nucleares, mas acordam que, caso o Godzilla desperte novamente, as nações possuem a oportunidade de lançar bombas sobre o Japão. Com muita dificuldade e centenas de mortos, o plano dá certo ao atrair o Godzilla para uma região onde o exército consegue congelá-lo e ele permanece ereto como uma estátua no centro de Tóquio.

Convertido de símbolo do fim do mundo japonês para entidade divina (e congelada) no coração do Japão, a criatura carrega seu símbolo do desconhecido-caos-primordial no centro do mundo japonês. Não há como evitar a sensação de que o deus pode despertar e a destruição pode acontecer de novo, porque ele não recebe uma causa, um propósito, ele simplesmente é reconhecido como alteridade extrema. Somos tentados a pairar sobre essa interpretação como uma que faz as vezes dos acontecimentos de 2011, eventos que simplesmente não podem ser impedidos, apenas reconhecidos como índices de uma dinâmica muito maior que nossa mundanidade. Um “Mundo-sem-nós” (THACKER, 2011) no qual os agentes estão para além do antropoceno. *Shin Godzilla* finaliza com uma imagem incrível do Godzilla petrificado e ao se aproximar de sua cauda, percebemos figuras humanoides congeladas em gestos desesperados? (fig. 35).

Fig. 35: Esqueletos na cauda do Godzilla?



Fonte: Internet.

As figuras esqueléticas com ossos anexados a um tipo de carapuça nas costas pontiagudas, tal como o Godzilla, surgem ao final do filme e não são debatidas pelos personagens. Eles são apenas para os olhos do espectador, que os desvela a partir de sua imaginação: os filhos de Godzilla? Os pequenos seres que juntos formam seu corpo?

Para nós, as figuras estão numa tensão frágil entre uma lápide humana e a seiva do (re)nascer. A tensão é própria do encontro entre imobilidade, que nos remete ao inorgânico ou ao morto, e o gesto expressivo, que nos remete a animação própria do ser vivo. Na figura da direita há uma boca visivelmente aberta e o braço levantado, indicando uma possível escalada, que devido à dramaticidade da cena parece ter sido pulverizada pelo raio. Não há dúvidas que as figuras estão presas ao Godzilla, elas são parte dele, mas de um jeito não harmonioso ou completo. Seria um reconhecimento do novo indivíduo após a presença do Godzilla, tal como o final de Akira? Dentro do filme, elas certamente funcionam como um mistério, um *cliffhanger* para o espectador esperar mais. Mas, para além disso, somos jogados na perspectiva que dentro desse universo diegético, o despertar do Godzilla é uma questão do esperar. Em seu corpo há a marca da morte humana e, nesse aspecto, parece sintomático que o filme não “resolva” o caos primordial do monstro, porque ele vai acontecer de novo e de novo, até não haver mais possibilidade de luta entre o mundo e o caos. Portanto, concluímos nosso passeio pelo imaginário atômico no Japão com esse sinal da morte em larga escala acolhido para o centro do mundo japonês como um índice do futuro incerto.

5.5.2 Os Estados Unidos da América simulam sua própria morte

Em 1955, o reverendo Kiyoshi Tanimoto (um dos sobreviventes do atentado a Hiroshima – trouxemos sua voz no livro homônimo de John Hersey) participou, junto com sua esposa e 4 filhos, do reality show norte-americano *This is Your Life* (tradução: “Esta é Sua Vida”), que tinha como conceito expor a vida de algum cidadão sob os holofotes da mídia massiva norte-americana. O criador do show, Ralph Edwards, iniciava o programa contando a história do indivíduo para em seguida entrevistá-lo, produzindo assim a espetacularização midiática de pessoas ordinárias e com problemas comuns. No documentário *Clarão/Chuva Negra: A destruição de Hiroshima e Nagasaki*, diversos sobreviventes da bomba atômica contam como em 1955 foram convidados para passarem por cirurgias plásticas organizadas por grupo estadunidenses em apoio às vítimas da bomba e, como parte desse contexto, podemos compreender a participação do reverendo Tanimoto no reality show. O apresentador Edwards conversa com um evidentemente constrangido Tanimoto¹⁵⁹ sobre o dia do bombardeio e ainda convida um dos co-pilotos do avião que bombardeou Hiroshima para conhecer o reverendo. Em determinado momento, Edwards pergunta: “Você poderia nos dizer sobre sua experiência no dia 6 de agosto de 1945?” e o capitão responde em espanto os resultados imagéticos da ação naquele dia por uma textura próxima do “Meu Deus! O que fizemos?”. O programa segue com a conversa em que o reverendo pouco fala e Edwards informa que é possível para o espectador ajudar financeiramente muitas vítimas das bombas para tratamento médico – o capitão diz que quer ser o primeiro a contribuir “em nome de sua família” e de todos os membros da tripulação dos aviões que bombardearam as cidades em 1945.

O programa cria a ilusão de que a história não apenas é contornável ou até mesmo resolvível como pode ser acertada sob a influência da mídia massiva. A história de um sobrevivente vira o substrato sentimental para tocar o coração do consumidor midiático, enquanto Hiroshima, sua tragédia, é reconfigurada como o fundo narrativo de uma história adequada para o horário nobre. Não apenas ocorre uma descomplexificação das implicações mundiais do acontecimento-Hiroshima em prol da televisão, como se busca superficializar através de um caráter raso e cristão a redenção norte-americana. No copiloto que se mostra chocado com as ações do seu antigo avião e que contribui para a ajuda, ocorre a textualidade do perdão fácil, da empatia televisiva. Não nos cabe colocar o piloto no tribunal da história e

¹⁵⁹ O trecho no documentário e o programa completo podem ser acessados nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=c_58byuLBu0>; <<https://www.youtube.com/watch?v=KPFxa2vTErc>>. Acesso em 15/09/2022.

afirmar que ele não merece perdão¹⁶⁰. Não é isto que estamos chamando a atenção do leitor. O que nos interessa é perceber como um acontecimento tão marcante, trágico e decisivo na história do mundo se reduz a dinâmica simples da indústria cultural: uma vítima e um agressor que não pode ser visto como alguém errado, pois isso iria quebrar o pacto implícito entre os norte-americanos do pós guerra que a bomba foi uma *necessidade*. Os dois são dispostos num cenário controlado para gerar não apenas o consumo da história na tevê, mas para fazerem um tipo de *acordo* histórico. O fazer as pazes na cordialidade televisiva distorce a percepção do acontecimento, impede a seriedade da questão apocalíptica possível após Hiroshima e convida o espectador a ser um agente do processo histórico. Como? Ora, a partir da contribuição financeira com as vítimas, ato representativo da crença no consumo como mudança.

Nenhum cientista social ou historiador pensaria que a partir desse caso existe a possibilidade de conhecer o evento-Hiroshima, mas todo pesquisador que pesquisa o acontecimento *deve* considerar *como* Hiroshima foi lembrada na memória dos seus agressores. Também não devemos defender de que não havia outras maneiras do norte-americanos receberem outras figurações sobre o acontecimento-Hiroshima, até porque havia o debate sobre a Guerra Fria, em que o medo do outro (URSS) atualizava o debate constante sobre a cultura atômica, mas pensamos que o caso em *This is Your Life* é sintomático de um modo de aparição bastante recorrente do legado que Hiroshima, em partes, deixou nos EUA: o medo do holocausto nuclear sob sua macroesfera. O medo aqui é configurando como próximo da curiosidade mórbida, “como estão os sobreviventes da bomba?”. Mas tal pavor foi amplamente explorado pelo audiovisual de maneiras relativamente parecidas a partir de imaginações em que o estadunidense se via atingido pela tragédia atômica.

5.6.2.1 Ironias com a morte

De certa maneira, o cinema hollywoodiano não cessou de alienar (num sentido não necessariamente negativo) o acontecimento Hiroshima e o medo do fim do mundo atômico pela URSS por meio de diversas obras que subtraem a tragédia em prol do entretenimento do gênero narrativo. Por exemplo, *Day the World Ended* (1955, Roger Corman)¹⁶¹ é bem sintomático do

¹⁶⁰ Enquanto lia o seguinte trecho, a corretora do presente trabalho achou apropriado recuperar o obituário do piloto do Enola Gay para lembrar que ele, aparentemente, não viu nenhum erro na operação. Disponível em ><https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=15858203>< Acesso em 20/04/2023.

¹⁶¹ Os personagens dividem uma casa temporária – um abrigo antinuclear –, se apaixonam, planejam casamentos, enfim, não há desespero algum e o máximo de tensão consiste na descoberta de uma espécie de humanóide produzida em decorrência da radiação. Esse outro não possui individualidade ou racionalidade, sendo puramente bestial, e vencê-lo é o desafio imposto na narrativa. Ou seja, o principal conflito do roteiro consiste em sabermos quem irá ganhar, o velho ou o novo humano? Em sintonia com a crença hollywoodiana que parece atravessar gerações de narrativas pós-apocalípticas, o velho humano sobrevive ao destruir o humanóide, e um dos personagens afirma “O homem criou, Deus destruiu”, indicando a mesma fé antropocêntrica e cristã tão perpetuada

filme b que utiliza o holocausto nuclear como mote narrativo. O filme abre com imagens reais de testes da bomba atômica e descobrimos que o mundo, como conhecemos, chegou ao fim. Naturalmente existem sobreviventes do fim do mundo hollywoodiano, e como nas obras que já analisamos em tópicos anteriores (particularmente as de Roland Emmerich), existe a crença na possibilidade da persistência da civilização.

Se formos para a ficção televisiva, a primeira temporada de *Além da Imaginação* (1959, Rod Serling) possui dois episódios diretamente conectados com o temor nuclear. No episódio 8, *Time Enough at Last* (John Brahm), acompanhamos a história de um homem que apenas gostaria de ter tempo para ler, mas devido a sua esposa e ao seu trabalho ele não consegue desfrutar como gostaria dos clássicos. Até que o fim do mundo acontece e o protagonista se salva no interior do porão do banco onde trabalha.

Ele agora tem todo o tempo do mundo para ler na terra arrasada pela bomba atômica. O problema é que, ao final, seus óculos se quebram e ele fica sem nada para fazer até o fim da vida. Um tom irônico para o fim do mundo atômico como uma temática capaz de *adequar* a qualquer história. Aqui, não há reflexões sobre o holocausto nuclear, apenas sua função de arauto que muda a narrativa, manifestando, ao nosso horizonte, o quão bobo o fim do mundo atômico pode ser aos olhos do audiovisual estadunidense.

Mais irônico é o episódio 14 da mesma série, intitulado *Third from the Sun* (Richard L. Bare), que narra a tensão entre um cientista e seu colega de trabalho às vésperas de uma fuga para as estrelas devido ao holocausto nuclear iminente. O planeta é visto como à beira da destruição por conta da tecnologia nuclear e todo o suspense do episódio consiste em não saber se eles conseguirão escapar. Eles conseguem, e uma virada narrativa ocorre no espaço, quando o espectador descobre que eles vão tentar a vida num planeta chamado... Terra. Ou seja, eles não estavam fugindo do nosso planeta, mas de outro, e se dirigiam à Terra, pois se trata do terceiro planeta distante do sol, onde as condições para a produção de vida são ideais. Para nós, não há como não receber a ironia própria da referência cruzada almejada pelo texto. Nos parece esperado do espectador um lamento ao final do episódio, como se este nos dissesse, “sinto lhes dizer, meus caros, mas estamos condenados à extinção também”. A eficácia das imagens consiste em nos fazer crer que estamos na Terra apenas para descobrimos que não, mas há uma

pelo cinema já trabalhado por nós na presente tese. O final deste filme não é o apocalipse, não é o fim, mas o começo de um novo caminhar sob a Terra e, mais uma vez, há a fé ideológica e hollywoodiana no homem capaz de sobreviver a tudo (até mesmo a bomba atômica). *Day the World Ended* é apenas um dos casos de filmes matinê (o remake de *Godzilla* é outro) da década de 50 em que o fim é apenas o começo esperançoso da humanidade norte-americana.

busca para compreendermos os medos e a claustrofobia diegética como verossimilhanças com os medos do futuro.

A ironia tragicômica foi ainda melhor desenvolvida pelo já citado sobrevivente de Dresden, Kurt Vonnegut e sua história de paranoia apocalíptica por armas nucleares, *Cama de Gato*. Lançado em 1963, a narrativa do livro gira em torno de John, um jornalista freelancer, que conta, em flashbacks, como em algum momento do séc. XX ele desejou escrever um livro sobre o dia do bombardeio em Hiroshima. Intitulado “O Dia em que o Mundo Acabou”, a busca por John logo se torna sobre um dos pais da bomba atômica, o brilhante cientista, Felix Hoenikker e todos aqueles que o conheciam. Constantemente referenciado como uma das mentes mais inteligentes da Terra, o texto da obra também enfatiza como Felix é ingênuo, bobo e bastante infantil em interpretar sua criação mais famosa. Em uma troca de cartas de John com um dos filhos de Felix, o último conta uma anedota do dia em que testaram a bomba pela primeira vez:

Você conhece a história do meu pai, do dia em que testaram a bomba pela primeira vez em Alamogordo? Depois que ela explodiu, depois que ficou claro que os Estados Unidos poderiam arrasar uma cidade inteira com apenas uma bomba, um cientista virou-se para meu pai e disse: “Agora a ciência sabe o que é pecado”. E sabe o que meu pai falou? Ele disse: “O que é pecado?”. (VONNEGUT, 2017, p. 26).

Não apenas o texto faz questão de enfatizar a persistência mitológica para lidar com a bomba atômica, mas abre um espaço de julgamento para um dos seus pais. Felix é a caricatura do homem-máquina, isto é, aquele que está tão imerso na sua curiosidade científica que jamais cogita as implicações humanas do seu trabalho. Não enxergamos o uso da palavra “pecado” no trecho acima em referência, necessariamente, à imagem-em-si do cogumelo, mas aos efeitos amedrontadores dele. A estrutura semântica une dois recortes temporais e torna-os *um* através do texto, contudo seu efeito não parece visar o reconhecimento da unidade temporal textual a partir de dois momentos, mas sim a comicidade da pergunta quase infantil de Felix¹⁶². Em nosso desvelar, o humor não é inocente como o questionamento do personagem, pois ele opera num tipo de riso nervoso, riso do absurdo, porque estamos diante do personagem que alterou a dinâmica do mundo e que é visto como produtor do “Dia em que o Mundo Acabou” pelo narrador. Felix não apenas desconhece o sentido de pecado, como ele subtrai sua inteligência criadora da própria noção de erro/desvio de conduta moral que um dos cientistas diegéticos instantaneamente colocou na imagem do clarão atômico.

¹⁶² Em outro momento (p. 61), o cientista também pergunta o que é Deus e o que é amor por não entender a frase “Deus é amor”.

A tese que recebemos do livro é o quão absurdo se tornou o próprio fundamento da vida no contexto em que homens criam, irrefletidamente, armas de destruição em massa, e pessoas comuns apenas devem observar a ironia que o destino de suas vidas pode muito bem estar atrelado aos feitos de homens infantilizados. Há diversos momentos no livro nos quais o absurdo trazido pela bomba é textualizado, como quando um barman conta que preparou um drink chamado “Delícia do Fim do Mundo” (p. 35) no dia do bombardeio em Hiroshima. Mas o absurdismo não se volta para o que aconteceu lá. Ao investigar a vida de Felix, John descobre uma arma deixada pelo cientista chamada gelo-9, e a narrativa se torna um tipo de busca pelo cristal: “tão duro como esta mesa, com um ponto de fusão de, digamos, 38 graus Celsius, ou melhor ainda, com um ponto de fusão de 55 graus.” (p. 53), descreve o dr. Breed, um dos cientistas conhecidos de Felix que fala sobre as invenções do falecido com entusiasmo. O personagem mente ao dizer que o gelo-9 não existe, mas caso existisse, seria capaz de congelar toda a água da Terra, mudando consideravelmente o clima mundial. John compreende a informação como verdadeira e o restante do livro é desenvolvido a partir da busca pela arma.

Se aproximando do final do livro, John chega ao país tropical de San Lorenzo – espécie de construção utópica caribenha *à la* Cuba. Em determinado momento, o ditador da ilha, próximo da família Hoenikker, morre e seu corpo se encontra perfeitamente congelado. John desconfia que é gelo-9 e questiona todos os filhos de Felix se a morte do ditador não foi uma ingestão acidental da substância. Ele então descobre que a arma existe e que o patriarca havia dividido com todos os filhos ao fim da vida. Tão aleatório e absurdo como muitos fatos da vida, os personagens são interrompidos no processo de derretimento do gelo-9 por um avião que se choca com a mansão na qual todos estavam. A habitação desliza e cai rumo ao mar, fazendo com que o gelo-9 toque a água. Toda a água natural do mundo congela em poucos segundos: “o céu se encheu de vermes. Os vermes eram tornados.” (p. 254). Personagens cometem suicídio e a civilização rui.

Cama de Gato não conclui com o fim de todos os personagens, e sim durante o *processo* do fim inevitável. Não há salvação e no último capítulo surge, pela primeira vez, uma figura central para a narrativa, o criador da religião fictícia do universo diegético: Bokonon. O personagem havia co-criado a república de San Lorenzo e o bokonismo é um dogma popular criado para dar algum sentido no contexto da pobreza em excesso do país em questão – ao longo da narrativa, vários personagens se convertem à religião. Num mundo marcado pela dor e pelo absurdo, as pessoas se apegam ao bokonismo como sentido para a vida. Antes do seu criador aparecer, John revela que todo o seu livro, intitulado justamente “Cama de Gato”, está sendo escrito justamente no fim do mundo, na perspectiva do fim iminente das coisas. Antes do fim,

Bokono surge sentando numa pedra onde seus pés estão congelados pelo gelo-9 e entrega o final de sua religião em forma escrita para um dos personagens. John descreve o que estava escrito:

Se eu fosse um homem mais jovem, escreveria a história da estupidez humana. E subiria no topo do Monte McCabe e deitaria de costas, usando o livro como travesseiro. E beberia do chão um pouco do veneno branco-azulado que transforma os homens em estátuas. E eu mesmo viraria uma estátua, deitado de costas, com os dentes arreganhados num sorriso horrível e o nariz apontado para Você Sabe Quem (VONNEGUT, 2017, p. 278).

Tal como o final que descrevemos de *Matadouro-Cinco*, o autor implicado de *Cama de Gato* parece querer saltar das páginas do livro em direção ao mundo da vida do leitor não apenas pelo uso da expressão “Você Sabe Quem” como finalizador do livro, mas também por falar em termos gerais na conclusão a partir da “estupidez humana”. A textualidade do livro se adequa ao capítulo final dos livros da religião fictícia quando ela encerra o livro de Vonnegut.

Parece-nos pertinente retornar aos dizeres iniciais do livro: “Nada neste Livro é Verdadeiro” (p. 7). De fato, o gelo-9 não existe, mas a bomba existiu e mesmo não tendo sido criada (na vida real) por Felix, conseguimos *antever* o comentário sobre o tempo histórico, o tempo da burrice, o tempo da imprudência científica que pode muito bem gerar o apocalipse. Para nós, a frase que abre o livro é a provocação de que não se trata de uma narrativa verídica, porém, se ela, muitas vezes, é lida *como* se fosse é porque o caráter absurdo é verossímil. Quantos seres *tal como* Felix não brincaram com a possibilidade de fim da vida no globo?

Portanto, podemos ler o final de *Cama de Gato* como uma reconfiguração do tempo no qual as pessoas esperavam um fim do mundo atômico como uma possibilidade real, mas que, no fim, libera uma nova referencialidade textual: a revolta contra Deus. O sorriso de Bokono com os dentes cerrados parece a última insurreição da humanidade, que olha para o céu como símbolo da morada do criador e cobra uma resposta¹⁶³: “Por que? Por que me destes consciência para agir de maneira estúpida?”. Não há uma réplica ao sorriso revoltado, pois o livro termina e resta apenas o silêncio que acompanha o leitor após o fim da narrativa. A textualidade nos leva para uma visão que a revolta é inútil, pois estamos condenados ao acaso do desenfreio da tecno-criatividade que ameaça causar nosso próprio fim.

Com *Cama de Gato*, percebemos que, de fato, há um uso político e histórico bem delimitado na produção do acontecimento-Hiroshima, mas ao escutarmos o texto atentamente,

¹⁶³ Em um dos momentos finais da narrativa (p. 258), personagens comentam sobre o momento da criação de acordo com os livros de Bokono e se sentem frustrados em perceber um deus que cria o homem a partir da lama e não dá nenhum propósito a eles, pois, antes de ir embora, deus diz “Então deixarei que você pense em um propósito para tudo isso” – algo bastante fácil de ler, tal como o livro todo, por tons existencialistas.

não encontraremos nenhuma resposta sã para a justificativa da criação de uma arma tal como uma bomba nuclear. O gelo-9 soa como o próximo passo de uma humanidade cada vez mais maquínica na autoprodução apocalíptica. A eficácia textual da obra ocorre porque ela pede uma suspensão da seriedade reclusa do ato de leitura, mas sem sacrificar um aspecto bastante real do entorno histórico. Ao compreender uma realidade absurda, só nos resta rir dos alicerces da própria humanidade, cuja possibilidade de racionalizar técnicas a levou à bomba atômica.

5.5.2.2 O fim do mundo interminável

Para além dos casos citados no tópico anterior, os EUA tiveram uma produção massiva de material pedagógico e imagético *para o caso* de serem atingidos por bombas atômicas. Boa parte desse material é trabalhado no documentário ensaístico, *The Atomic Cafe* (Jayne Loader, Pierce Rafferty, Kevin Rafferty, 1982), no qual a montagem é bastante incisiva em demonstrar como o medo das bombas atômicas era um fator real na população norte-americana da década de 50. Sem narração em off, ao invés de *falar* sobre, os realizadores optaram por *mostrar* os discursos que circulavam na época, como “o que fazer para se proteger caso você esteja na escola, na rua, no mercado, em casa, etc”. De certa maneira, não foi apenas a URSS que propagou esse medo, mas também os inúmeros testes atômicos feitos pelo governo dos EUA ao longo de décadas e que mantiveram a imagem do sublime atômico bastante viva nas consciência midiática mundial.

O filme *Trinity and Beyond: The Atomic Bomb Movie* (Peter Kuran, 1995) reúne várias imagens dos testes num tipo de catálogo desse sublime. Narradores localizam cada teste a partir de data, bomba em questão, localização geográfica, história por trás do respectivo armamento e, claro, pela imagem da detonação. Ao se valer de cantos gregorianos e narrações sensacionalistas, o documentário reforça o belo atômico tão comum no imaginário estadunidense. Contudo, um dos casos do documentário, a operação *Crossroads* (1946) merece uma atenção redobrada por sua importância histórica e pelo seu tratamento na videoarte *Crossroads* (Bruce Conner, 1976). Mas antes falemos desse acontecimento.

Em 1946, ocorreu a primeira detonação atômica após Hiroshima e Nagasaki no Atol de Bikini, pelos EUA, no intuito de testar os efeitos da radiação em navios de guerra. Cerca de metade do suprimento fílmico estava no local (WEISGALL apud Wees, 2010)¹⁶⁴, o que faz com este seja, possivelmente, o momento mais fotografado da história mundial até então. As imagens circularam em obras tão distintas, como a adaptação norte-americana de *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), o desenho *Bob Esponja* (Nickelodeon), o video game *Metal Gear*

¹⁶⁴ Disponível em> <https://incite-online.net/wees2.html>> Acesso em 16/09/2022.

Solid (Konami, 1998), o clipe musical *Under the Bridge* dos Red Hot Chilli Peppers (WEES, 2010), dentre vários outros casos que pouco ou nada tem a ver com o evento. Se o leitor possuir uma imagem histórica da bomba atômica em sua mente, é provável que ela tenha sido capturada na detonação da bomba no Atol de Bikini em 1946. Tal sublime foi o primeiro momento de espetacularização nuclear¹⁶⁵, o excesso de câmeras, ângulos, fotografias e filmes para captar a explosão indica o caráter sensacionalista do desejo em simplesmente *ver* a imagem, mas também aponta que ela *deve ser vista* – nos perguntamos, contudo, como apreciação estética? Como um evento histórico? Como aviso do poderio norte-americano?

Para nós, se trata de um pouco de cada, mas antes de tudo, a detonação serviu ao propósito da contemplação daqueles que estavam lá e da própria imagem midiática; o sublime enquanto estímulo máximo, observado de uma distância segura sem a violência dos sentidos que os moradores de Hiroshima sentiram. Na operação Crossroads, havia um “bônus” imagético, porque sua segunda bomba foi detonada dentro do oceano Pacífico e as imagens capturaram a força quilométrica das águas que se erguiam.

Mas se as imagens são impressionantes, William C. Wees (2010) comenta o quão rápido elas caíram no familiar e no banal no momento em que elas circularam em demasia no imaginário – a tal ponto que o autor identifica o uso desse cogumelo atômico num anuário de uma escola em Las Vegas em 1953. Não podemos falar da manifestação figurativa do fim do mundo nessa cadeia de produção discursiva em que o cogumelo atômico circulava. Ao invés disso, podemos afirmar uma aceitação (tal como aponta TITUS apud WEES, 2010) desse fim do mundo numa *outra* dinâmica de sentidos.

Tal como o Godzilla nos seus primeiros 50 anos, havia imagens *demais* da bomba atômica nos EUA: imagens de vários testes, imagens parodiando, imagens no cinema, imagens da segurança governamental. Imagens em excesso retiram a possibilidade figurativa do fim do mundo em detrimento da sua familiaridade banal. Bruce Conner retrabalha na forma de vídeo as imagens da operação a partir de uma mudança temporal: a contemplação, sem narração, acompanhada de música drone de Terry Riley, de mais de vinte ângulos da detonação da bomba baker (Fig. 36).

¹⁶⁵ Um clipe da Universal Studios vende a explosão por um narrador completamente apaixonado pela magnitude da explosão < <https://www.youtube.com/watch?v=iCoZ2DEK0zY> > Acesso em 16/09/2022.

Fig.36: Crossroads, o fim do mundo como experimento cinematográfico



Fonte: Internet.

Pela ausência de narração, o espectador desconhece que nos barcos haviam dezenas de animais prontos para o abate atômico no intuito do estudo científico dos efeitos da radiação. No entanto, pela imagem inserida na lógica da repetição por quase 40 minutos, a partir de diferentes ângulos, o espectador recebe a contemplação. As imagens não foram tecnicamente alteradas – a única intervenção para além da montagem é o uso da música drone que dá o tom da eternidade, a sensação de fora do tempo. A partir dessa escolha estilística, nota-se que conhecemos essas imagens por seus instantâneos e não por suas durações, coisa que Conner devolve à imaginação ao acompanhar os quadros do momento anterior às explosões até o instante em que a força grandiosa começa a se dissipar.

Em detrimento dos quadros serem tão envoltos com símbolos primordiais do fim do mundo – principalmente o oceano, mas também o céu desabitado e desmacroesferizado –, o filme de Conner é aberto para o tempo da meditação, do demorar-se junto com as imagens mais belas e assustadoras da percepção midiática. A repetição quebra a expectativa, pois o texto *antevê* sua sucessão, ele se antecipa na nossa contemplação; sabemos o que virá, sabemos o que iremos assistir, mas ao montar a partir de ângulos tão distintos, o filme se aproxima do fim do

mundo como uma questão próxima às fotografias dos bombardeios na Alemanha (figs. 28 à 30), pela abstração do grão fotográfico. Portanto, não é incomum que o cogumelo atômico se confunda com as nuvens, e que a água lançada ao céu se torne parte dele, porque, subtraído do contexto histórico, o que resta é a imagem em caráter mais abstrato. Mas essa pureza que apontamos não é uma qualidade inerentemente positiva, apenas sua condição, pois o esgarçamento temporal nos faz flutuar (ou se preferirem, descansar) pelo quadro, especialmente quando a música de Terry Riley surge¹⁶⁶ – há um tom elegíaco, uma visão de que caiu fora do tempo e se assemelha à experiência do limbo; da suspensão da linearidade cotidiana.

Dessa forma, há uma alienação do contexto histórico pelo poder da visualidade imagética, pois ela busca a duração expressiva de um acontecimento que inicia e cessa no mesmo quadro apenas para recomeçar. E nesse eterno recomeçar, a imagem em movimento se aproxima do tempo aberto do *frame* (fig. 36), porque em ambos existe a diminuição de informação para uma referencialidade mais íntima, econômica e entediante (em sentido positivo). Estamos condenados na imagem a olhar mais uma vez para o estímulo do belo máximo.

Para concluirmos nossa investigação sobre a cultura atômica, gostaria que retornássemos a um capítulo específico de *Simulacros e Simulação*, no qual Baudrillard (1991) desenvolve uma interpretação sobre a economia de imagens atômicas:

Não é a ameaça direta de destruição atômica que paralisa as nossas vidas, é a dissuasão que as leucemiza [...]. Todos fingem crer na realidade desta ameaça (isso compreende-se por parte dos militares, toda a seriedade do seu exercício está em jogo, bem como o discurso da sua “estratégia”, mas justamente não existem problemas estratégicos a este nível, e toda a originalidade da situação reside na improbabilidade da destruição. [...] A guerra atômica, como a de Tróia, não terá lugar. O risco de pulverização nuclear serve apenas de pretexto, por meio da sofisticação das armas – mas esta sofisticação ultrapassa de tal modo qualquer objetivo que ela própria é um sintoma de nulidade – à instalação de um sistema universal de segurança, de aferrolhamento e de controle cujo efeito dissuasor não visa de modo algum o conflito atômico (este nunca esteve em causa, salvo com certa nos primeiros tempos da guerra fria, quando ainda se confundia o dispositivo nuclear com a guerra tradicional), mas sim a probabilidade muito mais vasta de todo o acontecimento real, de tudo o que constituísse um acontecimento no sistema geral e que lhe quebrasse equilíbrio. O equilíbrio do terror é o terror do equilíbrio (BAUDRILLARD, 1991, p. 47 e 48).

Para o autor, o fim do mundo nuclear nunca iria ocorrer, pois ele estava inserido numa dinâmica hiper-real em que a ameaça era vendida para se conseguir certo controle sobre o imaginário. Uma bomba atômica era, portanto, detonada, no intuito de sua imagem levar a sociedade a crer na ameaça nuclear. Ou seja, para o autor nunca houve a ameaça do conflito

¹⁶⁶ Durante mais ou menos a primeira metade do filme não há música, o que deixa as imagens na ilusão do registro de diferentes ângulos.

(com exceção dos primeiros anos), pois se trata de um acontecimento que escapa da realidade¹⁶⁷. Ele é um evento da época dos simulacros, das falsas imagens que nos levam a crer em coisas como reais. Nesse aspecto, os meios de comunicação existem, de acordo com o autor (1991, p. 54) para manter “a ilusão de uma acontecibilidade”. A dinâmica de imagens da cultura atômica, em particular dos vídeos pedagógicos e da espetacularização das explosões, armazena em si a ficção realista da extinção nuclear. Portanto, para Baudrillard, o sublime atômico é a linguagem audiovisual programada para empurrar comunidades e indivíduos rumo a crerem na possibilidade da destruição total por parte de um inimigo que “vem do fora” macroesférico.

As imagens atômicas não são reais, no sentido de que elas apagam as fronteiras da ficção com a realidade por serem destinadas a um uso político. Elas precisam circular para a crença se manter viva. Concordamos com a fala baudrillardiana no sentido de que não há como negar que a história, ao ser contada por imagens, pode ser programada para nos induzir a ter certas expectativas com elas. Mas não afirmamos que o fim do mundo atômico não passa de uma ilusão, porque não possuímos argumentações convincentes para isso.

Baudrillard joga a polêmica no contexto de imagens com data e hora marcada para nascer, isto é, elas são um fim do mundo pensado para acontecer e ter vida dentro de agendas políticas. Mas e quando a imagem simplesmente ocorre para surpresa de todos? Ela é hiper-real? É o que almejamos discutir no próximo tópico, pois toda a confusão desvelada pelo acontecimento do sublime como programado é potencializada quando lidamos com a destruição do *World Trade Center* em 2001.

5.6 QUANDO O FIM DO MUNDO FOI TELEVISIONADO

Como introduzir um acontecimento histórico quando as chances são altíssimas de que o presente leitor se sinta, em algum nível, “testemunha” dele? A história é batida, reiterada, disputada e seus efeitos são sentidos até hoje, pois a data é pública e o acontecimento foi acompanhado em tempo real. Em 2001, dois aviões “se suicidaram” contra dois prédios titânicos no coração de Nova York. Por toda a extensão do globo, unificado pelos meios de comunicação, o acontecimento do sublime foi acompanhado em tempo real.

Desde então, palavras como, “niilismo”, “liberdade”, “vigilância”, “guerra”, “Oriente”, “Ocidente” se inseriram em novas e velhas ficções no lastro do 11/09 estadunidense, mas nenhuma palavra foi tão difundida em decorrência do evento como “terror”. O 11/09 programou

¹⁶⁷ Isto seria bastante próximo do que Flusser apontaria como sendo sintomático de uma época onde a história é programa, ela já é “pós” no sentido de que as ações se dirigem para imagens programadoras e não para os fatos reais.

a consciência ocidental para chamar de *terrorista* indivíduos que cometem atos bastante específicos no contemporâneo – e que possuem nada em comum com a conceitualização por Sloterdijk(2016b). Antes de desenvolvermos uma interpretação das consequências culturais e geopolíticas do 11/09 (e de sua persistência mais profunda com os interesses da presente tese), retornemos ao seu contexto de produção como sublime produzido *para a difusão midiática instantânea*.

5.6.1 Impossível de se esquecer, improvável de ser lembrado¹⁶⁸

Em outro trabalho (ARAÚJO, 2021), já falamos sobre os aspectos formais do 11/09 que possibilitam uma justificativa para a sua captação midiática excessiva – a morte, a tragédia, o fogo, a proporção magnânima (todos elementos do sublime). Agora gostaríamos de nos aprofundar no próprio contexto imagético da contemporaneidade que funciona como um caminho possível para interpretarmos o 11/09.

Qualquer um tem acesso a uma lembrança imagética do apocalipse estadunidense do 11/09. Basta procurar no google para se deparar com uma miríade virtualmente infinita de fotografias e imagens em movimento do acontecimento em questão. Imagens dos momentos exatos da colisão dos aviões, das pessoas cometendo suicídio, dos sujeitos chorando para as torres, dos edifícios caindo, e claro, diversas visões imagéticas da nuvem de poeira que cobriu Nova York. O leitor vai se deparar com diferentes ângulos, narradores e mídias – imagens terrestres, aéreas e de satélite, de telejornais, filmagens amadoras, de fotógrafos profissionais, etc. Imagens que foram produzidas a partir da visão do WTC queimando de diferentes partes de Nova York e arredores por diferentes sujeitos, com aparelhos distintos. O sublime é assim mesmo, fascinante de se ver. Dois níveis do pensar ajudam a se aproximar hermenêuticamente desse evento.

O primeiro diz respeito ao que Hayden White (apud ALMEIDA, 2017) chama de “Evento Modernista”. O conceito diz respeito àqueles eventos que diluem o regime do real e do ficcional representativo em seu corpo arquivístico, de forma que tudo é manifestado a partir do mesmo princípio ontológico. O 11/09 estadunidense é um evento modernista, porque sua memória foi capturada através de imagens na duração do seu acontecimento. Ele é um caso

¹⁶⁸ O leitor pode questionar a ausência de imagens e análises comparativas do 11/09 com o cinema hollywoodiano neste tópico. A decisão dessa subtração se deve ao fato de que há imagens demais sobre o acontecimento em questão e não desejamos difundi-las ainda mais e repetir o que já fizemos no artigo “A fórmula patética do fim de mundo nas imagens do 11/09” – disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/237960>>. Acesso em 26/09/2022. Neste trabalho, o leitor encontrará diversas análises de referências comuns entre as imagens do 11/09 com o cinema e a pintura.

estranho de um presente-já-memória, isto é, um acontecimento cuja própria origem é indistinguível dos arquivos imagéticos. White (apud ALMEIDA, 2017) comenta que tais eventos modernos não poderiam ocorrer antes do século XX, porque se antes havia o romance histórico (a narrativa ficcional sobre acontecimentos históricos), o leitor podia distinguir representação de fato histórico. Isso não é passível ao 11/09, uma vez que ele sempre foi imagem operando no regime da representação.

White dá o exemplo da consciência Ocidental do Holocausto, que antes de qualquer estudo de seus arquivos por um historiador, o evento já se encontrava difundido pela comunicação massiva. Isso fez com que o acontecimento não fosse esquecido da memória pública, embora ele também não seja lembrado adequadamente, pois sua memória já está inserida no excedente subjetivo de dinâmicas da representação. O número de detalhes, arquivos, fontes, testemunhos, perspectivas é tão grande que o acontecimento histórico é virtualmente impossível de ser objetivado tal como almejavam diversas disciplinas da história. Reconhecemos a validade do material imagético em diferentes suportes para simplesmente mostrar a história diante dos nossos olhos, mas isso gera dificuldades epistemológicas que são trabalhadas até hoje. De certa maneira, o evento modernista é representativo do momento quando a imagem técnica assume nossa principal mediação com a realidade. A ideia de história não era mais fruto apenas de um cientista social, pois o sujeito com aparelho era convidado a adentrar na produção do fazer história. No 11/09, todos vimos a história se desenrolar.

O 11 de setembro parece ter sido o primeiro suspiro em que toda humanidade se sentiu, direta ou indiretamente, parte testemunha, parte cronista, parte historiadora. Entrevistas realizadas após os atentados compartilham de uma retórica similar num ponto: especialmente os mais jovens, nascidos em meados da década de 1980, absortos pela sensação de terem vivido depois dos grandes acontecimentos ou não lembrarem por serem muito pequenos da queda do muro de Berlim, carregando consigo um desencanto, um sentimento pós-histórico, afirmaram se sentirem diante da televisão, pela primeira vez, incorporados como parte da história. Mesmo não estando geograficamente implicados no acontecimento, aquela memória pertencia a todos (ALMEIDA, 2017, p. 197).

Almeida (2017) expõe brilhantemente a mudança de consciência do evento modernista exemplificado pelo 11/09, a consciência de que o acontecimento é nosso por termos acompanhado trans-geograficamente, em nossos aparelhos de imagens. O “eu estava lá” de Vonnegut se expande a níveis exponenciais, e a memória das torres sendo atingidas e destruídas reverbera na mente do consumidor das tecnologias da imagem como um filme instantaneamente acessível. O estatuto da imagem enquanto história acompanhada no tempo presente é a “atitude de credibilidade do tipo ‘é isso mesmo’” (ALMEIDA, 2017, p. 201) e não mais do “isso aconteceu”.

Hoje, mais de vinte anos após o acontecimento, as imagens do 11/09 ainda retêm esse caráter de “é isso mesmo”, pois diversas forças ideológicas as reiteraram no intuito de tornar o acontecimento algo que *precisa* ser conhecido e memorizado¹⁶⁹. O reforço da memória do acontecimento é unilateral, porque a lembrança-imagética já se encontra programada no signo da morte e da tragédia de *uma* cidade/nação/povo, ou seja, ela impede que conheçamos a complexidade dos fatores em jogo em prol da superficialidade do “é isso mesmo”, que funciona como a ilusão de que tudo já está desvelado e estabelecido pela imagem.

Mas esse teor de desocultamento ainda abre espaços para uma estranha familiaridade que origina nosso segundo nível do pensar: o fato de que as imagens do acontecimento possuem uma reciprocidade sensível com o cinema hollywoodiano de catástrofe. Ou seja, o fim do mundo adentra no 11/09 estadunidense numa primeira referencialidade, porque ele nos parece vindo diretamente da indústria cultural. Não somos os primeiros a notar tal semelhança como fundamento gramatical do 11/09, Maurizia Natali (2006) afirma que:

Quando as Torres Gêmeas foram atacadas, as imagens de aviões cortando-as produziram incredulidade não só porque os americanos pensavam por uma série de razões que “eles nos odeiam”, mas porque ninguém estava preparado para acreditar que a linguagem de Hollywood poderia ser usada para realizar este súbito, traumático, horripilante sublime, ataque real contra a paisagem urbana mais famosa do mundo moderno. [...]. Quando as Torres Gêmeas foram atacadas e o trauma da agressão futura tantas vezes evocado pela ficção científica foi realmente encenado em tempo real em milhões de telas de TV, a semelhança paradoxal com as histórias de Hollywood produziram sentimentos de culpa em espectadores que podiam conectar instantaneamente as imagens ao vivo de as Torres sitiadas com desastres de efeitos especiais. Em termos de ficção científica hiper-realistas, o Império dos EUA estava de fato sob ataque de alienígenas em sua própria terra. (NATALI, 2006, p. 94 e 95).

Para nós, alinhados com o comentário da autora acima, a vitória do 11/09 é, primariamente, uma contra o real, pois não há como pensar o atentado fora da encenação. O alvo não era, num nível último, as causalidades civis, mas o símbolo do capital, a imagem de segurança, e a soberania de um império macroesférico. O ataque foi pensado para gerar imagens, para circular midiaticamente diante do sublime enquanto pavor e fascínio. Maurizia Natali (2006) ao afirmar a semelhança paradoxal entre o 11/09 com o cinema hollywoodiano, desponta para um entendimento improvável desse acontecimento histórico-imagético fora de uma gramática cinematográfica, porque a noção virtual e técnica *já-estava* na consciência do norte-americano e, de certa maneira, do mundo Ocidental, quando o WTC foi atingido.

O *plot* de um ataque em ampla escala de um inimigo externo ao mundo ficcionalizado é o motor de diversos filmes que já analisamos no início deste capítulo. Sob um céu azulado e

¹⁶⁹ Lembremos novamente do tópico 4.4.2, em que Anderson (2011) desvelou a relação íntima entre as tecnologias da imagem e a produção de memória coletiva.

desprovido de nuvens, em 2001, esse plot ganhou uma dimensão insuportavelmente real nas televisões do mundo inteiro. Era *como se* Hollywood invadisse o mundo real, mas justamente por sabermos que não se tratava de algum suporte abertamente ficcional, a imagem recebeu o devido interesse para ser arquivada, compartilhada e mediada. Não é ficção, mas é *como se fosse*. É real, mas necessita do regime representativo para ser, em algum nível, compreendido, pois já existia nos arcabouços imagéticos do sonho hollywoodiano.

A destruição, esse fetiche do cinema de catástrofe, fez as vezes do próprio real ao ser infinitamente arquivado em imagem naquela manhã em Nova York. Natali (2006) aponta que uma das possíveis causas para esse regime excessivo de imagens se dá porque não havia parâmetro para tal na história estadunidense. O único ataque de tamanha amplitude no solo estadunidense foi em Pearl Harbor (1941), e não havia um contexto tão favorável para a produção imagética como em 2001, além de que o ataque ocorreu numa ilha distante de boa parte da população norte-americana. O único arcabouço popular para a dinâmica partes-todo na compreensão real das imagens do evento era o próprio cinema hollywoodiano, no qual o fim do mundo, a destruição de Nova York, a tragédia do império, foram encenados diversas vezes para o entretenimento midiático.

No texto de Natali (2006), *The course of the empire*, a autora argumenta que o norte-americano já possuía um *filiação* com a destruição de sua nação muito antes do cinema de catástrofe, e defende as 5 pinturas da série *The Course of Empire* (Thomas Cole, 1833-1836)¹⁷⁰ como o primeiro indício do sublime norte-americano enquanto mito profético do futuro. As pinturas românticas de Cole atestam o curso da história pessimista de um império, da terra virgem até a desolação das ruínas, passando pelo florescimento e subsequente destruição. Uma história escatológica que encontra ressonâncias irônicas com as crenças norte-americanas de serem um povo escolhido por deus para florescer. Portanto, para a autora (2006), o trauma da destruição é parte intrínseca do imaginário estadunidense, chegando até a afirmar que, se isso tivesse sido tratado em toda sua seriedade crítica, isto é, a partir de seus problemas e histórias e não como um mero entretenimento do cinema, o 11/09 teria sido menos traumático.

Observou-se que os terroristas de 11 de setembro venceram a primeira guerra midiática do novo século. Na verdade, eles estavam simplesmente imitando a cultura visual e estética sublime bicentenária do Império. Como os testes nucleares feitos durante a Guerra Fria, 11 de setembro, a instalação repentina de um catastrófico paisagem urbana, era uma imitação perfeita do sublime “choque e reverência” tão comum na cultura visual e política dos EUA. Com muito menos tecnologia do que é usados em testes nucleares ou guerras e com menos mão de obra usada para produzir efeitos especiais, os perpetradores levaram a sério a cultura pop de guerra dos EUA jogos e agressões alienígenas e contou com a memória do público em suas tentativa

¹⁷⁰ Disponíveis em >[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Course_of_Empire_\(paintings\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Course_of_Empire_(paintings))< Acesso 23/09/2022.

de misturar ficção com realidade e fazer pura destruição este híbrido (NATALI, 2006, p. 110).

Outros autores também enxergam a pertinência do 11/09 com a linguagem cinematográfica. Para Zizek (2020), a lógica do acontecimento de Nova York é a mesma lógica da encenação da destruição do Titanic pelo cinema. Ambos são símbolos do poderio civilizatório e no caso da destruição das torres, a mídia já havia previsto os ataques:

Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe [...] para nós, corrompidos por Hollywood, as imagens da queda das torres só poderiam ser uma reprodução das cenas mais emocionantes das grandes produções sobre catástrofes [...] o impensável que havia acontecido era o objeto da fantasia, e assim, de certa forma, os Estados Unidos haviam transformado em realidade as suas fantasias, e esta foi a grande surpresa (ZIZEK, 2020, p. 25 e 30).

Zizek (2020) ainda aponta que, tal como no cinema hollywoodiano, as imagens do 11/09 pouco mostram a carnificina explícita dos corpos mutilados numa clara programação da ficção com o real. Os corpos estadunidenses não são *violáveis* para a imaginação ocidental da mesma maneira que o corpo de uma criança que morre de fome na África ou como os dos confrontos sul americanos. Nesse sentido, o corpo estadunidense deve seguir as regras da ficção, da televisão, e o real é espetacularizado, no sentido de sempre ser *domado* pela ficção. Um almeja o real, como aponta o autor, apenas para *não lidar* com ele num nível perturbador, ou seja, o real é um ente relativo à imagem.

Paradoxo estranho: dos confins da imaginação cinematográfica, a ficção invade a realidade num ataque que desestabiliza o senso de segurança de uma nação acostumada a se entreter com narrativas nas quais esses cenários ocorrem. O real fascina por seu aspecto mais artificial e o 11/09 jogou seus espectadores na absorção ilusória da linguagem cinematográfica¹⁷¹. Na leitura zizekiana (2020), o acontecimento do 11/09 despertou as pessoas para viverem suas próprias fobias e fetiches ideológicos, por isso não é estranho pensar que, após o atentado, Hollywood foi convocada (ZIZEK, 2020, p. 30) pelo pentágono para ressaltar a mensagem ideológica contra a guerra ao terrorismo em diversos filmes. A ficção é chamada para ser mais real e pertinente com a ideologia dominante, não apenas para os norte-americanos, mas para todo consumidor hollywoodiano.

¹⁷¹ Curiosamente, Baudrillard (2003) lê o evento justamente sob a insustentabilidade de pensá-lo fora de sua unicidade. Para o francês, o evento suga todos os outros eventos e absorve em si o passado e o futuro e se auto-suspende em sua importância. Enquanto Baudrillard vê o evento pelo sinal do “real”, nosso contexto distanciado do evento em mais de 20 anos já antevê-lo a partir dos infinitos dispositivos de memória sobre ele, portanto, nossa orientação ao objeto vai muito mais pela hiper-realidade.

Já para os autores de *Afflicted Powers* (2006, BOAL et al) a própria lógica do atentado é produzir um lastro de imagens pseudo-apocalípticas. O horror, o medo e a agonia devem ser visíveis, diferentemente de Dresden que foi um horror invisível.

O terror de setembro foi diferente. Não fez exigências, não ofereceu explicações. Partiu-se da crença (aprendida da cultura que deseja aniquilar) que uma imagem vale mais que mil palavras – que uma imagem, na atual condição da política, é ela própria, se suficientemente bem executada, uma peça específica e eficaz de política. [...]. Ao nível da imagem (aqui está a premissa número um) o estado é vulnerável; e esse nível é agora parte integrante, necessário, do aparelho de auto-reprodução do Estado (2006, p. 26 e 27).

Os autores sabem que o ataque não visava destruir as engrenagens do capital, mas abalar o próprio *repouso* nele como única forma viável de vida. Nesse sentido, o ataque se dirige à ficção¹⁷² de como o império norte-americano e capitalista se vê (seguro e isolado da ameaça)¹⁷³. O ataque às torres gêmeas é o ataque à ficção capitalista pelas ferramentas mais próprias do capitalismo, a espetacularização da realidade através da imagem.

O perigo do simulacro cinematográfico existe a ponto de pessoas imitarem suas imagens falsas para produzir eventos bastante reais como o 11/09¹⁷⁴. Nesse sentido, não deixa de ser espantoso, apesar de sintomático, observarmos um filme como *Armageddon* (Michael Bay, 1998), anterior ao fim do WTC, em que durante a destruição de Nova York por fogo vindo do céu, um dos personagens proclama em tom humorístico: “É Nova York, pode ser uma bomba terrorista”, uma evidente referência cruzada ao atentado real do estacionamento do WTC em 1993. Este “É Nova York” no contexto do filme indica tamanha familiaridade da cidade com atentados terroristas que um filme usa esse detalhe como alívio cômico. É estranho perceber essa ressonância de uma cidade com a destruição real e fictícia, porém ainda mais espantoso é um dos personagens, durante a mesma cena, dizer que é um ataque de Saddam Hussein – anos antes dos EUA justificarem a guerra do Iraque sob o argumento de que Saddam (supostamente) continha armas de destruição em massa e que era um aliado da Al-Qaeda.

Não estamos sugerindo que o acontecimento real do 11/09 foi inspirado por essa cena, mas que o filme pode demonstrar os modos da imaginação em relação a Nova York e ao medo de um ataque que vem “de fora”. Qualquer hermenêutica que vise um acolhimento do sentido é fragilizada por esse indistinto borrão entre real e ficção: chamamos o 11/09 de fim do mundo porque o cinema preparou sua encenação?. Seria a história nada mais do que uma consequência

¹⁷² Baudrillard (2007) reforça isso ao dizer que o efeito do ataque era o desabamento das torres para se assemelharem ao suicídio. O sentido figurativo é justamente a produção da ruína.

¹⁷³ A tradição de pensamento, por parte dos autores que dialogamos aqui, é possivelmente a Internacional Situacionista da década de 60.

¹⁷⁴ Comparamos extensivamente diversas imagens do 11/09 com as ficções cinematográficas em outro trabalho (ARAÚJO, 2021).

da programação midiática?. O resultado não é outro senão a própria confusão do evento moderno. É difícil lembrar do 11/09, porque seu excesso de real em tons de ficção só impõe problemas a nossa pesquisa tão interessada no alicerce do acesso aos entes.

Para ampliar essa confusão, lembremos do compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que, dias após o atentado, comentou que a destruição das torres gêmeas era a maior obra de arte já concebida¹⁷⁵. Na entrevista, um jornalista havia perguntado se as forças mitológicas cristãs ainda agiam no mundo. O compositor respondeu que sim e que Lúcifer, enquanto agente do caos e da destruição, realizou sua grande obra de arte no 11/09, a destruição da criação. Para o compositor, não há dúvidas de que há um senso de encenação na destruição, confundindo o ataque como análogo à produção de uma obra tal como a montagem de uma peça de teatro. Naturalmente, a alienação do compositor em relação aos dados factuais do número de mortes foi alvo de inúmeras críticas¹⁷⁶.

Contudo, pensamos que o compositor se vincula a uma tradição de artistas europeus em busca da obra suprema em seu ato enunciativo em questão. Com Stockhausen, há uma subtração do contexto histórico em prol da violência arrebatadora aos sentidos, por isso na mesma entrevista ele comenta que pode-se treinar por anos e realizar diversas composições de renome, mas nenhum artista chegará ao nível daquela manhã em Nova York. Sua fala reforça o caráter estético do evento, no entanto, vai além de uma comparação com a programação midiática hollywoodiana e parece se dirigir mais à possibilidade de choque e arrebatamento poderoso – algo antevisto pela obra de arte. Nessa leitura, um indicativo para o evento como performance artística seria o despertar da consciência para a violência dos sentidos.

A mistura do real sublime com o senso de destruição encenada parece fundar um pensamento capaz de originar a qualidade de “artístico”, justamente por ser algo planejado para estimular e invadir os sentidos cotidianos. Um sublime perigoso por ser *parecido* com o cinema e a ópera, mas sem a segurança da contemplação passiva. O “corpo” objetual – isto é, as duas torres – que suporta a arte em questão não é definido¹⁷⁷, é performático, envolvendo sua aniquilação incendiária em algo novo: num *efeito* de real, um *efeito* de confusão, como se o morador novayorkino subitamente fosse lançado num pesadelo emmerichiano tridimensional.

¹⁷⁵Disponível em > <https://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>< Acesso em 23/09/2022.

¹⁷⁶ Baudrillard (2007) foi um dos muitos que criticou Stockhausen não apenas pela simples alienação do alemão, mas por sua incapacidade de conceber o evento para além do campo artístico.

¹⁷⁷ Nem ao menos poderíamos dizer que os aviões e as torres são seus objetos porque o fim da performance não se traduz neles.

Mas não é o fim do mundo em si, é apenas seu simulacro, a falsidade dos sentidos para causar justamente uma reação *como se fosse* um filme catástrofe.

Com Stockhausen não cansamos de retornar a uma hipótese sobre o que fundamenta a origem do estético no contemporâneo: a de que a espetaculariedade está deveras passiva e familiarizada com o regime das imagens. Podemos dizer, portanto, que o 11/09 estadunidense foi um exercício cruel contra a espetaculariedade norte-americana, contra a dormência do olhar e a incapacidade de ir além. Destruir dois prédios no centro de Nova York não é apenas um ataque figurativo ao coração de um modo de se existir, mas também é o uso de uma linguagem popular para gritar algo: uma mudança, uma tensão, um incômodo. Contudo, não defendemos que os perpetradores imaginariam que suas ações iriam gerar uma consciência política densa no Ocidente, e se a história desses vinte anos mostra algo, é que a narrativa do “fomos atacados por algo ‘de fora’” só encontrou respaldo em diversas histórias “do trauma” da manhã do 11 de setembro estadunidense. De todas essas produções, escolhemos duas para falar.

102 minutos que mudaram a América (2008, Nicole Rittenmeyer, Seth Skundrick) é um documentário feito a partir das imagens amadoras registradas na manhã do atentado. Ele possui uma edição comemorativa, na qual baseamos nossa análise, com imagens feitas 15 anos depois e nas quais os autores dos registros comentam sobre como foi estar no 11/09 estadunidense.

Primeiramente, o que chama atenção no documentário é como ele visa reconstituir todos os minutos após o primeiro avião atingir uma das torres até a queda da segunda torre. A montagem é cuidadosamente planejada para criar a sensação de um olho que paira pela cidade, então vemos, por exemplo, um sujeito captar imagens da cortina de fumaça se erguendo pela cidade da janela do seu apartamento, para, em seguida, os realizadores interromperem a ação e se dirigirem para imagens de alguém que estava filmando na rua enquanto fugia da fumaça. Ou seja, há um dinamismo constante próprio de um filme convencional. Não nos surpreende que exista material o suficiente para permitir esses truques de montagem, o que nos choca é a persistência da filmagem em diversos momentos de pura claustrofobia e de contemplação da morte. Pessoas enquadram vítimas pulando dos prédios na torre, sujeitos filmam uma multidão em desespero para fugir da torre que desaba, e em determinado momento, o dia é praticamente substituído pela noite quando uma densa camada de poeira cobre as ruas próximas ao desabamento do WTC. Mas as pessoas continuam filmando.

É possível assumir que, se fosse um acontecimento no presente ano, haveria *lives* de pessoas localizadas nas torres via Instagram ou Facebook. Um filme como *102 minutos...* nos fornece textos valiosos para interpretar o ocorrido pela ótica de quem viu e quis guardar essa memória. Expressões como “*Oh, my God! Holy Shit!*” (tradução: “Ó, meu Deus! Puta

Merda!’’), tão comuns nos momentos do tecno-sublime do cinema hollywoodiano de catástrofe, inundam as imagens dos sujeitos que filmam apesar de tudo. Muitos deles não parecem saber lidar com a tragédia e simplesmente filmam as pessoas nas ruas, entrevistam bombeiros, enfim, divagam pelos locais. Mas, de certa maneira, o filme é a mídia que torna o real *essa outra coisa*: o audiovisual guarda, eterniza, enquanto que a visão no presente é reduzida pelo olho da câmera.

Ao passo que o acontecimento histórico já não pode mais ser algo além de ser-imagem, a memória do passado se modifica para enquadrar-se ao aparelho¹⁷⁸. Contudo, nos parece que há um extra para pensarmos o arquivamento massivo do 11/09 para além do regime histórico, pois a própria situação não é cotidiana – não está nem perto de algo que possui um parâmetro fora dos reinos da ficção. É o sublime, é a morte grandiosa, a aniquilação da vida (seja das pessoas ou dos prédios); é a fumaça rasurando todo o horizonte azulado, o barulho titânico (não apenas da destruição, mas da agitação urbana em lidar com aquilo); é o empurrão para os sentidos irem aos limites. Mas como não é possível ir além do que podemos lidar enquanto seres sensíveis, a câmera pode interpelar e inclusive oferecer a ilusão de domar o real pelo enquadramento da vida bidimensionalmente.

Pensamos que o que impera no olhar e programa a atenção dos programadores-espectadores de câmera é o fim do mundo enquanto sublime. É o vislumbre de tamanha força para além do cotidiano, é seu caráter de ameaça e seu *quê* dos confins de Hollywood; é também o revestimento mitológico do reconhecer algo muito além do indivíduo. Em suma, essas imagens parecem tão amplamente capturadas, porque elas são simplesmente fascinantes de serem compreendidas e encaixadas pelo olhar da mídia, o olhar que crê na ficção, na narrativa extraordinária possível de ser vista na realidade ao nosso redor. Mas ver não basta, pois o aparelho, inerente à sua programação (Flusser), insiste na necessidade de que devolvamos a imagem vislumbrada ao seu regime mais próprio, isto é, à mídia audiovisual. Produz-se mais fim do mundo porque ele é, em partes, uma programação de consumo midiático, e isso gera situações, no mínimo, curiosas.

Por exemplo, em determinado momento do filme, duas amigas universitárias filmam uma das torres para, em seguida, perceberem que a segunda torre também foi atingida. Em meio a gritos de desespero, elas decidem sair do prédio porque, segundo uma delas, “eu não irei ficar

¹⁷⁸ Por isso, mesmo que se trate de um conteúdo inerentemente dramático, o filme não cessa de trabalhar estilisticamente em prol do drama, da comoção, como quando mostra imagens de um dos terroristas antes de subir a um dos aviões. O material não foi filmado por ninguém no dia 11/09, na verdade se trata de imagens de uma batida policial que, por coincidência, envolveu um dos participantes no sequestro dos aviões. Por que essa imagem está lá? Para nós, apenas para ser utilizado como recurso gramatical para excetuar o suspense – “e se esse homem tivesse sido preso?” – e a curiosidade, pois o próprio registro não basta, ele deve ser enquadrado e tratado a partir da linguagem audiovisual popular.

num apartamento no trigésimo segundo andar”. Quando elas chegam ao elevador do prédio (lembramos que toda a ação está sendo filmada por uma delas), o documentário corta para elas voltando ao mesmo apartamento, mais de uma década depois. Elas riem e lembram do “pior dia de suas vidas” e que “ninguém deveria ver as imagens que elas filmaram”, o gesto curioso de filmar para ninguém ver, enquanto nós e elas assistimos as imagens. Ainda mais curioso se torna quando vemos ela tirando selfies no mesmo local das imagens realizadas no 11/09 (e com a vista do novo e maior WTC, ao fundo).

Se existe algum trauma recorrente, ele é escondido pelas amigas, o que gera um tipo de bipolaridade fílmica entre sairmos do desespero para a lembrança banal em questão de poucos instantes. Para nós, o que é desvelado no compreender é a própria dependência das imagens, as amigas estão lá por terem capturado imagens fascinantes do apocalipse nova yorkino; por estarem perto o suficiente para emoções mais programadas para o consumo de curiosos com o evento. Além disso, elas são convidadas a refletir sobre suas imagens anos depois e, no ato, produzem mais imagens: a *selfie*-recordação do pior dia da vida delas. “Ninguém deveria ver essas imagens” se torna uma fala sem pé nem cabeça, porque *não há um regime possível para tais imagens não serem vistas*, elas são a própria materialização do interesse incansável de domar o extraordinário, de tornar familiar aquilo que é tragicamente real. O outro objeto que trazemos não começou como audiovisual, mas como música, vinte anos antes da destruição do WTC.

Num outro arquivo de memória, William Basinski, compositor vanguardista, gravou, no início dos anos 80, em fita magnética uma série (DEMERS, 2015) de fragmentos sonoros no sintetizador. No início dos anos 2000, enquanto transferia os arquivos para o meio digital, o artista percebeu que o passar dos anos deterioraram o material, ao ponto que o simples ato de replay danificava a fita magnética. Ou seja, o ato de transferência matava a gravação. Basinski, então, gravou o som da passagem da música de um meio para o outro, e assim captou o som da morte da música gravada vinte anos antes: ao passo que a gravação era transferida, o ruído da deterioração se tornava cada vez mais presente, fazendo com que os intervalos nos loops sonoros se tornem mais espaçados, até que cessassem em definitivo. O trabalho foi reunido em quatro volumes e intitulado *The Disintegration Loops I-IV*. Basinski, que coincidentemente morava em Nova York, concluiu tal projeto na manhã de 11 de setembro de 2001, enquanto as torres caíam.

Ao sentar-se no teto do seu apartamento no Brooklyn, Basinski desvelou a possibilidade de ressonância entre a serenidade da música que lentamente morre e as torres que em breve iriam cair. Não só a arte dos CDs que compilam o trabalho possuem fotografias tiradas

pelo próprio artista nesse dia, como ele filmou a última hora do sol nova yorkino no dia 11/09 e montou junto ao seu primeiro loop – que dura precisamente 63 minutos¹⁷⁹. A filmagem não muda de enquadramento e acompanha, de um teto distante, a luz crepuscular lentamente cedendo espaço para a noite enquanto que a escuridão da cortina de fumaça vai se tornando indistinguível do céu noturno. Não vemos pessoas, vemos prédios.

Ao escrever sobre o projeto de Basinski, Joanna Demers (2015)¹⁸⁰ não consegue evitar de sentir a culpa no seu desejo por apocalipse. Não apenas porque a música se tornou inseparável do 11/09 – tendo sido, inclusive, tocada no Metropolitan Museum of Art em Nova York em 2011 (ocasião que marcou os dez anos do atentado) –, mas porque a serenidade desprovida da percussão dos *loops* serenamente colocam a questão, para a autora, acerca da vida e morte do indivíduos que estavam nos aviões (DEMERS, 2015, p. 83): “Quanto tempo do impacto dos aviões para a incineração dos passageiros? Eles sentiram dor ou foram destruídos imediatamente?”.

A culpa da autora marca sua impossibilidade de escapar de tais questões no consumo da música dos *Disintegrations Loops*. Mas a autora também indaga que a duração sonora, ao levar ao nada – afinal, o único som que resta é o da fita gravando, tendo em vista que a música “morreu” – possui um paralelo com o sentido do fim do mundo por causa do *background* com o 11/09. Ela própria expõe o que chamamos de referencialidade cruzada quando, diante do som da fita ao final do primeiro *loop*, se pergunta se o ruído “é tudo que restará após a civilização que construiu as torres também sucumbir à poeira?” (p. 83), tornando o som do morrer análogo à expectativa para o fim da civilização. Os sentidos de violência e de calamidade são evidentes no 11/09 e adentram a música de Basinski, contudo, para a autora, é tudo tão belo, tão serenamente comovente que a culpa surge como conflito interno.

Não nos sentimos culpados ao contemplarmos as imagens do trabalho, porque as perguntas da autora sobre a vida e morte dos passageiros não surgem na textura da imagem basinskiana. Contemplamos bem mais a passagem do mundo para a ruína, o lento trocar de cores de um céu amarelado para um rosado e, finalmente, a escuridão total. O vídeo de *Disintegration Loops* é o 11/09 transformando num cinema lento. Audiovisual do demorar-se, interessado em capturar a totalidade de um sublime mais paciente. Contudo, ao mesmo tempo que não contém um único indivíduo no seu enquadramento de uma hora, a presença humana é

¹⁷⁹ Disponível em ><https://www.youtube.com/watch?v=qYOr8TlnqSY&t=3s>< Acesso em 27/09/2022.

¹⁸⁰ A autora argumenta que a longa duração com a quase ausência de elementos populares tornam a experiência propícia para imaginações criativas.

sempre sentida no nosso desvelar a partir dos prédios como sinais de espaços onde populações humanas habitam.

Mas o mundo basinskiano não está carregado de vida, é um mundo em ser-elegíaco, um mundo a morrer (nesse ponto, concordamos com Demers). A morte não surge diretamente no quadro, mas especulamos que tal sentido não poderia surgir se não conhecêssemos o contexto histórico da produção do filme. E mesmo que, no entanto, surjam luzes nos prédios ao passar do filme (indicando que há vida neles), o gentil recolhimento da noite envolve a destruição da cidade. Para nós, a cidade é figurativamente reconhecida como um mundo que está em processo de deterioração. O *loop* morre, o mundo apaga-se. As imagens de Basinski vislumbram uma nova possibilidade do fim da civilização – sai o drama, sai o desespero, a angústia da morte, mas também sai a linguagem cinematográfica convencionada a tornar o fim um aspecto para o entretenimento. O que resta? A serenidade, o *pathos* contemplativo das imagens que não dizem muito e que preferem estar conosco por uma hora. Nosso olhar descansa e acata o fim do mundo como uma possibilidade real. Pensamos que, ao permitir uma nova temporalidade para as imagens do acontecimento, Basinski possibilitou a expectativa para o fim da civilização enquanto sentido de maneira menos programada e mais originária para a simples visão da cidade morrendo. Claro, não deixamos de antever que a visão é a do aparelho, mas o tempo junto ao quadro possibilita um documentário-ficção que parece simplesmente mais próprio para o acontecimento.

Mais próprio por ser tão diferente do arquivamento convencional; por não apagar o fator real, mas representá-lo como um registro diferente; por trabalhar esteticamente com o acontecimento e reconfigurá-lo numa nova duração. Para nós, o grande mérito do registro audiovisual sonoro de Basinski consiste em textualizar história e ficção num só corpo, fazendo com que a figuração do fim do mundo brote incessantemente de um acontecimento real. Nesse sentido, uma fenomenologia do vídeo da primeira composição dos *Disintegrations Loops* é o movimento harmonioso (por isso belo) entre o descansar nas imagens, sabendo que elas são um arquivo do 11/09, e o remontar contemplativo de um novo contexto que está sempre presente nas imagens, a textura de fim inescapável de toda cidade, de toda morada humana. E tal como o final de *Melancholia*, nada sobra no final do vídeo de Basinski: o envolver da noite lentamente vai transformando qualquer representação cultural de um prédio ou de uma luz em pura abstração da escuridão. Figuramos, “o fim aconteceu”.

Após esse breve percurso a respeito da possibilidade estética diante do 11/09 e inspirados pela experiência com o projeto de Basinski, a solução que bolamos é a de confiança no sentido. Nesse aspecto, pensamos que a questão não é lidar apenas com o 11/09 no âmbito

de um real ou hiper-real, mas através de como o sentido é estabelecido pela referencialidade cruzada das gramáticas. A partir daí, podemos refletir acerca de um aprofundamento na indagação de tal objeto como fim do mundo.

5.6.2 11/09 como fim do mundo, uma primeira crítica

Já atestamos a impossibilidade de pensar o 11/09 fora de um regime de imagens que não possuem, diretamente, nenhuma relação com ele. Agora nos cabe colocar em jogo a questão do fim do mundo como pertinente ao 11/09. De maneira tão direta como um fato, nos parece inescapável afirmar que muito do cinema de catástrofe é vazado, em termos de tonalidades textuais, em direção ao 11/09, fazendo com que o sentido do fim do mundo seja, em partes, “emprestado” de um arcabouço midiático. Nesse sentido, parece mais frutífero pensar em termos de uma programação flusseriana do que numa tradição gadameriana, porque a partir do primeiro compreendemos como a reiteração midiática captura nossa imaginação em direção a um sentido pré-estabelecido¹⁸¹.

Nesse aspecto, não temos nenhum receio em afirmar que nossa compreensão está, em partes, pré-programada e usurpada pela cultura hollywoodiana quando encaramos o 11/09 e figuramos como fim do mundo. A figuração imaginativa não é nossa, é da técnica, por isso já falamos numa tecno-imaginação. A partir desse entendimento, não podemos mais desenvolver uma crítica ingênua aos moldes do que fizemos relativo ao caráter “generalista” e banal das imagens de destruição do cinema catástrofe, pois, no caso do 11/09, todas essas imagens são vistas como excessivamente *americanizadas*, e chamá-las de fim do mundo é participar, em algum nível, de uma narrativa própria da cultura hollywoodiana.

Se colocamos um “em partes/em algum nível” nas afirmações acima, é porque não podemos deixar de perceber um outro fundo ontológico na nossa compreensão. Tal fundo surge de maneira indistinta da influência hollywoodiana, pois quando falamos do 11/09, já está antevisto em seu mundo do texto a guerra ao terror, a captura de bin Laden, os diversos atos que circularam midiaticamente como “terroristas” e a narrativa de medo com culturas do oriente médio.

Portanto, se lermos o 11/09 como um texto, veremos que ele não escapa ao fim do mundo hollywoodiano feito como real, mas o que o origina é um problema geopolítico do tempo cósmico. E mesmo que ele venha ao olhar por tons ficcionais – tanto na sua interpretação como no vício quase instantâneo de legá-lo ao regime das representações aparelhísticas –, o sentido

¹⁸¹ O trabalho admite a possibilidade de um diálogo mais firme entre Gadamer e Flusser, porém, no presente, ainda nos falta a maturidade intelectual para tal união.

do “por que isso aconteceu?” esteve exposto desde o 11 de setembro a partir de uma narrativa que coloca um “eles” fora de um espaço delimitado: “aconteceu porque *eles* nos atacaram”.

A retórica da imagem facilita o enviesar da história por esse caminho. Quando a morte surge nas imagens do 11/09 (como na famosa fotografia *The Falling Man*¹⁸²), ela sempre é uma vítima do outro: “eles que fizeram isso”. Esse “eles”, que no cinema hollywoodiano encontrou o rosto da natureza, dos aliens, de dinossauros, de asteroides, é o mesmo “eles” que a narrativa hegemônica estadunidense encontrou para culpar e para retaliar. Tal como no cinema, a resposta foi a mesma: a impossibilidade de acordos entre um “nós” e um “eles”. Fica claro a consciência já no dia do acontecimento, como demonstra a fala de diversas pessoas em *102 minutos* enquanto observam as torres, que os norte-americanos sabiam que eram os outros, os “terroristas”¹⁸³. E com isso, a densidade conceitual do fim do mundo a partir do 11/09 ganha novas possibilidades para o pensamento.

5.6.3 O fim do mundo como narrativa ideológica pós 11/09

Começamos agora a desvelar como o sentido do 11/09 como fim do mundo vai além do arcabouço cinematográfico e em direção a uma narrativa histórico-ficcional de um *Nós* versus *Eles*. Esta nova camada vive no domínio da história do mundo. No entanto, se esse embate foi narrativizado a partir de discursos, ações e declarações de guerra, ele também encontrou seu lugar no campo de ficções abertamente cruzadas com a história. Como por exemplo, em seis edições da HQ do Capitão América – assinadas pelos artistas John Rieber e John Cassaday – que já em julho de 2002 colocou o famoso personagem da Marvel Comics numa trama que explicitamente mostra como tal símbolo do sonho americano reagiu aos atentados do 11/09. Já nas primeiras páginas do número 1 (apud PEDROSO, 2016, p. 54), observamos as figuras de diversos árabes armados com rifles em comemoração ao sucesso dos ataques ao WTC, as quais “(..) estabelecem uma clara dicotomia entre os que estavam dentro e os que estão fora, viajantes inocentes e desavisados em um voo desconhecidos, e um invasor estrangeiro distante” (DITTMER apud PEDROSO, 2016, p. 53). A HQ configura um evento histórico para uma

¹⁸² Disponível em > https://en.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man < Acesso em 23/09/2022.

¹⁸³ No entanto, ainda que de maneira mais reduzida, os “eles” culpabilizados pelos ataques circularam com outros rostos. Dias após os ataques, o rev. Jerry Falwell apontou, em rede nacional, e em tom abertamente mitológico, que o 11/09 ocorreu devido a ira de Deus contra abortistas, gays, feministas, lésbicas e pagãos. Esses grupos que tentaram “secularizar a América”, de acordo com o reverendo, foram apontados como indivíduos fora da bolha estadunidense e que tentaram propagar “estilos de vida alternativos” são diretamente vistos como responsáveis pela tragédia. A fala do reverendo pode ser encontrada aqui: <(19) Jerry Falwell and Pat Robertson Blame 9/11 on Organizations Like People For the American Way - YouTube> Acesso em 28/09/2022. Para além do discurso de ódio difundido pelo reverendo, nota-se novamente como o próprio caráter arrebatador do sublime no 11/09 é próprio para pensamentos mitológicos.

encenação de pólos opostos que estão em conflito e, de acordo com Dittmer (apud PEDROSO, 2016), o leitor não é colocado em suspenso entre dois lugares, mas no lugar subjetivo das vítimas, ou seja, da América; do “nós”.

Esse trabalho de ficção se inscreve numa narrativa muito mais ampla da comoção mundial após os atentados, o que levou a um senso de “Somos todos americanos”, como aponta Maurizia Natali (2006, p. 110). Esse sentimento foi primariamente produto condicionado pelas tecnologias da imagem que acompanharam a tragédia ao vivo e que depois a difundiram massivamente em diversos meios¹⁸⁴. De certa maneira, a imagem já encaminha o discurso para olhar “um mal que vem de fora” no momento em que ela foi vista e reiterada *ad infinitum* a partir da perspectiva única dos que sofreram os ataques. Aqueles aviões, tal como a explosão atômica no filme *Crossroads*, estão condenados a atingir aquelas torres e as fazerem sucumbir para sempre. A fotografia do *Falling Man* está presa numa dinâmica imagética em que aquela morte será revivida para sempre, bem como os vídeos amadores, o instante audiovisual no qual o segundo avião se choca com a torre norte será eternamente sinônimo do acontecimento histórico.

Todos esses casos indicam um lado: o que foi atacado, o lado que já-estava programado pela tragédia, pelo medo da aniquilação, pelo pavor de que isso possa acontecer novamente e em outras partes do mundo. O sentimento de “somos americanos” era, antes de tudo, uma programação da imagem.

Ao olharmos para os últimos vinte anos a partir das implicações geopolíticas e culturais do 11/09, é difícil não percebermos tais lastros como destinados a acontecerem devido ao excesso de imagens em todos os suportes possíveis nos dias e meses que se seguiram aos atentados. Todos assistiram à queda daquelas torres milhares de vezes e, como espectadores de um filme hollywoodiano, esperamos um pensamento do tipo “o que vem agora?”. Enquanto espectadores televisivos do acontecimento ao vivo, esperamos o que seguiria a queimação das torres, curiosos junto à imagem que não tinha qualquer referência fora do cinema. Uma simples questão de “o que vai acontecer?”. Enquanto espectadores da entrada do acontecimento no regime da narrativa histórico-midiática, e aqui incluímos não apenas a reiteração constante das imagens dos atentados, mas também os pronunciamentos de políticos e famosos sobre eles e os rituais de luto que foram amplamente midiaticizados, acompanhamos ansiosos para o próximo

¹⁸⁴ Várias capas de jornais já produziam o juízo do outro como inimigo, terrorista e maldito, no dia seguinte ao acontecimento: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-11-de-setembro-documentado-nas-paginas-do-estadao-em-2001,70003836694,0.htm>> Acesso em 28/09/2022.

passo dessa convocação histórica: “eles irão atacar novamente?”, “o mundo entrará em guerra?”, “estamos seguros?”.

Nenhuma imagem fala por si só. Em termos de compreensão, existe a prevalidade do mundo heideggeriano e a cultura de preconceitos gadamerianos; já no que se trata do contexto de produção, ela sempre estará vinculada a um suporte que almeja uma comunicação. Portanto, não estamos dizendo que as imagens em si levaram as implicações geopolíticas no pós-11/09. O que estamos apontando é que houve uma tentativa a partir de uma narrativa – levianamente intitulada, por nós, de “somos todos americanos” – para que as imagens em questão falassem por si. Todo o regime de casos descritos no último parágrafo foi amplamente utilizado e relembrando num âmbito que ultrapassa as fronteiras geográficas norte-americanas como justificativa para ações geopolíticas e culturais, como se não bastasse dizer muito, pois a imagem está aí, ela mostra, ela justifica. Nesse caso, ela (em tese) comprova *que estamos em perigo, que nos encontramos à mercê de outros*. Mas claro, a programação do fluxo de imagens por esses sentidos não se deu sem discursos e pautas que fizeram o máximo para se esconderem e não revelarem seus fundos ideológicos e mitológicos. Façamos agora desses textos que amarram as imagens do 11/09 para uma dinâmica genuinamente apocalíptica de um nós *versus* eles.

Já no primeiro pronunciamento do então presidente George W. Bush sobre o atentado¹⁸⁵, realizado no próprio dia 11, existe a menção de que não foram apenas os cidadãos¹⁸⁶ norte-americanos que foram atacados, mas seu modo de vida e a liberdade. Naturalmente quem produziu esse ataque é rapidamente vinculado à semântica da palavra “mal” e “terror”. No entanto, o governante aponta que eles falharam porque um grande povo foi convocado para defender a nação: “Nosso país é forte”, diz ele. Bush não está falando ainda da resposta militar, mas do “espírito coletivo” da nação norte-americana, esse espírito que prevaleceu diante do desespero. Portanto, a resposta é essencialmente a mesma vista em muitos casos do cinema *hollywoodiano*: o fim pode surgir, mas a força do mundo – escondido nos tons da ideologia norte-americana – é maior, nesse caso, tanto faz se o presidente é real ou oriundo de algum *Independence Day*, o papel é desempenhado para um mesmo objetivo ideológico. Bush fala que ataques podem resultar na destruição das fundações arquitetônicas, de como prédios podem ir ao pó, mas que as fundações norte-americanas não podem ser tocadas. O que Bush está

¹⁸⁵ Disponível aqui: <[\(19\) Pronunciamento de George W. Bush no 11 de setembro de 2001 - YouTube](#)> Acesso em 28/09/2022.

¹⁸⁶ Primeiro, Bush se refere a eles a partir de suas posições sociais para então chamá-los de mães e pais, vizinhos e amigos. Essa escolha não é leviana, porque parece buscar a empatia daqueles que são mais próximos de nós.

fazendo aqui se não evocar a pertinência de uma macroesfera norte-americana, que é superior ao próprio caráter material da existência geográfica de suas cidades? Sua fala surge parecida com a ficção do uno macroesférico acolhedor de cidadãos.

A macroesfera que protege seus habitantes, tal como Sloterdijk (2014) apontou que foi o imperativo metafísico para recolher seres-humanos na antiguidade como uma imunização contra os acontecimentos trágicos da comunidade, não existe na mesma precisão do pensamento antigo, mas como uma ficção política que ainda é reforçada pela boca dos seus líderes. Sai o pensamento do globo divino, entra a ficção programada por assessores políticos, equipes de marketing e aliados de políticos, no intuito de jogar uma crença para a imaginação popular expiar sua dor e ter em mente motivos e inimigos que levaram um “Eles” – isto é, sujeitos contidos exteriormente à ficção – a atacarem a macroesfera. A ficção se difere do pensamento macroesférico clássico, pois ele é um simulacro vendido em textos (tal como esse pronunciamento de Bush) para ofuscar os verdadeiros motores do agir político¹⁸⁷.

Bush segue o pronunciamento dando um porquê para os ataques, justamente a partir do que diz a ficção macrosférica sobre os EUA: os ataques ocorreram lá porque eles são a terra da liberdade. O então presidente localiza que uma primeira resposta já foi dada a partir da ação comunitária, ou seja, o discurso torna bombeiros, vizinhos e todos aqueles que se uniram para ajudar as vítimas como heróis. Ao fazer isso, ele não apenas reforça a ficção como sendo uma matéria prima que já-conduz seus membros a ação, como também o caráter ideológico da “terra da liberdade” enquanto espaço que abriga a solidariedade¹⁸⁸. Esse caráter propriamente sócio-mitológico das metafísicas antigas que abarcavam sujeitos dentro de um espaço maior (tanto fenomenológico quanto simbólico) é pintado com tons cristãos quando Bush cita o famoso Salmo 23, na esperança de confortar todos que se sentiram afetados pela tragédia do dia: “Ainda que eu ande pelo vale da sombra e da morte, não temerei mal algum, porque tu estás comigo”. Aqui, Bush continua se mostrando como um tipo de porta-voz de verdades maiores que englobam os Estados Unidos, seja Deus ou os ideais da nação; ele está se valendo de ficções para reforçar que o espírito coletivo não será encontrado na materialidade das coisas. Nesse sentido, ele pode ser interpretado como autêntico guerreiro de Cristo que a tradição milenarista tanto adora. Bush como simulacro de líder messiânico.

¹⁸⁷ Algumas pistas começam a surgir de outras respostas aos ataques, a primeira é quando o presidente enfatiza a força do exército norte-americano, abrindo espaço para uma retaliação militar. A segunda é quando ele coloca que a economia americana está aberta para negócios no dia seguinte, indicando que os investidores não podem ser afetados sem um dia de trabalho.

¹⁸⁸ A característica das macroesferas antigas que elas abarcam seus membros a partir de diferentes localizações geográficas também surge quando Bush afirma seu comprometimento com todos os cidadãos norte-americanos, tanto os que estão em casa, isto é, nos EUA, como os que estão habitando outros espaços geográficos.

Perto do fim, as coisas começam a mudar e Bush diz “América e nosso amigos e aliados se juntam com todos aqueles que querem a paz e a segurança no mundo e nós estamos juntos para vencer a guerra contra o terrorismo”. Tem uma pergunta implícita aí no enunciado acerca de quem são os aliados da América, mas além disso, ocorre a passagem de um ataque à América para um ataque *ao mundo*. A macroesfera, de repente, amplia-se para muito além da morada norte-americana e se torna para todos aqueles que preservam algumas das principais virtudes iluministas que formaram a consciência ocidental dos últimos 200 anos. Como aponta Bush ao final do pronunciamento, tais valores são o bem, o justo e a liberdade. O discurso é uma convocação para o espectador se posicionar ao lado do bem em defesa dos próprios fundamentos que sustentam o mundo-Estados Unidos. Agora a nação se espalha e se torna a morada dos valores ocidentais. Com isso, o texto bushiano é aberto para a participação de toda a população mundial, fazendo com que o valor da macroesfera estadunidense em poucos minutos seja transferido para todo o mundo que havia passado o dia acompanhando a destruição das torres ao vivo e em cores. Tal texto funciona como uma força solar para muitos outros textos futuros gravitarem ao redor¹⁸⁹.

De certa maneira, reconhecemos a textualidade das já faladas HQs do Capitão América como sendo alinhadas com o discurso de Bush. Mesmo quando estas expandem questões para além da fala na sala oval no dia 11/09, a identidade (PEDROSO, 2016) dos polos antagônicos é, tal como na fala de Bush, uma questão entre aqueles que amam a liberdade e a democracia e os outros que odeiam¹⁹⁰, como é claramente posto pelo presidente em outro momento (APUD PEDROSO, 2016, p. 66): “Eles odeiam o que veem bem aqui nesta Câmara: um governo democraticamente eleito. Seus líderes são auto designados. Eles odeiam nossas liberdades: nossa liberdade religiosa, nossa liberdade de expressão, nossa liberdade de votar, de se reunir e de discordar uns dos outros”.

Como podemos ver, a liberdade não é apenas uma ideia, mas uma rede de valores (FONER apud PEDROSO, 2016) que rege muitos textos da imaginação popular norte-americana, ela é o fim e ela é o meio para chegar a si. A liberdade deve ser pensada tal como uma tradição gadameriana, porque é dela que o modo de pensar é colocado em questão ao se contrapor a todos aqueles que não querem participar ativamente desse gozo, dessa reciprocidade

¹⁸⁹ Por exemplo, na conferência dada à imprensa após os ataques de Paris em 2015, o atual presidente dos EUA, Barack Obama se referiu a eles de maneira muito próxima do que Bush falou em 2001, como sendo ataques motivados por pessoas que odeiam a liberdade, “um ataque a toda humanidade”. Disponível em: <(26) [President Obama Remarks on Paris Terror Attacks - YouTube](#)> Acesso em 04/10/2022.

¹⁹⁰ O Capitão América (PEDROSO, 2016) é um personagem visto como capaz de levar a América à luz dessa polarização, um guerreiro da liberdade que compreende as implicações geopolíticas de como essa palavra se insere no imaginário norte-americano.

afetiva e intelectual. Nesse sentido, o norte-americano trabalha para que esse valor seja ao mesmo tempo ahistórico e reforçadamente histórico. No primeiro caso, o teor fora da história é diretamente produto da ideologia dominante que se vela no agenciamento da “liberdade” e a difunde textualmente a partir de noções de que ela é uma propriedade natural, inerente ao ser humano (no caso, no norte-americano). A construção identitária e macroesférica norte-americana quer, em partes, que tal tradição de pensamento seja índice da própria construção psíquica e antropológica do homem. Ao mesmo tempo, existe uma ênfase de que essa forma de pensar é um trunfo *majoritariamente* norte-americano, ou seja, ela é historicamente atrelada à sociedade norte-americana como sendo a que mais reconhece isso. Portanto, há uma noção de *superioridade* que é relacionada a um povo, um espírito e um contexto histórico. Com os textos de Bush, a complexidade geopolítica e cultural dos envolvidos é reconfigurada em gramáticas publicitárias que vendem a vitória inevitável da justiça reforçada pelo maniqueísmo cristão público e simples:

O decurso deste conflito não é conhecido, mas seu resultado é certo. Liberdade e medo, justiça e crueldade, sempre estiveram em guerra, e nós sabemos que Deus não é neutro entre eles. Concidadãos, nós vamos enfrentar violência com justiça paciente, certos da retidão de nossa causa e confiantes na vitória que virá. Em tudo que está diante de nós, que Deus nos dê sabedoria, e que ele possa dar assistência aos Estados Unidos da América. (BUSH apud PEDROSO, 2016, p. 69).

Ao apontar que as consequências do conflito não são de conhecimento do presidente, mas que o fim é, abrem-se portas para um entendimento de que os fins poderão ser justificados pelos meios. Se o fim já está escrito e sancionado pelo próprio Deus – visto como quase sinônimo da macroesfera estadunidense – cabe a nação apenas fazer o que é necessário para chegar a ele. O autor implicado no texto visa que as “respostas” que serão dadas não terão nenhuma relação com a palavra “violência”, pois são os perpetuadores dos ataques que se alinham com ela. Nesse sentido, podemos ter a expectativa que qualquer reação, por mais violenta que seja, não será programada como algo “violento” e sim como algo “justo” e “justificado” – tanto pelos ataques como pelo fato de que os EUA estão alinhados com Deus, e ele não anda de mãos dadas com a crueldade e injustiça.

A mitologia vem socorrer o texto no intuito dele ser traduzível num embate que a imaginação ocidental está acostumada há mais de 2 mil anos: o bem contra o mal. Além disso, esse texto inibe os EUA de qualquer responsabilidade pelos atentados como condição para eles não serem percebidos como algo a mais do que vítimas da crueldade daqueles que não se importam com a liberdade. De acordo com Rockmore (2011), esse dualismo simplista que ocorre em tantos discursos de Bush tem como principal objetivo o apagamento de qualquer

possibilidade interpretativa diferente. Ou seja, a criação do inimigo é vista como um “jogo moral” que é instantaneamente compreendido e que Bush não cessou de enfatizar ao longo dos anos – por exemplo, quando ele aterrissou, em maio de 2003, no porta-aviões USS Abraham Lincoln para proclamar a vitória no Iraque:

“Lutamos pela causa da liberdade e pela paz no mundo”, ele disse aos soldados reunidos. “Por causa de vocês, o tirano caiu e o Iraque está livre”. Nessa mensagem política também se ouviam as notas de uma guerra santa. Essa guerra da nação americana era orientada pelo próprio Deus. “Todos vocês – todos dessa geração de nossas Forças Armadas – atenderam ao chamado mais alto da história”, ele anunciou citando o profeta Isaías: “E aonde vocês forem, carregarão uma mensagem de paz – uma mensagem que é antiga e sempre nova. Para os presos, “saíam” – e para os que estão na escuridão, “sejam livres”. O uso desse versículo bíblico, que Jesus citou para descrever a própria missão, revelava o caráter messiânico da administração Bush. (ARMSTRONG, 2016, p. 415).

Bush tem no texto religioso a embalagem perfeita para a narrativização da guerra do Iraque e, em nenhum momento, ele busca esconder seu desejo de atualizar a mitologia para o presente junto às suas tropas. Ao adentrar no campo da história e maquiagem os desejos políticos de fazer o Iraque um espelho neoliberal para o mundo árabe, a mitologia cristã naturaliza a ação como sendo algo que caso haja qualquer questionamento, este deverá ser reportado ao próprio Deus (Bush) e a Jesus. Mas as próprias condições de questionamento são diminuídas ao ponto de serem quase anuladas, pois a moral cristã já condiciona o indivíduo a se identificar como “bom”, portanto, ao lado de Deus. Com isso, a guerra santa pode ser, ao mesmo tempo, interpretada por parte das tropas estadunidenses e despolitizada ao máximo porque há um “nós” – natural, bom, libertário – contra um “eles” fora disso.

Para nós, uma nova dimensão do 11/09 em relação ao fim do mundo é instaurada quando há uma convergência textual para ele ser lido a partir da diferença de valores entre os perpetuadores e as vítimas. Os textos que difundiram tal narrativa operaram a partir de um fundo propriamente antigo, mitológico e macroesférico. Mas a mitologia não vem socorrer apenas no uso do maniqueísmo cristão, pois, como vimos, o que marca o “nós” (atacados) e o “eles” (terroristas) é a *diferença*, o limiar das fronteiras entre valores e ideias. Nesse sentido, a liberdade e suas implicações contêm, em sua semântica ideológica, apenas até “x”; para além disso, impera a crueldade e a violência de todos aqueles que a odeiam. Ora, esse limite é próprio do símbolo primordial do fim do mundo em sociedades antigas que literalmente demarcam até onde o mundo existe e todo o fora dele é o caos (fim do mundo).

Somos produtos dessa narrativa no sentido de que a recebemos não apenas pelos discursos de Bush, mas porque houve todo um aparato midiático e textual para sustentar a fala do antigo presidente norte-americano. Num primeiro nível, estaríamos cometendo um erro ao

acreditar que Bush inventou uma tradição, pois seu discurso contempla dois tipos de pensamentos canonicamente estadunidenses: o do “excepcionalismo norte-americano” e do “destino manifesto”.

A ideia de que a América é o povo escolhido de Deus é aparente em uma série de pontos de vista que muitos americanos têm sobre si mesmos, e que são periodicamente invocados para justificar várias práticas políticas, incluindo “destino manifesto”, e o que é amplamente conhecido como “excepcionalismo americano”. Essas crenças, que se sobrepõem, apontam para a convicção americana generalizada de que pessoas excepcionais, que não estão vinculadas por considerações morais ordinárias, podem fazer coisas excepcionais em virtude de suas relações com Deus [...]. A crença de que os americanos e a América diferem de qualquer outro povo e país por motivos religiosos ou outros é um refrão frequente. Alguns observadores consideram essa crença explicando uma tendência expansionista que remonta à fundação da república americana. Essa tendência, que parece sempre ter existido na América, mais tarde veio a ser conhecida como destino manifesto. Essa doutrina, que abrange uma variedade de ideias, foi proeminentemente invocada pelos democratas de Jackson na década de 1840 para justificar a expansão para o oeste através do continente norte-americano em direção ao Oceano Pacífico em processo de aquisição de grande parte do oeste americano. Este conceito foi invocado para justificar o direito dos americanos de difundir sua visão de autogoverno e liberdade em todo o continente [...] Sob o título do chamada guerra ao terrorismo, destino manifesto atualmente subscreve o que é descrito como um esforço para espalhar a democracia em todo o mundo [...] O excepcionalismo americano, que está intimamente relacionado ao destino manifesto, difere-se, apenas na ênfase da suposta virtude do povo americano e de suas instituições por causa de seu relacionamento supostamente especial com Deus. O termo, cunhado por Alexis de Tocqueville em 1831, é geralmente entendido como uma referência à visão que os americanos e a América diferem de outros países e povos por causa de suas origens, crenças, desenvolvimento histórico e instituições distintas. O excepcionalismo americano é muitas vezes entendido como uma indicação de que a América e os americanos têm um lugar especial no mundo, por exemplo, como o farol da esperança de que a mensagem na Estátua da Liberdade proclama (ROCKMORE, 2011, p. 8 e 9).

Esses arcabouços de referências parecem passíveis de serem pensados como autênticas tradições gadamerianas, porque reconhecemos tais doutrinas não apenas nos textos bushianos, mas em diversas obras de ficção estadunidenses (em particular do gênero *Western* ou de guerra). Tanto o excepcionalismo como o destino manifesto ocorreram menos de 50 anos após o nascimento dos EUA como nação e ambos parecem servir à busca de uma identidade narrativa coletiva. Ideias de “salvar o mundo” ou regenerá-lo a partir dos EUA (PEDROSO, 2016, p. 146) que permeiam tantos filmes de *Hollywood*, bem como discursos de políticos, se dão a partir de tradições tal como o destino manifesto. Excluem-se dessas ficções macroesféricas detalhes acerca de como o país foi fundado por colonos ingleses em favor de um mito produtivo em que o habitante da nação está destinado a fazer diferente, a ser livre, pois ele já nasceu *especial*. Pedroso (2016, p. 158) expande essas noções a partir da ficção do “Sonho Americano” que prega tanto a busca pela felicidade – e “muitas vezes se manifesta de forma materialista” – como o ideal utópico do bem estar coletivo. O autor conclui afirmando que o Sonho Americano

é algo próximo de um Éden, onde habitantes puros vivem numa terra farta e única, capaz de superar qualquer mal.

No entanto, há mais arcabouços de referências textuais e tradições do pensamento que se fazem presente na narrativização do 11/09 como um bem *versus* mal e que justificaram três guerras. Falemos delas agora.

5.6.4 A guerra infinita

Os Estados Unidos da América não apenas difundem uma narrativa maniqueísta, mas eles também se ofendem com o seu inimigo e com a sua capacidade de desprezar a própria vida em nome do ato simbólico. Isso fica claro (ZIZEK, 2020) no documento “A Estratégia de Segurança Nacional”, lançado em setembro de 2002, cujo um dos pontos consiste em expor que a força militar estadunidense não deve ser contestada para enfrentar um vilão irracional. Vemos agora as consequências geopolíticas do apocalipse de Nova York: 3 guerras. Duas que ocorreram em espaços geográficos demarcados e uma terceira que foi estendida ao redor do globo.

Na guerra do Afeganistão, os EUA e seus aliados estavam reagindo contra a Al Qaeda e o Talibã. Outra é a guerra no Iraque, em que os EUA conseguiram convencer a si mesmos, seus aliados e o público americano de que a segurança dos EUA foi ameaçada por armas de destruição em massa inexistentes. Pouco mudou que essas armas nunca foram descobertas como existentes, o que significa que a guerra foi firmada com base em premissas falsas. Por fim, há o que se costuma chamar de guerra global contra o terror, cujos objetivos nunca foram especificados, e que presumivelmente não pode ser vencida. O resultado é criar o que parece ser um estado de sítio permanente onde o capitalismo se barrica, cada vez mais armado até os dentes, contra seus inimigos reais e imaginados. (ROCKMORE, 2011, p. XVI).

Todas essas guerras ocorrem com base na ficção de que os Estados Unidos da América somente agem em função da segurança (PEDROSO, 2016) e nunca provocam algo. Portanto, podemos ler sentidos possíveis para as narrativas de tais guerras como sendo reações a algo. No Afeganistão, no mês seguinte ao 11/09, a reação era a busca por justiça e o desejo de encontrar os responsáveis pelo ataque em solo americano. Uma guerra contra o talibã que acolheu o grupo terrorista. No Iraque, começando quase dois anos após o 11/09, a “reação” era contra a possibilidade de acontecerem novos e mais graves ataques terroristas no mundo ocidental¹⁹¹. E por fim, a guerra ao Terror é contra a possibilidade de qualquer existência adversa aos “amantes da liberdade”; uma guerra contra o eventual surgimento do terrorismo.

¹⁹¹ Condoleezza Rice – ex-assessora de segurança nacional dos EUA – chegou a equiparar a Al Qaeda com Saddam Hussein (DA SILVA apud BAUDRILLARD, 2003) ao chamar esse último do mal encarnado.

Por isso seu objetivo é virtualmente impossível de ser alcançado, mas também é devido a tal que deve existir uma guerra em primeiro lugar.

Essas são as ficções das guerras, mas é evidente que, além delas, há interesses velados – domínio político na Arábia Saudita, busca por petróleo, relações diplomáticas com Israel – que agem como motores da economia da guerra, e que não nos cabe analisar em suas minúcias na presente tese¹⁹², uma vez que não visamos um trabalho da área da História, mas um entendimento dos processos geopolíticos decorrentes do 11/09 como passíveis de interpretações da nossa figuração. Nesse sentido, buscamos as ficções, os textos e os discursos nos suportes midiáticos porque eles são os simulacros perfeitos – as desculpas que caem no gosto da imaginação popular e que a ideologia vende para entreter, preocupar e ansiar as populações no intuito de aproveitar as oportunidades do 11/09 para “remodelar” o mundo (RUMSFELD apud BOAL et al, 2006), tal como disse, dias após a destruição do WTC, o então secretário de Defesa dos EUA, Donald Rumsfeld.

Portanto, não negamos que tais guerras tenham provocado dezenas de novas Dresdens ou Hiroshimas e que o estado de vigilância para manter a “paz” no oriente médio provocou diversos fins do mundo na passagem do habitável para o desértico. O terror certamente veio do ar, da terra e da água, quando os EUA massacraram milhares em anos de guerra e intervenção geopolítica. Contudo, para os fins da presente tese, gostaríamos de focar nas implicações culturais e históricas de uma “guerra ao terror” não apenas porque ela não possui data para acabar, mas porque permite que observemos uma nova cara para nossa figuração – em especial para um temor da civilização em ser findada por aqueles que não participam das narrativas da “pós-modernidade”. Precisamos olhar para o que foi narrativizado como o “outro” para compreendermos a textura histórica do Terror como um embate de mundos.

5.7.5 Fim do mundo como um problema do outro

O apocalipse de Nova York e as consequências das três guerras alteraram a vida dos árabes nos EUA e, vinte anos depois, a percepção ocidental das comunidades muçulmanas mudou¹⁹³. A xenofobia contra o oriente não foi criada a partir dos acontecimentos relativos ao 11/09¹⁹⁴, mas ela certamente foi ampliada, e se Bush (PEDROSO, 2016, p. 63) esforçou-se para

¹⁹² Sugiro a leitura completa do *Afflicted Powers - Capital and Spectacle in a New Age of War* (BOAL et al).

¹⁹³ Disponíveis em >[Xenofobia contra muçulmanos é consequência da Guerra ao Terror, diz antropólogo | CNN Brasil](#)<; <[Depois de atentado do 11 de setembro, EUA mudaram forma de encarar imigrantes | Agência Brasil \(ebc.com.br\)](#)> Acesso em 05/10/2022.

¹⁹⁴ E não podemos esquecer que a islamofobia foi uma parte crucial nas coberturas midiáticas do 11/09 (PEDROSO, 2016).

não associar a imagem do mal e do “Eles” às comunidades árabes e muçulmanas, dizendo que eles são parte vital da nação como qualquer outra etnia que compõe a grande nação norte-americana, o esforço certamente se mostrou insuficiente diante do desenvolvimento da xenofobia em decorrência ao regime de imagens da Guerra ao Terror.

Esse pedaço da história não pode ser pensado fora do regime midiático que circulou massivamente imagens dos perfis dos membros de células terroristas – em especial, imagens de Osama Bin Laden – e dos conflitos no Afeganistão e Iraque. A consequência dessa co-dependência entre história e mídia é a ênfase estereotipada no rosto do inimigo como um sujeito de pele marrom e de traços orientais¹⁹⁵. Bush podia desenvolver discursos em defesa das comunidades muçulmanas, mas a retórica da imagem programa (FLUSSER, 1985) o imaginário de maneira mais eficaz. A imaginação estereotipada do inimigo encontrava seu modelo não na abstração de um sujeito ideal que odeia a liberdade e a democracia, mas no próprio regime de imagens que incessantemente direcionou o Ocidente para um tipo específico de indivíduo.

No entanto, não devemos inteiramente culpar as imagens por ter gerado esse ódio, pois elas são acolhidas por uma tradição (no sentido próprio de Gadamer) que existe muito antes de qualquer avião atingir o WTC. Nesse sentido, as imagens são funcionárias de um arcabouço de textos mais antigos e que o crítico cultural Edward Said chamou de orientalismo (2003) em seu livro homônimo. O orientalismo, de acordo com o autor (2003), é um conjunto de textos (discursos, poemas, documentos oficiais, livros, etc) marcados por uma distinção ontológica e epistêmica entre o Ocidente e o Oriente, no qual o último é visto como uma ficção inventada e reiterada pelo Ocidente para se autoafirmar como distinto do outro em questão:

O Orientalismo não é um simples tema ou campo político refletido passivamente pela cultura, pela erudição ou pelas instituições; nem é uma grande e difusa coletânea de textos sobre o Oriente; nem é representativo ou expressivo de alguma execrável trama imperialista “ocidental” para oprimir o mundo “oriental”. É antes a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como um regime imperial ou colonial), o poder intelectual (como as ciências dominantes, por exemplo, a lingüística ou a anatomia comparadas, ou qualquer uma das modernas ciências políticas), o poder cultural (como as ortodoxias

¹⁹⁵ Escrevendo 4 anos após o 11/09, Boal et al (2006) mostrou como muitos mulçumanos se sentiam diretamente perseguidos pela guerra ao terror, que parecia ser contra a própria religião islâmica e seu modo de vida.

e os cânones de gosto, textos, valores), o poder moral (como as idéias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou compreender como “nós” fazemos e compreendemos). Na verdade, o meu argumento real é que o Orientalismo é – e não apenas representa – uma dimensão considerável da moderna cultura político-intelectual e, como tal, tem menos a ver com o Oriente do que com o “nosso” mundo. (SAID, 2003, p. 34 e 35).

Se o orientalismo for uma ficção, uma narrativa para imaginar o outro, ela só pode ser pensada no seu claro intuito de mediar uma realidade. Ou seja, a partir de sua referência cruzada, pois a tradição é perpetuada não apenas por um modo de pensar os espaços geográficos que se encontram no Leste da Europa, mas também pelo desejo de domá-los através de algumas características essenciais. Tal como as ficções dos Estados Unidos como sendo um povo mais propício ao amor pela liberdade, o orientalismo é um arcabouço de textos e referências amplamente históricos, isto é, feitos sob determinados contextos sócio-culturais, que deseja não ser visto como tal, se tratando de um lugar comum para o pensamento retornar e “descansar” em essências racistas. Para Said (2003), o orientalismo propõe uma mediação com a realidade a partir do rico arcabouço de textos que ditam a maneira como esse real pode ser lido e interpretado. A ficção faz as vezes do real justamente quando ele é visto como um problema, como algo que não pode simplesmente acontecer fora de uma dimensão livre para o pensamento, e isso corresponde ao que o autor chama de atitude textual: a consciência que já ajuizou algo por conta de um amplo arcabouço de referências textuais.

Para nós, o pensamento orientalista coloca em prática o que Gadamer disse sobre a eficácia da tradição como uma autoridade que reveste a compreensão e transforma a história na matéria prima do acontecer interpretativo. A atitude textual, em jogo no desenvolvimento da autoridade orientalista, é fruto de um fator estressante próprio, tal como apontou Sloterdijk (2014) acerca das dinâmicas de acolhimento do “externo” à esfera. O medo do desconhecido que Said (2003) fala ressoa diretamente com a teoria de que o ser humano necessita de imunidades esféricas e existenciais para habitar novos espaços geográficos e de pensamento. Nesse sentido, o desconhecido não pode simplesmente se dar como novo a cada vez que ele acontecer, por isso os textos funcionam como substitutos e aliados à tradição oral que transmite a imunidade esférica de modo que sujeitos habitem o novo (desconhecido) a partir do familiar (conhecido).

Portanto, não há dúvidas de que o orientalismo conduz sujeitos a ficções imaginadas como base interpretativa-existencial para impedir justamente que o outro seja visto “por ele mesmo”. Antes disso, o “ele mesmo” é confeccionado, narrativizado e difundido numa miríade de textos que, conforme o segundo ponto de Said (2003), encontra sua autoridade na reiteração

constante. O orientalismo forma preconceitos (Gadamer) no desvelar e através dele compreendemos que a simples distinção de um “Nós” do “Eles”, em se tratando da dicotomia perpetuada por textos do 11/09 em diante, já atua de modo a favorecer o “Nós”.

Mas como é esse outro a partir do orientalismo? Irracional, depravado, exótico (SAID, 2003) em oposição ao europeu racional e “normal”. O que dava ao oriental sua validação eram todas características de visões eurocêntricas a partir das distinções imaginadas por sujeitos que inventaram um Ocidente ao excluírem o leste. Antes de buscarem a dominação geopolítica das regiões do Oriente, o Ocidente se assegurou, por séculos, de confeccionar a imagem do oriental a partir de conveniências que narrativizaram a superioridade cultural e antropológica do europeu.

Em diversas páginas do livro, Edward Said (2003) comenta como a imagem de Maomé era a síntese perfeita da tradição orientalista por ser vista como algo que remetia ao Cristo – portanto havia um “quê” de familiaridade para o leitor europeu – mas que não passava de uma simulacro, uma imitação menor do cristianismo¹⁹⁶. Com isso, banaliza-se um grau de generalidade com o Oriental como sendo atrasado em relação à cultura Ocidental. Said coloca que tal tradição na vertente moderna foi amplamente trabalhada pela França e pela Inglaterra na expansão colonial do séc XIX e XX, mas que sua face contemporânea, no pós-segunda guerra mundial, é tipicamente norte-americana – e com o advento dos meios de comunicação massiva, o orientalismo ganhou suportes cada vez mais incisivos no cotidiano das pessoas:

Nos filmes e na televisão, o árabe é associado com a libidinagem ou com a desonestidade sanguinária. Ele aparece como um degenerado excessivamente sexuado, capaz de intrigas inteligentemente tortuosas, é verdade, mas essencialmente sádicas, traiçoeiras, baixas. Traficante de escravos, camaleiro, cambista, um patife pitoresco: esses são alguns dos papéis tradicionais do árabe no cinema. O líder árabe (de saqueadores, piratas, insurgentes “nativos”) é muitas vezes visto rosnando para o herói e a loira ocidentais cativos (mas imbuídos de integridade): “Os meus homens vão matá-lo, mas... eles gostam de se divertir antes”. Enquanto fala, ele olha sugestivamente de soslaio, como o sheik de Valentino. Nos documentários e nos noticiários, o árabe é sempre mostrado em grandes números. Nada de individualidade, nem de características ou experiências pessoais. A maioria das imagens representa fúria e desgraça de massas, ou gestos irracionais (por isso, irremediavelmente excêntricos). Espreitando por trás de todas essas imagens está a ameaça da jihad. Consequência: o medo de que os muçulmanos (ou árabes) tomem conta do mundo. (SAID, 2003, p. 350)

Claro que a fala de Said se trata de uma generalização, mas é inevitável que suas descrições nos levem a vários casos da indústria digital – desde a franquia *Indiana Jones* aos jogos da série *Uncharted* (Naughty Dog). A indústria cultural simplifica a história a partir de

¹⁹⁶ O autor chega a analisar como a figura de Maomé frequentemente estava no inferno cristão, tal como no poema *Inferno* da *Divina Comédia* de Dante.

tipos associados a tendências de caráter – o árabe, bem como o sulamericano, é um corpo exótico “apto” para os interesses narrativos em manifestar características vilanescas pela simples diferença étnica em relação aos protagonistas. A própria língua, desconhecida por muitos espectadores ocidentais, pode funcionar como uma conveniência para o produtor de narrativas excluir a individualidade de sujeitos árabes¹⁹⁷.

O livro foi lançado em 1978, mas devido a sua popularidade, houveram diversos relançamentos e em cada um deles, Edward Said comenta acerca da recepção de sua obra. Numa delas, pouco antes de morrer em 2003, o autor escreve um prefácio à luz dos ataques do onze de setembro alguns anos antes. No prefácio da edição de 2003 (a que usamos para tirar todas as citações do livro) há uma inerente melancolia – apesar de Said, como autêntico humanista, sempre deixar a porta aberta para a esperança. Nas palavras do autor:

O fenômeno dos ataques suicidas fez sua entrada em cena com todos os seus danos horrendos, nenhum, evidentemente, mais chocante e apocalíptico do que os acontecimentos do Onze de Setembro e suas consequências, as guerras contra o Afeganistão e o Iraque. No momento em que escrevo estas linhas, a invasão imperial e a ocupação do Iraque pela Inglaterra e pelos Estados Unidos prossegue, ilegal e não sancionada pelas outras nações, produzindo destruição física, inquietação política e mais invasões — uma coisa verdadeiramente horrível de testemunhar. Tudo isso é parte de um suposto choque de civilizações, um choque sem fim, implacável, irremediável. Contudo, não creio que deva ser assim. (SAID, 2003, p. 9).

O prefácio já reconhece a inserção do 11 de setembro numa narrativa apocalíptica e de embate de mundos, e, justamente por isso, Said vê a ameaça do seu projeto de um diálogo livre dos preconceitos orientalistas. Nesse aspecto, é inevitável que surja uma empatia com o autor implicado no texto quando o lemos, quase vinte anos depois, num mundo onde a desconfiança com o estrangeiro árabe continua amplamente programada como marca do perigo. Said (2003) comenta que uma das contribuições norte-americanas ao orientalismo no contexto é a do “especialista” político que defende, a todo custo e meios, a *necessidade* da democracia estadunidense aos povos árabes. O autor denuncia esses especialistas como um punhado de homens em Washington que varre o sofrimento da imposição democrática no Oriente Médio em prol dos interesses geopolíticos dos EUA no Afeganistão e Iraque. Mas, acima de tudo, o autor clama por um entendimento fora da caixa “choque de civilizações” no intuito de evitar polarizações extremas:

Desejo concluir insistindo neste ponto: os terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras como “América”, “Ocidente” ou “Islã”, inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros, não podem continuar tendo a

¹⁹⁷ Além disso, Said (2003) comenta como os Estados Unidos possuem, desde a década de 50, o interesse em lecionar “o árabe” para os interesses dos executivos do petróleo.

força que têm e devem ser combatidos; sua eficácia assassina precisa ser radicalmente reduzida tanto em eficácia como em poder mobilizador. (SAID, 2003, p. 20).

O autor conclui seu prefácio se mostrando otimista com o ciberespaço como aliado na busca por um conhecimento emancipador e que permita o triunfo de um autêntico humanismo de povos. A utopia de Said jamais se realizou e a programação das imagens e textos hegemônicos segue com dificuldades em retratar, de maneira mais empática ou verossímil, os sujeitos que se unem à causa contra a hegemonia impositiva do capitalismo¹⁹⁸.

Reconhecemos com Said que as rubricas de “América”, “Islã” e “Ocidente” não passam de ficções que vendem unidades simplificadas e que reduzem dilemas complexos ao gosto popular para a manipulação ideológica. A identidade coletiva vende a ideia que há um choque de civilizações, e com ela vem a ilusão de um conflito aos moldes clássicos, como se fosse uma encenação antiga de um povo contra outro. Mas se nós tendemos a concordar com o autor de que essa polarização só irá enfatizar posições orientalistas, não podemos ignorar que há um embate – só não é de civilizações. Ao invés de abrir o pensamento para gravitar ao redor do civilizado – o que desvela noções do incivilizado – preferimos pensar num embate pela modernidade a partir de pontos de vista distintos. Nesse aspecto, inscrevemos nossa presente figuração nos tons do “fim do mundo da civilização” para justamente afirmar que ela é produto de um dos lados e precisamos reconhecer, novamente, a captura da imaginação para podermos tecer críticas apropriadas.

Portanto, ganhamos muito com Edward Said, porque desvelamos como os sentidos do fim do mundo gravitam em torno do 11/09 e da Guerra ao Terror a partir da ideia de que o orientalismo é um chão pré-ontológico em si; uma tradição gadameriana que engloba a narrativa hegemônica de um Ocidente contra o Oriente¹⁹⁹. Falar em “choque de Civilizações” não é desenvolver um tratado a partir do pacto do historiador social com seu leitor da verdade dos acontecimentos, mas é um meio de reconhecer como acontecimentos históricos são circulados na era das mídias e da programação da imagem a partir de previalidades. A ideia do fim do mundo, portanto, surge não a partir de uma interpretação dos acontecimentos históricos, mas

¹⁹⁸ Lembremos do discurso, já comentado em outra nota, de Obama sobre os ataques em Paris em 2015.

¹⁹⁹ Quando Bush chama o confronto contra os inimigos dos EUA numa “cruzada” (ARMSTRONG, 2001), algo que já havia sido feito por Ronald Reagan quando se referiu à URSS como “Império do mal” (ARMSTRONG, 2016, p. 392), ele torna a enfatizar preconceitos orientalistas na narrativa proposta por seu governo. Ao usar essa palavra, o fervor mitológico que estava no centro das cruzadas no medieval é retornado como *pre-texto* para a participação interpretativa dos apoiadores das guerras. As cruzadas possuem um acordo com a tradição orientalista, porque ambas tinham como possível finalidade a busca pela identidade europeia (ARMSTRONG, 2001) a partir da distinção de si em relação ao outro. Nesse aspecto, não é estranho que Bush use a palavra “cruzada” no intuito de fornecer uma interpretação segura da história a partir da sua repetição, apagando assim as diversas complexidades geopolíticas que rodeiam o 11/09 e a guerra ao terror.

de como eles foram capturados e difundidos em textos hegemônicos. Para nós, o orientalismo que se seguiu ao 11/09 existe tanto nas falas oficiais de Bush como no modo no qual as imagens do Oriente Médio foram programadas para circularem massivamente enquanto próximas aos sentidos do fim do mundo. Agora, o que nos cabe é expor ainda mais esses sentidos a partir da guerra ao terror, mas também é chegada a hora de buscarmos o lado daqueles que promovem o que é midiaticamente taxado como “terrorismo”.

Diferentemente de Sloterdijk (2016b) que define o terrorista como aquele que ataca as condições que permitem a vida do outro, isto é, sua necessidade de respirar, a filósofa Donatella di Cesare (2019) busca uma definição de terrorista justamente para combater a falácia da narrativa hegemônica e norte-americana de que tal indivíduo seja um niilista²⁰⁰:

Para Nietzsche, e ainda mais para Heidegger, o terrorista seria uma figura extrema da reação, existencial, ontológica, política. Porque não consegue resistir à força explosiva do nada, não se responsabiliza por si. Gostaria, ao contrário de dominar aquela potência, decidindo por conta própria o lugar e o tempo da detonação. Mas, no fim, suas bombas são meras explosões de raiva violenta e impotente. O terrorista não é um niilista. Em vez disso, encontra-se no limite máximo, no qual a história parece agonizar, com a pretensão de cancelar seu fim, de “ex-terminá-lo”. É melhor um fim aterrorizante do que um terror sem fim. Portanto, esse anjo exterminador da hipermodernidade atenta contra o nada que se repete, incendeia o eterno retorno. Tenta, em vão, raspar a calota de aço com a qual o niilismo envolveu o mundo. (DI CESARE, 2019, p. 99).

Assumimos, a partir de agora, então, a posição da autora, que enquadra o terrorista como o sujeito que responde à agonia de viver num mundo cada vez mais secular e desprovido de um sentido histórico. Pratica o terrorismo aquele que se vê incapaz de adentrar o cotidiano aos moldes modernos e, frequentemente, ao se inserir numa narrativa (xenofóbica, misógina, homofóbica, religiosa, etc), busca reparar o trauma da sua existência num ato de morte e choque. Marc Sageman (apud ARMSTRONG, 2016, p. 407) aponta que apenas 25% dos envolvidos com os ataques do 11/09 receberam uma criação islâmica tradicional, enquanto o restante tinha uma mentalidade secular até encontrarem a Al-Qaeda. Esse dado, para nós, revela, o quão intrínseco se encontra o agir terrorista com a mentalidade modernista, tanto que Sageman (apud ARMSTRONG, 2016) aponta que o desejo daqueles que ingressam em células terroristas é fugir da insignificância (no sentido de “desprovido de sentido”) da sociedade secular: “Eles buscam realizar o antigo sonho da glória militar e acreditam que darão sentido à

²⁰⁰ A filósofa (2019) retoma diversos casos no livro *Terror e Modernidade* onde a palavra “niilismo” imperou para uma compreensão da cultura do terrorismo e para nós, essa associação é sintomática da repulsa que um humanismo iluminista e progressista possui daquele que nada crê, pois o niilista, frequentemente, não crê na própria dinâmica que produz boa parte do fundo ontológico da contemporaneidade e este fundo se encontra em débito com a tradição iluminista e progressista. Ou seja, tal como o “terrorista”, o “niilista” não é lá visto com bons olhos por textos hegemônicos do Ocidente.

sua vida com uma morte heróica, morrendo como heróis locais” (ARMSTRONG, 2016, p. 418). Ou seja, antes de tudo, o terrorista é contra o chão pré-ontológico do mundo no qual ele é jogado e, enquanto ele pisar no chão niilista, o descanso só virá com a morte.

A busca pela raiz perdida é uma reação ao desconforto percebido como um destino injusto e inaceitável. Essa é também a resposta ao sofrimento que o radicalizado sente diante do insustentável peso do nada. O radicalizado não é um niilista. O “não” que transmite o vento impetuoso da negatividade, é uma resposta reacionária à globalização, cujos dois êxitos opostos são a tentativa prepotente de se enraizar na terra, ou então, onde prevaleceu a diáspora, a busca pelo enraizamento no céu. No primeiro caso se encontra a extrema direita, conforme já demonstrado em suas numerosas ramificações, que busca defender mais o próprio solo do que o sangue, e à qual podemos atribuir atentados como o de Anders Breivik em Utoya, na Noruega, no dia 22 de julho de 2011. Do segundo êxito faz parte o radicalismo islâmico, que ocupa a posição indiscutível de principal protagonista do cenário atual, a ponto de, de acordo com o vocabulário dos meios de comunicação, radicalização equivaler a islamismo. Isso se deve não apenas ao impacto que os atentados de matriz islâmica produziram sobre a opinião pública ocidental, mas também à estranheza de um terror que faz referência ao céu, que usa o nome de Deus nas tarefas mundanas da política, que desafia o progresso com seus aspectos neorcarais, que escolhe formas de luta extremas – como o martírio –, repugnantes para a razão [...]. Não há dúvida de que o radicalismo islâmico ocupou, pelo menos em parte, o lugar que no passado teriam ocupado outras ideologias de salvação ou outros projetos de futuro. Sinal dos tempos – ou talvez algo mais –, porque a radicalização islâmica oferece seja uma forma de vida alternativa, que faltou em outros lugares, seja o pertencimento a uma comunidade que, mesmo imaginária ou virtual, pede a contribuição do *born again*, do regenerado, para realizar uma utopia transnacional. (DI CESARE, 2019, p. 131 e 132).

Para nós, é fundamental acordarmos os atos terroristas a partir da estranheza que a autora comenta, pois se trata de um problema de recepção. A ofensa com a qual uma cultura ocidental repudia significativamente o gesto do terrorista árabe em abdicar da própria vida mundana em direção a uma outra dimensão – a existência espiritual – é a identificação do outro como sujeito que vive, sempre, no simbólico dos tons religiosos, isto é, em direção ao que não é material. Uma cultura racional e moderna se sente, esfericamente, atacada por tal gesto, porque ele representa um grande não à face do modo de existir secular prevalente na contemporaneidade. Contra o corpo, contra vida mundana, há algo que recompensa o terrorista numa dimensão tida como arcaica por textos ocidentais.

O insurgente árabe não é anti o valor democrático-em-si, tal como é narrativizado pelos EUA, mas ele repudia a própria noção de “moderno”, e se olharmos para a história da industrialização do globo, veremos como a história da modernidade, ao ser imposta em diversas regiões do mundo árabe (ARMSTRONG, 2016, p. 336), se trata de uma narrativa de imperialismo violento, de “subjugação colonial”. Karen Armstrong (2016, p. 340) aponta que para diversas comunidades muçulmanas, “o secularismo ocidental e o nacionalismo seriam eternamente associados com a limpeza étnica, a intolerância religiosa virulenta e uma destruição violenta de precisas instituições islâmicas”. Ou seja, a busca pela modernização do

mundo árabe se deu mais por uma necessidade dos praticantes do orientalismo geopolítico do que por desenvolvimento cultural por parte dos povos do oriente médio. No entanto, no caso de Bin Laden, é possível traçar uma questão direta com os EUA, pois, antes do 11/09, em 1996 (ARMSTRONG, 2016), ele emitiu um documento intitulado *Declaração de Guerra*, onde dentro de várias coisas, identificava os EUA como o principal inimigo da “Aliança Cruzado²⁰¹-Sionista”:

Em sua *Declaração de Guerra* ele explorou a cultura de rancor em desenvolvimento no mundo muçulmano, insistindo que durante séculos “os povos do islã vinham sofrendo com a agressão, a iniquidade e a injustiça impostas pela aliança cruzado-sionista. Em vídeos de propaganda da Al-Qaeda essa mensagem oral é transmitida sobre uma montagem de imagens de dor. Elas mostram ataques de soldados israelenses a crianças palestinas; montanhas de cadáveres no Líbano, na Bósnia e na Chechênia [...]. Uma pesquisa feita com homens recrutados pela Al-Qaeda depois de 1999 revelou que a principal motivação da maioria deles ainda é o desejo de aliviar esse sofrimento. (ARMSTRONG, 2016, p.405 e 406).

Nesse trecho, além do rancor contra os EUA, vemos como a retórica da imagem é poderosa no convencimento de que há um problema a ser resolvido e que a fala do líder é real. Tal como as perguntas que ficam no ar após a leitura do Apocalipse de João, Bin Laden desvela perguntas para seu espectador: “onde você está nessa guerra?”, “o que você pode fazer para impedir que isso continue?”. Fica claro que o intuito é mostrar que o “nós” – espectadores do vídeo/leitores da Declaração – precisa agir em nome da segurança, e as justificativas para uma ação violenta operam de forma semelhante às de Bush, apesar das diferenças geopolíticas cruciais: “precisamos atacar para nos defender de tais ataques”.

Esse tipo de reação não iniciou com Bin Laden, podendo ser contemporaneamente traçada a partir da obra Sayyid Qutb (1906-1966)²⁰², militante e poeta egípcio que sofreu preconceito racial em países seculares, além de ter sido torturado, o que fez com que passasse a ver uma visão dualista do mundo – dividido entre aqueles que aceitavam a soberania de Deus e os que não (ARMSTRONG, 2016). O grande inimigo na doutrina de Qutb é o liberalismo (BOAL et al, 2006) justamente por relegar a religião às margens da vida social e política. Como combater a vida secular? Qutb não hesita em desenvolver um *Jihad* violento contra ela. Essa palavra, “*Jihad*”, é frequentemente traduzida no Ocidente como sinônimo para “cruzada” ou “guerra santa”; numa tradução literal seria “lutando”, “esforçando-se” num sentido de atingir um objetivo. Mas a narrativa do *Jihad* não pressupõe um combate armado e militar para se

²⁰¹ Não existe, de acordo com Armstrong, 2016, um uso apolítico para a palavra cruzada nas línguas árabes, pois ela é aplicada recorrentemente ao colonialismo e ao imperialismo. No entanto, como já falamos em outra nota, o americano vê sua tradução explicitamente a partir de “guerra santa”.

²⁰² Os autores de *Afflicted Powers* (Boal et al, 2006, p. 147) exemplificam diversos grupos militares muçulmanos que operam sob as doutrinas de Qutb e Bin Laden chegou a ter aulas com o irmão mais novo de Qutb durante seus anos de formação (p. 149).

atingir o objetivo, pois ele pode muito bem se dar através de métodos pacíficos. A noção *Jihad* na vertente de Qutb é:

dirigida tanto para dentro do mundo mulçumano – contra os corruptos e os apóstatas – quanto para fora, com o objetivo de suprimir qualquer poder humano e restituir a soberania à lei divina, shari'at Allah. Sob tal aspecto, a soberania mais ilegítima é a do Estado democrático, em que, a partir de um contrato, o povo se proclama soberano. Essa crítica ao conceito ocidental de Estado se conjuga com um projeto de desterritorialização que ignora todas as fronteiras e prevê uma soberania de Deus (DI CESARE, 2019, p. 141).

O que anima os corações e mentes desse *Jihad* é bastante próximo das crenças milenaristas (DI CESARE, 2019, p. 142), pois tais apocalípticos fogem do presente (secularismo) em direção ao passado (ensinamentos mitológicos) no intuito de gerar um futuro (apocalipse emancipador) mais próximo de seus ideais. No entanto, o agir de tal *Jihad*, que aumentou exponencialmente após a guerra do Iraque, é global. Ou seja, menos fechado em comunidades geográficas e mais interessado em crer que o fim do mundo é iminente e que os sinais são claros, não apenas pela invasão das tropas ocidentais em regiões do Oriente Médio, mas pela própria penetração do capitalismo democrático como modo de existência que busca englobar todas as regiões da Terra. Nesse aspecto, nos lembra Di Cesare (2019), eles não são fundamentalistas, mas agentes do fim do mundo – tal como os grupos milenaristas que leram o texto do livro da Revelação a partir de uma necessidade da ação para o fim ocorrer.

Eles perseguem a miragem de um neoumma imaginária, a mítica comunidade que se desenha, homogênea e estável, no passado íntegro e luminoso que inflama suas visões oníricas, mas não são tradicionalistas. Fogem do presente, que asfixia para se projetar no passado, em direção a idades remotas, e voltar ao amanhã que está por vir. Enquanto vivem na realidade virtual do *McMundo*, montam potentes cavalos de batalha que atravessam o deserto do século XII, escutam antigos chamados de *Jihad*, flertam com o asceticismo wahabita do século VIII, para contestar então as imagens prepotentes e perversas do neoliberalismo. Ostensivamente neopraimitas, opõem-se ao sonho americano com uma epopeia fabular e heróica. São cavaleiros pós-modernos do apocalipse, obcecados pelo inimigo distante, que está do outro lado do Atlântico, antes mesmo de enfrentar os que se encontram no Oriente próximo. (DI CESARE, 2019, p. 142).

Estamos agora além tanto do 11/09 como fim do mundo programado para circular enquanto imagem e texto como do discurso macroesférico de um dentro *versus* fora dos discursos de Bush. Agora podemos desvelar uma aparição da figuração do fim da civilização cujo 11/09 se trata de um “breve” catalisador: **o mundo como disputa para o futuro**. O fim do mundo como necessidade para o retorno de Deus? Fim do mundo como salto para a humanidade com olho no passado mas em direção ao futuro?

De fato, não há como ignorar a separação entre “*McMundo*” (alusão à rede de *fast food*, McDonald's) e o *Jihad* contemporâneo. Não se trata, lembrando, de um choque de

civilizações²⁰³, mas de uma luta acerca da possibilidade de um futuro em que o capitalismo de livre mercado briga com o retorno de Deus à esfera pública²⁰⁴. Tanto que a guerra ao terrorismo não é uma guerra convencional, mas um estado de vigilância, um estado de proteção de fronteiras ilimitadas, pois os combatentes do terror querem vencer em cada metro quadrado povoado no intuito de sanar sua ansiedade. Em suma, a guerra ao terror é um estado de medo “sem cura” como aponta Di Cesare (2019, p. 233), no qual há o reconhecimento de um inimigo infiltrado no mesmo planeta. Os palcos dos ataques jihadistas podem ocorrer em toda a parte do mundo, pois a luta não se dirige mais apenas a uma geografia, mas às próprias condições pré-ontológicas nas quais um já vem ao mundo secular – o *McMundo*.

Este é um pensamento sobre o fim do mundo que só pôde nascer da violência moderna contra as comunidades árabes no período Ocidental da industrialização, mas também porque ele se dá a partir da própria asfixia imaginativa na qual o capitalismo inseriu a vida humana ao adentrar em boa parte dos espaços globais: eis o *fim do mundo* em que a imaginação mitológica adquire seu lado mais amplo (pois é global) e extremo, tal como um grito desesperado para o retorno de Deus²⁰⁵. A morte, o suicídio martirizado para virar imagem, é o gesto que afirma um sentido histórico (e mítico) numa vida que vai além do corpo:

Como é possível lutar por uma vida melhor destruindo a sua própria? Qual é o sentido de se imolar por um mundo melhor, se ele é deixado com o sacrifício? O agente suicida golpeia profundamente a razão e o imaginário ocidental. Os motivos são inúmeros, alguns evidentes, outros ocultos e tácitos. Em primeiro lugar, provoca o temor e a inquietação entrar em confronto contra quem está pronto para morrer pela própria causa, uma possibilidade há tempos eliminada não apenas pelo valor atribuído à vida, mas também porque nenhuma causa parece hoje merecer o próprio sacrifício. Também a relação com a morte é completamente diferente, até mesmo oposta. De um lado a proximidade da morte, que se torna praticamente uma relação cotidiana, e a busca por uma imortalidade póstuma, do outro a remoção obsessiva da morte, marginalizada da esfera da vida, rejeitada por um perene “ainda não”, desafiada pela corrida em busca da juventude eterna que sintetiza o tedioso sonho pós-moderno da imortalidade. (DI CESARE, 2019, p. 160 e 161).

Concordamos com Di Cesare no que aparenta haver um aspecto velado na recepção dos mártires no ocidente a partir da diferença brutal das relações com a morte, pois ela deixa de ser uma inconveniência a ser tratada pela indústria médica e farmacêutica e passa a ser vista como

²⁰³ Não podemos sequer dicotomizar como sendo algo aos moldes de um “EUA *versus* islã” ou “cristianismo *versus* Islã”, pois a comunidade islâmica é complexa, com vários grupos que interpretam divergentemente sua mitologia.

²⁰⁴ No entanto, engana-se quem interpretar a insurgência do *Jihad* contemporâneo como sendo 100% produto de tradições antigas, até porque não podemos negar (ROCKMORE, 2011) que ele é produto dos efeitos da modernidade ocidental e sua negação é em relação a um sistema econômico moderno. Além do mais, células terroristas como a Al Qaeda se valem tanto de tecnologias modernas, como a internet, como da própria linguagem norte-americana para atingir seus fins, como o 11/09 sendo produto de um regime imagético próprio do cinema hollywoodiano.

²⁰⁵ Nesse sentido, o jihadista não difere do homem religioso de Eliade (1992).

um ritual de passagem, um ato que lança o sujeito para a verdadeira vida, ao lado do criador. O medo surge, portanto, de que a mitologia (ainda) pode inspirar condutas extremas que são vistas como não-rationais. O agir do mártir parte do seu não-pertencimento na macroesfera terrestre liberal – especialmente quando ela visa estender seus domínios tão longe quanto possível: “não há mundo *neste* globo”, o mundo só será encontrado fora da esfera terrestre, e a morte, portanto, é o *fim* dessa negação. Diante disso, o Ocidente pode enquadrar a imagem do suicida a partir de suas conexões com qualquer célula terrorista, seu rosto pode ser alvo de difamações e repúdios pelos anais das tecnologias midiáticas, e tudo isso carece de importância ao suicida, pois, essencialmente, ele considera esse gesto nobre: aquele que nega o corpo para afirmar que há mais na vida do que o *bios*.

Nesse embate, é evidente que do lado da democracia se impõem visões orientalistas em relação ao outro. Por exemplo, em 2001, o então primeiro-ministro italiano, Silvio Berlusconi (ZIZEK, 2020) afirmou que os direitos humanos e a liberdade surgiram da tradição cristã e esta é superior à do Islã. Para Zizek (2020) o que é fundamental nessa diferença de modos de ver é que a democracia, ao narrativizar o outro como terrorista e fundamentalista, se impõe a nossa vida como a única contrapartida possível, enquanto o indivíduo terrorista que é combatido na “guerra ao terror” é o “Inimigo político, excluído do espaço político propriamente dito” (p. 113). Atos criminosos dos EUA e de Israel não recebem a alcunha de “terrorismo”, pois tais visões não são subtraídas do espaço político hegemônico. Muito pelo contrário, elas são fruto justamente de visões vinculadas ao que é justo, “em nome da segurança” e do direito, por isso não é comum que intervenções militares ou guerras sejam chamadas de “intervenções humanitárias” (ZIZEK, p. 114), uma vez que se trata de uma produção de *diferenças* entre a democracia libertária e o *Jihad* contemporâneo²⁰⁶.

Nesse sentido, a globalização da democracia vê a si como um presente (ROCKMORE, 2011, p. 71) para o mundo, que na prática se impõe no intuito de apagar as diferenças²⁰⁷, podendo ser pensado macroesfericamente com Sloterdijk (2014) com objetivo similar ao que já vimos no processo de varredura do mundo iniciado com a época moderna das grandes navegações: conhecer o mundo é abarca-lo em sua diversidade a partir do signo do igual, do familiar.

²⁰⁶ O autor enfatiza que o reconhecimento desses mundos distintos se dá a partir da diferença, porque o *Jihad* faz despertar a consciência ocidental para outras formas de mundo possíveis. Com isso, o autor não está defendendo uma superioridade moral nos atos terroristas, mas apenas demonstrando que a ideologia neoliberal tende a se esconder em si como entidade natural e não histórica (e, portanto, passível de mudanças).

²⁰⁷ Baudrillard (2007) complementa esse pensamento ao dizer que o universal democrático dos EUA circula como qualquer produto, ou seja, como um capital a ser imposto.

Primeiro, há a tendência do capitalismo (que precisa expandir seus mercados constantemente) a desenvolver-se incessantemente, continuando a estender-se por todo o mundo. A expansão capitalista ocorre de diferentes maneiras, incluindo a expansão geográfica e a expansão dos mercados criando novas necessidades dentro de um mercado existente. Um exemplo é o desejo atualmente em expansão pelos chamados “telefones inteligentes”, agora espalhando-se rapidamente pelo mundo. O processo de expansão de antigos mercados e criar novos não tem um limite claro. É sempre possível criar um novo desejo ao inventar um produto, como o “i-phone”, que um número suficiente de consumidores desejará comprar para justificar sua fabricação. O processo de expansão geográfica dos mercados tem um limite natural. Este processo já culminou, ou um dia irá culminar, em um ponto em que nada é deixado intocado. Quando esse ponto é alcançado, o aspecto geográfico do processo de expansão econômica característico do capitalismo encontrará seu limite natural, seu *terminus ad quem*, além do qual haja nenhuma outra possibilidade de desenvolvimento[...]. É [o capitalismo globalizante] extremamente ameaçador, até mesmo uma ameaça mortal para todas as formas (indígenas) de “organização” social, incluindo, mas não se limitando a, costumes locais, tradições e estruturas econômicas, às quais tende a substituir um versão de si mesmo. (ROCKMORE, 2011, p. 71 e 72).

O capitalismo é, portanto, um tipo de macroesfera, que deseja reduzir a diferença pelo igual; os modos de vida ao único. A expansão geográfica caminha de mãos dadas com a expansão do modo de vida do *McMundo*, o objetivo não é outro senão apagar a diferença. Os Estados Unidos sempre interferiram nos assuntos dos “outros” quando era conveniente (ROCKMORE, 2011), e na última etapa dessa expansão, não basta que ela se dê apenas geograficamente, mas econômica e existencial na propagação da democracia e seus mercados para todo o globo. Quando Bush narrativizou sua missão de levar a liberdade para o mundo, ele conseguiu fazer as vezes do mercado global – “a única Verdadeira Economia”, diz Karen Armstrong (2016, p. 413), numa brincadeira de denotar a proximidade textual da economia com religião por meio do valor da liberdade. Capitalismo como o bom, o justo, e tudo que está fora dele é o próprio mal.

A embalagem judaico-cristã e a polaridade do bem contra o mal podem servir como primeira referência a partir da ameaça de um fim do mundo para a civilização estadunidense e ocidental, mas ela vela um pensamento macroesférico e genuinamente mitológico, mais profundo, que impera na agência da guerra ao terror: a possibilidade de mundos diferentes. O pensamento por mito não é uma mera ficção em sentido de mentira, pois ele é, como vimos com Ricoeur (2018) e Eliade (1979, 1992), o que garante a possibilidade de organização social e cultural de um povo do passado ao futuro. O mito se passa antes da história justamente para fundá-la e orientar um povo na vida cotidiana. O que seria essa globalização capitalista que busca o todo ao seu modo de existência, senão o simulacro mítico que quer resguardar todas as possibilidades do desenrolar da história ao seu favor? E o que seria a busca do *Jihad* se não um outro mundo possível para o existir? Chamamos esse embate de fim do mundo não apenas porque essa narrativa geopolítica quer delimitar os rumos da história das comunidades humanas

em todo o globo, mas porque para que isso ocorra é *necessário* (do ponto de vista dos participantes) um apagamento do outro. De um lado, indivíduos se aglutinam em bolhas imunológicas contra o secularismo para agir contra o mesmo num gesto desesperado de afirmar um outro mundo possível. Do outro lado, as missões humanitárias-bélicas dos EUA que transformam o habitável em deserto e que vigiam o mundo todo em busca de qualquer índice da *diferença-extrema* do *Jihad* para então destruí-lo. Baudrillard expõe brilhantemente, poucos anos após do 11/09, o desejo da globalização contra seus inimigos:

O objetivo é eliminar qualquer zona refratária, colonizar e domesticar todos os espaços selvagens, seja no espaço geográfico, seja no universo mental. A instalação do sistema mundial é o resultado de um ciúme feroz, o de uma cultura indiferente e de baixa definição em relação às culturas de alta definição - o ciúme dos sistemas desencantados, sem intensidade, em relação às culturas de alta intensidade, o ciúme das sociedades dessacralizadas em relação às culturas ou as formas sacrificiais [...]. É insuportável para o mundo “livre” que num território qualquer todas as permissões e liberdades “democráticas” – a música, a televisão ou até mesmo o rosto das mulheres – possam ser proibidas e que um país possa tomar o contrapé total do que chamamos *civilização* - seja qual for o princípio religioso invocado. É inadmissível que a modernidade possa ser renegada na sua pretensão à universal. Ao olhar o pensamento único e do horizonte consensual do Ocidente, é criminoso que a modernidade não apareça como a vidência do Bem e do ideal natural da espécie e que duvide da universalidade de nossos costumes e de nossos valores, o que só pode ser feito por espíritos caracterizados imediatamente como fanáticos. (BAUDRILLARD, 2007, p. 61, 62 e 63).

Nós não estamos defendendo a superioridade de um dos lados nesse embate acerca das possibilidades de mundos humanos. No entanto, nos parece pertinente a provocação do autor para podermos expor o caráter nocivo e pretensioso que o uso da palavra “democracia” possui nos textos relativos ao assunto em questão. A modernidade capitalista engole a imaginação ao ponto que qualquer coisa fora dela poderá ser taxada instantaneamente como “terrorista”, de forma que o sentido do fim do mundo em questão se dá muito mais no espaço fenomenológico do sujeito do que em espaços geográficos, pois se um atentado terrorista for visto a partir de um índice de ameaça ao dado civilizatório do Ocidente, é apenas uma consequência da pertença do sujeito aos textos de uma democracia ficcional, generalizada e amplamente, capitalista. Nesse aspecto, atentamos para o leitor o quão imprescindível é o universal global como tradição para chegarmos à figuração “fim do mundo” quando pensamos sobre o embate do capital *versus Jihad* moderno como problema geopolítico sobre as possibilidades de mundo.

Em busca de um vencedor dessa disputa, não podemos crer que essa nova macroesfera do capitalismo mantém suas raízes 100% segura dos ataques do *Jihad*. Primeiro porque esses ataques são equivalentes a um “terrorismo publicitário” (DI CESARE, 2019, p.166), isto é, que é feito para ser visto pelo maior número de pessoas possíveis, e quem o faz são os próprios meios de comunicação no Ocidente. É evidente que as escolhas geográficas (tanto num nível

específico como num nível nacional) importam na hora da detonação da bomba, mas é a mídia que divulga tais acontecimentos para o mundo inteiro. As imagens podem ser programadas para reforçarem a ideologia de uma democracia superior, mas não há como negar que essa textura, após 20 anos de Guerra ao Terror, já não causa tanta empatia como em 2001, portanto, cada ataque serve aos propósitos do *Jihad* em sua possibilidade de ser convidativo para novas pessoas ingressarem na narrativa do fim deste mundo secular em prol de um novo. Com isto,

A invasão da infoesfera, uma região praticamente sem barreiras, indefesa, não é uma tarefa difícil. Com pequenos ataques e explosões telegenéticas, os terroristas do novo milênio conseguem desestabilizar todo o sistema e manter o *mundo sob sequestro*. Eles têm como aliados a mídia, que, incapaz de produzir todo o seu conteúdo ficcional no estúdio, se utiliza dos eventos produzidos pelos empresários da violência real. Isso explica o enorme sucesso obtido pela estratégia de expansão conduzida pelo terrorismo, mesmo que não tenha levado à conquista de territórios físicos. (DI CESARE, 2019, grifo nosso, p. 68).

Para nós, o que é importante nessa identificação de um fim do mundo a partir dos embates acerca de uma macroesfera global é justamente perceber como o político e o mítico andam de mãos dadas – algo também reconhecido por Di Cesare (2019, p. 222) –, como os textos são agenciados para moverem pessoas rumo ao futuro a partir de engrenagens genuinamente antigas. O mito surgiu tanto como simulacro como no seu sentido mais genuíno e, em ambas situações, ainda persiste no tempo presente – seja pelo fim *deste* mundo secular, seja pelo fim das diferenças que lutam para transformar *este* mundo num outro.

5.7. POSFÁCIO: O MUNDO DOS ENTULHOS

Como conclusão deste capítulo, gostaríamos de analisar uma série de obras da ficção que, cada uma à sua maneira, trabalham numa resposta para a questão, “e se a civilização de fato acabasse?”. Tais obras podem ser enquadradas no gênero do pós-apocalipse, isto é, narrativas que trabalham com o fim da civilização como ponto de partida, em que desde o início a catástrofe já aconteceu e cabe a um grupo reduzido de seres lidar com o mundo em entulhos. Com essas obras, impera os *restos* da humanidade, o amontoado de objetos desprovidos de uso e o silêncio desolador das paisagens. Passemos a elas.

5.7.1 Talvez o mundo deva morrer mesmo – *O Diabo, a Carne e o Mundo*

Nosso primeiro caso se trata do filme hollywoodiano *O Diabo, a Carne e o Mundo* (1959, Ranald Macdougall). Na obra, um mineiro negro chamado Ralph (Harry Belafonte) é vítima de um desabamento na sua mina e permanece preso nela. Após vários dias e algumas tentativas de resgate, Ralph eventualmente consegue sair da mina sem ajuda de ninguém e se

depara com a ausência de qualquer outra pessoa (viva ou morta) no mundo. Ralph grita à procura de alguém, até que descobre por jornais velhos que um holocausto nuclear era iminente e que provavelmente um veneno nuclear causou a morte de boa parte da população mundial.

O mundo, então, foi *deixado* ao tempo, e a presença-ausência da humanidade é sentida pela quantidade massiva de objetos que compreendemos como próprios do uso humano (fig.37). Ralph chega a Nova York apenas para se deparar com ruas vazias e horizontes sem fins de desolação (fig. 38). Ele grita para os prédios: “Eu estou vivo!”, apenas para ouvir o eco de sua voz. Os prédios, a princípio, não devolvem nada ao nosso protagonista, mas logo ele se sente claustrofóbico e vigiado pela presença da arquitetura, como se ela adquirisse uma vida própria e ameaçadora. Para nós, o que salta primeiro do mundo do texto, é como o sentido de fim do mundo parece provir diretamente do espanto em vermos os utensílios urbanos e o próprio cotidiano de afazeres *desprovidos* de uso ou propósito.

A representação do caráter alienante da manualidade dos objetos representados (ou seja, em caráter ôntico) enquanto fora de suas compreensões ontológicas origina o sentido do fim do mundo tanto quanto o fato de que um holocausto nuclear ocorreu. Portanto, um primeiro mérito do filme é trabalhar o suspense e a angústia de se estar *deixado* junto a tudo aquilo que se encontra *abandonado* de suas manualidades²⁰⁸. Quando os objetos param de serem utilizados, a vida parece *interrompida* ou desprovida de uma finalidade, o que abre um espaço para a compreensão do ser humano como ente sempre imerso em manualidades. Para nós, o filme não desenvolve uma crítica acerca dos entulhos da civilização, mas se vale deles como elemento narrativo para causar uma referência cruzada de como seria a vida caso a humanidade simplesmente sumisse – haveria mundo?²⁰⁹

²⁰⁸ O primeiro episódio da série *Além da Imaginação*, “*Onde Está todo Mundo?*”, lançado no mesmo ano de *O Diabo...*, possui uma premissa bem parecida e trabalha com os mesmos sentimentos a partir da história de um homem que acorda e não vê ninguém vivo. Optamos por analisar o filme, ao invés do episódio, porque seus desdobramentos narrativos são mais produtivos para a presente tese.

²⁰⁹ Outro caso que explora tal possibilidade é o documentário-ensaio *Homo Sapiens* (Nikolaus Geyrhalter, 2016). A obra aglutina diversos enquadramentos (urbanos e rurais) como se tivessem sido abandonados pela civilização, portanto, vemos carros abandonados em estacionamentos à mercê do domínio da vegetação, teatros vazios e arruinados, bicicletas paradas, cinemas inundados, salas de projeção envelhecidas, barcos largados em zonas rurais, etc. Ou seja, vemos o aspecto caótico – isto é, fora do mundo – adentrar aos espaços que outrora (apesar do filme não explicar o que aconteceu) consistia em habitações humanas. A cacofonia do filme é intensa e sempre estamos ouvindo o barulho de pássaros, insetos ou da chuva e do vento, pois o diretor possui um apreço em *enfatizar* o abandonado pela ausência humana a partir do, por exemplo, ranger de objetos pela ação do vento, ou no barulho incessante de goteira, etc. Não o analisamos com maior profundidade porque, para nós, há uma falha na obra que prejudica nossa compreensão do filme como sendo fim do mundo da civilização. A falha é o ritmo acelerado do filme. Claro, há muito do que se ver como imagens do fim da civilização, no entanto, não existe um *demorar-se* junto aos quadros, pois eles são muito rápidos. Isso nos impede de acessar uma temporalidade mais imaginativa acerca de como seria se a civilização sumisse, pois a textualidade do filme trata seus quadros em durações muito econômicas. O resultado é uma obra com uma dinâmica que prioriza a informação absorvida da

Fig. 37: o mundo dos entes abandonados



Fonte: Internet.

Fig 38: Ralph navega por ruas desoladas



Fonte: Internet.

A pergunta que norteia nosso desvelar junto ao filme, é até que ponto a pertinência do mundo depende das tecnologias confeccionadas por nós?. Todos os objetos e espaços mostrados no filme são *meras coisas*, no sentido heideggeriano de que elas deixam de ser antevistas a partir do canteiro de obras mundano e passam a *descansar-em-si-mesmas*²¹⁰. De certa maneira, a primeira revolta de Ralph é contra esse estatuto da coisa percebida como quebrada, desprovida

imagem ao invés da temporalidade mais lenta e contemplativa. O ritmo de *O Diabo, a Carne e o Mundo* também não preza por um demorar-se junto aos objetos, mas ele é bem mais resolvido em suas questões sobre a persistência do mundo a partir de objetos do que *Homo Sapiens*.

²¹⁰ Claro, precisamos lembrar que estamos observando isso num desvelar representativo de caráter ôntico, e não numa compreensão originária a partir da manualidade de seus seres.

de seu ritmo no mundo – por isso que, por exemplo, ele se diverte com sua sombra ou começa a falar com manequins de vitrines. Tais momentos são representativos do desejo de simplesmente continuar a conviver, em acessos manuais, com totalidades mundanas. O esforço da solidão do último homem é para re-mundificar os espaços; torná-los familiares a partir do que havia antes.

Mas o filme passa a responder a nossa pergunta sobre a possibilidade de persistência do mundo no pós-apocalipse por um outro viés, pois no desenvolver narrativo, Ralph encontra dois outros sobreviventes: Sarah (Inger Stevens) e Benson (Mel Ferrer). A primeira é uma personagem loira e branca que passa a nutrir sentimentos por Ralph; o segundo é um homem branco que começa a se interessar por Sarah. Mas o que chama atenção nesse triângulo amoroso é como Ralph parece reprimir seu interesse por Sarah: “pessoas podem comentar”, ele diz em determinada cena; em outra ele prepara um jantar para ela e não se senta ao seu lado na mesa por medo. O subtexto do preconceito racial nos parece evidente, e há a expectativa da violência entre Ralph e Benson a todo momento.

Em nosso desvelar junto ao texto do filme, chama atenção como o pensamento sobre o mundo muda dos objetos para como os personagens, mesmo no fim do mundo, não conseguem evitar serem conduzidos pela parcialidade mundana de suas projeções. Ralph não se senta à mesa, porque ele ainda é conduzido a se proteger de certas situações em razão do racismo vigente nos Estados Unidos²¹¹. É sintomático, portanto, que ele diga, já próximo ao final do filme: “Enquanto nós vivermos, o mundo continua vivo”. Não apenas eles associam que mundo pode ser sinônimo de humano, como os próprios dogmas e tradições que fizeram do mundo tal como ele era continuam num sabor agridoce. Pensamos aqui no quão enraizado o ser humano se encontra ao ponto dessa prolongação no espaço garantir algum tipo de manutenção de hábitos e práticas até mesmo no pós-apocalipse.

Mas o filme termina esperançoso, pois, após um confronto entre Ralph e Benson nos telhados de Nova York, os personagens se reconciliam e caminham juntos por um beco. O letreiro “O Início” surge, quebrando a expectativa do consumidor de filmes que aguarda o “Fim” ao final da projeção. O mundo continua não mais pela repetição, mas pela inovação, o clímax foi mais para concluir as condutas inadequadas ao novo contexto do que para reafirmar o caráter de uma sociedade racista. Aqui, o final feliz busca reconhecer os problemas do mundo

²¹¹ Nesse sentido, o filme desvela uma nova referencialidade cruzada ao comentar especificamente sobre as pautas sociais do seu tempo.

real e desejar um futuro melhor. *O Mundo, A Carne e o Diabo* é quase pedagógico em concluir que um mundo precisa acabar para outro (mais igualitário) iniciar.

5.7.2 A (in)evitabilidade do fim do mundo – *Death Stranding*

O fato de *Death Stranding* (Kojima Productions, 2019) ser uma história sobre o fim do mundo sob a forma de jogo digital o coloca numa posição em que sua temática não apenas alimenta nossa figuração, mas também leva o fim do mundo para novos espaços por meio do elemento lúdico em sua jogabilidade.

No entanto, antes disso, é necessário tatear a complexa, original (e por vezes bastante confusa) narrativa apocalíptica do jogo. *Death Stranding* se passa nos EUA, num futuro próximo, quando o evento homônimo causou a extinção massiva de virtualmente todas as espécies de seres vivos do planeta, com exceção da raça humana. Nesse contexto, a sociedade entrou em colapso e se fragmentou numa terra desolada e assolada pela impossibilidade quase definitiva da vida. Nos dias catastróficos do futuro, a chuva não é normal: ela causa um estranho fenômeno de envelhecimento intenso ao tocar qualquer organismo. Ou seja, caso o indivíduo seja tocado por tal chuva – chamada de *Timefall* – sua pele começa a envelhecer e ele pode ser levado à morte em questão de segundos.

Para além disso, o evento do *Death Stranding*, isto é, o evento da extinção que apagou quase toda a vida na narrativa do jogo, gerou um limbo entre a vida e a morte chamado *The Beach* (A Praia) com criaturas que cruzam a linha do pós-vida para nosso mundo toda vez que chove. Essas criaturas, chamadas de BT, são seres humanóides cujas peles estão cobertas com uma substância preta e oleosa e que, em condições apropriadas, podem causar grandes explosões. É acreditado na narrativa que cada indivíduo que morre, caso não seja cremado em poucas horas, pode se tornar um BT e gerar uma explosão quilométrica, aniquilando as já reduzidas comunidades humanas. Ao final da narrativa, o jogador encontra a entidade da extinção (numa forma humana) que causou a última extinção do planeta Terra. Tal entidade desconhece um fim definitivo, sendo um ente divino inevitável para a manutenção do tempo. No clímax somos confrontados com a ideia de que, se a raça humana não chegou ao fim pelo *Death Stranding*, ela chegará no futuro – o fim do mundo é inevitável. A narrativa do jogo é própria do gênero pós-apocalíptico, mas, em seu horizonte de futuro, há o encontro com o fim definitivo – que nunca vemos no jogo, apenas somos avisados que ele irá acontecer.

Mas esse é apenas o universo da narrativa. Diante de tudo isso, o jogador assume o controle de Sam Bridges, um tipo de carteiro do pós-apocalipse que deve conectar as residências esporádicas subterrâneas dos seres humanos numa grande rede virtual (como uma internet

futurista), para que os sobreviventes se tornem parte de uma comunidade. O jogador as conecta levando suprimentos nas costas de Sam, por longas distâncias, na paisagem assolada pelo vazio e pelo sublime de uma “nova” natureza, sem organismos vivos que clamam os espaços da Terra²¹². Sam é contratado pelo governo dos EUA para conectar todas as residências, ou seja, ele literalmente deve agir para os Estados se tornarem *Unidos* novamente no continente norte-americano.

A jogabilidade de *Death Stranding* é um caso especial pela forma que a obra aborda os obstáculos impostos ao jogador. Uma regra generalizada em video-games, que vai além dos seus gêneros específicos, é a necessidade de inimigos ou adversários para testar o jogador, desafiando-o constantemente. *Death Stranding* muda essa dinâmica não apenas ao reduzir drasticamente a quantidade de inimigos, mas dando a possibilidade do jogador contorná-los e não enfrentá-los em boa parte da sua narrativa.

Diante disso, o leitor pode se perguntar: o que permanece como desafio ao jogador? Ora, a própria paisagem do fim do mundo apresenta difícil navegação e condições hostis ao usuário, de forma que boa parte da progressão no jogo consiste em descobrir maneiras e itens que o ajudem a atravessar rios, penhascos, cavernas e montanhas, por exemplo, para chegar aos seus objetivos. Sendo um jogo de mundo aberto, isto é, que possibilita uma liberdade maior para o jogador seguir caminhos não lineares e pré-determinados pelos desenvolvedores, o usuário lúdico parte de um ponto A e deve chegar ao ponto B, mas quais caminhos trilhar e quais itens (escadas, cordas, robôs-ajudantes, etc) utilizar são escolhas inteiramente do jogador. E é nesse âmbito que o fim do mundo se abre para nós de maneira incisiva.

²¹² Essa ação de carregar o suprimento para pessoas isoladas numa paisagem apocalíptica encontra uma perturbadora ressonância imaginativa com os primeiros meses da pandemia de Covid-19, quando os sobreviventes do vírus permanecem isolados em suas residências esperando o pior passar e muitos recorreram aos serviços de entregas. *Death Stranding* foi lançado poucos meses antes da pandemia, mas não diremos que a imaginação ficcional do game “previu” alguma coisa, apesar de certamente enxergarmos uma referência cruzada da obra em afirmar a dependência do ser humano para serviços do tipo “Uber”. Se o jogo, ao olharmos para o passado, parece tão próximo da vida sob covid-19 isso também indica que não apenas a vida na civilização se tornou “parecida” com as ações do jogo, mas que a própria pandemia pode ser desvelada como fim do mundo. Esse desocultamento do fenômeno histórico pelo sentido do fim do mundo não se dá somente pelo viés de que expectamos o apocalipse pandêmico nos primeiros meses de 2020, mas podemos pensar também como as práticas cotidianas (mundanas) passaram por alterações consideráveis para garantir nossa sobrevivência. Com isso podemos, nas presentes linhas, enxergar a possibilidade de refletirmos a pandemia como fim do mundo através da ressignificação do cotidiano, incluindo a “morte” de práticas pré-pandêmicas, em prol de uma nova rigidez para o controle do vírus. Lamentamos que ainda não possuímos a maturidade intelectual apropriada para lidar com a pandemia de covid-19 enquanto fim do mundo, em partes, porque ainda estamos vivendo-a enquanto escrevo tais linhas, mas também porque ainda nos parece muito cedo para encararmos os efeitos à longo prazo do imaginário da pandemia e, por último, sentimos que o problema da pandemia agênciava um arcabouço de referências teóricas e humanas que não conseguimos perceber com clareza. Para o leitor curioso na referência cruzada de *Death Stranding* e nossos contextos, recomendamos um vídeo, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4dt25REHvdA>> Acesso em 31/10/2022.

O que descobrimos, junto ao caráter escasso de conflito contra adversários e aos espaços selvagens e desumanizados de *Death Stranding*, é o aspecto simulante, apocalíptico e desolador do mundo (enquanto totalidade dos espaços geográficos) *sem* nós. Há uma sensação de que o jogador possui todo o tempo do mundo ao fazer suas missões, pois quase *há* alguma coisa na fria e silenciosa paisagem do jogo (figs. 39 e 40): nenhum cartão postal, nenhum espaço geográfico instantaneamente reconhecível ao jogador e mal existem ruínas de cidades (apesar do jogador, ocasionalmente, se deparar com carros enferrujados e cidades destruídas).

Fig. 39. O mundo sem nós em *Death Stranding*



Fonte: Screenshot do jogo.

Fig. 40: Até onde os olhos podem ver: o caos reina



Fonte: Screenshot do jogo.

O jogador sempre se encontra subindo aquela montanha, contornando aquele penhasco, descendo aquela depressão geográfica, cruzando aquele rio: em toda parte que ele olha, o caos próprio do pensamento antigo, a impossibilidade do mundo. Em *Death Stranding* nunca estamos, ao fazer as missões, em *casa*, em habitações ou no *mundo*, e isso é levado tão enfaticamente pelo jogo que a própria chuva, o elemento da vida, é tóxico e hostil ao ser humano/jogador. O sublime das paisagens é aterrador e belo em seu fotorrealismo e se estende até onde o horizonte pode ir, pois, em toda parte, o jogador se depara com uma natureza que lhe é hostil ou indiferente²¹³. Impera no jogo o tempo da névoa, do fluir do rio, do cair da chuva, do vento no topo das montanhas, da eternidade da natureza condenada a simplesmente persistir e se manter imóvel aos nossos olhos. O jogador, portanto, constantemente atravessa espaços marcados pelo sumiço da civilização, e esse “pós” civilizatório é o advento do deserto da habitação. Estamos para além do que nos recolhe, isto é, cruzamos a mera geografia – que está fora do mundo, como vimos com Eliade (1992). Poderíamos muito bem estar em outro planeta, pois a paisagem vazia remete a inquietude indiferente dos planetas onde não há vida. Enquanto jogadores, exploramos sabendo que não há nada além do que conhecemos desde sempre: casas isoladas que abrigam poucos seres humanos, cujo único contato que temos se dá por meio de transações de hologramas – nos quais depositamos os suplementos para conectar as casas à rede informativa online – na esperança de organizar o caos e torná-lo mundo²¹⁴.

Mas há outra maneira pela qual o jogador é constantemente incentivado a tornar o caos um mundo novamente. O jogo é online, porém não jogamos ao vivo com outros jogadores, isto é, não entramos numa sala e competimos com outras pessoas, nem trabalhamos de maneira cooperativa para resolver certos objetivos. Contudo, há uma certa cooperação que reforça uma luta contra o fim do mundo. Essa cooperação se dá a partir dos servidores online do jogo, que fazem com que diferentes jogadores (em várias partes do globo) “dividam” uma mesma geografia virtual e narrativa. Isso significa que o mapa do jogo é o mesmo para todos os jogadores, porém há particularidades para cada mapa. Essas particularidades são itens que

²¹³ Sendo um jogo majoritariamente silencioso e cujos sons muitas vezes se resumem aos das paisagens, *Death Stranding* ocasionalmente interrompe o silêncio para tocar músicas melancólicas e extra diegéticas a fim de reforçar uma textualidade inevitavelmente triste e elegíaca.

²¹⁴ Nesse sentido, vale a pena reforçar que existem inimigos no jogo na forma de terroristas que controlam alguns espaços e que trabalham contra a unificação (ou seja, contra a mundificação) das comunidades humanas. Porém, eles são facilmente contornáveis pelo jogador e esporádicos no mundo aberto, pois o foco se trata de sobreviver à hostilidade geográfica. Mas ressalto-os como a semântica do anti-mundo, tal como a narrativização do *jihad* contemporânea se encontra na grande mídia. Portanto, pensamos que eles contribuem para a aparição do sentido do fim do mundo numa camada além da do sentimento apocalíptico do caos generalizado pelo universo diegético.

podem ser posicionados em diferentes lugares do mapa a depender da ação dos jogadores de um mesmo servidor.

Por exemplo, podemos nos deparar com um rio que só pode ser cruzado se for construída uma ponte, e essa ponte vai persistir no mesmo lugar para todos os jogadores do mesmo servidor. No entanto, em um outro servidor que reúne outros jogadores, a ponte pode ser criada em outro lugar ou estar completamente ausente no mapa. Ou seja, *Death Stranding* permite um tipo de cooperação global: mesmo que nunca vejamos o outro jogador, ele se faz presente por meio de ações como construir pontes, levantar torres de vigia, deixar cordas em abismos e separar suprimentos para os outros jogadores pegarem. A grande sacada é que, permitindo que os jogadores de um mesmo servidor “se ajudem” a transpor os espaços com maior facilidade em suas missões, o jogo reforça que em seu cerne há uma preocupação narrativa em (re)mundificar o caos. Tanto na narrativa como na jogabilidade, *Death Stranding* incentiva que seus jogadores construam pontes (reais e metafóricas) entre eles. De repente, eu (enquanto jogador) me sinto no dever de erguer estradas para facilitar o atravessamento dos demais jogadores por áreas cheias de BTs ou que possuam rios largos, simplesmente porque, antes disso, alguém construiu um teleférico e me ajudou a alcançar o topo de uma montanha.

Death Stranding é menos interessado em apresentar o fim do mundo como possibilidade real do que em propor ações lúdicas para garantir a persistência do mundo – e isso não é apenas a narrativa de Sam, como também é tarefa do jogador para com outros jogadores. Todo o caos e hostilidade do universo diegético tende a virar mundo e o usuário se vê incentivado a reabitar o caos com pontes, escadas, suprimentos, casas e veículos a fim de torná-lo um mundo. Nesse sentido, pensamos que a originalidade da obra com nossa figuração do fim do mundo é propor um deslocamento do “temos todo o tempo da indiferença cósmica e do sublime aterrador para contemplarmos o fim da humanidade” para “temos tempo suficiente para reumanizar o caos e torná-lo habitável *para-nós*”. A entidade cósmica pode nos dizer, ao final do jogo, que o fim do mundo é inevitável e que ele vai acontecer em pouco ou muito tempo. Mas o que *Death Stranding* nos mostra na textualidade do seu MDT é que, enquanto jogarmos, o inevitável será evitável.

5.7.3 Nada retornará – *A Estrada*

Concluimos esse capítulo com o romance para acabar com todas as histórias pós-apocalípticas. Escrito por Cormac McCarthy e lançado num período de intensa popularização de debates acerca do aquecimento global, *A Estrada* (2006) conta a história de um pai e um filho que, após um evento catastrófico que levou ao colapso da civilização – o qual permanece

como um mistério para o leitor –, atravessam a paisagem arruinada e infértil dos EUA. As cinzas cobrem a geografia e o livro possui breves *flashbacks*, que narram a mãe/esposa dos protagonistas discutindo a possibilidade de suicídio antes que o pior aconteça. Descobrimos que a mãe tira a própria vida em algum momento do passado e que o pai está levando seu filho para o sul para fugir das condições duras do inverno nortista. O pai frequentemente diz que eles estão carregando “a luz”. Durante toda a jornada, eles carregam um carrinho de supermercado com os suprimentos que encontram pelo caminho, além de passarem fome, encontrarem indivíduos errantes, fugirem de canibais e lutarem para sobreviver mais um dia.

McCarthy afirmou numa entrevista²¹⁵ que o livro veio de uma noite sem dormir num hotel numa cidade interiorana, onde ele e seu filho estavam de passagem. Em determinado momento, o autor se colocou diante de uma janela e não havia nenhuma movimentação, mas ele conseguia ouvir um barulho de trem à distância e, de repente, veio uma imagem poética de um futuro 50, 100 anos adiante, em que havia fogo nas colinas e a terra estava arrasada. Não queremos almejar descrever o que se passava inteiramente na mente do autor quando tal imagem veio, mas se lidarmos sua fala como texto, a contemplação do mundo vazio como possibilidade para o seu fim, temos uma figuração muito vívida de como o fim do mundo parece descansar no próprio silêncio da vida-ausente-de-afazeres e serena, além de ser próprio da paisagem desértica (o hotel do autor era em El Paso). A fala de McCarthy nos direciona para um fim do mundo que habita o próprio fundo das coisas, *o fundo do ar*, aguardando seu desvelamento para quando o próprio dinamismo da vida contemporânea e civilizatória cessar e se resguardar em algum lugar distante da nossa apreensão diária das coisas. Nesse sentido, o fim do mundo está *esperando*.

Os protagonistas sem nome de *A Estrada* poderiam ser qualquer um, eles são tipos de sobreviventes da futura Terra envenenada, cancerígena e incapaz de suportar a vida por mais tempo. Tal como em *Death Stranding*, estamos sempre no caos, porém não há possibilidade de mundo macroesférico; não há um futuro possível para uma reorganização comunitária, pois não há volta. O refúgio mundano no livro se reduz ao apego da intimidade microesférica mais elementar, tal como era com os primeiros homens, como vimos em Sloterdijk (2014, 2016a), de pai e filho e do pai com Deus.

A narrativa trágica do livro repousa na tentativa de preservação do mínimo possível para um mundo – a ressonância imunológica do pai junto ao filho – e a impossibilidade do mesmo em ocorrer de maneira duradoura. O filho nunca viu o mundo como era antes do câncer terreno,

²¹⁵ Disponível em> <https://www.youtube.com/watch?v=y3kpzuk1Y8I&t=411s>< Acesso em 01/11/2022.

ele só conhece a Terra adoentada, as cinzas que recobrem a geografia e o medo de ser devorado por canibais. Em paralelo, o pai viu o mundo como era antes. Sua missão não consiste em apenas preservar a integridade física do seu filho, pois nos parece que o “fogo” aludido sempre pelos personagens se trata da própria transferência de valores morais. Seria insuportável para o pai se seu filho morresse, mas ele não se contenta em deixar que o mundo antigo – sobrevivente como ideia, como valores existenciais – faleça consigo.

O pai sabe que nada voltará a ser como antes, ele só não aceita de bom grado a morte definitiva de uma existência mais digna e menos catastrófica. McCarthy não abre espaço para nenhuma redenção sentimentalista para o mundo, somos acompanhados sempre de um “eles vão morrer” na textualidade narrativa. Mas a morte não é uma mera perspectiva para os protagonistas, é um assombro que envolve tudo no livro: o colapso da civilização, a ruína do planeta, a impossibilidade de um mundo imunologicamente forte, a inexistência de Deus – o qual é indagado constantemente pelo pai, que sempre se vê frustrado pelo aterrador silêncio de uma entidade religiosa diante da canceriginização da humanidade e da Terra. Mas o silêncio de Deus não impede que o pai continue a falar dele e com ele, e esse é apenas um dos embates que permeia o mundo do texto da obra. *A Estrada* nos parece um livro que atrita diversas questões para o leitor: se há um deus, porque ele permite que isso aconteça? Mesmo com o pai admitindo que o mundo antigo morreu, porque ele ainda crê na salvação não apenas moral, como também física, do seu filho?

Naturalmente, o mundo que o pai quer resguardar na forma do “fogo” que ele carrega com o seu filho é banhado na moral cristã. A poética do livro consiste em confeccionar tensões que manifestem a crença no divino e colocar oposições a tal crença na forma de imagens realistas da morte em grande escala. Logo no início da obra, o pai pensa sobre o filho: “Se ele não é a palavra de Deus Deus nunca falou” (2006, p. 5), e nosso desvelar não escapa à empatia pelos protagonistas – “poderia ser nós nessa situação/seremos nós no futuro”. O pai quer crer numa metafísica divina, uma redenção para a brutal realidade de uma vida indigna e esfacelada. Nosso desejo de acolhimento aos protagonistas caminha lado a lado com o assombro das cenas, por exemplo, na passagem citada acima, que é acompanhada, em seguida, de uma descrição tragicamente real das perspectivas deles ao atravessarem uma cidade: “A cidade estava praticamente queimada. Nenhum sinal de vida. Carros na rua cobertos de cinzas, tudo coberto de cinzas e poeira. Rastros fósseis no lodo seco. Um cadáver em uma porta secou em couro” (2006, p. 12). Nesse âmbito, podemos ler *A Estrada* a partir do possível diante da escatologia definitiva: pode-se crer? Pode-se esperar? Pode-se viver? Pode-se perdurar?

Descobrimos ao longo do livro que uma possível resposta para todas essas questões é representada pelo suicídio da mãe. *Não*. A personagem é o contraponto ao pai ainda crente no mundo como instância moral. Num dos flashbacks, o casal discute o que fazer no recém anunciado apocalipse: tendo em mente que seu filho acabou de nascer, a mãe quer pôr um fim a tudo, o pai implora que não, pois ele não irá conseguir sozinho, ao qual ele ouve da mãe:

Então não faça. Eu não posso te ajudar. Dizem que as mulheres sonham com o perigo para aqueles que estão sob seus cuidados e os homens com o perigo para si mesmos. Mas eu não sonho de forma alguma. Você diz que não pode? Então não faça. Isso é tudo. Porque eu estou farta com meu coração adúltero e estou assim há muito tempo. Você fala em tomar uma posição, mas não há posição a tomar. Meu coração foi arrancado de mim na noite em que ele nasceu, então não peça por tristeza agora. Não há nenhuma. Talvez você seja bom nisso. Duvido, mas quem sabe. A única coisa que posso dizer é que você não vai sobreviver por si mesmo. Eu sei porque eu nunca teria chegado tão longe. Uma pessoa que não tinha ninguém faria bem em remendar junto a algum fantasma errante. Inspire no ser e convença-o com palavras de amor. Ofereça a ele cada migalha fantasmagórica e proteja-o de danos com seu corpo. Quanto a mim, minha única esperança é o nada eterno e eu espero-o com todo meu coração. (MCCARTHY, 2006, p. 57).

Essas palavras saltam do texto em direção à mortalidade de cada leitor. Poucas vezes, vimos uma epifania tão realizada e clara sobre a possibilidade de se encontrar no fim do mundo: não há nada a fazer senão eliminar toda possibilidade de mundo – enquanto experiência (Heidegger) ou instância imunológica de intimidade (Sloterdijk) – no ato de tirar a própria vida. A mãe sabe que a criança está condenada a uma vida mesquinha, ao sofrimento do fim do mundo numa Terra apodrecida. A marca da existência do seu filho é insuportavelmente trágica para ela, pois ele jamais verá um mundo que meramente justifique ou dignifique sua vida. Nesse aspecto, se formos empáticos com a posição da mãe, a textualidade do livro não cessa de nos direcionar para uma compreensão imaginativa de que, se o fim da civilização for uma *expectativa* para nosso futuro enquanto espécie, cada nascimento estará encaminhado para uma existência *incapaz*. Incapacidade de perdurar em mundos, impossibilidade de conhecer um cotidiano não-extremo, condenação a sobreviver no caos e a passar fome.

Toda existência já nasce com a marca do morrer em seu horizonte como realidade, mas os argumentos da mãe com o pai desvelam que, se não há mundo possível para esperar uma co-habitação, um co-pertencer comunitário, um sistema de valores sociais, então não há possibilidade alguma para qualquer gravitação existencial ao lado de entes considerados por nós como bons, justos, alegres. Se o mundo (sem-nós), enquanto totalidade dos espaços geográficos, passar por um canceriginização ao ponto que se torna incapaz de abarcar a raça humana, o mundo (para-nós) enquanto perspectiva de realização macro-esférica – isto é, que aglutine seres-humanos em comunidades sociais – se torna uma irrealização. Nesse futuro,

seríamos animais raquíticos numa fazenda tóxica esperando pelo golpe de misericórdia que finde nossas vidas.

A figura do pai é a de revolta contra a realização da mãe e contra a impossibilidade de um perdurar para seu filho. Essa revolta, como já apontamos, não é plena, porque em diversos momentos o peso das palavras da mãe é sentido em suas ações e pensamentos, como quando ele chega muito perto de matar seu filho por medo dele ser capturado por canibais ou quando ele se frustra com o silêncio de Deus diante do mundo. Em outros momentos (2006), o pai parece lidar com as palavras de maneira mais sutil, como quando ele percebe seu esquecimento em relação ao nome das coisas – cores, pássaros, comidas (p. 89) – ou quando ele se dá conta que é-em-si um tipo de alien para seu filho, pois vem de um mundo que não existe mais. Num trecho específico, pai e filho se alojam num celeiro abandonado, e o próprio embate entre ter fé no bom ou em dias melhores *versus* a terrível realização de que todos os gestos são inúteis se materializa: “Ainda havia um cheiro persistente de vacas no celeiro e ele ficou lá pensando em vacas e percebeu que elas estavam extintas. Seria verdade? Poderia haver uma vaca em algum lugar sendo alimentada e cuidada. Poderia? Salva para quê?” (MCCARTHY, 2006, p. 120). O narrador aqui sabiamente transfere o leitor de espectador passivo para o próprio cerne dos pensamentos do pai, direcionando as perguntas para nós. Esse recurso aparece diversas vezes ao longo do livro e sempre nos leva à confusão: se trata de uma instância do narrador ou de um momento de concordância do pai com o discurso da mãe?²¹⁶

Mas algo que, apesar de tensionado, sempre associamos ao pai e não ao narrador é a crença num deus e que ele é, ao lado do seu filho, um “mocinho” (em inglês, “good guys”) nessa paisagem. Eles se veem como bons, pois carregam o fogo dentro de si e porque não recorreram ao canibalismo. Existe uma curiosidade na criança de entender o que significa ser bom, e ele entra em choque com o pai em diversos momentos: enquanto a criança quer ajudar os outros acima de tudo, o pai receia fazê-lo, uma vez que isso significaria menos comida para seu filho. O momento crucial desse embate ocorre quando os dois são roubados e, depois de perseguirem o sujeito – que não passa de um solitário em estado de inanição –, o pai obriga o ladrão a tirar a roupa para eles terem mais proteção contra o duro inverno. A cena trágica nos joga num conflito de moralidades, em que o pai se vê obrigado a fazer algo em prol do filho,

²¹⁶ Importante ressaltar que há um outro personagem que aparece brevemente no livro e parece reforçar a posição da mãe diante do mundo, porém sem um caráter suicida: se trata de um senhor cego chamado Ely (apesar dele admitir depois de que este não é seu nome real) que aparece na meio da paisagem apocalíptica e divide, por insistência do filho, uma refeição com nossos protagonistas. O pai se mantém incrédulo acerca de como Ely sobreviveu nesse mundo. E de maneira serena, o cego é vago, diz que sabia que o fim estava vindo, que se preparou e algumas pessoas o ajudaram, e afirma: “Não há Deus e nós somos seus profetas” (2006, p. 170). Ou seja, toda a compostura de Ely é a que está de braços abertos para o fim sem nenhuma expectativa de redenção.

ao passo que este não cessa de chorar diante da situação do ladrão, que por sua vez é abandonado sem nenhuma condição de sobrevivência por mais tempo. O brilhantismo narrativo do livro repousa justamente no fato de que, em sua história, não há resoluções amenas, não há acordos de partes divergentes, não há posições morais 100% intactas, todos são dispostos a partir de um realismo cru em suas ações. Todos os seres dessa obra (com exceção da mãe) querem apenas obedecer seus extintos e persistir mais. Se o pai se vê como um “mocinho”, certamente a textualidade narrativa abre espaços para enxergarmos os personagens como irredutíveis a posições maniqueístas. No fim do mundo não há uma moral clara, porque seus personagens são confrontados com a situação apocalíptica extrema e suas respostas variam.

Pensamos que boa parte do engajamento emocional do nosso desvelar compreensivo com o livro se deve pela diferença entre nosso cotidiano e a perspectiva de futuro do livro. Buscamos não julgar os personagens, porque as situações nunca parecem absurdas ou “fáceis” de serem resolvidas, elas repousam no realismo de personagens que respondem ao corpo e à consciência em seu estado mais primitivo – “com fome, eu roubo”, “por meu filho, eu assassino”, “não quero viver”, “deve haver um deus, ele *precisa* cuidar de nós, porque não suporto que tamanho destino trágico caia sobre meu filho”.

Em um *flashback*, acompanhamos o pai num dia perfeito de praia para ele concluir que “se ele fosse Deus ele teria feito o mundo exatamente o mesmo e não diferente” (2006, p. 219). Este é um mundo possível para nós-leitores e sentimos sua inacessibilidade ao pai justamente pela diferença que marca o futuro na diegese do nosso presente enquanto leitores. O pai crê que há um deus por trás da criação do mundo, seu filho até pergunta se, caso atirasse um sinalizador para os céus, ele poderia ver o deus e o pai diz que talvez (2006, p. 246). A vida dos personagens reflete num sentido para suas existências, e se muitas vezes o mundo é visto como algo ordenado por um criador, isso certamente esbarra em passagens nas quais a própria realidade do mundo, enquanto algo fora dos interesses humanos, indiferente à nossa existência, emerge enfaticamente, como quando os personagens garimpam qualquer resto de comida em casas abandonadas:

Tudo úmido. Apodrecendo. Em uma gaveta ele encontrou uma vela. Não há como acender. Ele colocou no bolso. Ele saiu na luz cinzenta e se levantou e viu por um breve momento a verdade absoluta do mundo. O círculo persistentemente frio da terra interestadual. Escuridão implacável. Os cães cegos do sol em sua corrida. O vácuo negro esmagador do universo. E em algum lugar dois animais caçados tremendo como raposas terrestres em suas coberturas. Tempo emprestado e mundo emprestado e olhos emprestados para entristecê-lo. (MCCARTHY, 2006, p. 130).

O trecho, novamente, usa da estratégia do narrador fazer as vezes para o pensamento do pai a fim de contrapor a perspectiva do último com uma realização de que nossos protagonistas

existem num lugar sem propósito ou sentido, englobados por uma escuridão massacrante. Para nós, é particularmente forte como, na última frase, o autor manifesta os olhos (quase como sinônimo de consciência) e sua relação com o ato de entristecer um mundo e tempo. Nada disso é nosso, como afirma o narrador. O mundo existe para além de nós, o tempo em que vivemos não foi algo de nossa escolha, mas o ato de entristecer esses dois entes parece ser a única coisa nossa/deles (dos protagonistas): eis o ato da consciência ou ato ontológico que vem a realizar o próprio caráter trágico que sustenta o ar de nossa relação com as coisas. Ao fazer as vezes do pai, o narrador nos coloca no centro da ação e nos convida a uma percepção ampliada a partir da própria textualidade diegética. Ou seja, o mundo do texto pode apontar que seu universo é desprovido de sentido e que os protagonistas estão condenados a viver num universo emprestado, mas essa epifania salta do texto, *ela nos quer*.

O autor parece mirar na própria condição humana – e, naturalmente, diz respeito ao leitor – que perpassa o mundo, quer nós queiramos ou não: não há um propósito, um salvador com planos para nós, apenas estamos jogados numa rocha que flutua num universo produto do acaso. Se isso é triste ou se dissermos que se trata de uma realização absolutamente pessimista ou depressiva, a última frase parece apontar que justamente *aí*, na realização disso, reside algo genuinamente humano. Isso é reforçado em outra passagem, próximo ao final do livro, onde o narrador novamente faz as vezes para as experiências do pai:

A estrada cruzava um pântano seco onde pedaços de gelo se destacavam da lama congelada como formações em uma caverna. Os restos de um antigo incêndio ao lado da estrada. Além disso, uma longa calçada de concreto. Um pântano morto. Árvores mortas saindo da água cinza arrastando musgo cinza. Os sedosos derramamentos de cinzas contra o meio-fio. Ele ficou encostado no trilho de concreto arenoso. Talvez na destruição do mundo fosse possível finalmente ver como foi feito. Oceanos, montanhas. O pesado contra-espetáculo das coisas deixando de ser. O lixo arrebatador, hidrópico e friamente secular. O silêncio. (MCCARTHY, 2006, p. 274).

Nessa citação, há uma cena descrita de maneira fria e sua passagem para um comentário acerca da mesma (e do mundo), a realização de que mundo e seus entes pouco tem haver com nós e que diante disso nos resta o silêncio, pois não há o que possamos dizer sobre o que não é nosso ou para nós. A destruição do mundo ocorre tanto no fim da civilização como na ideia de que já não há mais nada para nós e talvez nunca houve. “As coisas deixando de ser” – como é citado nesse trecho – é um índice, no nosso desvelar, tanto da desumanização do mundo como da própria morte enquanto entidade que cessa o ser. Essa realização serena, menos revoltada e mais acolhedora com o trágico próprio do “nós”, ocorre poucas páginas antes do pai morrer – ele havia sido ferido num embate com outros sobreviventes poucos dias antes – e a passagem ganha um tom de paralelismo do morrer do protagonista com a própria destruição do mundo.

Mas mesmo em seus momentos finais, o pai insiste que o filho não pode morrer ao seu lado, pois “ele deve carregar o fogo” (p. 278), essa esperança, essa recusa de entregar os pontos, essa revolta com o caráter absoluto de um mundo-sem-nós, essa indignação com o deus mudo, enfim, essa fé no ser que precisa falar. O pai morre, e o filho encontra uma família próxima e pergunta se eles carregam o fogo, eles não entendem, mas dizem que sim. O menino vai com eles e eles somem. Fim.

O final não é tão definitivo como *Melancolia*, mas também não nos parece próximo de qualquer redenção e esperança para o futuro, porque toda a textualidade da obra sugere que não há nada a ser feito exceto esperar o golpe de misericórdia. Ou, no caso da mãe, acelerar a inevitabilidade.

Para nós, *A Estrada* é um livro apropriado para finalizarmos nosso capítulo sobre o fim da civilização, pois ele é pensado num realismo exemplar frente os outros casos, mas também porque vai no mais elementar dos pensamentos acerca do mundo (pai e filho) e constantemente diz que até mesmo isso será impossível quando a Terra for envenenada. Em nossa leitura da obra, o fim da civilização nunca foi tão bem exposto e relacionado com questões próprias ao fim do mundo – a ausência de Deus, o caos na forma do sublime geográfico, o colapso dos espaços que habitam o ser humano, o suicídio como fim do mundo em resposta ao fim da humanidade. Com *A Estrada*, o expectar do futuro se torna autenticamente trágico pela ruína da metafísica que nós habita.

6 A MORTE DO SOL – O NASCIMENTO DA AMÉRICA ESPANHOLA

6.1 FIM DO MUNDO NO MÉXICO – SEGUNDA FIGURAÇÃO

Exploramos dezenas de objetos em variadas temáticas sob a bandeira do “fim da civilização” no último capítulo. Agora, optamos por explorar um único acontecimento, seus desdobramentos culturais, e sua representação no universo das imagens técnicas. O apocalipse em questão se dá por alguns eventos que ocorreram há pouco mais de meio milênio, no território atualmente conhecido como México, e os chamamos de fim do mundo por terem marcado o fim da soberania de uma cultura cuja cosmogonia é tão *diferente* da que, em partes, fecunda nossa ontologia com o fim do mundo.

Na época da chegada dos cristãos a terra que viria a ser chamada de México, haviam pirâmides, templos e uma cidade que flutuava num grande lago. Além desta paisagem, havia uma dinâmica mitológica e social que assustou os europeus por suas imagens vívidas de cultos e rituais. Havia ainda a crença dos povos originários da América no tempo cíclico – o que tornaria o fim do mundo não definitivo, ainda que inevitável –, com seus deuses que demandavam sangue para garantir a existência de um mundo tanto como espaço geográfico como possibilidade onto-histórica.

Neste capítulo, queremos investigar a história do fim da soberania do povo que ficou conhecido como *asteca*: sua queda pelas mãos dos espanhóis com a ajuda de outros povos de origem náuatle²¹⁷, suas interpretações do fim do mundo a partir do homem branco, sua rica mitologia que, em muitos aspectos, é oposta ao cristianismo. Acima de tudo, buscamos por uma imagem vívida de Tenochtitlán, a capital do império asteca, cujas descrições há muito nos fascina por sua estrutura repousante sob o extinto lago Texcoco, sua população equiparável a qualquer capital europeia de sua época assim como as dinâmicas socioculturais que suas fronteiras abarcavam. Para nós, o fim do mundo asteca é, em grande medida, o fim de Tenochtitlán como cidade-soberana do vale do antigo México, e se a justificativa para nossa primeira figuração deu-se pelo fato de que lá estava o fim do mundo mais “circulável”, ou seja, midiático, estético e popular, pensamos que o fato de trabalharmos o fim do mundo a partir de uma cidade e cultura específica se dá como uma primeira justificativa para as novas oportunidades do pensamento. Ampliemos.

²¹⁷ A língua era base comum de diversas sociedades e populações nahua no México central por séculos antes da chegada espanhola.

6.2 POR QUE TENOCHTITLÁN? – PRIMEIRA JUSTIFICATIVA PARA O OBJETO

Algum leitor pode simplesmente perguntar “mas por que Tenochtitlán/a cultura asteca, e não outra cultura originária que também passou pelos horrores da colonização?”, ao que podemos justificar, primariamente, pelo fato de que nunca houve uma cidade como Tenochtitlán. O historiador Hugh Thomas (2005) afirma que a cidade abrigava um quarto de milhão de habitantes enquanto flutuava em meio ao (agora extinto) lago Texcoco – por conta disso, a cidade foi descrita diversas vezes como uma “Veneza dos trópicos”. Mas havia muito mais pessoas em Tenochtitlán, a ponto de alguns pesquisadores (TOWNSEND, 2019; THOMAS, 2005) considerarem se ela foi a maior cidade do seu tempo em termos de densidade populacional. Certamente, era a maior cidade conhecida pelos habitantes do vale do México no séc. XV e início do XVII, e, antes de 1520, ela jamais havia sido atacada (THOMAS, 2005, p. 5).

Um visitante nas margens do lago Texcoco por volta de 1500 certamente estaria diante de uma visão espetacular: uma cidade densa, povoada, com templos enormes e que parecia flutuar no meio de um lago rodeado por montanhas e vulcões (fig.41). A cidade seria ainda constantemente lembrada por sua beleza, que captou a imaginação dos povos do vale do México e dos colonizadores:

As pessoas que viram a cidade sempre se lembravam primeiro de sua beleza. Era por causa dos jardins - os jardins transbordando dos telhados das habitações das pessoas comuns, bem como os jardins do tlatoani. Lá, as mais lindas flores do México - muitas com nomes nunca perfeitamente traduzidos para as línguas européias - floresciam entre árvores cujas formas fascinantes podiam fazê-las parecer encantadas. Em grandes gaiolas de madeira finamente trabalhadas, os pássaros mais brilhantes das selvas do leste e do sul vibravam e cantavam — pássaros quetzal e papagaios, flamingos e patos adornados, periquitos e faisões — espécies demais para contar. Como os pássaros voavam rapidamente para dentro e para fora da folhagem, as cores de suas asas brilhavam à luz da tarde, como flashes de magia, o resultado de algum feitiço, assim como no histórias que as pessoas contavam em Chalco. À medida que a escuridão crescia, as estrelas apareceram. Os sacerdotes observavam e mapeavam, mas as pessoas comuns apenas as admiravam. As estrelas pareciam, os mexicas brincavam, como pipoca espalhada no céu noturno. (TOWNSEND, 2019, p. 139).

Fig.41: Representação de Tenochtitlán e do lago Texcoco em 1519



Fonte: Internet (Wikipedia, Aztec (Mexico) Gallery, INAH, National Museum of Anthropology, Mexico City, CCO).

A descrição passional da historiadora Camilla Townsend nos lembra que esse povo vivia numa dimensão puramente simbólica, tal como a vida do homem religioso teorizada por Eliade (1992). Não negamos, porém, que nosso evidente fascínio com Tenochtitlán exista fora da tradição (Gadamer) eurocêntrica com o novo mundo. Lemos histórias, conhecemos narradores e desejamos simplesmente *ver* a cidade e sabemos que isso não é possível, pois nem ela, nem seu lago existem mais. Naturalmente, não somos atraídos pela recompensa colonial do ouro, como ocorreu com muitos dos que escutaram acerca do novo mundo no séc. XVI em diante, nossa promessa parece sempre a da história, a consciência de que havia algo que simplesmente sumiu por um processo que figuramos aqui como fim do mundo. Nesse aspecto, não consideramos que é um fator ruim partimos de um resquício eurocêntrico para originar nosso solo ontológico de indagação científica junto à cultura asteca, pois é ele que condiciona o nosso perguntar, mas ao mesmo tempo não nos aprisiona numa visão reducionista ao ente “eurocêntrico”. Diante disso, poderíamos responder a pergunta do “por que Tenochtitlán?” a partir da nossa filiação com as teorias da tradição gadameriana, que indicam que nada surge de um terreno neutro, mas, para nós, é necessário ir além e manifestar que o fim da soberania asteca em 1521 é representativo de um caráter inaugurativo no trato do europeu com o que eles chamaram de novo mundo.

A escravidão das culturas originárias foi disseminada nos meses seguintes à chegada de Colombo no Caribe em 1492. No entanto, a queda Asteca, quase 30 anos depois, é crucial por conta das proporções desse choque de civilizações, desse embate de mundos cujos resultados influenciaram em muito no nosso tempo presente, enquanto latino-americanos. O caso do fim do mundo asteca se tornou um modelo de inspiração para novos conquistadores e para as coroas europeias, no sentido destas passarem a investir de maneira mais enfática no processo de colonização. Assim, defendemos nosso objeto porque ele nos parece o caso mais dramático e elementar para inaugurar o processo massivo de cristianização e doutrinação dos povos que estavam aqui antes dos europeus. Portanto, nossa segunda figuração a ser analisada é um fim do mundo por causa da possibilidade de enxergarmos o início do processo colonizador no México como sendo genuinamente apocalíptico, pois ele pressupõe uma interpretação histórica e escatológica de uma macroesfera, um mundo, um modo de ser existencial, que foi aniquilado para emergir novas dinâmicas culturais.

6.3 AUSÊNCIA NA TECNO-IMAGINAÇÃO – SEGUNDA JUSTIFICATIVA PARA O OBJETO

No entanto, se há algo que podemos reconhecer como catalisador para compreendermos a segunda figuração como urgente para os interesses da pesquisa, foi uma hipótese que repousou por nós insistentemente durante meses: *Não há filmes, jogos, fotografias, enfim, uma cultura tecno-imaginativa sobre o que aconteceu no México há 500 anos*. O fim do mundo foi sentido como uma *ausência* e como um desejo de *vermos* esse mundo no pacto ontológico do testemunho da imagem técnica.

Somos habitados, à título de exemplo, por imagens da Roma antiga em séries [*Roma* (John Millus et al, HBO, 2005)], jogos digitais [*Shadow of Rome* (Capcom, 2005)], filmes [*Gladiator* (Ridley Scott, 2000)], em suma, por uma miríade de objetos midiáticos, portanto, nesse caso, certamente possuímos alguma orientação para a imaginação histórica da Roma antiga por meio de suas tecno-imaginações. Nós nos perguntávamos no início dessa pesquisa, “para que lado haveremos de olhar para Tenochtitlán?”. “Certamente não para o lado midiático, pois não há *nada*”, dizíamos no início de nossa pesquisa junto à segunda figuração.

Estávamos tão determinados a encontrar Tenochtitlán na cultura midiática – e com isso reconhecemos nossa dependência da imagem técnica para fazer às vezes do passado histórico – que em cada objeto investigado nos sentimos frustrados por ele não corresponder com nossa (aparente) exigência de que cada pedaço do passado deve caminhar para dentro do universo tecno-imagético. Na nossa empreitada pelo fim do mundo asteca enquanto imagem técnica, se

tornou exemplar como os melhores casos que cruzaram nosso caminho eram obras que nada diziam explicitamente sobre o fim do mundo das sociedades mexicanas. Como por exemplo, *Independence Day*, onde suas imagens de um povo tecnologicamente superior, hostil e colonizador se tornaram análogas a Hernán Cortés – conquistador que liderou a campanha contra o fim da soberania asteca – e seu punhado de homens que adentraram no México central no intuito de oferecê-lo para a coroa espanhola. Não estamos dizendo com isso que o filme de Emmerich se trata²¹⁸ de uma metáfora sobre a colonização, mas sim indicando como o que buscamos no universo técnico, só foi encontrado na forma de uma imposição nossa a outros textos. Tendo isso em mente, perseguimos uma grande linha de objetos com a frase “Não há imagens técnicas do fim do mundo asteca” como parâmetro, e ao final vimos que essa hipótese não exatamente se confirmou.

Descobrimos que sim, existem vários objetos da ficção que representam a cultura asteca, alguns de maneira velada, outros de maneira implícita, mas quase não há narrativa acerca do que aconteceu há 500 anos, isto é, do seu fim do mundo. Com isto, colocaremos a seguinte pergunta como guia para esse capítulo: **quais as implicações da ausência tecno-imagética (seja ela total ou parcial/mal trabalhada) do fim do mundo asteca em relação a memória do próprio evento?** Existe memória histórica quando a imagem técnica falha em representar o fim do mundo? Nosso capítulo não responderá de maneira definitiva esses questionamentos, pois, para isso, precisaríamos de mais tempo de pesquisa e um aprofundamento nos ofícios da arqueologia e da história. Contudo, o que iremos fazer é nos aprofundar na relação entre representação do fim do mundo e uma política justa de sua memória. Para nós, a questão da ausência midiática do passado asteca é importante pois seu “esquecimento” pela indústria do entretenimento e pela imagem técnica contém uma possibilidade hermenêutica que nos ajuda a compreender *melhor* – leia-se, de maneira mais densa – o fim do mundo como figuração de sentido. Se assumirmos, como ponto de partida, que um modo de existência foi aniquilado pelo processo de colonização, quais seriam as consequências de uma não-lembrança acerca desse apagamento? Responderemos parcialmente esta questão ao final do capítulo.

²¹⁸ Obviamente, não iremos analisar um filme como *Independence Day* relacionando-o com a colonização do México, pois tal trabalho iria mais pelo viés poético do que pelo científico, e acreditamos que o gesto da análise do mundo do texto deve partir do texto concreto, que pode ser lido numa comunidade de leitores.

6.4 O FUNDO DAS TRADIÇÕES - TERCEIRA JUSTIFICATIVA

Como última justificativa para a escolha desse acontecimento histórico como meio de analisarmos o fim do mundo, pensamos que, junto a ele, ocorre a oportunidade de uma tensão de tradições culturais. Como defendemos em diversos momentos nesta tese, não há dúvidas de que o que chamamos de fim do mundo origina enquanto sentido, em partes, pela tradição escatológica crista – e sabemos também que a mesma tradição corroborou as ações humanas por parte dos colonizadores da cultura asteca. Ocorre uma vertigem histórica ao interrompemos nosso pensamento acerca da segunda figuração no instante em que reconhecemos que, ao chamarmos o fim de uma cosmologia originária de “fim do mundo” – e este sentido só se dá de tal maneira por uma tradição que triunfou violenta e barbaramente sobre a cultura que estamos analisando –, surge uma oportunidade: a chance de suspendermos a tradição cristã no nosso entendimento do fim do mundo e a colocarmos em tensão com outra cosmogonia.

Essa tensão não deve ser vista como um mero embate de mitologias, mas como uma verdadeira conexão histórica entre presente e passado. Estamos aqui, escrevendo uma tese sobre o que aconteceu no México há 500 anos, e o que chamamos de “fim do mundo” não se dá levemente por influência cristã, mas porque esta ainda se encontra aí, diante de nós, ao redor de nós, erguida como monumento discursivo no Ocidente a partir de milhares de textos. Ela ainda se encontra aí, no presente, como vencedora de um modo de ser culturalmente hegemônico. Nenhum de nós consideraria o sacrifício humano um ato de manutenção da saúde mental de uma comunidade, mas certamente isso seria bastante diferente há 500 anos no México. Tal *diferença* se trata nada mais nada menos do que o agir da história efetual sobre nossas mentalidades, e esse agir não é uma simples ação, mas a atividade do triunfo de uma história, uma mitologia, sobre o pensar.

Para nós, essa é uma questão produtiva que deve ser tensionada e levada ao máximo em prol da nossa defesa da hermenêutica como possibilidade real de uma metodologia para o comunicólogo.

Para finalizarmos essa introdução, gostaríamos apenas de enfatizar que o “mundo” desvelado nesta segunda figuração do fim do mundo parte da ideia de seu sinônimo como *cultura*. Se a cultura, com suas implicações sociais e mitológicas, pode conter em si as ressonâncias esféricas e mundanas de Eliade, Sloterdijk e Heidegger, devemos agora explorar como a destruição se deu, e se os agentes históricos possuíam alguma noção semelhante à nossa acerca da colonização como próxima da semântica do fim do mundo. Para isso, precisamos olhar para os textos que restaram sobre tal processo histórico e apocalíptico. Devemos, por

último, nos ater para a cultura visual nas dinâmicas midiáticas e como elas se reportam à nossa segunda figuração. No entanto, para chegarmos a tais fins, precisamos antes descobrir os acontecimentos históricos que levaram o fim da soberania asteca no México Central e compará-los criticamente com a nossa compreensão primária de tais eventos como sendo um fim do mundo. Vamos agora tecer um diálogo crítico entre as dinâmicas culturais do México antigo e nossos arcabouços teóricos.

6.5 ASPECTOS GERAIS DA CULTURA MEXICA

Neste tópico iremos falar sobre os aspectos gerais da cultura que iremos analisar no capítulo. Fazemos isso para familiarizar o leitor com elementos importantes da vida asteca – sua organização social e mitológica bem como sua orientação para o futuro. Dito isto, a primeira coisa imprescindível para nós é acerca do nome “asteca” – esse não era o nome dado por eles para eles, ou seja, nunca houve um povo “asteca”. Tal palavra foi utilizada por estudiosos no século XVIII para descrever as pessoas que dominaram o México Central no momento da chegada dos espanhóis. (TOWNSEND, 2019, p. 14).

Chamaremos eles do nome escolhido pelos mesmos, *mexicas*. Em teoria, tal designação pode ser utilizada para todos os povos do séc. XVI que habitavam o vale que hoje conhecemos como México. Mas, como não havia uma unidade de fato naquela região e a título de organização conceitual nesta tese, pegamos emprestado o uso da historiadora Camilla Townsend (2019), e utilizaremos tal termo para nos referirmos ao povo soberano do México antigo, assim como os moradores da macroesfera de Tenochtitlán – bem como de outras cidades do império. Enquanto isso, outros povos que possuem em comum com os mexicas a língua nahua, chamaremos de *povos nahua* – e, em determinados momentos, se torna necessário chamar determinado povo pelo seu nome específico. Com isso em mente, falemos agora das principais características da cultura mexicana.

6.5.1. Orientações mitológicas dos mexicas

Após o fortalecimento de Tenochtitlán como capital do império mexicana, o historiador Hugh Thomas (2005) aponta que, por volta de 1430, os mexicas iniciaram um período de constante expansão e dominação que duraria até sua derrocada. As cidades e povos conquistados pagavam tributos na forma de prisioneiros, ouro e outros bens. Tal como tantas outras cosmogonias, em particular religiões monoteístas, os mexicas se consideravam um “povo escolhido” (THOMAS, 2005, p. 10) numa missão de beneficiar toda região conhecida como

América Central a partir de suas vitórias e imposições. Mas, diferentemente de uma religião como o cristianismo, os mexicas possuíam um panteão de deuses e havia um fim do mundo não para concluir o mundo, apenas *um* mundo, aquele que era vivido por todos naquele contexto. O tempo era para eles, portanto, cíclico.

No início do século XVI, nenhum mexicano questionava o mito central do povo, a lenda dos Sóis. De acordo com isso, o tempo na Terra foi dividido em cinco eras. O primeiro deles, conhecido como "4-Tigre", havia sido destruído por animais selvagens; o segundo, "4-Vento", pelo vento; o terceiro, "4-Chuva", pelo fogo; e a quarta, "4-Água", por enchentes. A última, a quinta idade, a dos mexicas, conhecida como "4-Movimento", iria, segundo o mito, um dia culminar em uma catástrofe provocada por terríveis terremotos. Monstros do crepúsculo viriam à terra. Seres humanos seriam transformados em animais: ou, possivelmente, perus. (THOMAS, 2005, p. 11).

Ou seja, os mexicas estavam vivendo na quinta era, após quatro fins do mundo, e, naturalmente, eles sabiam que haveria um evento que colocaria um fim à vida sob os raios do quinto sol. Nenhum povo foi tão dominante na região como os mexicas e, como consequência, eles eram um povo com uma rica preocupação histórica acerca de seus atos e passado. A história, frequentemente contada como poema (TOWNSEND, 2019), muitas vezes justificava as conquistas e vitórias dos mexicas a partir de uma herança ancestral com as culturas antigas da região. Tal como no cristianismo, havia uma clara distinção entre bom e mau, e todos os códigos de leis dos mexicas gravitavam em torno do controle dos sujeitos dentro do aspecto correto da sociedade e na prática do sacrifício humano.

6.5.2. Um pedacinho do sol

O dado mais conhecido da cultura dos mexicas e que caiu em infâmia tanto em trabalhos científicos e historiográficos (THOMAS, 2005)²¹⁹ como nos próprios casos da cultura midiática, é o ritual sacrificial. A prática, antes de mais nada, respondia às crenças no fim do mundo mexica, pois apesar do povo saber que ele iria acontecer não havia uma expectativa necessariamente positiva para tal momento. Na cosmogonia dos mexicas, a intervenção sacrificial seria uma forma de diálogo entre eles e os deuses, e no panteão de divindades, o deus Huitzilopochtli (fig. 42) se destacava em relação à tal prática que causou horrores aos europeus.

²¹⁹ No podcast "The Fall of Civilizations" [A Queda das Civilizações], adaptado para um canal de youtube, mais especificamente no episódio sobre os mexicas, o arquivista e Jornalista Paul Cooper comenta extensivamente sobre a impossibilidade do fazer científico ao longo da história não se chocar com a amplitude da prática sacrificial. Para quem tiver interesse no trabalho do videocast, em cada episódio o autor analisa, a partir de fontes históricas, uma civilização, seu nascimento, sua glória e seu fim, e pode ser conferido aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=f8JVDpWCKeM&t=4922s>> Acesso em 10/11/2022.

A divindade era associada tanto com o sol, sendo este símbolo imprescindível para a cultura dos mexicas, quanto com a guerra, e se trata do deus mais importante dessa mitologia. Seu nome significava “beija-flor ao sul – ou à esquerda” (THOMAS, 2005, p. 11), e os mexicas acreditam que ele assumia a forma do sol e diariamente perseguia a lua e as estrelas num movimento eterno. Para fazer tal tarefa hercúlea e garantir que a história continuasse, a religião defendia a necessidade do sacrifício humano, pois cada ser humano continha em si um fragmento do sol, na forma de seu coração. Portanto, o indivíduo era posto numa pedra, onde seus braços eram abertos por ajudantes do templo em questão e o sacerdote, com uma faca pontiaguda feita de rochas obsidianas, abria o peito do sujeito vivo e retirava seu coração (fig. 43), depositando-o numa fornalha²²⁰. Assim, o sangue humano – “a mais preciosa água” (THOMAS, 2005, p. 12) –, tal como o coração ainda pulsante, era visto simbolicamente como o alimento para que Huitzilopochtli não caísse durante a sua perseguição ao redor da Terra. Sangue pelo mundo. Corações em troca de mais um dia de vida.

²²⁰ Alguns rituais envolviam práticas canibalistas, mas estas não escapavam do contexto religioso-simbólico.

Figura. 42: Infelizmente, existem poucas expressões artísticas fora da influência cristã e colonizadora de Huitzilopochtli. A imagem abaixo, por exemplo, é do códice Telleriano-Remensis, um dos muitos documentos produzidos – ou supervisionados – pelos espanhóis durante a colonização para arquivar a história dos mexicas. Na figura, vemos a predominância de penas e outros detalhes característicos de aves – em referência ao nome do deus –, mas também vemos um machado típico dos guerreiros mexicas – associando o deus à guerra. A serpente em sua cabeça é uma possível referência ao mito de origem para o assentamento do povo na região do vale central do México, pois, conta-se (TOWNSEND, 2019) que o povo mexica escolheu sua habitação ao ver um águia capturar uma serpente avulsa num cacto. Ou seja, a imagem mítica representaria o próprio deus e seu sinal ao povo²²¹



Fonte: Internet.

²²¹ Essa imagem é uma das mais importantes da cultura do México, sendo percebida na atual bandeira do país. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Flag_of_Mexico#/media/File:Flag_of_Mexico.svg> Acesso em 28/06/2023.

Figura 43: Representação da prática sacrificial dos Mexicas pelo códice Magliabechiano. No canto superior esquerdo, podemos ver o coração “encantando-se” simbolicamente para ir em auxílio ao deus sol. A cena provavelmente se passa no *Templo Mayor* – o principal templo de Tenochtitlán. Vemos o sacerdote retirando o coração numa cerimônia pública, e abaixo observamos o cadáver de um sacrificado – o costume dizia que, após terem arrancado o coração, o corpo deveria ser atirado das escadas do templo



Fonte: Internet.

Nenhuma orientação mitológica era tão importante quanto tal auxílio na tarefa eterna de Huitzilopochtli. O sacrifício tinha, portanto, a finalidade de manutenção do próprio cosmos, e

ajudava a amenizar a ansiedade do povo em relação ao fim de tudo²²². Com isso em mente, podemos enxergar como a prática se relacionava à saúde mental do meio social e que demandava tempo e planejamento²²³. Nossos autores (TOWNSEND, 2019; THOMAS, 2005) também informam que alguns sacrificados eram parte do povo mexica, que de livre e espontânea vontade aceitavam a morte do corpo em prol da manutenção da vida²²⁴. Nesses casos, era comum que o sacrificado se preparasse espiritualmente por meses até o festival em que seria sacrificado.

Devemos imaginar portanto as práticas sacrificiais da cultura mexica como grandes festivais, um tempo de alegria para os cidadãos de Tenochtitlán e reforço de sua fé. Uma união de teatralidades – incluindo oferendas de animais, pessoas com roupas especiais, adorno – e organização social:

O sangue das vítimas sacrificadas era respingado regularmente, como se fosse água benta, sobre as portas, pilares, escadarias e pátios dos templos e casas dos mexicas. À medida que os cativos se tornavam escassos devido ao declínio das guerras vitoriosas, os lugares anteriormente conquistados ofereciam escravos, ou mesmo pessoas comuns, como se fossem tributos: principalmente as crianças [...]. Os deuses não tinham interesse naqueles que morreram de doenças normais ou de velhice. Aqueles que sofreram sob “faca de obsidiana” eram garantidos um lugar melhor na pós-vida. (THOMAS, 2005, p. 26 e 27).

Ou seja, a morte era uma necessidade para a cultura mexica. Nisto, Thomas nos lembra que a palavra para sacrifício em Nahuatl, *nextlaolizti*, significava “ato de pagamento”²²⁵ (2005, p. 26), indicando que o homem precisa pagar tributo aos deuses. Ao transformar esses atos em festividades anuais, os mexicas acolheram a morte no cerne da vida cotidiana. Com a constante expansão do império a partir de 1430, era natural que a prática sacrificial se expandisse, portanto, inaugurações de templos, preparações para guerras, crises ocasionadas pela peste ou fome e outros eventos “especiais” eram acompanhados pela necessidade do sacrifício como ato de consagração. Hugh Thomas dá o exemplo da inauguração de um templo para Huitzilopochtli

²²² Hugh Thomas (2005) nos lembra que a cultura dos mexicas não era teocrática, não havia um culto específico para o imperador. Ainda assim, a religião estava em toda parte: na agricultura, no ato da colheita, na passagem das estações e claro, na guerra. Tudo não era apenas planejado, mas agradecido a partir de festividades que nunca deixavam de perceber a realidade por meio do seu fundo religioso.

²²³ Um dos mecanismos sociais existentes para a manutenção da prática era chamado de “Guerras das Flores”, cujo objetivo solene consistia em conseguir prisioneiros para os sacrifícios. Essas batalhas ocorriam com hora e local marcados pelos participantes – normalmente um embate entre o império mexica e algum povo fora de sua macroesfera. O local da batalha era interpretado como um espaço santificado, e como as tecnologias bélicas de todos os povos nahuatl visavam não a morte do inimigo, mas sua captura, os derrotados eram feitos prisioneiros para serem sacrificados num futuro.

²²⁴ Evidentemente, o sentido de “vida” que estabelecemos nessa frase diz respeito à dimensão religiosa da existência. Tal como os participantes do Jihad contemporâneo, a entrega do corpo dos mexicas para a faca obsidiana era um ato de afirmação da vida, pois esta era reconhecida como algo muito além do corpo.

²²⁵ “Os mexicas, como todos os seus vizinhos nahuatl, acreditavam que deviam tudo aos Deuses. “São eles que nos ensinaram tudo”, seus sacerdotes explicaram mais tarde aos espanhóis. “Antes deles, beijamos o chão, sangramos. Nós pagamos nossas dívidas com os deuses, oferecer incenso, fazer sacrifícios” (TOWNSEND, 2019, p. 122).

em 1487, quando, caso fôssemos transportados para o evento, observaríamos “até onde os olhos conseguiam ver”(2005, p. 25) filas e filas de prisioneiros para serem mortos em 14 pirâmides ao longo de 4 dias de inauguração²²⁶.

Como boa parte da história que chega a nós das culturas anteriores à cristianização do vale do atual México, suas fontes vem do contexto de após o fim de tal mundo. Portanto, a visão de centenas de milhares de sacrificados, ao longo de décadas de soberania mexica no vale do atual México, é um dado histórico que foi naturalizado e isso impactou diretamente (TOWNSEND, 2019) a memória de tais povos como irracionais e sedentos por sangue. Mas, a verdade é que os números precisos da prática sacrificial dificilmente serão alcançados, e que o estudo de tal prática deve levar em consideração que os mexicas, na imaginação popular e científica, já se encontram condenados pelo tribunal Ocidental como uma cultura de revirar os estômagos e os olhos. E essa produção textual vêm sendo produzida desde os primeiros anos após a conquista do vale do México pelos espanhóis.

Escrito por Diego Muñoz Camargo (1529-1599), um homem mestiço, filho de pai espanhol e de mãe nahua, mas que queria ser visto como “exclusivamente espanhol” (apud BAUDOT, TODOROV, org, 2019, p. 52), o códice *História de Tlaxcala* é um documento de origem Tlaxcalteca – o maior inimigo dos mexicas e um dos povos que mais ajudaram os espanhóis na destruição de Tenochtitlán – que inscreve a prática sacrificial dos antigos soberanos do vale como associada com o demônio cristão. É importante salientar que apesar da origem nahua do historiador em questão, o uso de qualquer “nós”, “nosso”, enfim, de qualquer vinculação a um coletivo por parte de Camargo se refere ao seu desejo em ser visto como espanhol, portanto, suas conexões se dão com o catolicismo. Para o autor (apud BAUDOT, TODOROV, 2019), Huitzilopochtli era um “demônio” bíblico e por conta disso, boa parte das atrocidades cometidas pelos espanhóis são narradas com panos quentes, pois há uma necessidade moral, e portanto cristã, de se combater tal macroesfera.

Para Thomas (2005), essa leitura do sacrifício deu aos espanhóis a desculpa perfeita para a colonização como sendo um ato dotado de moral divina, mas o próprio autor parece recair sobre um julgamento banhado na tradição Ocidental da moral cristã. Por exemplo, em

²²⁶ Naturalmente, os números eram exagerados tanto pelos mexicas – como suposta prova de seu poder e bem estar social –, quanto pelos conquistadores, estes tendo como intuito criar histórias alarmantes e ideologicamente condenáveis como justificativa para a colonização.

alguns momentos, ele parece julgar de maneira pobre²²⁷ a mitologia dos mexicas como algo próximo do barbárico:

Mesmo agora, seria preciso ter estômago forte para aceitar com um julgamento puramente antropológico toda a manifestação do sacrifício humano: não apenas arrancar o coração de prisioneiros de guerra ou escravos, mas o uso por sacerdotes das peles de as vítimas no fogo, o encarceramento ou afogamento de crianças e, finalmente, o cerimonial comer os braços e as pernas das vítimas. (THOMAS, 2005, p. XII).

Para nós, o que faltou ao historiador foi o reconhecimento de que estamos inseridos numa tradição moral, religiosa e social, na qual não há qualquer chão pré-ontológico para sustentar positivamente a religião mexica, já que suas práticas são, aos nossos olhos, violentas. Portanto, para a presente pesquisa, o que importa é justamente reconhecer que há essa *distância* ontológica em nosso desvelar de sentidos junto à cosmogonia mexica. Nesse problema, não apenas encontramos espaço para pensarmos o fim do mundo como uma figuração sobre uma cultura que *dá lugar* a outra como também compreendemos que a questão diz respeito ao outro – e como ele foi narrativizado.

Nossa posição não é a de celebrar a cosmogonia mexica como melhor ou moralmente superior. Queremos reter o olhar histórico para tal mitologia como localizada num contexto geográfico e temporal onde as sociedades viviam de maneira religiosa, tal como Eliade (1992) aponta. Essa diferença, que julgamos como produtiva para a pesquisa, não se dá na alcunha de exclusividade – os mexicas não foram os únicos a produzir sacrifícios humanos –, mas ela é importante de se reconhecer se quisermos uma leitura contemporânea que reconfigure os “equivocos horrendos” (TOWNSEND, 2019, p. 121) que caíram sobre os mexicas na imaginação popular e científica. Antes de analisarmos os textos que narram *prelúdios* para o fim do mundo em questão, finalizamos este tópico assumindo as palavras da historiadora Camilla Townsend como sendo às da presente pesquisa:

Os deuses pediram aos seres humanos que apreciassem o que lhes havia sido dado e fizessem sacrifícios, principalmente sangrando a si mesmos, mas às vezes até dando o dom supremo, o da vida humana. Se os seres humanos se recusassem a fazer isso, o frágil mundo poderia chegar a um fim. Outros mundos anteriores terminaram em desastre; Os nahuas nunca esqueceram que viviam sob o Quinto Sol de Nanahuatzin. Nos tempos antigos, um de seus próprios filhos provavelmente foi oferecido. Isso parece ter acontecido em todo o mundo nas primeiras eras, antes que a escrita existisse para documentar a prática de forma permanente. Na Bíblia hebraica, por exemplo, Hiel, o betelita, começa a reconstruir a cidade de Jericó enterrando seu filho mais velho embaixo do portão. Da mesma forma, na tradição inglesa, Geoffrey de Monmouth, ao falar de Merlin, diz que teve que abrir caminho para se tornar um sacrifício de fundação para a torre de um rei. A noção de um jovem morrendo por seu povo não era exclusiva dos nahuas. (2019, p. 50).

²²⁷ Em contrapartida, em outros momentos ele diz (certeiramente) que os mexicas não habitavam um singelo e “pacífico mundo de inocentes” (2019, p. XIII), portanto, não podemos compreender as dinâmicas sociais deles fora do esquema expansionista e triunfalista de um povo que queria *conquistar*.

6.6 PRENÚNCIOS DO FIM

6.6.1 Presságios apocalípticos?

Em diversos documentos datados após 1525 – ou seja, após a conquista e no início da colonização do vale do México –, algumas testemunhas narram como os mexicas interpretaram uma série de acontecimentos estranhos como prenúncios históricos de que o fim estava próximo²²⁸. Façamos de alguns desses textos.

O Códice Florentino, talvez o relato escrito mais influente de base nahua, representa uma empreitada hercúlea de diversos religiosos de origem franciscana para registrar a cultura, história e mitologia que havia no México antes da colonização. Para isso, desde 1533 – doze anos após o fim da soberania dos mexicas no vale –, os freis coletaram relatos de sobreviventes da conquista, que confiaram em suas memórias de 20-30 anos para narrar os acontecimentos apocalípticos que antecederam o contato com os espanhóis²²⁹. Um detalhe importante sobre a ordem que empreendeu a coleta de tais relatos era que

Todos esses religiosos pertenciam a uma corrente reformada da família franciscana que, na tradição dos “espíritos” seráficos, reliam os textos do Apocalipse de acordo com as lições visionárias propostas no século XII pelo abade cisterciense Joaquim de Fiore. Assim, um reino de mil anos, o *Millennium*, reino de caridade pura, igualitária e espiritual, deveria iniciar na Terra com a conversão dos derradeiros gentios, precedendo a Parúsia e o Juízo Final. Os missionários franciscanos estavam convencidos de que haviam descoberto no México os sinais anunciadores da construção desse reino (a conquista “milagrosa” por um punhado de espanhóis de um poderoso império de multidões imensas, a pobreza e a humildade providenciais do índio, as conversões aparentemente espontâneas e maciças etc). Por isso só empreenderam a investigação metódica da civilização pré-colombiana para construir com os índios, a partir de sua originalidade fundamental, suas línguas, instituições e organização (depois que as referências idólatras fossem extirpadas, é claro), esse reino de mil anos que seria o prelúdio profetizado do fim dos tempos. (BAUDOT, 2019, p.30 e 31).

Ou seja, os relatos a seguir são de língua nahua, mas quem os dispôs na forma de obra textual foram indivíduos não apenas banhados em tradições milenaristas, mas interessados em impor uma ideologia apocalíptica à história mundial a partir dos acontecimentos da conquista. Nesse sentido, como não perceber o abismo ao reconhecer um certo caráter prévio na deturpação do texto do Códice Florentino? Claro, gadamerianos como somos, reconhecemos que nenhuma enunciação parte de um lugar neutro, porém, o texto que iremos trabalhar a seguir se trata da mais rica documentação nahua acerca de sua cultura, e o fato de que essa fonte já se

²²⁸ Thomas (2005) localiza que tais acontecimentos começaram em 1502, ou seja, mais de quinze anos antes do primeiro contato dos espanhóis com os mexicas.

²²⁹ Os relatos do Códice são de origem Tlatelolca, um povo que fora incorporado aos mexicas de Tenochtitlán e que lutou ao lado destes contra os espanhóis.

encontra condicionada aos interesses ideológicos daqueles que olhavam a mitologia nahua como algo a ser expurgado da Terra em prol do reino cristão de mil anos não deixa de ser abismal. De antemão, o que nos chega é imbricado de tradições e ideologias de tal modo que conseguimos reconhecer em tal narrativa um teor bastante semelhante ao apocalipse cristão. Por exemplo, em determinado momento, o relator indígena anônimo (que supostamente participou dos acontecimentos descritos) narra que

Dez anos antes da vinda dos espanhóis, um presságio de desgraça apareceu pela primeira vez no céu, como uma chama de fogo, como uma lâmina de fogo, como uma aurora. Parecia chover em pequeninas gotas, como que a perfurar o céu; alargou-se na base e estreitou-se no vértice. Bem no meio do céu, bem no centro do céu chegou, até o mais profundo do coração do céu. Desse modo era vista, lá no oriente se mostrava, brotava no meio da noite, parecia fazer o dia, fazia o dia, e mais tarde o Sol nascente a apagava. Ela se mostrou durante um ano inteiro [...] Quando se mostrava, as gentes soltavam gritos, davam tapas nos lábios, sobressaltam-se, abandonavam o trabalho. (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 70 e 71).

Qualquer leitor familiarizado com o livro do apocalipse bíblico reconhece a semelhança semântica do trecho acima com a abertura do sétimo selo, especialmente no momento em que o terceiro anjo toca a trombeta “E caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha e caiu na terça parte dos rios e sobre as nascentes das águas” (PATMOS apud LOURENÇO, 2017, p.571) ou quando no mesmo capítulo, “algo como uma grande montanha ardendo de fogo” (p.571) surge e partes da lua e do sol escurecem. A lâmina de fogo dos mexicas pairava no céu tal qual uma estrela, observando seus habitantes como um símbolo da catástrofe anunciada. O sentido está densamente corrompido, pois ele surge a partir de uma mistura indiscernível das tradições do nosso desvelar alinhado ao horizonte que recebemos do texto como *semanticamente* recíproco ao livro do apocalipse. Além disso, havia um imperativo ideológico para o texto em questão ser narrativizado a partir dos interesses do colonizador. Nesse caso, a reciprocidade apocalíptica dos acontecimentos do fim do mundo como vistos pelos mexicas nos soa, em algum nível, como sendo confeccionada para ser de tal maneira.

A necessidade da união entre Habermas e Gadamer por Ricoeur se torna urgente, pois, no texto do códice em questão, agride-se o relator anônimo duas vezes: na primeira, pelo fato dele não possuir os meios para contar sua história de maneira apropriada, sendo subordinado à voz do seu conquistador. O segundo momento de agressão ocorre quando desvela-se a possibilidade de imposição apocalíptica à oralidade da língua nahua²³⁰. Esse texto já pode ser visto como uma referência cruzada entre a historiografia dos povos originários e as ficções apocalípticas. No entanto, para além da voz abafada do narrador, também pensamos aqui na

²³⁰ Como já falamos, o ser possível de ser compreendido é a linguagem, pois ela é a morada para o sentido da ação humana, então, se há controle desses meios, todo o acesso ao texto deve resignificado.

impossibilidade do texto em sair do viés apocalíptico e em direção ao modo de ver dos mexicas. Fim do mundo como apagamento cultural.

Ao contar o segundo presságio, um templo que pega fogo e ninguém consegue apagar, o narrador descreve Huitzilopochtli, o deus sol, como sendo o próprio diabo (apud BAUDOT, TODOROV, 2019). Aqui, se torna impossível determinar se o termo é uma interpolação direta na escrita por parte dos franciscanos ou se trata da visão de um mexica já catequizado pelo cristianismo. Outras descrições dos presságios reforçam a similaridade com a semântica das brasas caindo sobre os rios no livro do Apocalipse (PATMOS apud Lourenço, 2017).

Um quarto presságio funesto. Quando o sol ainda brilhava, caiu um cometa, dividido em três partes. Começou do lado da ponte, depois foi diretamente para a nascente, como se chovessem brasas. Muito comprida a cauda se estendeu, chegou longe a sua cauda. E, quando viram isso, as gentes murmuravam alvoroçadas, como se um chocalhar de conchas se tivesse espalhado. Um quinto presságio funesto. A água se pôs a borbulhar. Não era o vento que a fazia borbulhar, era como se redemoinhasse, como se ao se precipitar redemoinhasse. Quando se ergueu, foi muito longe e chegou às casas, e engoliu, derruiu as casas. Isso aconteceu no grande lago que fica perto de nós, aqui em México-Tenochtitlán (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 72).

Já debatemos como o texto do livro das revelações é propício para pensamentos simbólicos, sendo bastante reconfigurável a partir de eventos extraordinários. Como não podemos ir para além do sentido ao relacionarmos o Apocalipse com os relatos dos mexicas, propomos olhar para esses presságios não como provas científicas incontestáveis de que o fundo desses relatos é uma interpretação milenarista, mas como eles apontam para um viés escatológico. Os mexicas sabiam que o mundo ia acabar, já mencionamos tal crença, e eles acreditavam na renovação de diferentes mundos por diferentes sóis, e sabemos também que eles buscavam adiar o fim pelo viés do sacrifício. No entanto, se admitimos que não podemos afirmar de certo que tais presságios estão alinhados com a crença mexica de que o mundo estaria prestes a acabar-renovar, podemos ir em direção ao ser-escatológico que surge no nosso desvelar junto ao MDT.

Para nós, a escatologia apocalíptica surge quando reconhecemos que **nunca houve um sexto sol** para os mexicas perdurarem – o mundo deles não se renovou, foi destruído. Se engajamos com tais presságios, percebemos neles a badalada dos sinos dos fins dos tempos para essa cultura. Encaramos tais sinais como inseridos na mitologia mexica, mas podemos nos deslocar deles para um percurso mítico autenticamente fundador da história do que chamamos de América espanhola.

Portanto, se quisermos dar um sentido contemporâneo e estruturalmente mítico aos presságios, podemos dizer que eles inauguram o fim dos povos originários no México e a

transição a uma macroesfera radicalmente *diferente*. Para nós, esses presságios são profundamente escatológicos se tomamos a posição do fim da soberania mexicana e o início de um novo modo dominante de uma história que invadiu, colonizou e apagou as bases originárias como modo de existência possível.

O olho da história do presente em direção ao passado produz esse ser-escatológico no nosso desvelar porque a questão de se tais presságios de fato ocorreram não importa, pois eles são parte dos únicos anais históricos possíveis para reconhecermos que havia, no vale do atual México, culturas, povos, mitologias, organizações sociais, que morreram não apenas pelo genocídio e pela colonização, mas pela própria escassez de documentos não-europeus sobre eles e pelo apagamento considerável de suas memórias nas imagens técnicas.

Mas, se nosso desvelar escatológico salta da leitura de presságios para um símbolo do início da colonização como nova condição sócio-mítica, isso deve-se também a um dos últimos prenúncios, em que uma figura feminina – jamais identificada ou vista pelos mexicanos – vagava pelas noites de Tenochtitlán e chorava compulsivamente. De acordo com o Códice Florentino (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 72), ela dizia “Meus filhos queridos, chegou a hora da nossa partida!” e outras vezes diria: “Meus filhos queridos, onde hei de vos levar?”. Thomas (1992, p. 41) complementa ao dizer que escutava-se “O meus filhos amados, todos nós iremos morrer”.

Talvez por nossa situação hermenêutica, direcionada pelo sentido escatológico, os sentidos desses lamentos soem menos como um povo que abarca a possibilidade de renovação e mais como uma cultura temerosa, aterrorizada pela ideia da morte em grande escala que estaria vindo no intuito de findar uma cultura. Quem poderia dizer que tal presságio só fora percebido com tais tons e palavras devido ao fato de que o narrador já estava inserido no monstruoso e que seu mundo havia ruído? O horizonte da morte surge como destino definitivo com tanto temor que estranhemos ele ter sido originado, ao menos em teoria, do mesmo povo que negava o corpo no sacrifício.

Até mesmo a pergunta que a mulher faz: “Onde hei de vos levar?” desvela a possibilidade de compreendermos que não havia lugar algum para os filhos de Tenochtitlán após a catástrofe anunciada, o que negaria a crença mexicana da existência de um plano do pós-vida. Ou seja, talvez existisse um temor apocalíptico de um fim definitivo que teria colocado tudo sob uma nova perspectiva entre os mexicanos, ou talvez isso reflita a ideologia milenarista dos franciscanos, que colonizaram e colheram os relatos. Sairemos do Códice Florentino agora para outros textos a fim de perceber os impactos de tais presságios na dinâmica social dos mexicanos.

6.6.2 Primeiros encontros

Montezuma II (1466-1520) era o soberano mexica na época dos presságios, e foi ele quem, anos mais tarde, seria o governante a se deparar com a chegada dos espanhóis. No texto de base espanhola, *História das índias da Nova Espanha*, Frei Diego Durán (apud BAUDOT, TODOROV, 2019) narra um relato vívido sobre como Montezuma *anteviu* a destruição de seu povo.

Novamente, se mostra necessário contarmos um pouco sobre a fonte do texto. Durán nasceu na Espanha, mas viveu no México conquistado muito cedo, desde os 6-7 anos de idade (BAUDOT, 2019). Conta o autor Georges Baudot (2019) que o Frei não estava interessado nas proezas militares dos espanhóis, e sim em realizar uma biografia de Montezuma II, além do seu interesse em contar de maneira minuciosa as histórias dos povos originários. Baudot (2019) ainda coloca como Durán lamentou diversas vezes a destruição das fontes históricas dos mexicas, e como o próprio denunciou com horror os crimes cometidos na Nova Espanha contra seus primeiros habitantes. Dito isto, não reconhecemos o relator da *História das índias da Nova Espanha* como dono de um caráter 100% bom ou justo²³¹, nós estamos apenas mostrando as condições de produção do texto, pois, em diversos momentos, Durán (apud BAUDOT, 2019, p. 61) reconhece o horror da colonização, mas o esconde em comentários evidentemente censurados: “cometeu-se um grande número de atrocidades que eu preferi deixar na sombra e no silêncio. Particularmente uma, dolorosa e cruel, que ocorreu na cidade de Cholula”. Para o dominicano, a origem dos mexicas vinha das tribos perdidas de Israel, e por mais cruel que a conquista fosse, ela era justificada pela catequização. Olhemos agora para seu relato, concluído em 1581.

Durán conta como um rei de Texcoco foi ao encontro de Montezuma, anos antes do primeiro encontro com os espanhóis. Antes de descrever o encontro entre soberanos, Durán (apud BAUDOT, TODOROV, 2019) conta que a opinião recorrente que encontrou entre os povos entrevistados era que o rei de Texcoco “tinha feito pactos e alianças com o diabo” (p.

²³¹ Até porque, em determinado momento do relato, Durán (apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 384), ao narrar um sacrifício realizado por livre espontânea vontade, diz que os mexicas acreditavam que se tornaram senhores no outro mundo quando na verdade “iam gozar *ad aeternum* das chamas infernais com o meu senhor!”. Em outro momento, ele faz vista grossa para qualquer interesse econômico do conquistador Hernán Cortez – líder do fim do mundo no México, ao dizer que este tinha em mente apenas a palavra de Deus. Já numa outra parte, Durán comemora abertamente a destruição de templos originários, ou seja, todos esses casos demonstram que, por mais empático que o narrador pudesse ser com Montezuma e o povo mexica, ele não colocava isso frente ao fato de enxergar a colonização com bons olhos em nome da fé católica. Nesse sentido, não causa nenhum estranhamento para o autor negar diversas vezes a alteridade dos povos originários, pois ele se vê no “ado certo da história mundial. Contudo, em outros momentos (2019, p. 489), o autor coloca aspas naqueles que diziam pregar o evangelho de Jesus Cristo enquanto cometiam atrocidades, indicando uma complexidade tremenda de sua persona.

359)²³². O autor conta que o soberano de Texcoco (apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 360) diz para Montezuma que “Soube de maneira indubitável que, daqui a alguns anos, as nossas cidades serão arrasadas e destruídas; nós e os nossos filhos, mortos; e os nossos vassalos, abatidos e dizimados. E disso não debes ter a menor dúvida”²³³. O soberano informa a Montezuma que este verá os sinais claros dessa destruição em breve (tais sinais seriam os presságios que já debatemos nos últimos tópicos).

Com isso, Durán constrói a figura do soberano mexica como um indivíduo ansioso e inquieto com a notícia de que o fim do mundo ocorrerá em seu tempo de vida. O evento que estava prestes a ocorrer seria sem precedentes na história dos mexicas e Montezuma o antecipou, naturalmente, num misto de fervor mitológico, onde tudo iria mudar, e desespero existencial pela possibilidade do fim generalizado de sua cultura e história. Novamente, o sentido de fim surge quando o rei de Texcoco diz:

Haverá grandes calamidades e desastres em todos os nossos territórios e domínios; não restará uma só pedra em pé; haverá mortes inumeráveis; todos os Estados estão condenados a ser destruídos e perdidos, e o senhor das alturas celestes, do dia, da noite e dos ares nada fará para se opor a tal coisa; tu serás testemunha dessas desgraças, vê-las-ás com os teus olhos e é no teu tempo que elas sucederão, porque eu, logo que me afastar da tua presença será para morrer; e podes ter certeza de que não me verás mais, que este é o nosso derradeiro encontro neste mundo, pois vou me enterrar longe dos sofrimentos e aflições que te aguardam. [...] Montezuma derramou lágrimas amargas e disse: “Oh, senhor de todas as coisas criadas! Oh, deuses poderosos que sobre nós tendes poder de vida e morte, como permitistes que, tendo passado tantos reis e senhores poderosos, coubesse justamente a mim a desgraça de presenciar a destruição de México, de me ver espoliado dos meus reinos e das minhas posses, dos meus vassalos e de tudo quanto os mexicanos conquistaram e ganharam pela força dos seus braços, pelo seu valor e coragem? Que farei? Onde me esconderei? Em que recanto hei de desaparecer? Oh, se neste momento eu pudesse virar pedra ou pau, me transformar em qualquer outra matéria vil para não ver o que aguardo com tanta inquietude... Mas que hei de fazer, poderoso rei, senão me resignar com o que me anuncias? (DURAN apud BAUDOT; TODOROV, 2019, p. 377).

Aqui o relato histórico se confunde com um tipo de romance biográfico nas descrições vívidas e ficcionais²³⁴ do Frei Durán. Mas a descrição desses sujeitos como personagens de uma peça onde o futuro já ocorreu, gera uma empatia com Montezuma. Vemos sua aflição, dor e ansiedade, e vislumbramos como deve ter sido expectar um evento sem precedentes nos anais históricos. O soberano de Tenochtitlán soa como um protagonista de uma antiga tragédia grega,

²³² O que mais uma vez pode indicar o quão enviesado podem ter sido os relatos num contexto de catequização vigente ou a partir dos próprios preconceitos (Gadamer) de Durán

²³³ Como o autor saberia com precisão o que tais senhores haviam conversado mais de meio século antes? As aspas aqui deturpam o pacto de veracidade da historiografia em prol do alinhamento narrativo de uma “mera” estória.

²³⁴ Ficção, lembremos, não no sentido de falso, mas no sentido de ter sido manifestado por meios tão diversos – a memória dos sujeitos entrevistados, a oralidade das tradições que certamente fluíam no México colonizado acerca das histórias dos antigos reis, e, claro, a própria língua espanhola – que inevitavelmente fez perder muitas nuances da língua Nahuatl. Isso não quer dizer que tal encontro jamais ocorreu, apenas que ele é produto de figurações difíceis de discernir.

incapaz de mudar o destino delineado pelos deuses ao ser confrontado com a imagem da destruição de seu mundo. Como Montezuma dormiu após esse encontro? Como encarou sua rotina, sua família após a resignação que o fim de tudo era iminente? Como ele olhou para Tenochtitlán, a mais linda cidade do vale do antigo México, a joia do seu império, a capital mexicana que jamais foi atacada, e percebeu que ela seria destruída? Que forças seriam capazes de transformar a cidade do lago em uma mera memória?

Essas perguntas naturalmente surgem na abertura da narrativa de Durán em nosso desvelar, pois, com ela, Montezuma – o indivíduo carregado de falhas humanas que qualquer leitor poderia julgar como universais – tem sua dignidade (re)descoberta como indivíduo incapaz de processar o fim do mundo. Sentimos o silêncio do soberano, o silêncio da voz, pois somos leitores do pós-apocalipse mexicana, o texto de Durán já é produto de décadas após seus relatos, mas nós estamos há mais de meio milênio de distância de Montezuma, lemos sua história, somos passivos de suas aflições e tentamos, em vão, imaginar o que significa ter seu chão roubado com a certeza de um *não*-futuro.

A narrativa tem esse poder de presentificar vidas, ela quer nos habitar, mesclando-se com nosso mundo de leitor. Séculos depois, não conseguimos evitar que ao presentificar Montezuma, sentimos o peso de sua tragédia, pois suas palavras ecoam pela história, seu medo do fim gera vertigens. Somos um cidadão de um futuro muito longínquo que sente empatia com o desespero do sujeito individual pelo fim, pois sabemos que esse fim *já* ocorreu. Estamos num futuro onde a macroesfera que habitava Montezuma jamais pôde perdurar, estamos num *outro* futuro. Os mexicas das décadas seguintes à conquista viviam nas ruínas de um futuro que jamais ocorreu, pois sua temporalidade foi roubada, já nós..., nós vivemos há abismos de distâncias dessas ruínas. Tal como o gesto de olhar para uma fotografia do século XIX, não podemos dar uma réplica às vozes do passado, pois elas já se foram. O texto de Durán revive Montezuma e atualiza a sua morte (e a dos mexicas) a cada leitura: “eles vão morrer”, “eles já morreram”.

Uma outra referencialidade brota do texto, pois percebemos que a voz de Montezuma está presa na narrativa. Por mais que Durán faça um trabalho poético-histórico em manifestar o personagem, sabemos que há uma fenda entre nossa leitura e a voz em primeira pessoa do soberano – pensamos, “teria ele realmente dito isto?”. Nesse âmbito, a voz aflita de Montezuma fica presa num estranho limbo onde o medo da aniquilação e reconhecimento da mesma se repete ao infinito – como Prometeus acorrentado na pedra, à espera da ave para devorar seu fígado. A condenação de Montezuma talvez seja uma narrativa mais dolorosa do que a do Titã, porque o texto não abre espaço para seu personagem se sentir aliviado ou realizado.

Até mesmo quando o rei de Texcoco diz que tal encontro é o último dos dois *neste* mundo – o que indica a crença na continuidade em algum plano após o fim do corpo – ele não o diz como consolo, pois não há – pelo menos não a partir desse texto. Reside apenas a resignação dos soberanos em aceitar que o fim bate à porta, e por mais que estes não saibam exatamente como tal fim se dará, eles não discordam em momento algum que o destino está traçado. Assim, o fim do mundo cessa de ser uma promessa histórica e passa a ser um roubo do futuro, uma certeza alarmante. Ao utilizar palavras como “desaparecer”, “perdidos”, “destruídos”, o texto deságua para uma compreensão próxima do fim pessimista, como se a cultura mexicana estivesse prestes a extinguir-se pelo caos-fora-do-mundo e nunca mais voltar.

Para os mexicas, a aparição dos sinais é sempre vista como o início dos momentos derradeiros da história. O texto de Durán, portanto, reforça o sentido escatológico no nosso desvelar do passado mexica, pois mesmo que os mexicanos se vissem inseridos dentro de uma mitologia que acreditava no sol como renovador do mundo, eles sabiam que a renovação andava de mãos dadas com a aniquilação de sua cultura. Um mundo persistirá sem eles. Um mundo mudo, onde os mexicas não iriam habitar.

Mas Montezuma não teria aceito, segundo as páginas elegíacas da *História das índias da Nova Espanha*, o fim de bom grado. Durán (apud BAUDOT; TODOROV, 2019) narra os esforços do soberano não apenas em superar seus antepassados na produção de arquiteturas imensas, como o próprio via tais empenhos como necessários para um fim mais digno de si e de seu povo. O espanhol conta ainda como Montezuma buscou talhar na maior pedra do vale do México pré-cortés um novo altar sacrificial para a festa dos Esfolados, além disso, ele também pediu que erguesse uma estátua sua ao lado dos seus antepassados. A descrição da reação do soberano ao se ver transformado em monumento ao lado dos personagens históricos de Tenochtitlán é digno de uma peça grega, revelando mais uma vez o olhar poético com o qual Durán (apud BAUDOT; TODOROV, 2019, p. 405) via os prenúncios do fim mexicano: “Se o nosso corpo fosse tão durável nesta vida e tão perpétuo quanto será a efígie esculpida nesta pedra, que há de durar para sempre, quem temeria a morte? Mas eu vejo bem que hei de morrer e de mim só restará esta memória”. Ao final, a pedra não restou, apenas o relato²³⁵.

Assustado e cheio de defeitos, Montezuma temeu por sua vida e pela certeza do não-futuro diante de si. Além dos presságios à céu aberto em Tenochtitlán e do relato do rei de Texcoco, o soberano constantemente recebia, de acordo com as páginas de Durán, a visita de curandeiras reais com sonhos inquietantes de caos e destruição. Semanas se tornaram meses,

²³⁵ A vergonha de Montezuma chega a atingir o clímax quando este tenta fugir e abandonar a todos para se esconder do mal profetizado apenas para ser descoberto e forçado por membros do seu palácio a retornar.

meses se tornaram anos e Montezuma resguardou-se rodeado de presságios do fim da história, até que em 1518 – quase trinta anos após a “descoberta” de Cuba por Colombo – surgem os primeiros relatos de um novo povo avistado em grandes naves que flutuavam sobre as águas. As notícias se espalharam e logo chegaram a Montezuma: “haveria o fim chegando?”.

Num trecho escrito, Diego Camargo – já falamos dele no tópico 6.5 – (apud BAUDOT, TODOROV, 2019), reforça o teor apocalíptico ao dizer que Montezuma sentiu calafrios com as notícias de que o vale do México estava sendo visitado por pessoas estranhas com objetos assustadores. O historiador diz ainda que Montezuma teve a voz roubada ao ouvir as notícias, já Georges Baudot e Tzvetan Todorov (2019) comentam que o temor do soberano as notícias da costa do México são representativas do que era inconcebível para os mexicanos, “não há reação possível, porque esse fato, por sua própria existência, significa a derrocada do antigo sistema de pensamento” (2019, p. 558). O leitor deve imaginar como Montezuma se sentiu com as notícias do impensável, e que ele, de repente, tinha que lidar com esta nova e catastrófica realidade, conflitando com seu próprio senso de história e destino, pois agora havia uma provável confirmação das profecias e presságios. Essa reação angustiante do fim do mundo não acometeu apenas ao soberano, pois Camargo complementa ao dizer que os povos originários

se aturdiram não pelo temor de perder seus reinos, terras, senhorios, mas por entender que o mundo havia chegado ao fim, que todas as gerações estavam fadadas a desaparecer e perecer, pois os deuses tinham descido do céu e não se podia pensar senão que eram chegados o fim e a consumação do mundo e que tudo havia de perecer e se acabar. (apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 559).

Não há dúvida de que o motor ontológico das palavras dos autores é escatologia cristã, mas, neste momento, se torna importante ressaltar uma pergunta cuja possível resposta ainda hoje divide historiadores e arqueólogos: os povos de língua Nahuatl acreditavam que os espanhóis eram deuses? O Códice Florentino (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 75), escrito pelos religiosos franciscanos, acorda que os mexicanos “pensaram que se tratava dele, do nosso senhor Quetzalcoatl, que tinha chegado”. Teria a imagem da divindade conhecida como a *Serpente Emplumada*, símbolo do vento e das relações culturais, feito às vezes da realidade quando os homens brancos começaram a surgir do mar e Hernán Cortés se mostrou enquanto líder? Um fato que pode ter contribuído para essa interpretação, por parte dos mexicas, é que haviam histórias (BAUDOT, TODOROV, 2019) que marcaram o retorno de Quetzalcoatl do extremo Oriente para recuperar seu reino (o vale do México) no ano de “Um-Cana”, que no

nosso calendário corresponde ao ano de 1519 – ano do desembarque de Cortés no vale do México, isto é, um ano após os primeiros homens brancos surgirem nas regiões nahua²³⁶.

Contudo, a historiadora Camilla Townsend (2019) nega veementemente que houve qualquer reconhecimento do líder espanhol como Quetzalcoatl ou mesmo qualquer outra divindade de base nahua, e atribui esse furor narrativo ao fato de que a história do fim mundo mexicano foi contada pelos mesmos que a produziram. A autora também argumenta que nas cartas que Cortés escreveu durante os anos definitivos da conquista – que vão da sua chegada ao México até a queda de Tenochtitlán (1519-1521) –, não há qualquer menção a ele ser visto como deus, e essa ideia começou a surgir em documentos dos conquistadores décadas após o fim da soberania mexica no vale.

Townsend (2019) faz um bom trabalho ao desvelar o ganho de que tal narrativa teria no imaginário do homem europeu. A tradição que opera no nosso primeiro nível de compreensão ontológica é favorável a afirmar que não há base para qualquer argumento histórico *preciso* que defenda a percepção do europeu como divindade por parte dos povos nahuas. No entanto, num segundo nível de compreensão – inserido na crítica necessária a todo Mundo do Texto –, acordamos também com Thomas (2005) ao fato de que os documentos originados no período anterior à conquista foram praticamente extintos na colonização, o que abre espaço para imaginarmos diversos documentos culturais que simplesmente não viram a luz do dia após a colonização²³⁷.

²³⁶ O historiador contemporâneo Hugh Thomas (2005) recolhe documentos para retratar um Montezuma extremamente perturbado e não confiante de que os espanhóis eram de fato deuses que retornavam. Sua narrativa relata como o soberano convocou diversos mágicos e feiticeiros para realizar rituais em busca de sinais divinos, e, quando nenhum deles ofereceu uma resposta satisfatória para Montezuma, este não hesitou em lançá-los em prisões – um deles chegou a dizer, “O que podemos dizer? O futuro já está determinado, o que virá, virá” (apud THOMAS, 2005, p. 46). Sendo um povo extremamente religioso, foi natural que os boatos dos estrangeiros de pele branca tenham criado um clima angustiante e que sujeitos próximos a Montezuma sonhassem com ondas gigantes invadindo o palácio (THOMAS, 2005) e com os templos de Tenochtitlán em chamas. Quando Montezuma enviou diversos emissários para checar os supostos deuses, ele recebeu notícias de que havia “uma série de montanhas ou colinas gigantes, flutuando no mar” (apud THOMAS, 2005, p. 48) uma referência, é claro, aos barcos espanhóis. O choque tecnológico seria um motivo natural para o espanto dos povos Nahua, e é um importante elemento na argumentação de que os espanhóis teriam sido percebidos como deuses, mas a pele branca (algo raro no vale do México) e o excesso de pelos no rosto, um detalhe ainda mais raro nas comunidades nahua (THOMAS, 2005), certamente colocaram o espanhol como, no mínimo, *diferente* aos olhos dos habitantes do México antigo. Portanto, não é de se estranhar que Thomas relate que os emissários, ao retornarem a Tenochtitlán, simplesmente falaram que foram “ver nossos senhores.... no meio da água” (apud THOMAS, 2005, p. 50). Outros povos, como os Totonacs, argumenta Thomas, estavam certos que Cortés e seus homens eram “definitivamente deuses” (2005, p. 181), imortais e enviados dos céus. O autor (2005) também reconhece que praticamente todos os livros ilustrados dos povos nahua foram destruídos nas guerras que se seguiram e durante a colonização, o que torna praticamente impossível de determinar se de fato havia um mito para além do retorno de Quetzalcoatl que justificasse uma expectativa para a presença do divino no plano dos mortais.

²³⁷ Mas isso não impediu, como aponta Camilla Townsend, que a busca por esse espaço, guiasse os netos e bisnetos dos habitantes do México sob o quinto sol, quando, na década de 1560 e 1570, jovens indígenas de famílias abastadas ansiavam por explicações acerca de seus antepassados: “Como seus pais outrora poderosos e avôs afundaram tão baixo?” (TOWNSEND, 2019, p. 97).

A confusão, admite Townsend (2019), pode ter origem na má tradução espanhola da palavra *teules* que vem da palavra *teotl*, cujo sentido em nahua diz a respeito do deus que era sacrificado em cerimônias religiosas. É possível então, que nas dinâmicas conflituosas dos primeiros encontros e colonização, os espanhóis tenham simplesmente empobrecido a língua do outro a partir de um sentido favorável para a história que eles queriam contar. Townsend (2019) coloca que os povos nahuas tinham dificuldade em dar um nome para os espanhóis, pois seus nomes se baseavam na origem (povo/estado/vila) do sujeito e como não havia estruturas para uma associação com a Espanha, houve dificuldade em nomeá-los.

Percebemos o traço específico da nossa segunda figuração ao notarmos como ela ressoa junto aos anais históricos perdidos, pois estes poderiam ter demonstrado em detalhes a orientação mito-histórica dos nahuas num contexto produzido por sujeitos que estavam absolutamente imersos no modo de existência nahua. A ideologia colonial, em suma, destruiu o modo de existência autêntico²³⁸ das culturas do vale da América Central. O sufocamento da imaginação mítica nahua é o fim do mundo na cultura, pois assim ela é impedida de ser revitalizada e reconfigurada enquanto prática social, sendo legada a mudez da memória.

Mas se o esquecimento nos frustra, certamente podemos ter em mente, a partir da historiadora Camilla Townsend (2019), que tal problema importa, pois ele foi uma das bases da ideologia colonial e certamente desempenhou um papel importante nas justificativas para a colonização (fim do mundo) ser contada ao gosto do homem branco como uma narrativa preta no branco. Com a entrada dos espanhóis em nosso objeto, precisamos nos deslocar brevemente para um breve resumo dos fatos que marcaram o fim da soberania mexicana a partir do ponto de vista espanhol.

6.7 O QUE ACONTECEU HÁ 500 ANOS NO MÉXICO?

Ao olharmos para o ponto de vista dos conquistadores, a história do fim do mundo dos mexicas é uma narrativa que começa muito anos antes de qualquer encontro no vale do México.

No contexto das grandes navegações, pessoas se aventuraram a partir dos relatos orais que chegavam nas cidades portuárias de toda a Europa: relatos de riqueza, de terras férteis e fartas. Promessas de geografias edênicas povoaram a imaginação do europeu a partir daquilo que se convencionou chamar de “novo mundo”. Já contamos essa história no terceiro capítulo²³⁹

²³⁸ Nosso uso da palavra “autêntico” nada possui relação com o uso heideggeriano, mas com um certo romantismo em nossa percepção de descrevermos os desvelamentos fenomenológicos de sujeitos inseridos numa macroesfera a partir dessa mesma. Portanto, a partir de agora, chamaremos de “autenticidade” ou autêntico, o modo de viver e interpretar a partir de uma macroesfera originária.

²³⁹ No tópico intitulado “Passagens”.

da presente tese, quando apresentamos a queda do Orbe metafísico e a ascensão da ideia de globo, onde cabia ao homem “imunizar” tais espaços a partir de práticas monetárias e científicas.

Mas os conquistadores e seus bandos não navegavam nem exploravam o continente recém-descoberto “desprotegidos”, sem suas imunidades macroesféricas, pois o simples agir em direção à riqueza e a promessa de fortuna estava forrado e revestido pelo manto do cristianismo. Tanto Sloterdijk (2014) como Thomas (2005) enfatizam a importância que, por exemplo, a imagem da virgem Maria possuía para os aventureiros²⁴⁰.

O gesto do conquistador mirava alterar o espaço monstruoso (fora do conhecido, distante da santidade divina do cristianismo) o quanto antes. Isto era um *tornar-se* mundo: um espaço habitável para os europeus não apenas atravessarem, mas persistirem sob a luz dos mitos que revestiam suas ações. Nesse espaço, uma pintura espanhola de Alejo Fernández é pertinente para enxergarmos como essa necessidade de santificação dos novos espaços a partir de ações expurgatórias era de suma importância para os aventureiros. Intitulada *La Virgen de los navegantes* (tradução livre: “A Virgem dos Navegadores”, 1531-1536), a pintura mostra Maria de braços abertos acolhendo diversos sujeitos (fig. 44).

²⁴⁰ O primeiro autor reforça toda a existência de uma iconografia da mãe do Cristo como protetora daqueles que cruzavam os mares em busca da “sorte-lançada” no novo mundo, enquanto o segundo dizia que a Virgem era de suma importância para Cortés, e que este erguia santuários em homenagem a ela em cada etapa de seu progresso enquanto conquistador no México.

Fig. 44: La Virgen de los navegantes



Fonte: Wikipedia.

O manto de Maria não apenas protege algumas das personalidades mais famosas do início do séc.XVI, como a santa acolhe o próprio ato da navegação, envolvendo-o em sua proteção. Dos céus à Terra, do orbe sagrado ao globo terrestre, a mitologia cristã santifica as navegações como algo que passa a fazer sentido não apenas num nível geopolítico, mas no aspecto religioso. A santa dos navegadores também é símbolo do mundo que lhes é conhecido, pois não importa onde os ventos da aventura em nome da fortuna os levem, eles estarão *contidos* no habitável, resguardados como seres-na-macroesfera cristã. Nesse sentido, a pintura representa a impossibilidade do abandono europeu de suas raízes religiosas, de suas esferas imunológicas, pois para ir ao desconhecido é preciso que haja o conhecido-habitado no coração dos homens. Maria, portanto, tanto abençoava como permitia a ida. Numa leitura específica da imagem, há também comentários sobre a Espanha como um todo.

Não apenas vemos navegadores famosos como Cristóvão Colombo (1451-1506) e Américo Vespúcio (1451-1512), como também vemos Carlos V (1500-1558) – o sujeito com o manto vermelho –, rei da Espanha por 40 anos e principal nome ao qual conquistadores como Hernán Cortés (1485-1547) e Francisco Pizarro (1485-1541) – o protagonista da conquista do Império Inca (o maior império da América do Sul pré-colonização)– respondiam diretamente. Em nome de Carlos V, povos foram subjugados e cidades dos povos originários foram prometidas – Tenochtitlán, por exemplo, foi pensada por Cortés como um presente ao monarca. Ao se valer de uma figura religiosa, frequentemente utilizada na História da Arte, com uma referência cruzada aos principais nomes/líderes da colonização espanhola, a pintura inevitavelmente transborda para sentidos de relação estreitas entre Espanha e Maria, descobrimentos geográficos e bênção divina, colonização e vontade (histórica? Divina?). Ou seja, um sentido primário pode ser que navegar para novos espaços (leia-se, colonizar estes) é um ato divino²⁴¹.

Este era o contexto de Cortés quando decidiu ir para as terras de Cuba no século XVI. A boa aventurança e o desejo por riqueza em nome do rei e do único deus estavam presentes nele como estavam em todos os conquistadores do período. Portanto, a história do fim do mundo mexica, é, do ponto de vista europeu, uma narrativa sobre o desconhecido que devia se tornar conhecido, do caos que deveria virar mundo. Na prática, isso andou em paralelo com o desejo de aumentar os espólios de reinos e indivíduos. Mas antes de irmos nos detalhes de como

²⁴¹ Não esqueçamos também que a pintura se deu na década seguinte ao fim da soberania mexica na América Central, mas ainda assim ela representa o imaginário da época, onde navegar é um ato cuja bênção é capaz de resguardar o conhecido habitável mesmo rumo ao desconhecido.

o fim do mundo aconteceu há 500 anos no México, precisamos dar um panorama geral e cronológico para o leitor já ter de antemão os eventos históricos sem nenhuma surpresa.

Lembramos, não somos historiadores, e esse trabalho não almeja lidar com o passado tal como um historiador o faria, somos hermeneutas, pegamos documentos, aplicamos o método e produzimos resultados a partir do sentido subsequente e seu tensionamento com arcabouços teóricos e objetuais. Portanto, nós usamos de nossos historiadores (THOMAS, 1992; BAUDOT, TODOROV, 2019; TOWNSEND, 2019) para acessarmos aos fatos históricos dos acontecimentos passados, e neles enxergamos relações de sentido que fecundam a presente pesquisa. A partir do trabalhos desses teóricos podemos resumir brevemente o que aconteceu no México há 500 anos: Em 18 de fevereiro de 1519, saindo de Cuba, Hernán Cortés conseguiu reunir 11 navios e cerca de 500 soldados, e nos meses que seguiram, ele navegou pela costa mexicana rumo a terrenos desconhecidos. O objetivo da expedição era o de reconhecimento, contudo os planos mudaram quando ficou claro para o conquistador que havia uma riquíssima cidade no interior do México. A promessa de riqueza era tentadora demais para ser ignorada.

Talvez fosse a intenção dele desde o início, talvez fosse algo surgido das circunstâncias de exploração, mas Cortés decidiu que a expedição se tornaria uma operação de conquista da tal cidade que, até então, ele não havia visto com seus olhos. Portanto, desobedecendo seus superiores alojados em Cuba e clamando que responderia diretamente ao rei Carlos V e ao próprio papa, Cortés fundou a cidade de Veracruz na costa mexicana, reuniu seus homens e partiu para o interior do México. Durante todo o trajeto houve encontros (nem sempre amistosos) com comunidades nahuas, e Cortés acabou por aprender mais sobre Tenochtitlán e Montezuma. Assim, o conquistador descobriu em vários povos um ódio intenso pelos mexicas.

Assim, Cortés foi fazendo aliados junto a vários povos nahua. Alguns indivíduos oriundos dos povos originários ingressaram no bando dos conquistadores e, após vários encontros com emissários de Montezuma, Cortés entrou na capital dos mexicas no dia 9 de novembro de 1519. Após um curtíssimo período de averiguação da cidade, Cortés capturou Montezuma e impôs sua vontade de governar a cidade por seis meses – seu plano era uma conquista pacífica, pois ele reconheceu o valor que Tenochtitlán representaria para o rei da Espanha.

No entanto, algo inesperado aconteceu: Cortés recebeu notícias da costa e descobriu que emissários de Cuba foram enviados para prendê-lo por traição – afinal, sua missão há muito deixara de ser acerca de um mero reconhecimento geográfico. Sem nenhuma alternativa, o conquistador abandonou a cidade do lago com um grupo forte de soldados (espanhóis e nahuas) para subjugar os soldados vindos de Cuba. Essa empreitada se mostrou vitoriosa para o

espanhol e, com promessas de riquezas, ele conseguiu convencer os sobreviventes a seguirem seu caminho e conquistar Tenochtitlán. Porém, tenhamos em mente que, ao sair da capital mexicana, Cortés havia deixado um de seus capitães, Pedro de Alvarado (1485-1541), no comando, legando como única ordem que os mexicas poderiam praticar seus rituais livremente desde que não houvessem sacrifícios.

Entretanto, no dia 22 de maio de 1520, a partir de diversos rumores que os mexicas fariam o sacrifício de espanhóis durante as festividades para Huitzilopochtli, Alvarado não hesitou e atacou a festa de Toxcatl, massacrando boa parte da nobreza de Tenochtitlán. Como a cidade possuía mais de 200 mil habitantes, o povo se revoltou e cercou os quartéis espanhóis. Foi nesse contexto que, em junho de 1520, Cortés retornou com seus soldados para a capital mexicana. O conquistador tentou apaziguar uma multidão que estava revoltada tanto com a tragédia ocorrida na festividade quanto com a presença dos espanhóis a partir de sua influência sobre Montezuma, e quando este último foi obrigado por Cortés a discursar para toda a cidade, os mexicas não hesitaram em apedrejar o soberano, que veio a falecer logo depois²⁴².

Acuados, os espanhóis planejaram uma fuga noturna na madrugada de primeiro de julho. A fuga foi descoberta e um confronto violento se estabeleceu fazendo com que boa parte dos europeus fosse morta. Os espanhóis chamaram o evento de *La Noche Triste* (numa tradução livre, “A Noite Triste”). O que parecia ser um claro sinal de derrota foi rapidamente revertido quando Cortés encontrou o apoio de grandes contingentes de povos nahuas contra os mexicas, e durante meses eles planejaram a conquista de Tenochtitlán. O sítio da cidade ocorreu quase um ano depois da Noite Triste, em 30 de maio de 1521 e durante os próximos dois meses e meio, espanhóis e diversos povos nahua lutaram contra os mexicas nos arredores e nas ruas de Tenochtitlán. O último quartel de resistência se rendeu no dia 13 de agosto, e conta-se que nunca houve tamanho massacre dos mexicas por seus inimigos nahua nos dias que se seguiram. Eis o fim do mundo mexicana.

A cidade estava destruída, o plano de Cortés de entregá-la em perfeito estado para a coroa espanhola havia falhado, e por mais que nos meses seguintes ele tenha tentado reconstruir a cidade, Tenochtitlán se tornou a cidade do México. Cortés se tornou governador da cidade, repartiu fatias das riquezas com seus soldados e iniciou a colonização. A Europa ouviu falar de uma grande cidade conquistada nos trópicos, o que acarretou em mais pessoas mandadas para cá, incluindo os religiosos que baseamos boa parte dos textos sobre a cultura antiga do México. Igrejas Católicas tomaram a paisagem, e nas décadas e séculos que seguiram o lago fora

²⁴² Se Montezuma morreu pelas pedras ou foi executado pelos espanhóis nos bastidores dos quartéis é algo inconclusivo até hoje.

completamente drenado e todo culto mexica foi perseguido e criminalizado. Essa é a história do fim do mundo de Tenochtitlan de maneira resumida, precisamos agora analisar nos detalhes e em ordem cronológica para enxergarmos os sentidos particulares da nossa segunda figuração com o fim do mundo.

6.7.1 Evangelho de Cortés

Em primeiro lugar, como aponta o historiador Serge Gruzinski (2006), é interessante percebemos que já nos primeiros contatos com os povos nahua, Cortés atribuiu a questão da evangelização como necessária, antes de qualquer missão católica – inclusive, há diversas descrições do próprio conquistador (GRUZINSKI, 2006) quebrando imagens que eram interpretadas como ídolos. Mas, se esse gesto pode ser visto como precipitado – já que sua missão não tinha nenhuma premissa evangelizadora –, ele certamente não pode ser percebido como algo 100% original no trato de lidar com as imagens do novo mundo.

Desde a experiência na recém descoberta Cuba, afirma Gruzinski (2006), que os espanhóis, por volta de 1514, “renunciaram” a qualquer tentativa de captar a verdade das imagens dos povos originários. Nesse sentido, operou-se uma hermenêutica pobre e nocivamente limitante. Tal ato interpretativo posicionou a cultura pré-colombiana como uma produtora de ídolos (imagens falsas) e pagãs. Ou seja, houve o enquadramento a partir do fora-da-macroesfera cristã. A alteridade cedeu espaço para projeções ilusórias de indivíduos que desejavam uma familiaridade hermenêutica. Com isso, surge o que Gruzinski (2006) chamou de regime “da imagem repleta de cálculos políticos e ideológicos” (p. 41). Ou seja, a partir de um objeto desconhecido, que se tornou identificado como o inimigo cristão (o paganismo), o europeu é forçado a tomar decisões baseado no fato de que o outro é taxado como uma ameaça à macroesfera.

Portanto, podemos dizer que quando Cortés decidiu esmagar ídolos no contato com os povos nahuas, ele já estava embasado com a ideia de que aqueles povos deviam se curvar à cruz²⁴³, pois isso já era comum em Cuba. Mas foi Cortés – e não os padres que o acompanharam – que tomou a iniciativa da imunização cristã nas geografias do México antigo. Mesmo em

²⁴³ Isso também já havia sido instituído na Europa para o novo mundo em 1512, onde as Leis de Burgos determinaram (THOMAS, 1992, p. 71) que os “índios deveriam se tornar cristãos”. No mesmo documento, existe a proibição da dança ritualística, a obrigatoriedade de ir à igreja, e que casas antigas deviam ser queimadas para a construção de novas. Para complementar, esse período da conquista do antigo México ocorreu na época da reconquista da península Ibérica contra o domínio Mouro (GRUZINSKI, 2006), então, a hermenêutica espanhola também se inscrevia numa “assimilação” dos povos originários como judeus ou mouros – houve casos de espanhóis insistindo que existia a prática da circuncisão nos povos maias, nahuas e caribenhos, e há diversos relatos de confusões que interpretavam as pirâmides do antigo México como mesquitas (GRUZINSKI, 2006, p. 58).

menor número e sem nenhuma ordem superior, o conquistador tinha como primeira prioridade a consagração do espaço enquanto um mundo habitável.

Dessa forma, acompanhamos histórias de que por onde esses espanhóis passaram uma imagem de Maria era colocada, altares religiosos eram destruídos e a palavra de Deus era imposta aos nahuas, e vital para tal empreitada foi a mulher conhecida como Marina (1500-1529). Nahua de nascença, ela foi vendida aos maias, e após sua comunidade ter sido derrotada pelos espanhóis, ela foi dada como presente à Cortés (de quem logo se tornou amante). Marina (Ou Malintzin) atuava como conselheira sobre os povos originários e tradutora do espanhol para nahua, o que fez com que a pregação do evangelho de Cortés fosse consideravelmente mais fácil.

O Códice Ramírez, escrito em espanhol pelo jesuíta Juan de Tovar (apud BAUDOT; TODOROV, 2019) no final do século XVI, conta em grande medida a história de Hernando Ixtlilxóchitl (1500-1550). O nome mestiço indica sua origem como filho dos nobres de Texcoco – o povo nahua que nutria grande ódio pelos mexicas –, povo este que ao se deparar com Cortés, se tornou um grande aliado na conquista de Tenochtitlán. O texto em questão se torna um valioso documento do processo de catequização executado por Cortés para com os povos originários, mas é preciso atentar que se trata de um texto escrito mais de 50 anos após a conquista. Além disso, o documento exarceba a história de Hernando no processo de cristianização da “Nova Espanha” (nome do México antigo nas primeiras décadas coloniais).

Tovar (apud BAUDOT; TODOROV, 2019, p. 264) narra ainda como Cortés, tendo sido bem recebido pelos nobres de Texcoco, possuía um zelo louvável ao contar as principais narrativas da Bíblia (a criação, a queda do homem, a ressurreição, etc) e ao afirmar a amizade do rei Carlos V com o papa romano. Cortés só pedia aos seus ouvintes que se reconhecessem como vassalos – já que essa era a vontade do papa – e, ao erguer uma cruz como imagem última, todos os cristãos caíam de joelhos. Conta-se que ao presenciar tal cena “Ixtlilxochitl e os outros os imitaram” (p. 264). Além disso, Tovar conta da comoção do soberano ao ouvir as palavras de Cortés, e que solicitou o batismo imediatamente após o episódio. Trata-se de um claro enviesamento do passado histórico para o futuro. Ou seja, quem lê o códice percebe o nobre de Texcoco como inclinado ao amor da fé cristã desde cedo, no período anterior à mudança pré-ontológica do México antigo. Exemplificando ainda mais o que, aos nossos sentidos, soa como uma marca ideológica da história sendo escrita pelos vencedores, ou seja, uma ficção voltada ao controle social e memorialista. Tovar descreve os momentos após o batismo de Hernando Ixtlilxochitl, quando este vai contar a sua mãe sobre sua mudança de fé:

Ela lhe perguntou se ele havia perdido o juízo e o repreendeu por ter-se deixado vencer em tão pouco tempo por um punhado de bárbaros. Dom Hernando retrucou que, se ela não fosse a sua mãe, sua resposta teria sido arrancar-lhe a cabeça dos ombros, e que ele se tornaria cristão quisesse ela ou não, porque a única coisa que importava era a vida da alma; ela lhe retrucou meigamente que a deixasse a sós, pois precisava refletir e ver o que deveria fazer. Ele saiu do palácio dando ordem de que pusessem fogo nos aposentos da mãe (outros dizem que ele fez isso porque a encontrou adorando ídolos num templo). Finalmente, ela saiu proclamando que queria ser crista. (apud BAUDOT; TODOROV, 2019, p. 266).

Desse modo, entre fontes enviesadas e uma transmissão oral ideologicamente corrompida pelos interesses de um futuro que queria se ver livre de *um* passado, a história do evangelho Cortês nos chega, por este documento espanhol, a partir de como houve uma certa simpatia entre o nobre de Texcoco e o cristianismo. Conta-se, em seguida, como o povo, a partir da dedicação de Dom Hernando, passou a ser imunizado dos pés ao espírito com tonalidades cristãs.

Diego Camargo (apud BAUDOT, TODOROV, 2019) – o historiador mestiço que nasceu em um México já em processo de colonização ao qual nos referimos no tópico 6.5 – não tarda em abrir sua *Historia de Tlaxcala* como Deus, em sua “imensa bondade” (p. 289), lançou os espanhóis ao novo mundo para livrar a terra de “sangrentos sacrifícios” (p. 290). Ou seja, ele vê o passado nos mesmos tons da narrativa de Tovar.

Não que essa substituição macroesférica ocorra sem divergências ou impasses – o caso da mãe de Hernando demonstra isso –, mas o que percebemos dos textos (BAUDOT, TODOROV, 2019; THOMAS, 1992) é que, ao caminhar para a capital mexicana, Cortés desenvolveu laços tenros com diversos povos nahuas, e estes relatavam como os mexicas eram um povo cruel que exigia tributos elevados. A “amizade”²⁴⁴ se dava a partir da escuta do conquistador e de seu bando com as queixas dos nahuas acerca de Tenochtitlán, bem como por meio da promessa de uma alma eterna e de um reino pronto para redimir todas as dores. Nesse sentido, podemos imaginar que o rancor contra os mexicas só podia ser exemplar, pois a menor promessa do fim desse abuso – a partir da possível intervenção espanhola – foi vista como suficiente para a criação de um terreno sólido de reciprocidade e afetos caridosos. O futuro revelaria como esse “bem-querer”²⁴⁵ entre culturas tão distintas seria imprescindível para o processo colonizador amplo, bem como para o fim da soberania mexicana na região.

²⁴⁴ É importante ressaltar que os povos originários estavam imersos na confusão de não saber ao certo quem eram os homens brancos (seriam deuses?) e que havia um sentimento generalizado de espanto nas demonstrações tecnológicas envolvendo os canhões – estes deixavam os povos originários sem chão tamanho o impacto sonoro – e rifles/mosquetes. Esses fatores provavelmente contribuíram para a aura “especial” que rodeava o homem branco na hermenêutica nahua.

²⁴⁵ Talvez fosse ingenuidade dos povos nahua em relação aos interesses de Cortés à longo prazo, mas não há como desviar a atenção de que a base para esses acordos culturais se deu na ameaça representada por Tenochtitlán. Cortés

Nesse momento, não havia nenhum interesse por parte de Cortés (Thomas, 2005) em destruir a cidade do lago, ele queria preservá-la, e manter todo o vale do México antigo sob seu controle de maneira pacífica²⁴⁶ e sem derramamento de sangue espanhol – o mesmo não podia ser dito do ressentimento prestes a transbordar em violência por parte dos povos nahuas em relação à Tenochtitlán²⁴⁷.

Acerca da narrativa de destruição de ídolos e a subsequente implementação de imagens da Virgem, podemos lidar com uma primeira instância do fim do mundo que ocorreu no México antigo. Pois, como os gestos de Cortés foram dispostos num espaço majoritariamente sagrado – isto é, eles almejavam a região fenomenológica onde os povos originários alicerçaram suas raízes culturais e míticas –, então eles podem ser pensados como autênticos golpes da macroesfera(cristã) no solo existencial externo de si. O pensamento da conversão religiosa deve ser pensado na implicação de um mundo que cede, *dá lugar*, a outro. Portanto, nesse aspecto, a cruz tanto consagra o mundo –e portanto diminui o estresse existencial dos espanhóis –, como age enquanto símbolo de que o espaço sagrado estava mudando, e com ele toda a mentalidade mundana de acesso aos entes estava sendo reconfigurada. A retórica foi a arma de Cortés – podemos imaginar suas encenações, sua oralidade dos textos do novo testamento, e como tal performance partia do desejo de subtrair o outro de uma geografia que o conquistador já julgava como pertencente a si, ao rei da Espanha e ao papa católico. A história mostra que esse processo, ao menos em teoria, nunca foi inteiramente finalizado, porque séculos adiante ainda podemos ver “sobrevivências” dos povos originários através do sincretismo religioso.

Mas, por ora, o caminho que Cortés trilhava rumo a grande cidade deixava em seu lastro a imagem de Maria e sua inserção num espaço em processo de *re-mundificação*. Antes de falarmos da entrada de Cortés à Tenochtitlán, precisamos apontar que o fim do mundo no tom de desenraizamento das culturas originárias em prol de uma reconfiguração cristã, teve algumas consequências incoerentes e mais complexas.

temia que o número de guerreiros na cidade do lago fosse grande ao ponto de sua expedição ser exterminada, ao passo em que outros povos nahuas desejavam um futuro mais próspero e fora do controle abusivo dos mexicas. Ou seja, nesse context, a história se deu no sentido de “o inimigo do meu inimigo é meu amigo”.

²⁴⁶ Isso não quer dizer que não houve violência no percurso, pois o massacre de Cholula (ocorrido em 1519) demonstra o quão articulado Cortés poderia ser para a eliminação dos povos originários caso se sentisse acuado.

²⁴⁷ No relato de Diego Durán (falamos dele no tópico 6.6.2 e de sua narrativa/biografia de como Montezuma anteviu o fim do mundo do seu povo), há relatos vívidos e entre aspas de conversas ocorridas entre Cortés e os soberanos de Tlaxcala acerca do que eles pensavam de Tenochtitlán e Montezuma. Em determinado momento, o conquistador pergunta se eles pagavam impostos aos mexicas e a resposta que recebe é: “Senhor, somos livres e não tributários, não somos sujeitos de ninguém. Quanto a esse grande senhor que menciona, é o rei de México e nosso inimigo mortal” (DURÁN apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 468). Durán procede dizendo como houve uma troca intensa de elogios entre espanhóis e o povo Tlaxcalteca ao redor da promessa do fim mexica.

Vimos a destruição dos ídolos pelo viés de uma ideologia que os interpretou como totens do diabo e do paganismo. No entanto, um outro viés figurou tais imagens como objetos de valor mercadológico: sai o religioso, entra o capital. As trocas, os escambos culturais e objetuais, permitiram que os espanhóis guardassem diversos itens classificados como ídolos, estes, muitas vezes, não estavam apenas revestidos de ouro, mas *representavam* o outro – e havia uma curiosidade sobre este outro como *inferior*. Tal interesse era voltado para o fetiche do excêntrico. Portanto, Serge Gruzinski (2006) coloca que a dominação religiosa anda de mãos dadas com a exploração econômica a partir do interesse de extrair o ouro dos totens sagrados ao enviá-los para o outro lado do Atlântico.

Troca de ouro e imposição das imagens, eis aí associadas duas faces de uma empresa de dominação dedicada a se estender ao planeta inteiro: a ocidentalização [...]. Os dois registros são igualmente permeáveis: o intercâmbio pode, de forma secundária, ser feito com ídolos indígenas cobiçados pela beleza, ou melhor, pelo material; contanto que tenha algum valor mercantil, o ídolo deixa então de ser uma presença demoníaca para se tornar um objeto que tem preço [...]. Escambo, regateio, compensação, substituição, trocas, reinterpretações, as circulações de objetos jogam com as identidades, os valores e os significados. A longo prazo ninguém sai ileso dessa aceleração da história, precipitada pela conquista da América e hoje praticada em escala planetária. “Ídolos” e imagens estão no centro de uma operação de negação e redistribuição do divino em que já penetra, no pano de fundo da ocidentalização, a sombra da secularização. Os “ídolos” mexicanos não são esvaziados de poder para serem reduzidos ao nada da matéria? (GRUZINSKI, 2006, p. 68 e 69).

Para o homem espanhol, afirma o historiador (2006), esse ato é benéfico para os índios, pois eles estão sendo expurgados das imagens falsas. Portanto, às custas do fim dos objetos enquanto entes inseridos num contexto religioso para adoração e manutenção do meio social, o europeu enriqueceu ao subtraí-los de sua religiosidade na forma de barras de ouros ou de objetos excêntricos e inautênticos. Nesse sentido, assassina-se o mundo que ergue tal ente sagrado quando o objeto religioso passa a ser visto por um viés puramente estético ou de curiosidade muda, pois ele se torna museificado, apodrecido e disponível para atizar a curiosidade europeia justamente por ser, ao menos na visão deles, tão estranho, alheio, exótico. Nesse viés, o ídolo deixa de ser uma entidade pagã para se tornar um mero objeto comercial. Não mais uma imagem falsa e perigosa, mas uma visão inserida no cálculo – “quanto ele vale em ouro?”/ “quão rara é essa representação?”.

Para Gruzinski, “o primeiro aspecto da colonização é o de uma fantástica descontaminação” (2006, p. 77). O ato religioso da pregação de Cortés é visto por tal viés, pois o conquistador quer expurgar o mal idólatra do antigo México. No entanto, com a entrada das trocas mercantis, a descontaminação adquire um novo sentido: o de transformar o paganismo em faturamento. Nesse sentido, a ficção da colonização deve ser vista como a aliança dos verbos Expurgar/Lucrar e tal acordo é representativo da passagem do orbe para o globo terrestre, o

espaço da performance, do aprimoramento do desempenho do valor econômico. Mas também, é a difusão de um senso moderno de cultura como indústria, para circular em espaços subtraídos da autenticidade da criação. Os ídolos, desprovidos do mau inerente, de acordo com a visão cristã e colonial, se tornavam fetiches: obsessão com o outro pelo abismo que o separa da moral civilizada e cristã, obsessão com ouro para enriquecimento de nações e homens.

Numa provável aliança com o pensamento macroesférico de Sloterdijk (2014), Gruzinski (2006) não tarda a comparar que a colonização do México antigo foi um laboratório para a modernização do mundo em torno da mercadoria: cessa a inserção da imagem numa sentença de direcionamento e religiosidade, entra o significante frouxo e volátil, à mercê dos interesses do capital. A cultura se mede a partir de seu valor financeiro e alienado. Com isto em mente, compreendemos que a marcha de Cortés para Tenochtitlán visava essa dupla destruição de ídolos: eles deviam ser arruinados tanto no âmbito físico como no religioso. A conquista da cidade do lago seria um duplo fim do mundo, primeiro enquanto macroesfera existencial, depois enquanto capitalização das suas imagens.

6.7.2 Os espanhóis chegam à cidade do lago

Na manhã de 8 de novembro de 1519 – há tantos anos que nem parece um acontecimento do tempo cósmico e, além do mais, as próprias descrições soam como o conteúdo dos próprios mitos –, os espanhóis chegaram a Tenochtitlán. Pouco antes da chegada de fato, ao avistarem à cidade de longe e ao passarem por pequenas estabelecimentos populacionais, os espanhóis pareciam espantados com a beleza:

O espanhol Bernal Díaz escreveu sobre suas impressões muitos anos depois: “Essas grandes cidades e sinais [pirâmides] e edifícios que se erguem da água, todos feitos de pedra, parecia uma visão encantada do conto de Amadís.” (Amadís era um lendário cavaleiro, e um livro sobre ele recentemente se tornou um best-seller na Espanha.) “De fato”, lembrou o espanhol, “Alguns de nossos soldados perguntaram se não era tudo um sonho.” [...]. Bernal Díaz escrevia estas palavras já velho. Ele tinha motivos para se sentir um pouco piegas ao pensar em sua juventude perdida, e então também relembrou tudo o que havia acontecido desde então. No final do parágrafo, ele quase visivelmente se encolheu com vergonha. “Hoje tudo o que vi foi derrubado e destruído; nada resta de pé.” (TOWNSEND, 2019, p. 107).

Permitam-nos cortar o vislumbre de tal visão para uma comparação com acontecimentos ocorridos quase meio milênio depois. Na noite de 21 de fevereiro de 1978, enquanto trabalhavam para uma companhia elétrica, alguns funcionários da Cidade do México se depararam com um pedaço maciço de pedra a apenas dois metros de profundidade do solo. O disco de mais de 3 metros de diâmetro continha diversas imagens talhadas que não deixaram nenhuma dúvida nos que ali estavam: era a imagem de uma deusa mexica. Os trabalhadores

urbanos pararam seu ofício, e uma equipe de arqueólogos passou os próximos quatro anos escavando ao redor da pedra. De acordo com Paul Cooper²⁴⁸, o prefeito local ordenou que todo o quarteirão fosse demolido e o espaço escavado. Havia alguma coisa abaixo do chão da Cidade do México. Nos meses que se seguiram, os cientistas descobriram que o disco de pedra estava colocado na superfície de uma base para diversos degraus de escadas: Se tratava das escadarias do Templo Mayor (fig. 45), o principal palco sacrificial de Tenochtitlán, e o maior edifício da cidade do lago.

Abaixo do chão, esquecidos pela devastação dos processos históricos, estava o centro do mundo (Eliade) mexica, materializado enquanto realidade última de um passado mexicano que só até então havia gerado comoção pública o suficiente para justificar uma série de escavações arqueológicas. Um outro mundo residia oculto da malha urbana e industrializada. A curiosidade abateu a consciência mexicana daquela visão absolutamente alienígena da sua história, as ruínas do mundo antigo surgiram na homogeneidade urbana como uma exigência ao olhar.

O acontecimento chegou tarde demais para fazer ressoar qualquer possibilidade de persistência autêntica e existencial no coração dos mexicanos, mas a tempo suficiente de despertar a atenção da atmosfera nostálgica de um presente carente de estranhamentos sagrados, Tenochtitlán ressurgiu como mera coisa – ente de pedra que descansa em si, desprovido de funcionalidades mitológicas e sociais-, ao pó (fig. 46).

²⁴⁸ Ver os primeiros 5 minutos do vídeo-ensaio histórico sobre a cultura mexica em ><https://www.youtube.com/watch?v=f8JVdpWCKeM&t=2829s>< Acesso em 13/03/2023>.

Fig. 45: Imagem-maquete de como era o Templo Mayor (pirâmide do centro) no período anterior à Cortés. Pessoas se reúnem aos pés das escadas para participarem das cerimônias religiosas e atuarem na manutenção do mundo pelo sacrifício. Aqui, a imagem se encontra no metrô da Cidade do México – estação Zocalo, onde centenas de pessoas passam pela maquete cotidianamente. Além disso, enxergamos na imagem pequenas plaquetas com números, convidando o leitor a se informar do que acontecia nesse espaço tão exótico do cotidiano contemporâneo quanto distante da vida histórica dos mexicanos. A vida museificada é a vida reduzida ao modelo estável da interpretação, portanto, observamos bonequinhos como representativos da vida vivida há mais de meio milênio, mas também percebemos que a padronização pelo design recria a história como algo menor, no sentido de que ela pode ser esmiuçada, empalhada, controlada e exposta como catalogação. Aqui, estamos longe dos sonhos alucinantes da beleza resplandecente descrita por Bernal Díaz de 1519, e próximos do tempo do documento científico e pedagógico, o ente que faz referência ao passado por meio de sua economia técnica de imagens e textos



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Templo_Mayor#/media/File:Zocalo_temple_mayor_metro.jpg.

Fig. 46: Entes que descansam em si, o Templo Mayor arruinado



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Templo_Mayor#/media/File:Templo_Mayor_2015_001.jpg.

Antes, o espaço em questão evocava o conceito de centro do mundo elidiano por sua importância crucial para a dinâmica sócio-religiosa de Tenochtitlán. Agora ele, enquanto atração turística e científica, desperta o olhar para um passado cujo futuro jamais se realizou, e seu presente é ausente. O Templo Mayor presentificava o tempo mitológico, pois ele só existia em decorrência do passado e este era consagrado (evocado, reivindicado e repetido) por um presente que se valia da imaginação para tornar pedras algo a mais, entes que eram além da matéria prima.

Ao edificar um centro na forma do templo, os mexicas afirmavam o desejo de viver num presente interconectado com o horizonte anunciado pelo passado, portanto, só haveria um futuro porque toda e qualquer atualidade era resguardada e acolhida como repetição do passado. Se isso quebra, não resta qualquer chão para sustentar a vida do mexica. Portanto, a fotografia acima não é a do Templo, nem de Tenochtitlán, pois a imagem autêntica destas só faria sentido se estivessem inseridas na própria temporalidade que as erguia.

Nesse caso, a imagem das ruínas acima é a figuração dos vivos convivendo com os mortos e dispendo-os numa dinâmica de curiosidade (seja analista-científica, alheia-turística). A civilização dos sedentos por qualquer resto de história-divergente do seu tempo. O que sobra nessas imagens se não a ideia de pedras ao vento? Pedras sedutoras para populações entediadas

com indústrias culturais cada vez mais padronizadas, pedras desgastadas pelo tempo cósmico – lascas de templos, desprovidas de propósitos para além do estímulo curioso –, pedras representativas de animais²⁴⁹ – símbolos mudos, sem cosmologias falantes. Pedra sobre pedra, a morte da cultura.

Junto às pedras talhadas, aos símbolos forçados ao oblívio pela morte de seus seres, multiplicam-se os objetos encontrados nas ruínas: entes daquele cotidiano perdido na barbárie histórica. Os entes que garantiam a manutenção da macroesfera agora são realocados, retidos e expostos num tipo estranho de véu. Uma cortina que vela o passado, mas ainda crente que, no interior de suas materialidades, ainda há alguma coisa – uma atmosfera? Um fato? Uma essência? – que demonstre a *persistência* de suas originalidades fundamentais.

Portanto, cada imagem do Templo transformado em ruína – ente roubado de totalidades autênticas – anda de mãos dadas com uma espécie de **hermenêutica inadequada**. Diante da ruína, resta o paradoxo do silêncio, pois o ser-religioso que fundamenta e consagra a arquitetura com o reconhecimento de que ali há mais do que pedras, nos deixa mudos, pois tal passado não mais dita a sensibilidade espectral. No entanto, há todo instante, ao ser disposto no coração da Cidade do México, esse silêncio é *contornado*, reabilitado por um desvio de sua originalidade e em prol da exposição museificada. Nesse sentido, o ser mudo é preenchido pela inaptidão dos sentidos alimentados pela curiosidade.

O Templo Mayor deixa de ser espaço sagrado e se torna espaço de ansiedade sedenta por respostas: “para que tais escadas?”, “como isso funcionava?”, “a quem servia tais objetos?”, “como eram as pessoas que moravam aqui?”, “isso existia desde quando?”. Questões alheias à temporalidade cultural autêntica que garantia que tais pedras e adornos não fossem *meras coisas*. Sem um presente enraizado, reforçado pelo cotidiano rumo ao futuro, o Templo perde sua aura, passado e futuro, permanecendo preso numa eternidade de pessoas alheias ao seu contexto – tal como nos sentimos ao vermos a voz de Montezuma encenada por documentos duvidosos. Eis a consequência da troca de uma temporalidade religiosa por uma mercantil-científica.

Esse processo de transferência começa com Cortés, ao inserir Tenochtitlán numa relação de dádiva à coroa espanhola. Tanto que a historiadora Townsend descreve um Cortés bastante impaciente com as cerimônias de recepção dos espanhóis na cidade do lago: “Fiquei ali esperando por quase uma hora até que todos tivessem realizado sua cerimônia” (CORTÉS apud TOWNSEND, 2019, p. 108). Provavelmente, o mau humor/ansiedade consistia na

²⁴⁹ Disponível em >https://en.wikipedia.org/wiki/Templo_Mayor#/media/File:Altar_der_Kr%C3%B6ten.jpg< Acesso em 13/03/23.

perspectiva de, enfim, conhecer Montezuma. No coração da cidade, os espanhóis se deram conta de que ali (potencialmente) havia uma cidade tão densa e grandiosa quanto qualquer cidade europeia. Alguns homens chegaram a questionar se não deviam ir embora e retornar mais numerosos (THOMAS, 2005). Hugh Thomas narra, inclusive, que os aliados nativos que estavam com Cortés ressoavam gritos de guerra ao adentrar na cidade. A cena nos parece facilmente enquadrada como sublime, o fascínio com tantos corpos diferentes – vestidos com panos e belas jóias, a quantidade absurda de sujeitos e canoas, e claro, a arquitetura magnânima das pirâmides sob o lago. Muitas das pessoas sequer haviam visto as grandes metrópoles da Europa. Enquanto isso, para Montezuma, o dia havia chegado.

No meio de recepções calorosas e acolhedoras por parte do soberano com os visitantes, o elefante na sala era evidenciado: Os cadáveres sacrificados. Estarem rodeados de pessoas que promoviam o sacrifício humano em ampla escala certamente inquietou os espanhóis e eles viram murais manchados de sangue e corações frescos em recipientes. Além disso, o cheiro forte, o odor cadavérico incrustado em tantas arquiteturas formava uma estranha contrapartida diante da boa recepção dos mexicas com os espanhóis. Conta-se que Cortés disse para Montezuma:

“Eu não entendo como um senhor tão grande e sábio como você não percebeu que tais ídolos não são deuses, mas coisas ruins, chamadas de diabos. Então eu espero que você permita que nós coloquemos o nosso sinal da cruz além da imagem da Virgem Maria e verás o quão amedrontado seus deuses ficarão”. Os sacerdotes presentes ficaram incomodados. Nem Montezuma ficou contente. Ele disse “Se eu soubesse que você iria dizer coisas tão desonrosas, eu não teria mostrado meus deuses. Nós guardamos tais coisas como boas, elas nos trazem saúde, água e boas colheitas, chuvas e, quando nós precisamos, vitórias, portanto nós precisamos sacrificar para elas”. (THOMAS, 2005, p. 301).

Cortés não se deu por vencido, e insistiu em construir uma capela cristã nos alojamentos espanhóis em Tenochtitlán. Mesmo no coração do que julgava como monstruoso e pagão (mas também como uma mina de ouro e fama), Cortés desejou ter um pedaço de geografia para consagrar e habitar. Se os espanhóis passariam um tempo conhecendo os arredores da cidade, seu cotidiano, seus espaços, enfim sua organização, eles estavam em terreno estrangeiro, fora de casa, mas ao retornarem aos seus quartéis eles podiam contemplar um microcosmo da metafísica cristã: um *mundo*, mesmo que soterrado no caos, ainda serve de consolo para lembrar os conquistadores que, apesar de estarem localizados geograficamente, naquela linda cidade, eles não podiam (ainda) habitá-la.

Nos próximos meses, enquanto desenrolava-se o plano de Cortés de tomar controle da cidade sem nenhuma gota de sangue, ele se ocupou em construir mais iconografias cristãs nos arredores. Além disso, ele proferiu um golpe de estado silencioso e governou através de

Montezuma, onde este permaneceu como rei apenas para conter uma possível revolta dos cidadãos mexicas. Contudo, o próprio Cortés decretou que nenhum sacrifício poderia ser produzido em Tenochtitlán²⁵⁰ – algo que, naturalmente, gerou comoções efervescentes.

Meses se passaram, e como lembramos na metade final do tópico 6.7, uma delegação espanhola foi enviada para acusar Cortés como traidor. Ao deixar a cidade sob o comando de Pedro de Alvarado e partir em direção ao confronto com os espanhóis, Cortés nem imaginava que um fim do mundo silencioso estava prestes a explodir no continente mexicano.

Mas não estamos falando do massacre perpetrado por Alvarado em Tenochtitlán, e sim do fato de que quando Pánfilo de Narváez (1470-1528) – o encarregado pelo governador de Cuba de prender Cortés – chegou no vale do antigo México, sua expedição estava carregando o vírus da varíola para uma terra sem preparo algum para a doença. O vírus havia se mostrado mortal em Cuba²⁵¹, bem como nas ilhas próximas governadas pelos espanhóis, e no contexto das demasiadamente populosas cidades nahuas o efeito foi devastador:

Os infortunados Totonacs, aqueles que se fizeram como os primeiros aliados de Cortés, foram dizimados. A doença infectou a zona quente, depois se espalhou terra adentro. Em vários lugares várias famílias morreram não apenas porque eles não possuíam experiência com ela, e portanto nenhuma imunidade contra essa doença, mas porque o costume indígena, ao ficar doente, era se banhar, como cura [...]. O México antigo não conhecia a ideia de vírus. [...]. Se no México se acredita que a doença foi enviada pelos deuses como punição por uma blasfêmia, a implicação da epidemia é que muitos crimes devem ter sido cometidos. (THOMAS, 2005, p. 444 e 445).

Cidades tiveram boa parte de suas populações reduzidas, enquanto isso, os sobreviventes imaginavam que tipo de ódio era esse capaz de dizimar apenas corpos nahuas, pois a maioria dos espanhóis já possuía a imunidade da doença. Muitas práticas de luto deram lugar ao medo da aproximação com os cadáveres, portanto, corpos eram simplesmente enterrados. O cheiro cadavérico convivia com o desespero em ser acometido por uma mal que não havia entendimento de tratamento eficaz por parte das culturas nahuas²⁵².

Portanto, a medida que os meses mais cruciais da conquista do México antigo se aproximavam, o leitor deve ter em mente que enquanto povos nahuas ponderavam o valor de sua aliança com o homem branco e os mexicas temiam que o fim da sua macroesfera poderia estar chegando, toda a geografia nahua (mexica ou não) estava passando por uma catástrofe

²⁵⁰ Thomas (2005) admite que às vistas do conquistador, isto é, no Templo Mayor, não deve ter ocorrido nenhum sacrifício, mas certamente a prática foi continuada em templos menores.

²⁵¹ Em relação a ilha de Santo Domingo, “ao final de 1519 a doença havia essencialmente colocado um fim na população indígena” (THOMAS, 2005, p. 340).

²⁵² Thomas (2005, p. 445) nos lembra de que, se as mulheres da casa “caíssem doentes não havia ninguém para colher e preparar a colheita (sugerir que homens fizessem tal tarefa seria o equivalente a sugerir que os castelhanos começassem seres humanos)”

sem precedentes. Do norte da América do sul até a região do vale do antigo México, passando pelas ilhas caribenhas, o fim do mundo em forma de peste não apenas se anunciava enquanto estressante mítico como as pessoas estavam morrendo aos milhares. Ou seja, o primeiro efeito geopolítico massificado em decorrência do contato com a cristianização, foi o vírus da varíola, e diante de tal tragédia os povos originários sentiam que, de fato, os mundos estavam mudando.

6.7.3 O embate de civilizações

6.7.3.1 A deflagração da guerra

De muitas maneiras, o fim já estava decretado quando Tenochtitlán, aos cuidados de Pedro de Alvarado, sangrou durante o massacre ocorrido na festividade conhecida como *banquete de Toxcatl*. A chacina fez com que os espanhóis fossem abertamente hostilizados pelo restante da população da cidade do lago, e impediu quaisquer negociações pacíficas que Cortés tivesse em mente para dominar a cidade.

A festividade em si consistia, ao menos em seus primórdios, numa celebração do deus Tezcatlipoca, associado a chuva, como um clamor para a fertilidade pluvial (Thomas, 2005). Muitos sacerdotes do deus do sol/guerra Huitzilopochtli se apropriaram da festividade para ser também sobre o deus, sendo o apogeu do festival o sacrifício de um jovem escolhido na festividade anterior. Tal escolhido personificava Tezcatlipoca e vivia seu último ano de vida com extremo gozo em Tenochtitlán. O festival ocorria diante do Templo Mayor e em suas proximidades, e envolvia dança, música, encenações elaboradas, além de claro, sacrifícios.

Havia a ordem estabelecida por Cortés antes de sua saída que a proibição dos sacrifícios estava mantida, mas, segundo Thomas (2005, p. 383), Montezuma havia tido permissão do conquistador para realizar a celebração e, antes do início do festival, ele pediu novamente permissão, desta vez a Alvarado, que a concebeu. A única demanda do regente de Tenochtitlán foi que as estátuas pagãs fossem removidas.

Thomas (2005, p. 384-389) monta o argumento que a mudança repentina na reação de Alvarado e seu súbito ataque ao festival se deu porque os alojamentos espanhóis na cidade foram acometidos pela paranoia de que todos seriam sacrificados durante as festividades. Provavelmente, aponta o autor, tais boatos foram alimentados pelos aliados nahuas, pois muitos de seus antigos membros já haviam sido oferecidos como tributos para serem sacrificados nesse festival.

Despreparados e pegos de surpresa, a população mexica foi massacrada quando Alvarado separou dezenas de homens, fechou as saídas entre templos e deu a ordem: “Morram” (Thomas, 2005, p. 389). O códice Florentino traz alguns relatos do evento:

Os encarregados de matar simplesmente vinham a pé, com seus escudos de couro; outros com escudos engastados de pregos e espadas de metal. Em seguida, eles cercaram os que estavam dançando; em seguida, foram aonde estavam os tambores e, sem perda de tempo, bateram nas mãos do tamborileiro, cortaram a palma das suas mãos, das duas; em seguida, cortaram-lhe o pescoço, e o pescoço caiu longe. Em seguida, todos eles atacaram as pessoas com as lanças de metal e contra elas investiram com as espadas de metal. Algumas foram feridas pelas costas, e suas entranhas se esparramaram no chão. De outras eles rebentaram a cabeça, esmigalhar, reduziram a cabeças delas a pó. E, de outras, eles atingiram os ombros, vieram furar, vieram despedaçar o corpo delas. [...]. E foi em vão que as pessoas correram. Ninguém fazia senão engatinhar arrastando as suas tripas; era como se elas se enredassem nos pés de quem queria fugir. [...]. E o sangue dos valentes guerreiros corria como se fosse água, como se escorresse de toda parte. E um odor fétido subia do sangue, e as entranhas pareciam se arrastar. Mas os espanhóis iam a todos os lugares quando revistaram as casas comunais; e em todos os lugares davam estocadas, procurando, averiguando se havia alguém escondido ali. (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 131 e 133).

Boa parte da nobreza da cidade estava morta, de modo que as escadarias faziam escorrer sangue e partes de corpos. Aos pés das escadas, cadáveres juntavam adereços, penas e sangue. O silêncio imperou. Com a festividade interrompida, o trauma estava instaurado. Com os subsequentes rituais cancelados, os mexicas presenciaram um abalo duplo em sua estrutura cosmogônica e social: de um lado, a brutalidade do estrangeiro (este já sendo percebido como estressante social, um símbolo do caos elidiano) que fez a cidade sangrar e abalar seu senso de proteção macroesférica (lembremos, a cidade jamais havia sido atacada), e do outro, a ordem do calendário foi perturbada porque a festividade não aconteceu: nesse sentido, o senso de incompletude existencial representa uma vitória do caos. A paz jamais habitaria Tenochtitlán enquanto houvesse ali um elemento fora da ordem mítica da cidade. Por toda parte, corriam as notícias do crime cometido contra a rotina vital da cidade²⁵³.

Qualquer exemplo que Alvarado pretendia passar com seu gesto simbólico de controle macroesférico no centro do mundo mexica falhou, pois a tensão se transformou em embate e todos os espanhóis ficaram sitiados em seu quartel, enquanto o mercado da cidade fechou e milhares se preparavam para o confronto. Quando Cortés retornou à cidade —e junto a ele, uma penca de novos soldados convencidos pela retórica do conquistador a se unirem a sua campanha —, ele se deparou com algo bastante diferente da relativa estabilidade social que havia deixado: Espanhóis enclausurados nos quartéis passando fome, Montezuma praticamente anulado

²⁵³Até mesmo Diego Durán (apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 489), conhecido por suas justificativas para a colonização, denunciou o que Alvarado e seus “discípulos da iniquidade” fizeram contra os mexicanos como “a maior dor e miséria que se podem imaginar”.

politicamente, e uma população mexicana com ódio aos espanhóis. Era evidente que o plano havia falhado, Tenochtitlán não seria conquistada pela diplomacia. Havia, agora, um claro embate entre “nós” e “eles”²⁵⁴. O próximo passo, para os estrangeiros, consistia em morrer ou fugir, portanto, na madrugada do 30 de Junho de 1520 para o primeiro de Julho, os espanhóis junto aos seus aliados de Tlaxcaltecas deram às costas para Tenochtitlán e tentaram uma fuga apenas para serem descobertos pelos mexicas, que partiram para matá-los.

Sangue e cadáveres se juntaram ao lago naquela noite, quando muitos espanhóis foram mortos ao tentarem fugir. Os europeus chamaram esse dia de *La Noche Triste* – o enviesamento histórico para uma narrativa que os colocassem como vítimas. Na manhã seguinte, a fuga parecia mais uma derrota para os espanhóis do que uma vitória devido ao que foi perdido em números e suprimentos. Se, anteriormente à chegada em Tenochtitlán, Cortés não houvesse feito tantos aliados nahuas²⁵⁵ em seu caminho, arriscamos que a geopolítica mundial seria muito diferente hoje em dia.

6.7.3.2 Reagrupamento e conquista

Acolhidos em Tlaxcala, Cortés barganhou com seus aliados nahuas a geopolítica da região após o fim da soberania de Tenochtitlán. Os aliados originários queriam ouro, a devolução de regiões tomadas pelos mexicas, a possibilidade de construir um forte na cidade do lago para se proteger dos mexicas (como se houvesse alguma chance do jogo virar para os antigos soberanos do México após o que estava para acontecer), e total independência de tributos para os senhores da cidade do lago (Thomas, 2005)²⁵⁶. Os senhores de Tlaxcala queriam um vale livre dos mexicas, as consequências disso seriam a criação da nova Espanha e a total queda do mundo antigo.

²⁵⁴ Hugh Thomas (2005) conta como os mexicas se valiam de táticas de terror psicológico para amedrontar os espanhóis diariamente, quando, à noite, eles demarcavam o “fora” do espaço espanhol com cabeças presas em pés ou corpos decapitados. Uma visão que assustava o europeu pela perspectiva da morte chegando para eles. Cortés ainda tentou manipular Montezuma a acalmar a população, mas este, após ser apedrejado pelos seu povo, foi declarado morto. O fim do soberano até hoje é rodeado de mistérios (incluindo histórias de que ele recebeu o batismo antes de morrer), pois os espanhóis podem muito bem terem o matado, tendo em vista que não podiam mais usá-lo.

²⁵⁵ Camilla Townsend (2019) expõe que a questão dos povos nahuas com os mexicas não era apenas um ódio, pois muitos almejavam *ser* eles, isto é, os soberanos do vale do México antigo. A interpretação plausível da historiadora é que Cortés conseguiu muitos aliados porque, em todos os anais históricos da região, os povos originários expõem o espanto com a tecnologia espanhola, portanto, muitos podem ter jurado lealdade ao conquistador por ele ser o mais indicado para a vitória, “Era possível, pensavam alguns, que a respectiva crise podia ser a guerra para acabar com todas as guerras” (p. 8).

²⁵⁶ Com isso, nota-se como as negociações pareciam não enxergar as mudanças a longo prazo dessa aliança. Não apenas os governantes do México mudariam, como toda a geopolítica e mitologia social da região estava prestes a ser abraçada pela colonização cristã-capitalista.

O apoio dos senhores de Tlaxcala veio no momento mais crucial da narrativa de Cortés no continente. Não apenas os conquistadores estavam enfraquecidos e em menor número, como o próprio processo de colonização continental não era visto como um projeto pela Espanha. Em suma, se esse pequeno grupo de europeus perdidos em território mexicano - sem lugar algum para ir (pois em Cuba seriam presos) - tivesse sido morto, a Europa poderia mudar os planos em relação a colonização continental. Mas vamos supor que já houvesse um projeto maior em escopo de conquistar o continente, mesmo assim levaria anos para tal empreitada, e, até lá, sabe-se o que poderiam ter feito Tenochtitlán e os povos nahuas. O próprio Cortés reconhece isso, quando em 1529 ele insiste que: “Se os nativos de Tlaxcala tivessem se revoltado contra os espanhóis, eles (os últimos) teriam morrido porque muitos espanhóis foram feridos ou estavam severamente machucados”²⁵⁷ (apud THOMAS, 2005, p. 428).

Naturalmente, os relatos nahuas escrevem o passado a partir de como essa aliança iniciou pelo acolhimento gentil dos povos originários: no Códice Florentino, por exemplo, escutamos como um dos chefes nahua recebe os espanhóis com um “Sofrestes muitas fadigas. Os nossos senhores, os deuses foram atormentados! Que descansem, que a paz seja com eles, que se restabeleçam!” (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 149). Já num relato espanhol, conta-se como os senhores de Tlaxcala receberam Cortés com um: “Que Vossa Senhoria seja muito bem-vindo. Já, como você sabe, eu lhe disse a verdade antes de você ir para o México²⁵⁸ e você não quis me ouvir. Mas agora você está em sua própria casa, você veio onde pode descansar e se recuperar de seus trabalhos” (THOMAS, nota de rodapé nossa, 2005, p. 428).

O uso de “casa” no último relato é pertinente para a investigação, pois como se trata de um texto escrito em nahua, o uso da palavra casa pode indicar que em alguns meses, o fim de uma cosmogonia nahua já estava em nível bastante avançado. Contudo, as condições de produção do Códice como documento originado no México já colonizado, coloca o texto numa desconfiança acerca do possível enviesamento espanhol para o leitor *antever* o passado como um em que as relações harmoniosas entre muitos povos nahuas e espanhóis era uma regra. De qualquer maneira, podemos confiar no sentido de que a memória sendo produzida era uma que manifestava uma reciprocidade de Tlaxcala com Cortés, pois independentemente dos motivos políticos o sentido de “casa” já expressa que a morada dos conquistadores era o México. Por

²⁵⁷ Antonio de Benavides, o fundidor de metais dos conquistadores, chegou a dizer que se eles não tivessem tido ajuda de Tlaxcala, “nenhum espanhol teria escapado dos mexicas porque não havia nenhum lugar para ir” (THOMAS, 2005, p. 428).

²⁵⁸ O sentido de México aqui é indicativo do povo em questão (mexicas) e não da região geográfica.

esse viés, brota a ideia de que em momento algum os espanhóis foram acometidos por um desespero real de perda de todos os horizontes num ambiente caótico, pois eles já haviam fundados possibilidades de habitações existencialmente acolhedoras.

Esse texto, enfim, aponta que antes do fim da soberania mexica no continente, já havia um mundo-acobertado, um mundo onde o espanhol poderia chamar de lar. O que restava? A visualização desse mundo em prédios, igrejas, avenidas, enfim, em todo ente cultural que pré-anunciasse um *quê* europeu mais pertinente. Faltava a destruição física dos mundos antigos em ampla escala. Para tal objetivo, o conquistador passaria os próximos meses de 1520 e início de 1521 planejando um autêntico cerco europeu em Tenochtitlán (THOMAS, 2005). Sem batalhas em campos abertos, apenas um bloqueio a todas as saídas da cidade²⁵⁹, cortando o suprimento de alimentos e virtualmente isolando o lago de qualquer ajuda externa.

Os motivos da guerra não iam tão longe dos que já colocamos aqui como justificativas para a colonização. Numa carta, escrita em 1522 (após o fim da soberania de Tenochtitlán), Cortés (THOMAS, 2005 p. 455) narrativiza sua luta como uma “contra bárbaros” – justificativa pouco contestável pela Europa, pois admite um sujeito fora da macroesfera europeia e cristã. Desde o princípio, a conquista do México soa, para Cortés, como a mistura perfeita entre “honra e lucro” (apud THOMAS, 2005, p. 455).

Se tratava, afirma Hugh Thomas (2005), de uma conquista, de uma subjugação continental em prol da extração de bens e da vontade de impor a fé católica como única bandeira. Nesse sentido, nos parece justo afirmar que houve uma percepção do fim do mundo, pois ele era uma necessidade – o apagamento do paganismo, da barbárie – para o surgimento de um novo mundo, lucrativo e cristão. A escatologia surge como vontade de história. O poderio tecnológico, o ressentimento nahua, o desejo por mundificar – tudo isso serviu como óleo para as engrenagens históricas que produziram a interrupção da cultura mexica. Claro, não podemos afirmar que os conquistadores possuíam os mesmos tons escatológicos que nós no desvelar de suas ações. Mas podemos antever uma percepção próxima da ideia do fim do mundo sendo legada por esses textos. A conclusão é que os espanhóis viram o fim de uma mundanidade macroesférica enquanto missão honrosa. Aqui a cegueira cristã, como aspecto nocivo do público heideggeriano, é o fundo que faz brotar ações com impactos vindouros e que nossos

²⁵⁹ Para tal cerco, Cortés recebeu o auxílio de milhares de guerreiros de Tlaxcala que, diferente do espanhol, enxergavam a possibilidade de destruir os mexicas como “intoxicante” (THOMAS, 2005, p. 455). Novamente, os números reais causam divergência entre fontes, alguns apontam 80.000, enquanto outros dizem que Cortés só aceitou 10.000, pois não havia como alimentar tantos guerreiros (THOMAS, 2005). De qualquer maneira, apesar do grande número de nahuas no exército espanhol, as táticas eram europeias e haviam conquistadores suficientes para a construção de barcos.

personagens espanhóis usavam como causas. Enquanto isso, o capítulo 29 do Códice Florentino conta como as regiões próximas de Tenochtitlán foram assoladas pela peste chamada de “a grande lepra” (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 166). Ou seja, simplesmente não havia tempo para uma vigorosa recuperação mexica²⁶⁰.

O cerco começou ao final de maio de 1521 e durou cerca de 3 meses. O Códice Florentino descreve como primeiro o ataque veio pelas “naves”²⁶¹ [os barcos] no lago (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 170). Para os moradores da capital mexica, os canhões espanhóis soavam como trovoadas ensurdecedoras. O próprio texto do Códice já vinculava algumas imagens – produzidas cerca de 30 anos depois do acontecimento – que demonstraram o drama do acontecimento (fig. 47).

Figura 47: Os primeiros ataques do cerco de Tenochtitlán – imagem do Códice Florentino. Vemos os barcos cuspidos fogo, as flechas em retaliação e pequenas canoas que tentaram lutar contra a tecnologia espanhola



Fonte: Internet.

²⁶⁰ Além disso, os mexicas não estavam em desvantagem apenas porque os espanhóis possuíam tecnologias (barcos, rifles, canhões, etc) mais complexas, mas também devido ao fato de que eles, assim como todos os povos originários de língua nahua, estavam “menos interessados em matar seus inimigos do que em capturá-los para sacrifícios” (THOMAS, 2005, p. 237). As culturas nahuas defendiam que o ato de matar à distância podia ser como desonroso, ao invés disso, eles incentivavam um tipo combate corpo a corpo interessado em subjugar o inimigo. Ou seja, os mexicas combateram os espanhóis no cerco de Tenochtitlán em circunstâncias inéditas.

²⁶¹ Em paralelo, os espanhóis investiram em ataques com cavalos (animais não-domesticados pelos nahuas) pelas entradas da cidade. Acompanhados de milhares de indivíduos nahuas, o objetivo era pressionar uma redenção dos mexicas a partir de um enclausuramento cada vez mais claustrofóbico. A cada batalha, Tenochtitlán era mais arruinada.

O que animava os corações dos mexicas enquanto viam seu mundo ruir? Teriam eles lembrando das profecias de anos antes? Teriam se lembrado de dias onde eram os senhores do mundo conhecido? Os textos que chegam a nós revelam o que aparenta ser um furor religioso em batalhas sanguinolentas, onde os futuros derrotados em momento algum duvidaram de habitarem uma esfera autenticamente mexica, pois, num dos momentos mais dramáticos do cerco, conta-se no Códice Florentino como os mexicas deram uma última imagem amedrontadora para os senhores cristãos ao capturarem muitos espanhóis e pessoas nahuas num furor trágico:

Alguns iam chorando, outros iam cantando, outros iam soltando gritos e batendo na própria boca. E, quando chegaram a Yacacolco, foram enfileirados, puseram-nos em fila. Um a um, subiram no altar onde foram imolados. Os espanhóis iam à frente, foram os primeiros. E, atrás deles, iam todos os habitantes das outras cidades. E, depois que eles foram imolados, eles enfiaram as cabeças dos espanhóis em varas. Também vararam as cabeças dos cavalos. Elas foram colocadas embaixo e, mais em cima, as dos espanhóis. Eles vararam as cabeças de modo que elas ficassem de frente para o sol [...]. Ninguém mais bebia água boa, água limpa. Bebião água de salitre. Muita gente morreu por causa disso, muita gente vomitava sangue, coisa que matava. E comiam tudo: lagartixas, andorinhas, palha de milho e erva de natrão. (ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 187).

A condição sub-humana que caiu sobre a população de Tenochtitlán não diminuiu a força expressiva que desejavam mostrar aos espanhóis. O ódio ao corpo do inimigo é a demonstração da avidez com que tais pessoas, à beira da destruição de seu mundo, lutavam. Puristas do conceito de “trágico” dirão que ele não deve ser utilizado para fatos históricos, mas de que outra forma seria possível ler essas afirmações vitais e atrozes produzidas por um povo que a cada instante parecia perder mais e mais do seu mundo? A violência aqui pode ser lida como a afirmação num contexto de absoluta negação (...-de mundo,-de cultura,-de saúde, -de geografia,-de mitologia); A negação produz a revolta, um grito insurgente cujo único consolo surge do total desrespeito ao corpo do outro. O guerreiro mexica mostrava para os espanhóis que ali, no meio dos corpos imolados, ainda havia um outro, e este se recusava a ser negado. O furor da carnificina também era mitológico, pois esses momentos também foram acompanhados de sacrifícios dos espanhóis e dos nahuas.

Enquanto os mexicas gritavam essas ameaças, os castelhanos ouviram, ao longe, o som sonoro de tambores, trombetas e cornetas, indicando que alguns prisioneiros estavam para ser sacrificados. Os tambores e as trombetas eram tão altos que sugerem, mais uma vez, que o mundo estava acabando, como Cortés voltou a dizer, usando uma expressão que lhe agradava. Alvarado, Sandoval, Lugo e Tapia, assim como os comandantes das bergantins do lago, todos viram, ao longe, da passarela de Tacuba, que “nossos camaradas... estavam sendo carregados à força para os degraus do grande templo - provavelmente o templo em Tlatelolco. Eles estavam, claro, nus. “Quando eles os levaram até a pequena praça em frente aos santuários dos deuses”, escreveu Bernal Díaz, em uma passagem famosa, “nós os vimos colocar plumas em suas cabeças e, com coisas como leques, eles os forçaram a dançar diante do deus

Huitzilopochtli...então eles colocaram suas costas em algumas rochas...e, com um grandes facas de pedra, eles serraram e abriram os bustos e retiraram seus corações palpitantes e os ofereceram aos deuses... eles chutaram os corpos escada abaixo e os açougueiros indígenas, que esperavam lá embaixo, cortaram os braços e as pernas e esfolaram os rostos e os prepararam depois como uma espécie de máscaras de couro ainda com as barbas, para uso em festas embriagadas, enquanto os corpos eram comidos... e os estômagos e vísceras eles espalharam para os tigres, leões e cobras que eram mantidos no zoológico de animais selvagens. (THOMAS, 2005, p. 512).

Primeiramente, não é nosso intuito defender que o fim do mundo dito por Cortés é o mesmo do nosso²⁶². No entanto, podemos estabelecer um chão comum e nos aproximarmos a partir de como a figuração do fim do mundo parece surgir em decorrência do ritmo incessante que certamente amedrontou o conquistador. Nesse aspecto, o fim do mundo foi uma questão do sublime sonoro no contexto da guerra/conquista. O furor mexica estremeceu as bases dos espanhóis. O que pensavam eles nesse sacrifício tão vital, tão urgente – à beira do fim de sua cidade –, tão teleológico? Ao olharmos a partir de meio milênio no futuro, vemos esta como sendo a última adoração expressiva de uma Tenochtitlán que ainda podia se dizer livre, em efervescência, e a gritar a plenos pulmões seu desejo por um sol no céu e por seus inimigos debaixo da terra. O gesto da crueldade com os espanhóis se dá pelo mesmo viés de ações autorizadas e alicerçadas pela cultura. Aqui, o ritual repete o já-feito, consagra o chão, dá sentido ao existir-na-macroesfera, mas também promove um terrorismo psicológico com todos os espanhóis da cidade – como se houvesse um grito na noite “vocês serão os próximos!”.

Naturalmente, como se trata de um texto espanhol, há abertura para o reforço do outro como bárbaro, irracional e sedento por sangue (no sentido de um julgamento moral). Até mesmo a descrição final com animais que não “existiam” no México – apesar da referencialidade provavelmente se valer de “leões e tigres” para denominar jaguares e onças – contextualiza o horror no qual o inimigo combatido pela cruz espanhola era visto. Mas, para nós, o momento condiz como uma revolta coletiva contra o fim a partir da celebração das possibilidades mais autênticas numa grande festividade a céu aberto para um público que era obrigado a assistir cenas da máxima alteridade. Ao assistir/ouvir seus irmãos e aliados serem desrespeitados de maneira física e espiritual, os espanhóis estavam num tipo de centro do caos, o cume dele – talvez, por isso que, não à toa, a expressão “fim do mundo” surja por Cortés –, à distância de qualquer segurança metafísica. Prestes a perderem sua cidade, seu centro de mundo, os mexicas dançaram e celebraram no resguardo religioso.

²⁶² Ele continuamente comparava a guerra com o fim do mundo, especialmente a partir do som, em determinado momento, após a mobilização mexica ser quase total para a guerra e eles atacarem aos gritos, Cortés achou “que o mundo estava chegando ao fim”. (THOMAS, p. 498).

Diante de cenas como essa, o plano dos espanhóis mudou quando ficou evidente que Tenochtitlan não seria conquistada a menos que fosse arruinada, impossibilitando assim, os mexicas de persistirem resistindo. A decisão certamente pesou em Cortês (THOMAS, 2005), mas seus conselheiros insistiram que se a cidade não fosse “arrasada” (p.502) nenhuma conquista seria possível. Com isso, a estratégia focou em incendiar boa parte da cidade num gesto que figuramos como próximo de “aqui não habitarás qualquer inimigo meu”.

Nas primeiras semanas de agosto de 1521, o fim veio. Cuauhtémoc – com menos de 25 anos – que era o soberano mexica de Tenochtitlán, aceitou a redenção quando não havia mais terreno algum para defender por um povo que passava fome. Os planos da redenção pacífica foram frustrados por um Cortés irritado com a lentidão da redenção mexica, e que, por fim, ordenou aos aliados de Tlaxcala que quebrassem as últimas linhas de defesa do inimigo.

Eles mataram – mulheres e crianças, assim como “guerreiros”- com uma ferocidade que chocou os castelhanos. Cortés pensou que “Nenhuma raça jamais praticou crueldade tão feroz e antinatural quanto os naturais daquelas partes”. Todos os relatos posteriores concordam que os espanhóis tentaram impedir que seus aliados cometessem um massacre, mas não tiveram sucesso. Por toda parte viam-se ossos quebrados, casas arruinadas, telhados caídos, casas manchadas de sangue, corpos insepultos nas ruas. Cortés voltou para seu acampamento em Xoloc, feliz por deixar o cheiro de cadáveres e a visão de índios famintos. Os espanhóis disseram que seus aliados mataram ou capturaram 40.000 naquele dia. (THOMAS, 1992, p. 522 e 523).

O “antinatural” do trecho acaba por reforçar o caráter quase sobrenatural (e racista) no qual os povos originários eram percebidos pelos espanhóis. O Códice Ramírez (apud BAUDOT; TODOROV, 2019) conta como um recém cristão, Don Hernando, chegou ao lado de Cortés na Tenochtitlán conquistada:

Era tanta gente morta de um lado e de outro que não se pode dizer. O famoso don Hernando se mostrou destemido em muitas ocasiões e, particularmente, quando da tomada do templo maior. Os outros já estavam destruídos e alguns senhores e capitães se haviam refugiado nele com a intenção de dar uma derradeira prova de coragem na defesa de seus falsos deuses. Chegando ao pé do templo, don Hernando começou a subir pelos degraus, acompanhado de seu tio dom Andrés Achcatzin, famoso capitão de Chiyautla que comandava cinquenta mil homens, e do intrépido Cortés, que acabara de chegar. Somente os três, sem ninguém mais por causa do perigo notório que enfrentavam, crivados de pancadas e feridas, abriram caminho até o alto, onde se achava o ídolo principal, com adornos magníficos, uma máscara de ouro cravada de pedras preciosas e uma cabeleira com tanta pedraria que uma e outra eram de valor inestimável. Cortés se apoderou da máscara, don Hernando agarrou pelo cabelo o ídolo que ele outrora adorava e cortou-lhe a cabeça. Erguendo-a bem alto, mostrou-a aos mexicanos e disse-lhe com voz vibrante: “Aqui vedes o vosso falso deus e o pouco que vale; reconheci a vossa derrota e recebi a lei de Deus que é a verdadeira”. A essa altura, atiraram-lhe tantas pedras que seu tio Andrés teve de proteger o sobrinho e Cortés com seu escudo, pois os dois famosos capitães estavam a descoberto. E então arrebatou o ídolo”. (TOVAR apud BAUDOT; TODOROV, 2019, p. 284 e 285).

O último caso é exemplo da história monumental nietzschiana (2017) – heroísmo e drama cênico fazendo às vezes ao passado –, a narrativa sobre Don Hernando embeleza a

violência dos relatos da primeira citação em prol de um mero jogo moral de mundos em choque – no caso, o encontro do antigo adorador de ídolos com a imagem da divindade pagã. A conquista de Tenochtitlán, nas palavras do jesuíta Juan de Tovar, se torna a imagem do triunfo do deus cristão, mas também a imagem de que ainda havia muito a ser feito e, de certa maneira, o autor escreve no tempo dessa feitura – a época da conversão massiva do México espanhol. Na cena, repete-se o não reconhecimento da autoridade sagrada da macroesfera, pois agora o mundo mexica foi reduzido à mercadoria e ao deboche. As relações simbólicas dos objetos decaíram, e agora o espaço precisava ser novamente confeccionado e imaginado. Quando as defesas caem, já não resta mais qualquer vitalidade no espaço, pois ele é invadido e violado pelo caos que deseja purificá-lo (leia-se, matá-lo). Eis o fim do mundo representado pela conquista da cidade do lago, mas ele não acaba aí.

A destruição impregnou-se pelos dias que seguiram à redenção de Tenochtitlán, Cortés não cessou de lamentar-se que sua cidade-prêmio tivesse sido arruinada. Pessoas tentavam escapar, incrédulas de que o mundo havia chegado ao fim: algumas se afogaram no lago²⁶³, outras pereceram de fome. A cidade empilhava cadáveres, o mau cheiro tomou as ruas – Camilla Townsend (2019, p. 127) aponta que haviam ossos espalhados pelas ruas, pedaços de pele com cabelo nos cantos, muros pintados com sangue e sobreviventes sofrendo de disenteria pela má alimentação²⁶⁴. Uma oração mexicana ecoava entre os sobreviventes originários: “O impensável aconteceu. Tenochtitlán, maravilha do mundo, caiu, assim como Tollan e Teotihuacan caíram há muito tempo” (apud THOMAS, 2005, p. 526).

Aos que sobreviveram e escaparam da cidade, Camila Townsend (2019) aponta uma felicidade que apossou seus corações por terem fugido da rotina vil dos últimos meses. A autora ainda diz, “eles ainda não tinham entendido que seu mundo havia chegado ao fim” (p. 128). A rotina da confecção do novo mundo era carregada de atrocidades e imagens apocalípticas, e novamente os números divergem (THOMAS, 2005), onde uns apontam que cerca de 40 mil mexicanos morreram afogados ao tentar fugir nos dias após a queda, outros dizem que mais de 200 mil mexicanos morreram nos meses do cerco e da tomada – outros números afirmam que os espanhóis perderam menos de dois mil homens ao longo da região entre 1519 e 1521.

²⁶³ Diego Durán (apud BAUDOT, TODOROV, 2019, p. 521) diz que “quarenta mil homens e mulheres” morreram tentando escapar das crueldades dos vencedores.

²⁶⁴ Apesar disso, cerimônias de transições foram realizadas entre o antigo soberano da cidade e o espanhol, a conquista, enfim, fora feita pela destruição e isso não escapou aos sentidos dos espanhóis (THOMAS, 2005) que capturaram não a cidade dos seus sonhos, mas as ruínas dela.

Certamente muitos foram torturados quando os rumores correram de que havia uma riqueza imensa escondida²⁶⁵.

Pedro de Maluenda, um dos muitos que foram para o México capturar Cortés, mas que acabaram se unindo a ele, escreveu uma carta para Cuba informando que, dias após a queda de Tenochtitlán, “não havia casa alguma para ser queimada ou destruída” (apud THOMAS, 2005, p. 528) – o que dá uma noção acerca da destruição cotidiana da antiga cidade do lago.

Era chamado de sol da onça.
Então aconteceu
Que o céu foi esmagado.
O sol não seguiu seu curso.
Quando o sol chegou ao meio-dia,
Imediatamente ficou escuro
Jaguares comeram as pessoas...
Os gigantes se cumprimentaram assim:
'Não caia, porque quem cai
cai para sempre (apud THOMAS, 2005, p. 529)²⁶⁶.

6.8 DIAS DE UM FUTURO ASSASSINADO

Os dias, anos e séculos que sucederam aquele agosto de 1521 continuaram o processo do fim do mundo mexica de diversas maneiras – não necessariamente numa relação estritamente histórico-causal²⁶⁷. A perseguição de antigos chefes tribais corria em paralelo com a procura do ouro²⁶⁸, enquanto isso, Cortés, meses após 1521, se brandiu da necessidade de recompor a cidade do lago a partir do trabalho de diversos arquitetos europeus num gesto de tentar reviver as imagens de um centro estatal deslumbrante. Seu plano tinha o escopo dos grandes soberanos do passado, e chegou a envolver cerca de 400 mil mexicanos na primavera de 1523 (THOMAS, 2005, p. 562).

Muitas dessas empreitadas foram auxiliadas pelos filhos da antiga nobreza mexica que sobreviveram ao fim do mundo – Dom Pedro Montezuma, por exemplo, filho do antigo imperador – participou da reconstrução de uma nova Tenochtitlán. Enquanto os aliados de Tlaxcala colaboraram com empreitadas nos terrenos de toda a América Central, é provável que

²⁶⁵ Os espanhóis vasculharam cada recanto, incluindo roupas femininas, em busca de ouro, para sua surpresa os números não foram satisfatórios (THOMAS, 2005; ANÔNIMO apud BAUDOT, TODOROV, 2019). Eles ficaram paranoicos achando que, de alguma maneira, os mexicas ainda escondiam ouro em suas terras.

²⁶⁶ Poema escrito nos *Anales de Cuauhtitlan* que descreve o ânimo de um povo recém-conquistado. Optamos por transcrevê-lo respeitando sua métrica. O “não caia, porque quem cai cai pra sempre” nos remete diretamente ao sentido escatológico do acontecimento.

²⁶⁷ Além disso, a colonização e extermínio das antigas religiões e mundos foi levada para outros lugares além do vale do México.

²⁶⁸ Cuauhtémoc passou o resto de seus poucos anos de vida sendo torturado (TOWNSEND, 2019) por conquistadores curiosos com as localizações de possíveis fortunas escondidas. Thomas (2005) admite que pode ter havido centenas de mortes de líderes originários nos meses seguintes à queda dos mexicas que simplesmente não foram catalogadas pelos anais da história.

eles tenham percebido que jamais seriam mestres dos espaços do México novamente (THOMAS, 2005). Em paralelo, a Europa começou a consumir imagens²⁶⁹, relatos e ídolos vindos da macroesfera conquistada, onde exposições eram organizadas para mostrar a “terra do ouro” (THOMAS, 2005, p. 536), fortalecendo em definitivo a imagem da abundância e fartura do novo mundo²⁷⁰.

Enquanto a curiosidade da Europa era atiçada pelo novo mundo, a moral dos povos do vale era destruída (THOMAS, 2005) por tributos tão pesados quanto os impostos pelos mexicas, escravidão massiva das comunidades originárias para trabalhos forçados, destruição de monumentos e execução de vários líderes – o fim do mundo é transferido dos mexicas para toda a região do vale. A calamidade também se apresentou na queda demográfica das populações originárias – muitas em decorrência de doenças. Alguns números indicam uma perda de mais de 5 milhões num período de 40 anos (THOMAS, 2005) – indo de 8 milhões de pessoas no vale do México em 1518 para 2,6 milhões em 1560. Thomas (2005, p. 593) aponta que o efeito foi mais devastador que a peste negra na Europa séculos antes, e que a maior parte dos mortos eram indivíduos de classe alta/nobres do vale por conta de seus contatos com espanhóis.

Da Europa, ainda na década de 1520, entra em cena boa parte das missões e narradores que produziram os documentos bases da presente tese – lembramos que a ordem franciscana que veio catequizar o novo mundo acreditava que esse poderia ser o espaço para a construção milenarista do reino prometido na Terra, onde os povos originários seriam as tribos perdidas de Israel (apud BAUDOT, TODOROV, 2019): “Pe. Motolinía, um dos doze franciscanos, descreve ter batizado mais de 300.000 pessoas. Pedro de Gante, descreve ‘muitas vezes 4.000 em um dia, às vezes 10.000’” (THOMAS, 2005, p. 589).

Uma²⁷¹ conversa notável ocorreu no final de junho de 1524 entre alguns sacerdotes mexicanos e os franciscanos recém-chegados. Os mexicanos fizeram uma defesa comovente de sua antiga religião e de seus antigos deuses. Esses deuses, eles insistiam, haviam dado aos antigos monarcas “coragem e capacidade de governar”. Seus próprios antepassados elogiaram esses deuses. Eles disseram: Estes são os deuses por meio dos quais há vida. Estes nos deram nossas recompensas
No momento
No lugar
Que ainda estava tudo na escuridão.
Aqueles Deuses: 'Dá-nos o nosso sustento
E tudo o que pode ser bebido
O que pode ser comido:
Nossa comida

²⁶⁹ Enquanto recebia imagens, alguns temas do novo mundo pareciam inspirar artistas europeus, como a seguinte pintura: ><https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-5021>< Acesso em 26/03/2023.

²⁷⁰ Cabe também ressaltar que o México – apesar de circular por suas ficções de riqueza – não era visto, aos olhos do europeu, como uma terra digna de respeito intelectual e artístico (THOMAS, 1992).

²⁷¹ Mantive o presente texto no formato do livro que faço referência para preservar a métrica original do relato que ocupa boa parte da citação.

milho descascado

Feijões

Amaranto..."

Os franciscanos pediram aos mexicas que se conformassem ao cristianismo. Os sacerdotes perguntaram, com dignidade: "Não basta o que já havíamos perdido? Que nosso modo de vida tenha sido perdido, tenha sido aniquilado?... Faça conosco o que quiser. Isso é tudo o que respondemos, tudo que respondamos ao vosso sopro, às vossas palavras, ó nossos senhores!..." Eles aceitaram a sua catástrofe de forma realista. Eles não estavam procurando por piedade. Eles desejavam apenas ser esquecidos. Huitzilopochtli foi, ao que parecia, tão completamente destruído quanto Tenochtitlan, Montezuma e o exército guerreiro mexicano. [...]. O que restou da velha sociedade foi expresso apenas em um verso elegíaco:

Doce flor de cacau se abre com perfume;

A flor perfumada do peiote cai em uma névoa de chuva.

Eu o cantor que vivo. Minha canção é ouvida, ela cria raízes;

Minha palavra transplantada está brotando;

Nossas flores se erguem na chuva". (THOMAS, 2005, p. 587 e 588)²⁷².

Não nos parece acidental que os sacerdotes mexicanos significaram a nova situação como "fim do mundo". Tendo em vista, que, num contexto pré-secular, o homem religioso era guiado não apenas pela percepção de que o materialismo mundano era apenas uma dimensão da existência, mas também por aqueles que garantiam a manutenção do cotidiano religioso pelo ritual e pela explicação mítico-histórica (ou seja, os indivíduos dedicados a prática sacerdotal). Ao subtrairmos o fundo do ar mitológico, retiramos toda perspectiva de um futuro conforme o socialmente planejado. A fala dos sacerdotes da antiga religião significa o fim como algo que já ocorreu e que não há mais nada a ser feito: o chão foi removido, o homem decai num modo de vida que não é seu. "Faça conosco o que quiser", diz um deles no comentário acima e, para nós, tal comentário é sintomático do abandono da vida, se compreendermos que a noção de vitalidade não assume o corpo em sentido de *bios* como sua principal dimensão.

Indo por esse caminho, podemos figurar que alguns indivíduos no pós-conquista, tais como os sacerdotes em questão, se sentiram mudos tal como os animais talhadas em pedra que foram redescobertos do Templo Mayor de 1978. (fig. 48) – já falamos deles no tópico 6.7.2 (checar os escritos que levam a nota 249).

²⁷² Um diálogo parecido surge (TOWNSEND, 2019, p. 137) também numa confusão de tradução entre Marina (a tradutora de Cortés) e sacerdotes capturados.

Fig. 48: Sapos como símbolos da água para os mexicas. Pedra por pedra, morte do simbolismo como fim do mundo.



Fonte: Internet. Fotografia de Wolfgang Sauber Disponível em>
https://en.wikipedia.org/wiki/Templo_Mayor#/media/File:Altar_der_Kr%C3%B6ten.jpg> Acesso em 31/03/23.

Refletimos, figurativamente, que as palavras dos sacerdotes da antiga religião no texto são análogas com as imagens dos sapos descobertos nas escavações da Cidade do México. Ambos casos pedem que sejam compreendidos simbolicamente: os religiosos lamentam o fim do mundo e a falta de propósito numa vida sem orientação mítica-social autêntica. Já os sapos requerem uma atenção redobrada para percebermos nossa analogia, pois eles não são *meros* sapos, isto é, suas representações não evocam o caráter de matéria prima da pedra nem as particularidades biológicas do animal, mas a relação oca, que da matéria faz brotar um pensamento mágico que confecciona tais imagens para além do que as mãos podem tocar. De maneira similar ao desencantamento da antiga religião, tal como foi enunciado pelos sacerdotes, esses sapos – recém-escavados, como vistos na figura 48 –, ao serem percebidos pela curiosidade com o passado distante se tornam nada mais do que matéria prima (rocha), ou pior, imagem adornada. Tal imagem é própria do lugar da história como mercadoria.

Não podemos compreender ontologicamente um ser autenticamente simbólico junto aos sapos, essa possibilidade nos é negada por séculos de apagamento mitológico. Se conseguíssemos ver nos sapos uma referência autêntica que os colocassem como entes-símbolo da água, estaríamos vivendo sob o céu do quinto sol, no vale do México, por volta do século XV. Para nós, não basta identificá-los como símbolos, mas reconhecê-los como orientadores

existenciais e sensíveis. No lugar disso, os sapos são meros entes subtraídos de sua mundanidade sagrada. Por isso que eles são mudos, isto é, reconhecemos que no esquema investigativo, a cultura mexicana autêntica possuía no sapo como símbolo que fazia às vezes do caráter sagrado da água, mas isso é um mero apontamento científico e distante da vitalidade originária.

Nos parece que a fala dos sacerdotes na citação se encontra da mesma maneira: sem um ponto central de orientação vital. Se existe perturbação da ordem geográfica, a ordem religiosa reage. Não há diferenças dessas dimensões para o homem religioso (ELIADE, 1992), ele só vive na materialidade porque esta o conduz a perceber todo o acesso às coisas de maneira simbólica. O que podemos observar nos sujeitos da citação de Thomas é que a destruição da organização material daquela cultura conduz à queda da dimensão religiosa. **Isto é o fim do mundo.** O enunciado produzido revela a completa mudez dos sacerdotes para continuar a viver, pois o caráter “oco” do viver de maneira religiosa que, em outro momento conduzia o vivente ao acolhimento existencial da macroesfera, está interrompido. O vazio reina. Se já não há mundo, não há mais vida, resta apenas o corpo fantasmagórico, a vagar sem moradia.

É curioso lidarmos com esse pedaço importante de texto, pois se trata de uma possível experiência sensível de como alguns sujeitos perceberam o fim do mundo mexica. No entanto, se observamos alguns relatos, encontramos que comentários sobre povos originários pacíficos e cooperativos com a colonização correm em paralelo com histórias sobre cultos, às escondidas, da antiga religião. Thomas (2005) coloca que as adorações ao deus mexica da chuva Tlaloc encontraram terreno até o séc XVII. Nesse aspecto, não podemos simplesmente acordar com a visão de Hugh Thomas que os sacerdotes da citação acima “desejavam” serem esquecidos, não apenas porque o documento se encontra enviesado pela história como porque a persistência do ritual diz, antes de tudo, um “continuamos aqui”. Nesse viés, o fim do mundo não teria ocorrido, pois o ritual, por mais tímido, escondido, refugiado, urgente, e econômico que fosse, ainda carregava em si a possibilidade do acesso ao mito como condutor de existências. Olhemos para mais narrativas.

Camilla Townsend (2019) certamente não é tão pessimista e extrema como as tendências de nossa investigação. A autora chega a afirmar que a ideia de fim do mundo com a cultura mexica é, em partes, oriunda de uma tradição – da qual, nós certamente fazemos parte – que olha para grandes civilizações pelo percurso do apogeu e da queda:

O drama da humanidade constitui inerentemente uma boa história, e o passado asteca não é exceção. Qualquer história deles deve explorar a experiência de uma vez-pessoas poderosas enfrentando desastres indescritíveis— e sobrevivendo como podiam. A conquista espanhola, por toda a sua importância, não foi uma história de origem nem um final absoluto. O povo asteca viveu por séculos antes, e eles ainda

estão entre nós. Hoje cerca de 1,5 milhões de pessoas falam a língua deles; muitos mais se consideram herdeiros dos astecas. (TOWNSEND, 2019, p. 8).

Certamente esse comentário choca com nosso ponto de vista que investiga o fim do mundo a partir das macroesferas religiosas. No sentido da língua, a historiadora desponha para uma compreensão de que ainda poderia existir uma espécie de sexto sol – uma morada para os descendentes dos mexicas. Por esse caminho, o problema do fim do mundo se complexifica.

Se retornamos a frase de Hugh Thomas (2005) de que os derrotados queriam apenas ser esquecidos, é justamente o contrário do que Camilla Townsend (2019, p. 181) aponta, pois o verdadeiro temor de vários descendentes e sobreviventes da queda do quinto sol era que o “conhecimento verdadeiro” do mundo se perdesse. O sentido de *verdade* aqui certamente pode ser relacionado com a orientação no mundo como sendo um dado único e vital. “Verdade” como a narrativa que delimita o ser humano num contexto geográfico e histórico. Em outros cenários, a autora (2019, p. 190) demonstra, a partir de documentos, o quão difícil foi nos primeiros anos da conquista a reorganização geográfica de comunidades inteiras que simplesmente não queriam abandonar lugares *próprios* para se existir e habitar²⁷³.

Talvez, refletimos, eles não quisessem ser esquecidos ou se esquecer da orientação porque o mundo não havia chegado ao fim como eles previram. O sol não caiu. Pelo contrário, o mesmo sol (enquanto ente material) que fomentou as mitologias do vale do México ainda estava no céu quando a geopolítica mexicana passou por um extermínio em prol da homogeneidade espacial do cristianismo capitalista. Podemos dizer, portanto, que o fim do mundo não ocorreu como eles esperavam, pois eles ainda estavam ali: lançados em paisagens que eram suas – ao menos no viés de lhe serem familiares e cotidianas – enquanto não-mais-eram – no aspecto de mudança de sentido que a geografia passava. Se o homem branco reconheceu a necessidade do fim do mundo a partir da demanda para arruinar o paganismo em prol dos negócios e da ideologia, ele certamente não planejou seus efeitos em culturas que pisavam em chãos pré-ontológicos diferentes dos dele.

Mas, o que precisamos ter em mente é que narrativas orais e textuais eram a principal forma de difusão da história do mundo para os mexicas (TOWNSEND, 2019) e elas formavam qualquer senso de individualidade possível para o homem religioso. Contudo, o que acontece quando esses sujeitos formados por tradições não mais escutam tais narrativas como

²⁷³ Nos *anais históricos de Tlatelolco* (apud BAUDOT, TODOROV, 2019), o narrador indígena anônimo, muito provavelmente um combatente que sobreviveu aos inúmeros massacres espanhóis, redige em 1528 (menos de dez anos do fim do mundo) um trecho onde descreve o caos da identidade mexicana, onde ninguém se reconhecia como parte de x ou y povo.

conhecimento verdadeiro? Em nossos preconceitos pessimistas/existencialistas corremos para enunciar, “o caos”. No entanto, a partir de Camilla Townsend surge a ideia de resiliência, de vida (em sentido autenticamente religioso e elidiano) após a catástrofe da morte de Tenochtitlán.

Na Cidade do México, outrora Tenochtitlán, a sensação de ser especificamente mexicano desapareceu entre a maioria, mas uma sensação de ser descendente de um grande império cheio de pessoas vibrantes não desapareceu, mesmo depois que inúmeras culturas passaram a chamar a cidade de casa. A população indígena permaneceu grande e significativa. Os índios abastados permaneceram visíveis na cidade, vivendo como vizinhos dos espanhóis. Eles enviaram alguns de seus filhos para a universidade para se tornarem padres e fundaram conventos para suas filhas (TOWNSEND, 2019, p. 206).

Tal comentário abre espaço para pensarmos mais em sobrevivências, resistências e alianças sincretistas da cultura mexica e menos em fins do mundo. Nos parece que a argumentação visa estabelecer que, por mais oprimida e violada fosse a cultura originária do México, ela continuou a persistir no quinto sol²⁷⁴ – enquanto que para nossa interpretação é marcante que o fim do quinto sol veio na forma do cessar da própria possibilidade de surgir um pensamento que delimita o mundo como sendo o quinto criado pelo sol. No entanto, nosso próprio pensamento encontra limitações quando nos deparamos com documentos que atestam a sobrevivência dos rituais às escondidas e em menor escala. Townsend (2019) ainda faz o trabalho fascinante de recuperar documentos que demonstram o quão dedicados estavam alguns descendentes dos conquistados em recuperar a verdade de seus antepassados. No final, há argumentos enriquecedores para irmos por ambos caminhos e para o historiador Serge Gruzinski (2006) o embate da persistência com o fim deve ser compreendido, como o título da obra que estamos citando, enquanto uma *Guerra das imagens*.

Nas décadas que sucederam o fim da soberania originária no vale do México, o historiador ainda vai encontrar a produção e circulação do que seria visto como ídolo pelos cristãos no séc. XVI. Numa economia do sigilo, a fabricação dos ídolos circulava de maneira discreta. O culto, quando ocorresse, deveria se dar numa celebração muito mais íntima e urgente por meio de objetos não-chamativos. Se o espaço estava, em grande medida, desencantado da antiga religião, certamente podemos ver nesses pequenos ídolos a força da adoração que se lembra de um passado onde o culto era amplo e expressivo. No entanto, o ritual entre indivíduo-para-ídolo não deve ser pensado como uma nostalgia, pois ele só faz sentido no seu respectivo presente, pois em seu ato ocorre a consagração da vida como pertencente ao mundo conceitual

²⁷⁴ Townsend (2019, p. 208) chega a afirmar que a identidade indígena no México só chegou “realmente a sofrer” no processo de independência mexicana quando a língua espanhola foi institucionalizada como a única (1810-1822).

e sacro, garantindo a manutenção do viver como imbricação de corpo com transcendência para o Ser. Nesse viés, podemos pensar nesses casos como as pessoas que carregaram a luz da antiga religião dentro de si. **O mundo, apesar de tudo.** “Mundo, apesar da destruição de nossas casas”, “Mundo, apesar do fim de nossa imagem como soberanos”.

Paralelo a isso, no processo de colonização do fundo do ar ontológico do México antigo, os povos originários aprendiam a desenhar imagens de Maria e se confundiam com a incoerência cristã de ser valorativa com a produção de imagens enquanto afirmava que não era possível compreender a imagem de Maria como a presença da mãe de Cristo. Gruzinski (2006, p. 144) nos lembra que a palavra para designar a Virgem em Náuatle era “Tonantzin” – tradução: “Nossa mãe” – que era a mesma palavra para designar a antiga deusa. Ou seja, nessa intersecção linguística de uma palavra com passado “destruído” e que lhe foi imposto um novo futuro com a imagem de Maria e suas implicações macroesféricas, podemos ver como é na língua que se dá o ser.

Portanto, enquanto eram acusados de idolatria com as imagens cristãs, os povos originários podiam muito bem estar *em sintonia* (ou decaídos, se preferirmos um termo heideggeriano em relação ao modo de ser com o público) com as raízes linguísticas de seu orbe antigo. Nesse sentido, talvez o uso da palavra em comum tenha levado o significado dos antigos modos de adoração para o novo cotidiano cristão. Isso não significa um fim do mundo por ser muito difuso. Então, uma conclusão primária, seria que há uma sobrevivência, mas apenas por comodidade linguística, apesar de reconhecermos que a língua é a base para a ação humana. No entanto, não reconhecemos tal manifestação como um tipo de micro-mundo no caos cristão, pois habitar um mundo enquanto macroesfera é, antes de tudo, um processo de reconhecê-lo como sua autoridade e individualidade.

Na confusão de mundos do México em processo de colonização, os antigos soberanos do vale conheceram logo cedo, a partir da década de 1530, o que Gruzinski (2006) chama de *imagem-espetáculo*: a encenação de diversas peças de fundo cristão para a “educação” imaginativa dos povos originários. Enquanto os franciscanos produziam alguns dos documentos (BAUDOT, TODOROV, 2019) que utilizamos na presente tese, em paralelo eles se encarregaram de montar espetáculos deslumbrantes acerca dos principais acontecimentos descritos na Bíblia. Tal ideia de espetáculo com educação, onde esta era desprovida das hierofanias, era desconhecida por parte dos habitantes originários do México. Gruzinski (2006, p. 130) compara as peças com produções hollywoodianas no aspecto que algumas confeccionaram aparatos como castelos, navios e até mesmo mares para fazer a história monumento (Nietzsche, 2017) vir à vida.

Os índios eram convidados a adotar o olhar que os espanhóis tinham diante de objetos e dos protagonistas originários de terras distantes. Deviam assimilar estereótipos e clichês que remeteram a mundos passados, mais ou menos fabulosos. As conquistas de Jerusalém ou de Rodes deram lugar a verdadeiras “superproduções” que por muito tempo deixaram vestígios na imaginação dos indígenas. [...]. A Imagem-espetáculo é portadora de emoção; é concebida e realizada para surpreender, fazer chorar, apavorar, como um inferno que fica em brasas e leva em suas chamas demônios e danados, ou a besta selvagem que aparece a São Francisco. A emoção deve perturbar até mesmo aqueles que conhecem os truques feitos para criar a ilusão. Pois é da qualidade do espetáculo e dos meios mobilizados que decorrem a força de impacto e o êxito da edificação: a expulsão de Adão e Eva do paraíso “foi tão bem representada que ninguém a viu sem verter quantidades de lágrimas”. (GRUZINSKI, 2006, p. 127 e 129).

Nesse experimento ideológico – próprio do que chamamos de referência cruzada²⁷⁵²⁷⁶ ao longo da presente tese –, o mito quer se confundir com a história real ao convidar os sujeitos a se verem como descendentes de um passado virtuoso e glorioso. Antes disso, os povos originários tinham no ritual a própria possibilidade de ver em seus corpos o brotar do mito e do tempo cósmico que justificava toda a vida tal como ela era, e isso era totalmente diferente da imagem-espetáculo desejante de se fazer-convincente para os espectador. Os dramas precisam ser reais, excitantes, educativos e catárticos, mas eles não posicionam os sujeitos no centro do cosmo – tal como fariam os rituais do homem religioso (ELIADE, 1992) –, pois seu objetivo não é a união com o Ser, mas sim a pedagogia ideológica de um outro que quer penetrar ao máximo nos espaços fenomenológicos da conversão mundificante.

A imagem-espetáculo garantiu o advento do mundo católico no México enquanto diversas partes da Europa se tornaram protestantes devido à reforma, mas, para além disso, esse instrumento ideológico possui o intuito de *janela*. Tal como uma fotografia que almeja ser uma janela da realidade (quando não é), o espetáculo tinha que manifestar imagens vívidas do que aconteceria caso os espectadores não fossem convertidos. Esse gesto vem da vontade de matar as possibilidades do diferente-de-si brotar, pois a imagem se faz numa retórica muito mais simples, sedutora (ou emburrecida) e propícia para a compreensão do modelo correto de mundo desejado pelos colonizadores. Com a imagem, novos mitos são exportados e a realidade pode ser melhor enquadrada a partir da ideologia. Com a imaginação fecundada por imagens programadas, a imaginação antiga vai sendo apagada. Não há melhor definição de imagem falsa enquanto simulacro nos objetos da presente tese do que nesse último caso.

²⁷⁵ Gruzinski ainda aponta a ironia hipócrita da denúncia, por parte dos cristãos, do caráter idólatra dos povos originários enquanto o colonizador dependia da imagem-espetáculo para conseguir crentes.

²⁷⁶ Alguns desses espetáculos se confundiam com a própria realidade – como quando a representação do batismo de São João Batista realizou um batismo verdadeiro de um sujeito (GRUZINSKI, 2006, p. 133).

Após o mundo ser destruído pela doença e pela tecnologia dos conquistadores, deve-se agora tartar com que ele permaneça morto e enterrado, portanto, falsifica-se a realidade em direção aos próprios conteúdos narrativos que, anteriormente, justificaram e embasaram a destruição do mundo antigo. Primeiro, há a vontade de história, a conquista geopolítica, o extermínio, o controle das riquezas. Depois, quando tudo está praticamente morto e impossibilitado de grande insurgência, há a vontade da imagem e portanto o controle da imaginação individual e do imaginário amplo: o simulacro do passado, a impossibilidade de um presente *diferente* surgir, garantido o futuro dos vitoriosos²⁷⁷.

Com todos esses exemplos, vemos como o México colonial abarcava tanto espaços onde o antigo mundo persistia (embora esfacelado) como a nova macroesfera cristã. Não há uma única imagem de um México unificado e vivendo sob a bandeira da persistência do antigo ou do novo cristão. Nessas brechas, o fim do mundo vai se manifestar tanto no pensamento como em algumas narrativas empáticas de resilientes, que, por mais socialmente impotentes que fossem, ainda manifestaram que a autoridade antiga não estava totalmente morta.

Para Gruzinski (2006, p. 303), o México colonial foi o “laboratório da modernidade e da pós-modernidade” no sentido de que ao percebermos o nosso contexto histórico atual pelo viés da destruição cultural autêntica de imagens religiosas e da pluralidade de culturas reduzidas a máquina hegemônica da indústria do entretenimento, certamente podemos reconhecer isso nas “memórias mutilada de três continentes – Europa, África, América” (p. 303) do México colonial. Somos propícios a isso, pois nossa interpretação do fim do mundo se dá muito pelo regime da religião e da representação. Mas não seria possível, por meio da palavra, um sujeito habitar um mundo? As palavras, ao se colocarem numa disposição de tessitura, com início, meio e fim, não podem despertar algum tipo de reivindicação de pertencimento a uma cultura autêntica? Nesse sentido, voltamos para Camilla Townsend (2019) e sua provocação de que ainda há mundo no México, rodeado por sincretismos menos debilitantes:

Hoje, mais de um milhão de mexicanos ainda falam nahuatl. Entre eles estão aqueles que estão promovendo bolsas de estudos em Nahuatl; eles até escreveram um dicionário Nahuatl por Nahuatl, por exemplo. Eles não querem trabalhar com os textos nahuatl visando como único objetivo a tradução para uma língua europeia. Eles preferem participar do pensamento criativo e crítico nos termos que sua própria língua permite. Entre os falantes de náuatle, não há apenas estudiosos, mas também artistas e escritores. Publicaram peças de teatro, contos e livros, alguns escritos inteiramente em seu próprio idioma, alguns com texto em espanhol também. Eles escrevem em oficinas, e escrevem sozinhos; pintam sobre papel tradicional de maguey, ou eles

²⁷⁷ Não é de se estranhar que séculos adiante, por volta de 1761 (GRUZINSKI, 2006, p. 272), um movimento milenarista fosse brotar no México com uma narrativa que comparava o espanhol ao diabo. O futuro não apenas deu certo para os vitoriosos – numa época, onde o México já possuía uma economia de milagres “autênticos” e não originários (como as aparições da Virgem de Guadalupe) – como a conversão imaginativa deu certo demais?

digitam em teclados, como quiserem. Talvez, dizem os poetas, dada a todas as mudanças, agora embarcamos na vida sob o Sexto Sol. E, no entanto, para cada falante de náuatle que escreve poemas desafiadores, há outro que vive em uma pobreza tão opressiva que a poesia está fora de questão: para cada pessoa capaz de apresentar um artigo em náuatle em uma conferência internacional, há outro cuja única esperança é sair de casa e tentar recomeçar em outro lugar. Ele pode se mudar para uma grande cidade no México, onde uma vez os mexicas fundaram um posto comercial em uma encruzilhada mercantil que mais tarde se tornou uma cidade. Ou ela pode escolher para ir para o norte, para a terra de seus ancestrais remotos, os ancestrais de Shield Flower e Itzcoatl, que veio do sudoeste americano, esperando que ela não tenha sido rejeitada. Em ambos os casos, só pode ser bom para essas pessoas, e todos que venham a conhecê-los e respeitá-los, a conhecer a sua profunda história – um passado legível que os torna humanos e os visualiza como iguais no drama da história do mundo. (TOWNSEND, 2019, p. 208 e 209).

Com essas palavras, a autora conclui seu livro. O problema da língua como manutenção do mundo após seu possível fim nos parece válido e denso, pois quais são as implicações de habitar uma língua que foi sistematicamente dizimada da consciência nacional? Ao mesmo tempo, como a língua pode reter a autenticidade dos seus mistérios pré-seculares? Nos calamos diante de nossas próprias perguntas e reconhecemos que nossa hermenêutica é insuficiente para respondê-las, pois não basta uma investigação da história como texto, ou seja, Ricoeur é insuficiente para essa missão, pois tal empreitada pede outros meios e outras posturas humanas e científicas.

Admitimos a possibilidade de persistência e resguardo diante da brutalidade da colonização e do capitalismo, mas, por ora, nos contentamos em responder que não apenas houve uma consciência do fim do mundo ocorrido no vale do México como ele se tornou uma necessidade para a presença europeia. A questão é que tal fim do mundo não possui as mesmas tradições do nosso desvelar, com exceção da crista – e o gesto é terminantemente diferente. Nos textos analisados, o cristianismo promoveu o fim do mundo como uma necessidade para a reestruturação geopolítica e mítica do espaço, enquanto que, através de nós, ele age como autoridade figurada para encontrarmos um chão comum entre o passado longínquo e nosso desvelar ontológico.

Com isso, gostaria de explorar uma nova possibilidade do fim do mundo no campo da representação ao trazermos as “imagens espetáculos” contemporâneas, seu tratamento com o passado investigado neste capítulo e, mais importante, nos perguntamos, se a narrativização dos acontecimentos de 500 anos atrás do México consegue produzir sentidos do fim do mundo mexica?

6.9 DIAS SEM SÓIS

Desde 2003, a empresa de instrumentos de escrita *Graf von Faber-Castell* (mais conhecida no Brasil simplesmente como “Faber-Castell”) lança uma caneta especial e limitada sob o título de “Caneta do Ano”. Um dos alicerces da coleção consiste em homenagear culturas do passado em materiais exclusivos e feitos sob medida a partir de materiais e/ou adereços que possuam relação com a cultura retratada. Um tipo de fascínio pela história na forma de mercadoria.

Em 2022, a caneta do ano foi de inspiração “asteca”²⁷⁸ com dois modelos que referenciam diversos elementos dos antigos soberanos mexicas: corpo da caneta decorado com imagens de caveiras à lá as do Templo Mayor (conforme diz no enunciado), tampa com estampa de turquesa com a imagem de uma águia, e, além disso, a zona de aderência da caneta é talhada a partir de pedras obsidianas – “que era o material utilizado para fazer lanças, espadas e pontas de flechas pelo astecas”, diz o enunciado que pode ser verificado na última nota de rodapé, contudo, ele não fala que a pedra obsidiana produzia as facas que retiravam os corações dos sacrificados do seus corpos. Mas claro, na ponta da caneta, ainda há o emblema da Faber-Castell, afinal, antes de tudo, é um produto de marca.

Se somos tão reticentes em reconhecer a língua como morada autêntica da cultura, como faz Townsend (2019), é porque acolhemos casos como o da Faber-Castell como sendo a principal forma de representação mexica²⁷⁹ na contemporaneidade. Não nos soa estranho em momento algum a fala de Gruzinski (2006) quando este afirma que a colonização do México foi laboratório para a modernidade, pois o modo como a confecção da caneta é exposta é próprio da subtração secular do caráter autêntico dos entes. A rocha obsidiana não é mais um material para o cultivo de ferramentas que justificavam e organizavam uma cultura em seu aspecto mítico-social, mas um item do universo do designer moderno. Isso não é cultura, isso não referencia a mundanidade mexica como uma faca obsidiana no vale mexicano do século XVI, portanto, tal item possui muito mais relação com a programação de imagens técnicas de Flusser do que com uma referencialidade cultural. Itens como a caneta não mantêm vivos a memória mexica, mas sim sua *representação* para os fins dos bens de consumo, ou seja, a venda do produto para determinado nicho (fãs da marca? Consumidores ativos da história? Colecionadores da caneta?).

²⁷⁸ Detalhes sobre o utensílio podem ser acessados na página da própria empresa, disponível em ><https://www.graf-von-faber-castell.com.br/caneta-do-ano/pilares-da-historia/poty-2022>< Acesso em 10/04/2023.

²⁷⁹ Nesse caso com o nome colonizador, o nome mais famoso e identificável no caráter público da sociedade: asteca.

Como poderíamos enxergar, à uma primeira vista, numa perspectiva hermenêutica do recolhimento, algo minimamente “cultural” ou que faz sobreviver formas vitais de 500 anos atrás, numa caneta cujo valor consiste na força simbólica da sua marca e no seu caráter de edição limitada? Como poderíamos ver a sobrevivência do mundo como resguardo social num ente abarrotado de adereços que estimulam o desejo de compra? A cultura não é morta apenas nos museus, mas nas vitrines. Nesse caso não podemos falar de cultura, pois antes pensamos que tal objeto causa um **bloqueio** ao mundo da macroesfera mexica. O bloqueio cria a ilusão de se tratar dela, ao passo em que convida o observador a consumir e participar dessa ficção nostálgica, hiper-real e falsificada²⁸⁰. Encontramos diversas obras audiovisuais imersas nessa situação de bloqueio cultural e, com elas, observamos que a proximidade da imagem técnica só evidencia distâncias intransponíveis.

6.9.1 *Apocalypto*

Nunca saberemos ao certo, pois o terreno da pré-ontologia sempre é fugidio e nunca 100% delimitado, mas tendemos a crer que nosso interesse com a cultura mexica começou a partir das impressões impactantes de uma sessão de *Apocalypto* (Mel Gibson, 2007). Contudo, este não é um filme sobre Tenochtitlán ou a civilização mexica. Quer dizer, pelo menos não o é de maneira declarada.

A história do filme é bem simples, e trata de um guerreiro chamado Jaguar Paw (Rudy Youngblood) que tem sua vila completamente destruída pela invasão de diversos guerreiros de outra tribo, onde estes matam quase todas as mulheres e idosos e capturam os homens para escravidão. Boa parte da história consiste no drama de Jaguar Paw em tentar fugir e resgatar sua família sobrevivente do massacre. O filme se passa na península de Yucatán, e é todo falado em maia no intuito de gerar mais realismo com o período histórico. Além disso, o trabalho de direção de arte é primoroso em recriar diversos aspectos da cultura retratada. No entanto, há algumas incoerências, a principal é que o filme mostra o apogeu maia através de cidades populosas, pirâmides em plena exuberância religiosa e mercados ativos, algo que deve ter ocorrido por volta do séc. IX para o séc. X depois de Cristo. No entanto, ao final do filme, ocorrem os primeiros contatos com os conquistadores europeus, algo que ocorreu por volta de 1502. Ou seja, há uma confusão clara de calendário, pois os conquistadores nunca encontraram uma sociedade maia tão próspera como a retratada pelo filme, isso é algo que não existia há vários séculos no momento do primeiro contato de povos.

²⁸⁰ O bloqueio, enfim, é próprio do que Baudrillard (1991) chamou de quarto estágio da imagem, onde esta não obedece a mais nada que não seja seu próprio simulacro, sua própria mentira.

Queremos olhar mais a fundo uma das incoerências do filme. Mas, de antemão, é preciso dizer que *Apocalypto* é um filme bastante físico, carregado das mais diversas violências e com apreço pelo jorrar de dramático sangue – tal como outros filmes do diretor (*Coração Valente*, 1995; *Paixão de Cristo*, 2004). Há, portanto, uma expectativa pela violência, não apenas porque em menos de 30 minutos vemos tantas pessoas sendo assassinadas de maneira realista, mas porque os núcleos narrativos principais são antagonísticos por serem de culturas diferentes. Um dos apogeus dessa violência se dá quando Jaguar Paw e seus companheiros são deslocados para uma grande cidade maia, pintados de azul e dirigidos para uma pirâmide. Eles estão prestes a serem sacrificados numa grande cerimônia pública.

Centenas de pessoas estão em estado eufórico diante das escadarias do templo titânico. Os degraus levam a um espaço visível por todos os espectadores, onde um sacerdote se encontra rodeado por membros da aristocracia e diante de uma pedra central encharcada de sangue. É uma celebração para o deus Kukulcán – a serpente emplumada, uma deidade bastante associada como uma versão maia de Quetzalcóatl –, onde um prisioneiro é colocado vivo (em desespero) no centro da pedra e têm seu coração removido pelo sacerdote através de uma faca obsidiana. De certa forma, a cena lembra muito o painel do códice Magliabechiano (fig. 43) e isso se dá porque a cena é, essencialmente, mexicana, e não maia.

Haviam sacrifícios humanos na cultura maia, mas suas práticas eram consideravelmente diferentes da cena apresentada em *Apocalypto* (fig. 49), além de serem rituais bem mais discretos quando comparados ao que é representado no filme²⁸¹. Ao passo que a violência²⁸² cria uma espécie de tensão de “o protagonista vai morrer ou não?”, ela também estabelece o povo maia que captura Jaguar Paw como estritamente sádico (o que aos olhos de qualquer prisioneiros de guerra soa como crível), voltado para a prática de sacrifícios – no caso do filme, o ritual está sendo feito para livrar a cidade de uma praga. Novamente, isso é mais próximo dos mexicas de Tenochtitlán do que dos maias.

²⁸¹ Disponível em ><https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4177853/>< Acesso em 10/04/2023.

²⁸² A visão da obra é de uma sociedade amplamente expansiva e violenta. Em outro momento, vemos os antagonistas brincarem com os prisioneiros não sacrificados – incluindo o protagonista – em inúmeros jogos sádicos, até que Jaguar Paw escapa e cai num covil de cadáveres desmembrados. Isso novamente não conduz com os anais históricos sobre os maias.

Figura 49: Ritual de sacrifício em *Apocalypto*

Fonte: Internet.

Toda imagem técnica seduz, de acordo com Flusser (1985), por sua percepção de demonstrar uma impressão direta e verdadeira da realidade, mas as escolhas textuais de *Apocalypto* buscam mais realismo: seu uso de locações reais, bem como o uso de atores mexicanos e uso da língua maia, indicam que as imagens fílmicas desejam serem *ainda-mais reais*. Contudo, a cena acima não condiz com a cultura representada pelo filme, mas também não há uma pedagogia narrativa minimamente disposta a assumir seu realismo e contexto como mexica. Diante disso, reconhecemos um primeiro espaço para a cultura mexica no universo das imagens técnicas: o sincretismo próprio do hiper-real que anula as diferenças.

Nesse sentido, nos parece que antes de ater-se aos detalhes, *Apocalypto* se interessa em vender uma imagem *que se mostre atenta aos detalhes*. Sua recriação histórica “apurada” é refém da linguagem cinematográfica, nesse caso as culturas mexicanas antigas servem ao filme ao serem mineradas para narrativas que pouco se importam com a pluralidade de vozes e existências que o México antigo abrigava. É um tipo de colonialismo cinematográfico que anula as diferenças em prol da excitação da violência, da promessa de resoluções catárticas e do suspense narrativo.

Indo por aí, pouco importa se o sacrifício retratado é mexica e não maia, pois ele se adequa à imagem cinematográfica – seja por conta do estilo do diretor/roteirista/produtor ou pela exigência mercadológica e/ou narrativa. Essa acomodação da cultura transformada em representação imagética finge se importar com o realismo histórico para convidar o espectador

ao seu universo fictício: um passado de violências religiosas, culturas exóticas e comunidades esquecidas pela imaginação cinematográfica.

Apocalypto representa um primeiro tipo de produção imagética que fagocita a cultura mexicana, pois esta, primeiro, encontra espaço ao ser misturada em diversas referências das culturas do México antigo. O intuito dessa sopa confusa consiste em servir como seiva para narrativas cinematográficas que queiram exibir elementos que possuam um quê, uma *cara* mesoamericana antiga. Essa “cara” diz mais respeito acerca do imaginário confeccionado por tradições hegemônicas e pelas necessidades do audiovisual do que pela veracidade histórica. Nesse viés, *Apocalypto* nem é um caso tão caricato disso, pensemos primeiro na animação *O Caminho para El Dorado* (Bibo Bergeron, Don Paul, 2000).

6.9.2 *O Caminho para El Dorado*

A cena inicial de *O Caminho para El Dorado* consegue expor as generalidades eurocêntricas acerca das culturas mesoamericanas em forma de número musical adornado com artes digitais. A música de Elton John (“El Dorado”²⁸³) abre o filme e age duplamente como narradora sobre a cidade homônima – que logo será introduzida à história do filme – a partir de elementos tipicamente associados com o imaginário da América pré-colombiana e com as histórias que lançaram milhares de europeus rumo ao novo mundo em busca de fortuna: cidades magníficas, deuses gloriosos, e claro, abundância de ouro.

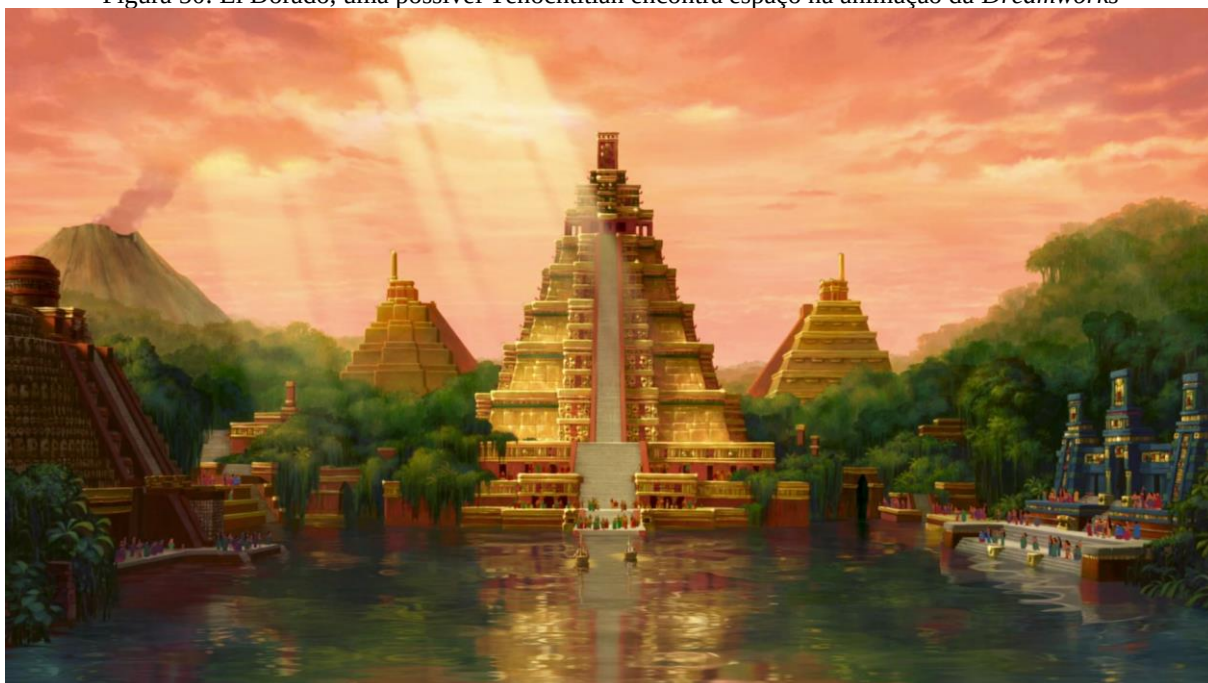
A lenda de El Dorado – que funciona como um tipo de referência real para o filme – data do séc. XVI e diz respeito a uma tribo indígena que se banhava em ouro em algum lugar do norte da América do Sul. No entanto, a ficção adquiriu vida própria e em muitos relatos a tribo é uma cidade de ouro ou um império, que foi amplamente procurado na Amazônia e no México. No filme, o mito é uma cidade num mapa que cai nas mãos dos protagonistas Tulio (Kevin Kline) e Miguel (Kenneth Branagh), dois aventureiros de baixas condições financeiras que ganham a vida fazendo pequenos golpes. Os amigos ganham um mapa para El Dorado e, depois de quase morrerem no cruzamento do Atlântico e na selva do novo mundo, conseguem chegar de fato a El Dorado, onde são tratados como deuses pelos povos originários, onde estes não são abertamente identificados com qualquer cultura real. O plano dos protagonistas é simples, coletar a maior quantidade de ouro e voltar para Espanha.

O *background* narrativo do filme não evidencia uma influência mexicana. Mas como *Apocalypto*, existe a possibilidade interpretativa do fundo cultural que alicerça as

²⁸³ Disponível em > <https://www.youtube.com/watch?v=e-NMI6o5ynk> < Acesso em 11/04/2023.

representações mesoamericanas do filme como sendo semanticamente próximas da cultura mexica. Inúmeros fatores nos levam a crer na aparição mexica na representação da El Dorado da obra em questão: a cidade é rodeada por um lago e por vulcões ativos, além disso, suas ruas são estreitas e com diversos templos e pirâmides (fig. 50). Tal como a entrada para Tenochtitlán, El Dorado só é acessada pela água. O resplandecer da visão dos espectadores e protagonistas (fig. 50) parece se acomodar diretamente com os relatos europeus sobre a beleza da capital mexica. Além disso, o fato de El Dorado ser banhada em ouro possui ressonância com os diversos relatos nahuas que fascinaram os espanhóis acerca da quantidade absurda de riqueza da cidade do lago.

Figura 50: El Dorado, uma possível Tenochtitlán encontra espaço na animação da *Dreamworks*



Fonte: Internet.

Continuando com as características da El Dorado fílmica que são próximas do Mundo do Texto da cultura mexica, no filme, quando os personagens da cidade percebem Miguel e Túlio como deuses, ocorre o anúncio da chegada da era Jaguar e com ela, uma prosperidade milenar – tal como diversos relatos sobre a crença dos povos nahuas com a aparição dos europeus como deuses que retornavam depois de muito tempo no extremo oriente. O conflito do filme gira em torno do ponto de tensão dos protagonistas com o vilão, defensor árduo da organização social da cidade voltada para o sacrifício. Nesse contexto, Miguel e Túlio repudiam enfaticamente a prática, e isso faz lembrar diversos relatos de espanhóis horrorizados pela cultura mesoamericana.

Além disso, numa entrevista²⁸⁴, os roteiristas traçam o início do processo criativo da obra após a leitura de *Conquest: Montezuma, Cortes and the Fall of Old Mexico* de Hugh Thomas (2005), o mesmo livro que referenciamos diversas na presente tese, e talvez isso explique porque o próprio Cortés é um personagem no filme. De aparência vil e musculosa, o Cortés digital (Jim Cummings) aparece nos primeiros minutos, quando o leiteiro diz “Espanha, 1519” – o que é uma incoerência histórica, tendo em vista que Cortés, nesse período, já estava em Cuba. “Pela Espanha, pelo ouro, por glória”, exalta Cortés num porto espanhol para uma multidão eufórica com as perspectivas do novo mundo.

Ao longo do filme, o personagem aparece pouco, mas é construído para a repulsa do público. É ele que lança a expedição para a América, onde Tulio e Miguel embarcam clandestinamente, mas quando estes são descobertos pelo conquistador, ele não hesita em afirmar que os protagonistas serão escravos em Cuba, pois sua expedição é lugar para discípulos de Cristo, não clandestinos. Um Cortés cruel, que usa o cristianismo para justificar seus atos vis, é reconhecido pela textura fílmica, mas pouco aprofundado. Perto do final, o personagem é confundido com um deus vigoroso e isso só reforça o respaldo histórico do filme com os relatos que atestaram uma percepção do conquistador como divino pelos povos no vale do México.

Todos esses elementos colocam *O Caminho para El Dorado* muito próximo do Mundo do Texto que trouxemos ao longo do capítulo com os acontecimentos do vale do México. Mas é preciso lembrar que a narrativa almeja um público infantil, portanto, nada do realismo pungente do filme de Mel Gibson, no lugar disso, o espectador se depara com peixes fantasiosos, tartarugas gigantes e aves irreais que andam de lado a lado com as representações “mais realistas” descritas nos últimos parágrafos.

O que anima a história é um senso de deslumbramento com o novo mundo, pois esse é um lugar mágico, de fartura, onde apenas aventureiros podem ousar ir – algo especificamente determinado no número musical *The Trail We Blaze*²⁸⁵ que representa o momento onde os protagonistas entram na densa selva americana pela primeira vez. Esse imaginário tipicamente eurocêntrico retém como o desbravamento dos espaços geográficos é marcado por perigos locais e pela possibilidade de fim terrível – não é estranho que as primeiras imagens avistadas por Miguel e Túlio no novo continente são restos mortais de pessoas possivelmente

²⁸⁴ Disponível em > <http://mjsimpson-films.blogspot.com/2013/04/interview-ted-elliott-and-terry-rossio.html> < Acesso em 11/04/2023.

²⁸⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=hlWL5Az4pow> > Acesso em 02/07/2023.

assassinadas pelos povos originários, tendo em vista que perto dos cadáveres existem armas com adereços mesoamericanos. Eis um filme cultivado pelo virtuosismo heróico.

No entanto, quando a ação começa a se passar em *El Dorado* e Miguel e Túlio são tratados como deuses, não há pessoas violentas, guerreiros sedentos de sangue, ou povos perigosos. Os habitantes são representados como pacíficos, generosos (eles não se importam em entregar quantidades massivas de bens preciosos) e amigáveis, com exceção de um, o sacerdote Tzekel-Kan (Armand Assante) – é a partir dele que encontramos o ponto que mais nos chama atenção no filme.

A primeira vez que encontramos Tzekel-Kan (quando ele ainda não é percebido como principal vilão do filme), o vemos inalando incensos em gestos mágicos e ritualísticos. Em poucos segundos, o filme já o definiu como a pessoa a receber a alcunha de “religioso”. O personagem engaja amplamente com o sentido de que os protagonistas são deuses que retornaram para lançar a cidade na era Jaguar e, diferentemente de todos os outros, ele fala e anseia pela prática de sacrifícios humanos. Por esse detalhe, em oposição aos protagonistas europeus e coadjuvantes indígenas, as ações de Tzekel-Kan acabam por defini-lo como antagonista da obra.

O primeiro embate drástico entre o personagem e os protagonistas se dá quando ele prepara um ritual de tributos humanos para a glória de Miguel e Túlio. Aqui o sacrifício não consiste na extração de corações do tórax de prisioneiros ou no desmembramento corporal, ao invés disso, uma versão sóbria da prática é colocada quando o espectador compreende que o sacrifício humano consiste em prisioneiros que são atirados num poço contendo um redemoinho cor roxa que absorve o que lhe é jogado. Essa é a versão censura livre da figuração sacrificial e que mesmo assim não acontece nem em tal momento²⁸⁶ ou em qualquer outra cena do filme.

Contudo, por mais inocente que a representação possa parecer, ela ainda é simbolicamente disposta para ser vista por parte de todos os personagens (menos é claro, Tzekel-Kan) – e por consequência, pelo público infanto-juvenil da obra – como algo ruim, errado e desviante da normalidade. Ninguém no filme, europeu ou mesoamericano (aristocrata ou candidato ao sacrifício), deseja a prática, vemos pessoas com medo, enquanto os protagonistas sentem nojo e repulsa do ato. Para Tzekel-Kan, a era Jaguar deve ser iniciada com sangue sacrificial, portanto vemos o personagem perguntando para Miguel e Túlio como os mortos devem ser conduzidos (apunhalados? Desmembrados?) e, em outro momento, o vilão chega a questionar como os protagonistas desejam comer seus tributos humanos. Em suma, o

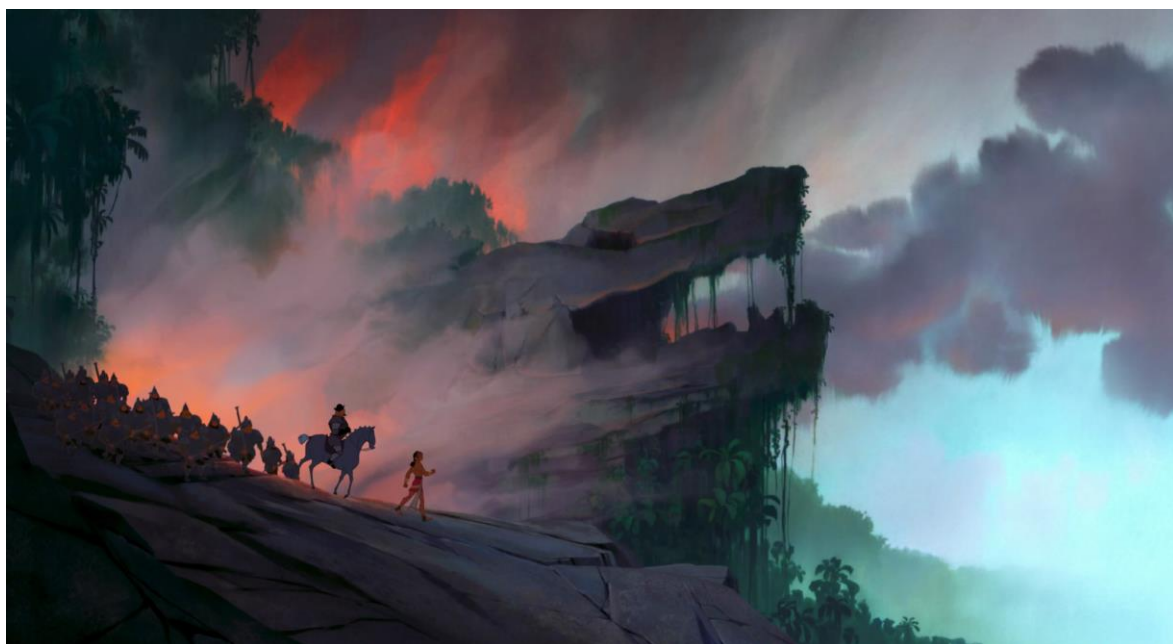
²⁸⁶ Miguel e Túlio comentam que um tributo muito mais apropriado aos deuses é bastante ouro.

vilão do filme é sedento pela manutenção da ordem social e movido pela crença no sacrifício. No filme tal ato é visto como característica de uma vilania cruel e sádica.

Não fica claro como a hierarquia política se desenvolve nessa El Dorado, mas o sacerdote Tzekel-kan é o único personagem interessado no ato sacrificial, e seu desenvolvimento como vilão se dá justamente pela oposição à repulsa dos protagonistas com a prática – até mesmo o soberano da cidade (Edward James Olmos) repudia ato, e todos os cidadãos celebram alegremente no momento onde Tzekel-kan é expulso da macroesfera. Além disso, o que leva o vilão a desacreditar que Miguel e Túlio são deuses é a aversão que esses dois possuem com o sacrifício, como se uma voz brotasse na cabeça do vilão “Que deuses são esses que negam justamente aquilo que está narrativizado sobre eles? Falsos deuses!”.

Mas que deus poderia ser adequado ao vilão? Ora, Cortés, pois no instante que Tzekel-Kan conhece o conquistador sua imaginação concebe o másculo e imponente espanhol como um autêntico deus das escrituras. Não há detalhes do processo de como o vilão procura levar o conquistador para El Dorado no intuito de subjugar-la, mas uma cena é exemplar para nossa investigação que é a imagem do vilão à frente de Cortés, conduzindo-o à promessa de riqueza a partir da crença de que o conquistador era um deus verdadeiro – e por onde eles passam, a destruição aparece (fig. 51).

Figura 51: Tzekel-Kan lidera Cortés



Fonte: Internet.

Não é necessário nenhuma ferramenta epistemológica profunda para notar como essa imagem está claramente polarizada entre a claridade serena e pacífica do lado direito em

contraponto com a marcha dos vilões do filme num fundo marcado pela cinza e laranja do incêndio esfumado. No centro da imagem, ainda há uma pedra em formato de animal (um Jaguar?) de aspecto soturno e ameaçador. Por onde essas figuras humanas passam, a paisagem muda de um aspecto natural para a destruição amedrontadora. Se Tzekel-Kan guia Cortés, é porque ele acredita que o futuro deve ser marcado pela destruição, este é o destino de El Dorado enquanto desejo do sacerdote-vilão: o alvorecer de uma era de deuses sanguinolentos.

Antes de lidarmos com as diversas tradições que rodeiam as cenas e ações narrativas descritas nos últimos parágrafos, percebemos agora que assim como o mundo heideggeriano foi reconfigurado de maneira ôntica com o mundo do texto ricoeuriano, tradições gadamerianas podem passar por um gesto semelhante. Para Heidegger, mundo é uma questão de ontologia, ou seja, acerca do ser que simplesmente se manifesta na experiência humana, Gadamer pensa o mesmo acerca da tradição, não há o que se fazer para sair delas, toda agência interpretativa já se encontra conduzida pela mão do passado que nos atravessa e nos retém nele. Isso é improdutivo para Ricoeur, pois não há o retorno epistemológico, por isso que quando este firma pactos com Mundos do Texto ele o dispõe como sendo o ser transformado em ente passível de ser estudado, analisado e criticado. Inspirado nele, diremos que as tradições em textos que se encontram no nosso ato interpretativo também podem se tornar um tipo de ente a ser estudado.

Nesse ente que representa um ser, precisamos reconhecer que os textos também são produtos da tradição, mas chegar ao final dessas tradições se torna um gesto impossível, pois estamos imbricados nesse desvelar. No entanto, não podemos dizer, por exemplo, que um dos livros da Bíblia se encontra inserido numa tradição mais *evidente* do que outras? Não podemos dizer que um texto abertamente engajado com um arcabouço de referências históricas, sociais ou mitológicas busca que seu leitor *engaje* com as tradições evidenciadas? Não podemos dizer que há textos que, por mais que possam ser lidos a partir de uma miríade gigantesca de tradições, nos tensionam através de uma tradição mais *provável*? *O Caminho para El Dorado* – bem como outros filmes desse tópico – parece justamente se enquadrar aí. Mas o sentido de provável não deve ser acerca daquilo *comprovado* por “a+b”, mas sobre aquilo que deve ser disposto, argumentado e defendido pelo pesquisador. Nesse sentido, estamos traindo Gadamer tanto quanto Ricoeur trai Heidegger, e promovendo que o debate sobre tradições pode ser colocado como ente numa epistemologia derivativa.

Fazemos isso pois o filme em questão desponta para tal necessidade, mas também porque somos empáticos com o projeto ricoeuriano de expandir autores para alguns conceitos se estenderem em suas aplicabilidades e reflexões. No nosso caso, não há como concluirmos

nossas reflexões sobre *O Caminho para El Dorado* sem desejarmos expor algumas coisas sobre o que, para nós, parece agir como tradições na sua textura fílmica.

O perguntar sobre as tradições no filme surge em direção ao questionamento do porquê tudo ao redor das ações sacrificiais é tão semanticamente negativo. Como em muitos filmes infantis, não há qualquer espaço na tessitura de intriga da obra para uma visão ampliada da prática sacrificial, a ação é direta e unicamente vista como algo ruim, repulsiva e a ser combatida. No filme, o sacrifício não é uma mera questão às margens da narrativa, ele é uma situação que empurra o roteiro para uma conclusão como conflito narrativo. O que nos faz puxar para essa questão como uma regurgitação cultural, por parte do universo técnico, do imaginário mexica não é apenas porque o livro de Hugh Thomas funciona como base para a pesquisa do roteiro, mas porque nenhuma cultura mesoamericana foi tão associada e difamada pela prática sacrificial como os mexicas de Tenochtitlán. Nesse sentido, não nos soa ingênuo que, diante de todas as outras possíveis alusões mexicas no filme, há uma pertinência que a tecno-imaginação de *O Caminho para El Dorado* possa ter bebido da fortuna crítica, inserida numa perspectiva europeia e cristã, acerca da cultura religiosa mexica.

O que parece mais visível da textura fílmica é que ela surge de uma tradição histórica que abomina o sacrifício como algo simplesmente bárbaro e injustificável. Eis uma visão majoritariamente cristã, no entanto, o pouco de respiro da obra em engajar abertamente com o cristianismo se dá a partir de sua distorção vil pelo personagem de Cortés, portanto, como pensar esse paradoxo?

Para nós, parece não haver uma condenação ao sacrifício por meio de uma tradição abertamente cristã, mas a partir de uma autoridade gadameriana que surge em consequência do processo histórico permeado pelo legado da colonização – sendo que esta última foi alimentada (e justificada) por textos cristãos. Nesse caso, não se trata do cristianismo como tradição direta a partir de, por exemplo, um livro bíblico ou um texto de um teólogo associado com tal mitologia, mas de uma **imagem moral** oriunda do profundo enraizamento do cristão no pensamento ocidental.

Esse legado letárgico em forma de moral parece produto direto do que já falamos com Terry Eagleton (2018) e tantos outros no capítulo 3 (tópico 3.10), acerca da necessidade do ocidente, após a “morte” de Deus, em ainda se refugiar nos sentidos do antigo pensamento metafísico cristão. Portanto, tal como o mais legítimo preconceito gadameriano, aquele que é justificado e embasado por tradições reconhecidas, o fundo que sustenta a completa abominação de *El Dorado* pelo sacrifício parece ser a imagem calcificada do cristianismo que persiste no

contemporâneo e age de maneira que qualquer ritual minimamente respaldado por modos de ser pagãos seja visto como um desvio a ser repudiado.

Até mesmo os povos originários vistos no filme são higienizados e resguardados pela moral hegemônica do cristianismo e poupados pelos realizadores da repulsa constrangedora do ato sacrificial – algo que seria impensável em qualquer cultura anterior ao contato com o outro lado do Atlântico. Nesse sentido, nenhum habitante da cidade fictícia-imbricada de imaginários mesoamericanos é visto como bárbaro, mas como exótico numa ilusória empatia – afinal eles são percebidos como estranhos, mas não a ponto de serem adeptos ao sacrifício humano, pois se fossem, o filme minaria qualquer identificação com o consumidor massivo e/ou infantil.

Como um gesto dogmático, o filme parece afirmar a todo momento que a ideia de sacrifício simplesmente é inaceitável, seja em sua diegese (que se passa em 1519) ou na sua atualização no seu lançamento ao mundo (dos anos 2000 em diante). O que esse mundo do texto nos lega é justamente um bloqueio ao espectador de conhecer autenticamente o(s) outro(s) que servem de base para sua construção textual. Ao invés disso, esse outro passa pelo filtro da indústria cultural, mas também pelos vieses fossilizados do cristianismo como moral ativa para confeccionar o passado numa roupagem agradável para o presente. O texto não representa o fim do mundo mexica, ao invés disso ele reforça a impossibilidade de reconhecer algo de verdadeiro, isto é, acurado historicamente com os acontecimentos do tempo mundial de 500 anos atrás. Não se trata apenas de continuar a matar a referência mundana do diferente, mas de *esquecê-la* ao torná-la qualquer coisa que não seu modo de conhecimento originário. O sacrifício deve ser esquecido como imagem e sua representação deve ser banida porque ela soa como um desvio constrangedor da história mundial.

No entanto, para além disso, precisamos nos perguntar, na abertura da seguinte pesquisa, haveria espaço, numa animação infantil produzida por um estúdio hollywoodiano, para alguma coisa *diferente*, em termos de tradições, do que vemos no filme? Pensamos que não, mas, para além disso, haveria alguma possibilidade para a imagem técnica representar um modo de ser tão culturalmente divergente da moralidade vigente? Para isso, precisamos de mais casos.

6.9.3 *Capitão de Castela*

Um pouco mais de meio século antes de *O Caminho para El Dorado*, Hollywood se aventurou num filme cujos os gêneros são bastante próximos da animação da *Dreamworks* (ação, aventura) e que abraça abertamente a tradição cristã sem nenhum receio ou velamento. *Capitão de Castela* (Henry King, 1947) é uma obra que no deslumbre vibrante do *Technicolor* convida o espectador ao maravilhamento do novo mundo ao recriar cenas cruciais dos caminhos

que levaram Cortés à Tenochtitlán. Logo no início, o filme abraça sua referencialidade cruzada ao querer ser visto como histórico e dizer, através de letreiros, que a obra contou com o apoio do governo do México para prover fatos e informações sobre os acontecimentos reais para a narrativa ser a mais real possível. Os letreiros ainda informam que algumas cenas (não especificadas) foram filmadas nos lugares reais de seus acontecimentos no século XVI. Além disso, boa parte das personalidades históricas que falamos neste capítulo aparecem: Temos Cortés (Cesar Romero), Marina (Stella Inda), Pedro de Alvarado (Roy Roberts) – o autor do massacre que deflagrou a hostilidade irrefreável dos mexicas com os espanhóis – e muitos outros. Ou seja, não há dúvidas de que esse texto, diferentemente de *El Dorado*, seja diretamente uma referência às tradições históricas que o produzem. Esse é um filme sobre a colonização do México antigo de maneira aberta. Não há menção direta aos povos originários como mexicas ou até mesmo “astecas”, mas Montezuma é citado como o soberano do vale e diversas cenas parecem recriar diretamente as descrições dos códices do séc. XVI (apud BAUDOT, TODOROV, 2019).

Porém, *Capitão de Castela* partilha com *El Dorado*, ao nosso desvelar, a mesma tradição de encantamento com o novo mundo como lugar de riqueza e abundância, onde apenas os aventureiros corajosos são recompensados. “É verdade, senhor, que há um lugar onde os índios comem sua comida em pratos de ouro?”, pergunta o protagonista no início do filme para um personagem que acaba de regressar do México, ao qual este responde “sim... reinos, impérios, montanhas de ouro.... apenas esperando para o primeiro cavaleiro com coragem o suficiente para aventurar-se”. Esse diálogo, tão engessado quanto banal, soa como o modelo de tantos relatos antigos para justificar atrocidades em nome da moral e do capital. Além disso, ele parece agir por dois vieses: no primeiro, ele seduz o protagonista a imaginar as possibilidades no novo mundo, e no segundo viés é o próprio espectador que parece visado pelo filme, pois ele se atrai com o relato, tal como um aventureiros do século XVI, e anseia por ver tal mundo em imagem.

Assim como a animação do último tópico, o filme em questão não inicia no México, mas na Espanha, onde acompanhamos Pedro de Vargas (Tyrone Power), nobre de nascença e sujeito heróico, ver sua família arruinada (seus pais são exilados e sua irmã é morta) por julgamentos injustos da *Santa Hermandad* – organização militar real– que condena todos da família de Vargas por heresia. O protagonista consegue escapar da morte, e junto com alguns amigos, escapa para Cuba, onde eles escutam acerca da expedição de Cortés para o desbravamento do continente e se alistam. Daí em diante, vemos diversos momentos que marcaram a história contada no tópico 6.7 acerca da conquista do vale do México, contudo, é

preciso demonstrar como a tradição cristã se manifesta na textura do Mundo do Texto em questão.

Assim como em *El Dorado*, há uma textura própria em perceber que o discurso cristão está sendo maculado. Na animação isso ocorria pelo Cortés vil, em *Castelo* há o comandante da *Santa Hermandad*, Diego de Silva (John Sutton), antagonista da obra e responsável pela morte da irmã de Pedro, que é visto como um desvio dos ideais da cristandade.

No entanto, para além dessa crítica, o filme se abre para a defesa dos valores mais singelos do cristianismo. Isso ocorre não apenas porque nosso protagonista está em busca de redenção (um tema cristão clássico) e perdão por atos passados – para tal, ele recebe auxílio espiritual do padre Bartolomeu de Olmedo (Thomas Gomez), sujeito que faz de sua missão pessoal a salvação de Pedro para que este viva de acordo com os ensinamentos cristãos –, mas também porque o filme abertamente justifica a empreitada de Cortés pelo benefício da cristianização de maneira, historicamente, nociva.

Pensamos que a tradição em vigor se manifesta perniciosamente porque se por um lado o filme busca representar de maneira acurada os acontecimentos²⁸⁷, ele próprio interrompe o pacto historiográfico com seu leitor ao maquiar ou esconder boa parte da veracidade histórica em jogo no processo real que está sendo narrativizado. Nesse sentido, a narrativa mostra um processo colonizador com quase ou nenhum atrito entre espanhóis e povos originários – o mais próximo de um conflito narrativo vital ocorre nos pequenos dramas entre conquistadores, sem qualquer relação com as destruições de mundos que falamos no subtópico 6.7.1 (Evangelho Cortés). Além disso, eventos inconvenientes ou problemáticos na retratação espanhola, são ignorados na relembração da colonização do México pelo filme. Portanto, na obra, observamos Marina traduzindo os emissários de Montezuma para Cortés, mas não vemos menção ao massacre ocorrido em Cholula em 1519, quando Cortés não hesitou em massacrar toda a vida na cidade quando soube que ela era aliada de Montezuma²⁸⁸.

Os povos originários não estão presentes como indivíduos de uma macroesfera, possivelmente isso se dá porque a tradição cristã fossilizada não permite uma relação com a alteridade, e, quando isso parece prestes a mudar, percebemos justamente uma ênfase na banalidade cristã moralista no contexto moderno. Uma cena se torna emblemática nesse

²⁸⁷ Em determinado momento, onde há o encontro dos mensageiros de Montezuma com Cortés, parece haver quase uma transcrição direta dos relatos apresentados no códice Florentino (apud BAUDOT, TODOROV, p. 105, 2019).

²⁸⁸ Disponível em ><https://www.thoughtco.com/the-cholula-massacre-2136527>< ; <<https://www.historians.org/teaching-and-learning/teaching-resources-for-historians/teaching-and-learning-in-the-digital-age/the-history-of-the-americas/the-conquest-of-mexico/florentine-codex/mexica-account-of-cholula-massacre>> Acesso em 15/04/2023.

aspecto: vemos Pedro de Vargas – recém promovido à capitão – conversando com o Coatl (Jay Silverheels²⁸⁹), líder indígena que conhece o protagonista da Espanha, onde permanece como escravo até conseguir fugir e voltar para o México; a cena, portanto, é o momento de reencontro dos dois. O diálogo atinge um pequeno atrito quando Coatl fala que aquele é o país dele, sua gente, seus deuses e que os indígenas não impuseram nenhuma escravidão aos espanhóis, nem ordenaram que eles parassem de adorar aos seus deuses. Pedro permanece, a princípio, silencioso quando o outro personagem pergunta porque eles fazem isso, mas ao escutar o som massivo da percussão (um índice da prática sacrificial real ao qual o filme não faz menções explícitas) pensa e diz que não é correto o homem adorar ídolos, que há apenas um deus.

Pensamos que este poderia ser um bom momento para o alargamento das tradições que produzem esse texto, no entanto isso é impossibilitado quando Coatl diz “talvez seu deus meu deus, mesmo deus”, completando com um “talvez nós só o chamemos de maneira diferente”. O diálogo termina com Coatl afirmando que se seu povo for ferido ele irá revidar, e Pedro diz que faria o mesmo: Um acordo. Ao final do filme, nada disso irá se concretizar, e, minutos mais tarde, Coatl se sacrifica para provar a inocência de Pedro e este pode viver para segurar um futuro filho.

No diálogo descrito ocorre a apaziguação de diferenças, pois o filme não ousa ir além da ilusão moral de que todos são iguais. Para nós, a tradição que atua aí é justamente aquela que descrevemos no capítulo 3 (tópico 3.8, figs. 7 e 8), o mundo como espaço homogeneizado e carregado de sentimentalismo, onde todos são reivindicados em prol da macroesfera higienizada que apaga diferenças. Para nós, a imagem hegemônica do mundo moderno reveste o olhar que o filme tem com o passado, pois seríamos ingênuos, especialmente na indústria cultural hollywoodiana da década de 40, se acreditássemos no trato aprofundado com o diferente²⁹⁰. Ao invés disso, a tradição cristã assombra cada canto do filme, enganando os leitores para estes acreditarem que a obra enquanto referência cruzada realmente mostra o lado verdadeiro do tempo cósmico de 1519-1521 no México. Ou seja, o arcabouço de referências do cristianismo agiu tanto para a destruição dos mundos geográficos e mitológicos no séc. XVI, como se materializou em pleno séc. XX no discurso fílmico, de modo a diluir o acesso pedagógico às culturas nahuas.

A moral cristã traduz o conflito narrativo do protagonista –sua busca por redenção – por meio de vários personagens crentes que o que está acontecendo no processo colonizador

²⁸⁹ O ator (de origem indígena) não é creditado ao final do filme.

²⁹⁰ Em determinada cena, ao demonstrar como o canhão funciona para alguns emissários de Montezuma, Cortés despreza o caráter mágico dos originários ao afirmar que os deuses de culturas nahua são nada para os espanhóis.

aventureiro é a oportunidade perfeita para se criar um novo mundo sem os “males” dos antigos (uma possível referência ao excesso ditatorial da *Santa Hermandad*). Quando Pedro é redimido pelo seu passado, o filme conclui com a marcha dos conquistadores para Tenochtitlán – que nunca é de fato mostrada, com exceção de um vislumbre à distância, o último plano do filme (fig. 52).

“Este é apenas o começo”, diz o personagem de Cortés ao reunir seus capitães prestes a liderarem centenas de espanhóis e povos nahuas em direção à cidade do lago. Em paralelo, o padre Bartolomeu faz uma missa para os conquistadores, e proclama que estes tirem o desejo de ouro de seus corações para irem como homens de Deus, e não conquistadores. Ele ainda diz que o sol brilha tanto no México como na Espanha, e que os espanhóis devem deixar que ele brilhe sobre todos os homens, e que a nova macroesfera não deverá conter mestre ou escravo – um discurso não problematizado ou aprofundado pelo filme, mas certamente um discurso nocivo, especialmente se levarmos em conta que ele se origina num contexto após quase meio milênio de escravidão e etnocídio mesoamericano.

A riqueza da terra, de acordo com Bartolomeu, ofusca o ouro de Montezuma, pois a missão do deus católico será cumprida com todos os homens iguais. Nesse sentido, não é conveniente para o filme mostrar a história violenta (e real) que se seguiria, pois esta é incoerente com a moral da história. O MDT em nosso desvelar parece apontar que o final redentor cristão é uma consequência tanto para os acontecimentos específicos dos personagens como para a própria história real do que aconteceu. Portanto, somos convidados a receber a seguinte pedagogia ideológica e distorcida da história real: “a colonização não foi um fim do mundo, mas o início de um mundo mais justo e igualitário”.

Música heróica começa a tocar, estandartes são hasteados, tropas são alinhadas, os capitães tomam à frente de um imenso exército rumo à Tenochtitlán. A voz de Cortés entra em *off* para anunciar o que viria a seguir, seu consolo consiste em afirmar que todos aqueles participaram da criação de um novo mundo. Fim. À distância, vemos a cidade do lago (fig. 52), desprovida de sua beleza, subtraída do contexto macroesférico que a tornava a capital do vale do México, no entanto, ela ainda é iluminada por um feixe de luz de sentido quase divino.

Figura 52: O futuro de Tenochtitlán, seu genocídio pelos espanhóis e seus aliados



Fonte: Internet.

No filme, Tenochtitlán representa, de maneira simbólica, o ultimato da conquista, o desafio para se construir um novo mundo e uma mina de ouro para os conquistadores. Não se encontra tão longe das visões de Cortés e cia em 1520, a joia a ser oferecida para a coroa. Nessa relação entre história e filme, pensamos que reside a própria eficácia da barbaridade do que aconteceu. Primeiro, mata-se o mundo enquanto macroesfera, capaz de suscitar o acolhimento de indivíduos de maneira não-cristã. Em suma, primeiro assassina-se qualquer projeção (existencial) em ampla escala por meio da indução e manutenção de seres históricos que controlam as rédeas do futuro das comunidades humanas. Segundo, as imagens inseridas na indústria cultural, imersas na fossilização das ideias rígidas legadas pela história, olham para o passado e continuam a assassinar quaisquer perspectivas diegéticas que possam ofender a moralidade do senso comum. Talvez a história só se repita como simulacro.

6.9.4 A Outra Conquista

A Outra Conquista (Salvador Carrasco, 1999)²⁹¹, o último longa-metragem que trazemos na presente tese, é um filme mexicano que oferece uma perspectiva crítica do legado cristão para a colonização mexica. Seu título já faz alusão à confecção da nova Espanha no terreno mexicano como uma segunda conquista, após o fim da soberania mexica de Tenochtitlán. Portanto, não vemos a cidade que tanto fecundou nossa imaginação para um fim

²⁹¹ Existe um canal oficial do filme no youtube, onde qualquer um pode assisti-lo com legendas em inglês, disponível em> <https://www.youtube.com/watch?v=lowjBle9L9k>< Acesso em 16/04/2023.

do mundo em solo mexicano, mas os dias, meses e anos que sucederam aquele agosto de 1521, na inserção massiva da cristianização.

Já nos letreiros iniciais do filme, a narrativa nos conta que os derrotados do vale do México estão “sem deuses” e à procura de um novo propósito. Em seguida, vemos a cena inicial que alude ao massacre de Pedro de Alvarado em maio de 1520 (falamos disso no tópico 6.7.3) e depois, pulamos para o futuro logo após o fim da soberania de Tenochtitlán. Em um dia qualquer, um personagem até então desconhecido de nós produz um códice diante de um massacre há pouco ocorrido (fig. 53).

Figura 53: O reconhecimento imagético de que ali houve a catástrofe de um mundo



Fonte: Internet.

Longe da austeridade ideológica de Hollywood na década de 40, o audiovisual relacionado ao país que sofreu o fim do mundo em questão recria uma visão próxima do que de fato pode ter ocorrido há mais de 500 anos. A textura de *A Outra Conquista* não é ingênua ao perceber alguma redenção para os sobreviventes de Tenochtitlán, pois o mundo deles está majoritariamente morto. O roteiro entende esse drama apropriado com o que chamamos no tópico 6.8 de corpos sem vida, isto é, desprovidos de uma orientação macroesférica acolhedora, e o filme não tarda a mostrar a passagem de um mundo para outro por meio da violência.

A cena acima (fig. 53) se passa em 1526, demonstrando que “a outra conquista” continua em andamento, e se o personagem em questão não registrá-la, não haverá nenhuma lembrança ou documentação de que a aniquilação está em processo. O registro do códice é um

gesto anti-desaparecimento do mundo, pois a tentativa de resguardá-lo, mesmo em sua destruição, ainda indica alguma preservação. Mas não é suficiente esse registro, e o filme ousa ao demonstrar que uma maneira de preservar tal mundo é dar continuidade aos sacrifícios religiosos. Não há um teor negativo nessa prática, mas uma tentativa de contextualizá-lo como fazendo sentido para aquele povo “sem deuses”. Ou seja, cenas como a mostrada acima (fig. 53) e essa necessidade dos personagens em continuar com os sacrifícios nos desvelam um texto preocupado na empatia do espectador com a tragédia mexicana, como se o texto dissesse: “conheçam-me”.

Esse embate é colocado em cheque logo no início do filme, quando vemos uma mulher se preparando para ser sacrificada e em uma montagem paralela, espanhóis escutam os sons da prática e caçam o ritual para interrompê-lo. A personagem está relativamente ansiosa em dar o seu corpo para a faca obsidiana, mas confiante na prática, “é o que meu coração quer”, diz ela. O sacrifício às escondidas, como apontamos no tópico anterior, é a passagem da religião segura para a prática criminosa, portanto, o lugar deve ser mascarado e resguardado como um gesto de revolta.

A persistência do sacrifício no início da colonização não responde apenas ao desejo de vida saudável, mas ele também, de antemão, já corresponde a um gesto de revolta contra a injustiça que maculou o vale do México. Pensamos, com o filme, que se há uma persistência da prática no outro mundo (o mundo espanhol) isso se dá porque os sujeitos-ainda-aí na vida autenticamente mexicana se percebem a partir da afirmação absoluta do mundo diante do nada. Eles escolhem negar o niilismo imposto pela vontade de história espanhola. Para alguns sujeitos que continuam na antiga religião mesmo após o fim do mundo, o convite para a negação de suas pré-ontologias é o ato de injustiça absurdistas supremo. Ao invés de negar seus modos de vida, os sujeitos os abraçam como revolta, pois o gesto colonial de conversão ofende, agride e assassina qualquer ideia de indivíduo-pertencente-uma-macroesfera-mexicana. Nesse sentido, vemos, através do filme, a necessidade da prática como análoga à ideia de justiça.

O filme parece reconhecer isto, especialmente quando, após a representação do sacrifício criminoso, que não é julgado moralmente como errado pelo texto, um personagem espanhol afirma diante de um tórax aberto e já sem coração, “você realmente são de outro mundo”. O roteiro não se posiciona favorável a tal personagem, mas no lugar da colisão entre mundos distintos. Nesse sentido, o sentido de “mundo” na fala do conquistador é muito próximo ao que compreendemos na tese, e a prática sacrificial é um dos pontos mais limiares que separam uma noção de existência da outra. O espanhol representado não apenas se recusa a *acolher* o outro mundo, como ele o julga enquanto doença a ser expurgada da geografia

mexicana. O conflito narrativo é se houve essa outra conquista (dos espaços fenomenológicos) ou se existiu apenas a destruição geográfica. Por meio disso, o filme trata da vida de Topiltzin (Damián Delgado) que, no início da obra, se mantém firme com os ideais da antiga religião e que, anos mais tarde, é apresentado como Tomás, sujeito inserido nas dinâmicas católicas.

O embate de macroesferas é traduzido como embate de religiões. No entanto, isso não impede certas manifestações da tradição cristã. Por exemplo, há um momento que parece fazer alusão direta ao famoso salmo 21 quando Jesus, pregado na Cruz, diz “Meu Deus, por que me abandonastes?” quando Topiltzin, no início do filme, escapa de seus captores, sobe nas ruínas de um antigo templo mexica e diz “Ó deus sol, por que me abandonastes?”. Em outro momento, ele é condenado a ser chicoteado em público, enquanto o Frei Diego (José Carlos Rodríguez) lamenta que o processo colonizador se tornou um verdadeiro inferno pela violência desviante dos ensinamentos cristãos, o espectador observa Topiltzin, quase desmaiando de tanta dor, encarar uma imagem de Maria, onde esta, num momento poético-milagroso, chora diante da cena.

Talvez o filme se utilize de tais tradições no intuito de tecer pontes entre o espectador com o drama histórico real que a imagem visa criar. Ou seja, a partir da retórica mais fácil e disponível na imaginação latino-americana (o cristianismo), o filme conduz seu espectador ao drama que, historicamente, foi condicionado pela mesma tradição que agora se torna uma muleta textual. A eficácia da linguagem consiste em reduzir a complexidade das experiências históricas, mas, para além disso, a própria gramática cinematográfica parece exigir uma descomplexificação das coisas como condição, pois sua ontologia é de uma simples causalidade de vários “antes” que vão se acumulando na duração fílmica. Ou seja, *A Outra Conquista* parece dizer “precisamos ser, em algum nível, cristãos, para podermos olhar para os males do cristianismo”.

Perto do final, onde vemos um Tomás cada vez mais engajado em se revoltar contra a Igreja, o filme parece recair na mesma questão que tanto nos incomodou em *Capitão de Castela*: a homogeneização da religião. Portanto, quanto Tomás confronta o Frei Diego afirmando que seu povo foi reduzido à cinzas, que a verdade antiga simplesmente sumiu, e o Frei simplesmente diz “Que verdade? Sacrificar virgens inocentes para satisfazer ídolos sedentos de sangue?”, o mexica simplesmente diz que no fundo eles compartilham as mesmas crenças, mesmo que sejam de mundos diferentes. Segue-se um monólogo (em tons cristãos) em torno da amizade e da eternidade que os colocaram exatamente nesse momento, o Frei permanece confuso e se retira. Nesse diálogo, o sacrifício é contornado como possível limiar de mundos em prol da vida religiosa cujo sentido é único, e com isso o filme parece favorável a uma textura que crie pontes

entre os mundos, ao invés de os separar – isso, novamente, remete ao sentimentalismo da semântica de mundo que tanto falamos no tópico 3.8 e das figuras 7 e 8.

Certamente, o leitor já percebeu que nosso desvelar é favorável à separação (algo que iremos retornar e concluir no próximo tópico da tese) e não a uma perspectiva de apaziguação das divergências. Pensamos que isso se dá não pelo motivo que tanto criticamos no último capítulo sobre a ideologia norte-americana em diversos filmes e acontecimentos históricos que produzem a impossibilidade de diálogo entre os divergentes, mas sim porque no contexto dos vencedores cristãos no qual filmes como *La Otra Conquista* e *Capitão de Castela* se inserem, o apaziguamento textual elimina a pedagogia histórica densa dos processos bárbaros da colonização, além de agir em prol da tradição de um único mundo (o vitorioso). Uma única macroesfera de sujeitos pertencentes ao globo enquanto ideologia beneficia amplamente o capitalismo e o neoliberalismo, e tende a impedir qualquer possibilidade do novo. Ora, se filmes como o desse e do último tópico desejam abertamente serem vistos como narrativas históricas reais acerca do que aconteceu, porque não podemos exigir que eles adensem na complexidade do processo histórico? Se cobramos isso, é porque tais filmes ficcionalizam o pacto que o historiador possui com seu leitor em contar a verdade “tal como ela foi”, mas eles parecem não compreender todas as implicações disso.

Mas vale ressaltar que há momentos em *La Otra Conquista* onde ele se abre para uma maior ambiguidades em torno de seu embate de mundos, quando, por exemplo, Tomás/Topiltzin, acuado pela circunstâncias de seus atos, comete suicídio ao se jogar de altura considerável com a mesma imagem de Maria que chorou diante de si anos antes. Uma imagem poética bem notável para um filme que trata dos embates cosmogônicos no alvorecer de uma nova inserção macroesférica naquele contexto geográfico. Talvez o texto, a partir disso, desbrave que não há como refletir sobre as tradições do passado pré-cristão no México sem a sombra do cristianismo, pois sua influência e impacto na construção de uma identidade mexicana vão muito além de seu papel na ruína das culturas nahuas e no fim da soberania de Tenochtitlán.

6.9.5 *Hernán*

Para concluirmos este tópico sobre a rememoração da tragédia do fim do mundo mexicana pela indústria cultural de imagens técnicas, falemos agora da série *Hernán* (2019, disponível no Amazon Prime), que até o momento de escrita da presente tese possui apenas uma temporada, mas uma segunda já foi anunciada.

Nos casos explorados neste tópico, vimos como a cultura mexica foi regurgitada em diversas referências de culturas mesoamericanas, mas também vimos representações de momentos reais da conquista, no entanto, faltou uma coisa, Tenochtitlán: seu esplendor, seu modo de vida, seus milhares de habitantes que temiam a queda do sol, enfim, falta a cidade do lago sendo reconstruída pela engenharia de efeitos especiais da imagem técnica de maneira fiel aos relatos que tanto fascinaram as pessoas que nos colocaram no rastro de seu sumiço como uma figuração do fim do mundo. *Hernán* entra no nosso *corpus*, primeiramente, por cumprir esse papel.

Como o nome diz, a série gira em torno de Cortés (Óscar Jaenada) e a conquista do México²⁹². Como a série foi confeccionada diegeticamente para a data dos 500 anos da queda de Tenochtitlán, sua referência-cruzada consiste em esmiuçar a história do que aconteceu. Cada um dos seus oito episódios gira em torno de um personagem real da conquista (Marina, Pedro de Alvarado, Cortés, Montezuma, etc) para demonstrar (quase sempre do ponto de vista espanhol) o que aconteceu no México há quinhentos anos. Iniciando na ausência de Cortés da cidade do lago para enfrentar as tropas cubanas que vieram lhe prender e concluindo nas horas após a Noite Triste, *Hernán* também contém diversos *flashbacks* para exemplificar momentos cruciais da conquista, tais como o primeiro contato de Marina com Cortés numa tribo maia ou a infância/juventude do conquistador na Espanha e seu desejo de ir ao novo mundo.

Antes de irmos aos detalhes narrativos, gostaríamos de refletir sobre a própria abertura da série, onde vemos numa mistura de *Tableaux Vivants* (“Imagens vivas”) com *slow motion*, diversas cenas poéticas que recriam gestos e acontecimentos como se fossem encenações teatrais. O fundo preto e o excesso de escuridão reforçam a dramaticidade de cada gesto – que alinhados a efeitos especiais com chamadas conduzem o olhar para a excitação temática da obra: uma história de indivíduos exemplares e cenas espetaculares. A história monumental (Nietzsche, 2017) traduzida em imagens técnicas, personalidades históricas expostas como atores do teatro (figs. 54 a 56)²⁹³.

²⁹² Alguns detalhes a mais sobre a série e seu apuro pelo realismo: apesar da legenda traduzir “mexica” como “asteca”, preservando o nome colonizado, os idiomas dos diálogos variam entre espanhol, nahua e maia. Um dos personagens, Bernal Díaz del Castillo (Miguel Ángel Amor) é visto escrevendo em diversos momentos, tal sujeito realmente existiu e lançou as memórias da conquista décadas depois – é dele, inclusive, uma das vozes que relataram o famoso último sacrifício mexica no auge do cerco a Tenochtitlán que referenciamos no subtópico 6.7.3.2 a partir de Hugh Thomas (1992). Por último, a série parece se basear em muitos relatos europeus da conquista, pois em diversos momentos, os povos nahua parecem lidar com os espanhóis como deuses.

²⁹³ A abertura pode ser conferida no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=9IS34fHPUUo>> Acesso em 23/04/2023.

Figura 54: Abertura de *Hernán* com reencenação sacrificial: O sacrifício mexica como equivalente ao batismo cristão? (fig. 61)



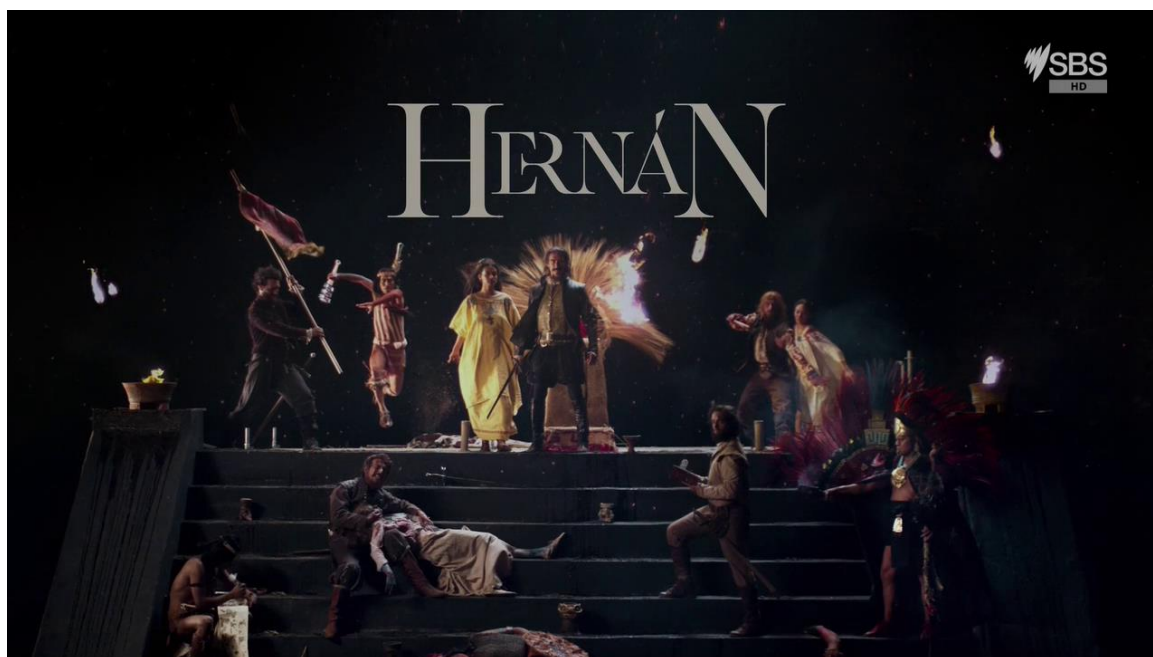
Fonte: Internet.

Figura 55: Cortés sobe as escadarias do Templo Mayor na abertura da série



Fonte: Internet.

Fig. 56: Cortés vitorioso na abertura de sua celebração enquanto série



Fonte: Internet.

A escuridão da abertura de *Hernán* reforça o drama do passado e a temática de polarização de mundos surge enquanto imagem: vemos até um espanhol com uma tocha em chamas se incomodar com o gesto do sacerdote mexicano no canto esquerdo (fig. 54).

Cortés subindo as escadas do Templo Mayor (fig. 55) – enquanto herói? Tirano? Ou apenas como sujeito que para ascender socialmente nessa macroesfera teve de matar muitas pessoas? De qualquer maneira, os litros de sangue descendo da escadaria remetem a uma iconografia do audiovisual que associa sangue com interesse espetacular (a cena poderia lembrar o famoso momento do elevador em *O Iluminado* [Stanley Kubrick, 1980²⁹⁴], talvez?). Sangue representado pode se conectar com o espectador por meio da expectativa que a violência gráfica se concretize e seja mostrada para o deleite do olhar. Filmes e séries que trabalham com reconstituições históricas e são chamados de “Épicos históricos” frequentemente recebem sinal verde de produção pelo retorno financeiro costumeiramente representado por batalhas grandiosas envolvendo tecnologias arcaicas e o excesso de violência – pensamos em casos tais como o cinema de Mel Gibson (*Coração Valente*, 1995; *Apocalypto*), *Gladiador*, *Joana D’Arc* (Luc Besson, 1999), *Alexandre*, *O Grande* (Oliver Stone, 2004), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), dentre outros. O sangue também pode ser uma referência ao fato de que ele certamente

²⁹⁴ No filme, a cena é bastante misteriosa e parece fazer alusão ao passado que se encontra presente no hotel diegético, disponível em ><https://www.youtube.com/watch?v=RigIpVXm2xA><, no entanto seu uso mais famoso consiste no trailer do próprio filme, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=A-tgsURVNrI>> Acesso em 17/04/2023.

escorreu bastante no Templo Mayor após as celebrações do sacrifício, nesse sentido, a súbida de Cortés poderia representar que parece alcançar o poder (fig. 56) ele teve que atravessar – heroicamente claro, percebam o herói de cabeça baixa cansado de carregar o fardo – culturas sanguinolentas.

Após tal subida, Cortés finalmente se consagra diante do templo (fig. 56), e ao seu lado vemos Marina. O herói, agora orgulhoso, encara o espectador e, de espada na mão, centraliza-se na imagem. Ao redor da imagem, vemos um Montezuma no canto inferior direito, um aliado nahua com o sujeito de bandeira erguida, mas também podemos notar uma iconografia próxima de uma pietá renascentista num dos pés do canto inferior esquerdo: a vitória não veio sem imagens clássicas do sofrimento cristão. No entanto, Cortés não se mostra abalado, seu olhar poderia muito bem encarar toda a extensão da cidade do lago no horizonte caso ele estivesse no templo verdadeiro, mas ele só encara o espectador como um herói europeu no topo do mundo: é seu nome que anuncia a cena. A abertura, portanto, resume boa parte da história real: *Hernán* será vitorioso, não nessa temporada, mas em futuras e, de qualquer maneira, o fato de estarmos assistindo a uma série com seu nome, no séc. XXI, já indica que a indústria cultural o escolheu como digno de ser lembrado. Eis uma história sobre alguém do passado que venceu.

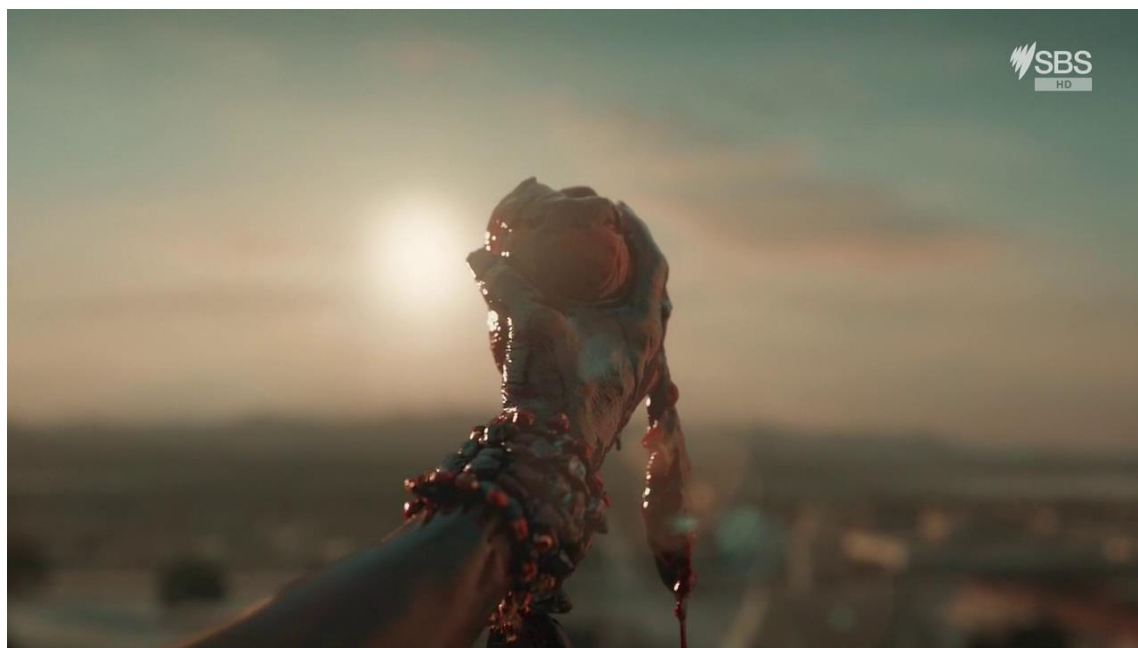
No entanto, a questão da deturpação histórica e o compromisso com a verdade factual são elementos complexos em *Hernán*²⁹⁵, onde a visão nem sempre é a dos vitoriosos. Se há uma preocupação típica da referência cruzada em se servir de acontecimentos reais para medir o valor da história pelos artifícios da imagem técnica e se guiar pelos vitoriosos, existe também um ímpeto em olhar para além das perspectivas espanholas e em direção a alteridade mexicana. Por esse viés, há um episódio dedicado a Montezuma, como ele percebeu a invasão em seu país, seus últimos momentos (onde a série se posiciona na crença de que ele morreu em decorrência das feridas causadas por seus cidadãos), etc. Existem também espaços narrativos para os aliados nahuas de Cortés (especialmente no episódio 3), suas motivações e rancores com Tenochtitlán. Eventos como o massacre de Cholula e a investida de Alvarado (Michel Brown) na festividade

²⁹⁵ Podemos elogiar, por exemplo, como há uma preocupação narrativa em representar Marina ou *La Malinche* (Ishbel Bautista) – a tradutora e amante de Cortés, bem como a mãe de um dos seus filhos (num dos primeiros casos de mestiçagem no novo mundo) – como uma pessoa de semblante trágico. A história legou boa parte dos enunciados sobre Marina como uma pessoa vil e odiosa – no México, citando caso análogo, o termo *malichismo* (disponível em ><https://en.wikipedia.org/wiki/Malinchism>< Acesso em 17/04/2023), derivado de seu nome, se tornou sinônimo de pessoa que odeia sua própria cultura ou sente uma necessidade, a partir do sentimento de inferioridade, de exaltar o estrangeiro. No entanto, a série, numa tradição próxima do feminismo, manifesta que Marina nada mais foi do que uma vítima das circunstâncias e que soube enxergar uma vida melhor a partir de Cortés. Nesse mesmo viés elogioso que temos com a série no seu retratamento de Marina, também pensamos como a adequação da personagem ao papel de par romântico de Cortés (Óscar Jaenada) muitas vezes reduz a complexidade dos acontecimentos a um mero “eles vão ficar juntos ou não?”, próprio da simplificação textual das convenções do gênero do romance.

de maio de 1520 são vistos como verdadeiros crimes cometidos contra as culturas nahuas. Portanto, sim, no tribunal contemporâneo de tradições que reconhecem o passado colonial como um trauma, os espanhóis são colocados, ocasionalmente, no banco dos réus pela série.

A questão do sacrifício é mais complexa, porque há uma necessidade, por parte da série e na visão de nosso MDT, de agradar a gregos e troianos. De um lado, podemos ver uma textura interessada em reconhecer (e validar) a alteridade religiosa radical (aos olhos cristãos) da prática. Mas, simultaneamente, num outro ponto de vista, ocorre uma falta de estômago para lidar com alguns fatos históricos acerca do ritual. Na mesma série, portanto, observamos um Montezuma (episódio 5) assertivo, mas calmo, que justifica a prática como sendo um diálogo de seu povo com os deuses para um Cortés furioso ao ver oferendas. O soberano mexica diz para o conquistador, “você não precisa comer? Nossos deuses precisam também”²⁹⁶. No mesmo episódio, vemos Montezuma realizando um ritual com alucinógenos para falar com os deuses, o que mostra uma disposição da obra em retratar a necessidade ritualística como algo enraizado culturalmente e justo. No entanto, a série não consegue escapar da tradição que julga o sacrifício enquanto ofensa estranha e errada, isso é evidenciado no clímax do segundo episódio, no sacrifício de uma espanhola – companheira do personagem Olid (Victor Clavijo) – que é capturada e rapidamente levada ao topo do Templo Mayor para dar início ao ritual (fig. 57).

Figura 57: O coração de Juana no segundo episódio de *Hernán*



Fonte: Internet.

²⁹⁶ A cena parece fazer referência direta ao relato que descrevemos quando Cortés fala com Montezuma pela primeira vez (THOMAS, 1992, p. 301) – conforme escrevemos no tópico 6.7.2.

A imagem acima (fig. 57) nos engana. Sua composição do coração em primeiríssimo plano ao lado do sol é própria do pensamento simbólico onde um sentido surge da opacidade da imagem e nos conduz para uma visão menos direta das coisas. Nesse caso, o coração, é o sol, não apenas porque os mexicas acreditavam que todo coração pulsante continha um pouco do sol e por isso deveria ser sacrificado com a vítima ainda viva – afinal como um pequeno sol morto poderia ser útil na manutenção vital do grande sol sob as cabeças mexicanas? –, mas também porque esse *frame* isolado é passível de informar duas formas semelhantes (o coração e o sol) como sendo, analogicamente, uma única. O coração no sol. Mas como falamos, a imagem mente, pois esse mesmo *frame* levaria o leitor a crer que tal simbolismo se encontraria roteirizado por diálogos e falas na presente cena.

Longe do que descrevemos na imagem, o momento em questão faz parte do sacrifício de Juana e é visto com tons grotescos e sobrenaturais. A montagem em paralelo conduz a cena: observarmos o protagonista do episódio, Olid, se desesperar em vão ao tentar bolar um resgate para a amada, ao mesmo tempo vemos Juana atordoada, mal ciente de que está viva, sendo levada para o topo do Templo – alguns planos do ponto de vista dela apresentam dois sujeitos parados ao lado da pedra sacrificial. A personagem se debate de maneira não tão expressiva, o suspense sonoro mistura uma música de poucas variações com o som de percussões leves que não sabemos se se trata de algo diegético ou não, pois ele poderia ser muito bem um tambor fora de quadro ou o bater do coração da espanhola. Ela grita de maneira abafada, se desespera, tenta lutar contra seu destino, enquanto Olid cai de joelhos no quartel espanhol em Tenochtitlán (a cena se passa nas semanas seguintes ao massacre de Alvarado, ou seja, o momento é de extrema hostilidade) e começa a chorar diante da impotência de salvar a amada.

Os ângulos no ritual variam, vemos um sacerdote mexica saudando o sol, um *close up* do rosto de Juana, um plano do alto para baixo (fig.58), no entanto, só vemos o rosto da sacrificada, pois os três mexicas são vistos em contraluz, de forma que seus rostos ou detalhes não são percebidos. Sombras sem faces, silhuetas em *slow motion* (fig. 59 e 60). A faca corta o tórax da personagem, o sacerdote retira seu coração e ergue-o ao sol (fig. 57), ele bate uma última vez ao lado do sol e, do outro lado da cidade, Olid se joga ao chão e grita desesperado ao ouvir o grito da amada à distância, ele sente que falhou.

Figura. 58: Juana se desespera ao ser deposta no ritual sacrificial



Fonte: Internet.

Figura 59: Uma autoridade mexicana aguarda o corpo para ser sacrificado. O efeito de “negativo” imagético da câmera no contraluz produz um sentido deveras misterioso, quase como se o sujeito ali fosse uma estranha assombração



Fonte: Internet.

Figura 60: O sacerdote saúda o sol de boca aberta (percebam a língua logo abaixo a sombra da pena em sua cabeça). Tal como mostrado na imagem anterior, o sujeito nos é desconhecido, mas sua sombra é um ente fantasmagórico que na dinâmica da montagem mais se assemelha ao sobrenatural do que a um ser humano.



Fonte: Internet.

Toda essa cena (figs. 57 a 60) é muito distante da empatia do episódio 8 por Montezuma, quando este descreve o sacrifício como um diálogo entre mortais e deuses. Aqui há uma encenação da “donzela em perigo”, que conduz o espectador para empatia com o casal porque somente há senso de individualismo entre eles: a dor de Juana é palpável não apenas enquanto expressão do pânico em seu rosto diante da morte violenta (fig. 58), mas porque há um lamento pela separação do seu amado, vemos toda uma economia gestual para encenar que seu fim vem de maneira dolorosa. Enquanto isso, há uma moral ao término do episódio com Olid, pois a captura de sua amada só ocorreu porque ele estava seguindo ordens de Cortés. A partir daí o episódio mostra um *flashback* de uma outra situação, onde Olid estava receoso em confiar na liderança de Cortés. Ou seja, ao final a dor de Olid não é apenas pelo fim triste da pessoa que ele ama, mas porque ele foi punido por confiar no herói que dá título a série, e isso reforça os afetos positivos do espectador com as dimensões do drama.

Em contrapartida, quem são os sujeitos que produzem o sacrifício? Não sabemos, pois eles não são personagens identificados – eles sequer possuem rosto. Ao filmá-los em contraluz, *Hernán* cultiva um efeito de sobrenatural, como se eles fossem uma alteridade tão irreconhecível que sua economia em cena deve ser mínima para reforçar a crueldade contra Juana. Isso certamente é ressaltado pela lentidão irreal dos planos (permeada por gestos em

slow motion no intuito de gerar dramaticidade ou senso de impotência) e pela música de caráter fantasmagórico.

Nessa cena, não vemos nenhuma instância que coloque o ritual como uma prática religiosa justificada pela tradição mexica. Pensamos que isso se dá justamente porque a prática, enquanto cartão de visita para um tipo de imaginário colonial sobre os mexicas, é refém do audiovisual para gerar um misto de medo do soturno malicioso com uma repulsa acerca do grotesco gráfico de mau gosto. O sacrifício é prisioneiro da gramática audiovisual para confeccionar uma cena espetacularizada que anula qualquer pertencimento que o mesmo possa ter enquanto “diálogo com os deuses” a favor do caráter farsesco da representação de um coração pulsante. Em outras palavras, é o artifício audiovisual que está em jogo, a atração por corações de mentira que podem simular a coisa real no intuito de confeccionar uma situação apropriada não apenas para o clímax do episódio, mas para o desenvolvimento de Olid e para referenciar um elemento marcante da série: a violência histórica que acontecia num passado estranho e muito distante.

Portanto, não é assintomático por esse viés que o canibalismo religioso também seja desviado de sua cultura originária em prol dos tons de curiosidade grotesca quando, no terceiro episódio, Alvarado é alvo de piadas por cuspir seu alimento e logo depois perceber que se tratava de um tipo de sopa com partes humanas. Esse fascínio com o artifício das vísceras, dos membros e do sangue falso acompanha várias cenas da série de tal forma que, no mesmo episódio em que apontamos uma possível empatia com Montezuma e seus rituais, há uma representação dos espanhóis adentrando o Templo Mayor pela primeira vez, sendo recepcionados por uma série de crânios e tripas jogados ao chão, percebidos pelo signo do mau gosto. A tensão que acompanha cada visão espanhola da carnalidade corporal é a expectativa da morte, mas também é o repúdio do outro como bárbaro.

Nesse sentido, apesar da constante condenação da barbaridade dos conquistadores espanhóis, não podemos deixar de condenar a retratação cultural da macroesfera mexica por *Hernán*. A questão não gira em torno de bons *versus* maus, mas em torno de como a imagem técnica possui uma facilidade para bloquear a complexidade dos fatos históricos a partir de como eles são entalhados para caberem na bidimensionalidade tecnológica de visão míope. Se insistimos na crítica é porque antes de reter a possibilidade artística, a imagem técnica, enquanto mídia de massas, faz às vezes para o passado de maneira nociva e pouco alargada. Se o audiovisual quer se lembrar é, portanto, sua função desenvolver a acuidade gramatical e histórica.

Seguindo o rastro deixado por esse ponto, gostaríamos de levantar que é somente em *Hernán* que nos deparamos com algo que procuramos desde o início da investigação, Tenochtitlan. Esse fascínio da cidade do lago esquecida pelo universo das imagens técnicas parece ser algo que a própria série reconhece, pois já nos primeiros instantes do primeiro episódio, quando vemos um letreiro anunciar a narrativa se passando em “Tenochtitlán, ano 1520” e, logo em seguida, percebemos Cortés tendo que deixar a cidade nas mãos de Alvarado para ir enfrentar as tropas enviadas de Cuba, a câmera não tarda em erguer-se verticalmente por cerca de 10 metros para além daqueles planos médios e econômicos em termos de direção de arte e em direção ao plano geral como autêntico comunicador da grandeza espacial cenográfica: surge uma imagem foto-realista de uma Tenochtitlán digitalmente reconstruída para o universo das imagens técnicas.

Quando os conquistadores espanhóis avistam a cidade pela primeira vez (últimos planos do terceiro episódio), Cortés diz para Bernal “É possível que seus diários contenham tanta beleza?”. Ao longo da série, vemos templos, canais, as entradas da cidade, o famoso mercado, os quartéis, as celebrações, enfim, Tenochtitlán é ressuscitada pela tecnologia²⁹⁷ que varia entre o excesso do digital em planos aéreos (figs. 61 e 62) e o senso de escala das pirâmides em cenografias terrestres bem executadas (fig. 63).

Figura. 61: Enfim, Tenochtitlán recai sobre o gosto da imagem técnica – a cena em questão é do episódio 6 e mostra Alvarado e seus homens após o massacre da festividade de Toxcatl, fato que logo em seguida desencadearia a hostilidade do povo de Tenochtitlán com os espanhóis.



Fonte: Internet.

²⁹⁷ Link com a reunião de alguns dos planos da série que mostram a cidade:<: <https://www.youtube.com/watch?v=TgrsLkf1MXo>> Acesso em 18/04/2023.

Figura. 62: Plano aéreo bem comum na série - esse, em questão, como o anterior, é do sexto episódio. Vemos as proporções e refletimos o porquê da cidade ter sido comparada com Constantinopla ou Londres. Nesse viés, a obra parece não apenas “localizar” o espectador que a próxima cena se passará em Tenochtitlán, mas também consagrar o esplendor da cidade que por muito tempo permaneceu escondida do audiovisual. No centro da imagem, os templos e as pirâmides que agiam como Centro do Mundo (ELIADE, 1992) em Tenochtitlán. Ao focalizar o centro do enquadramento na arquitetura religiosa mais relevante para a vida social na cidade, o texto, acidentalmente ou não, nos conduz ao sentido de que ali era o ponto focal das orientações pré-ontológicas da existência na cidade. O que Sloterdijk (2014) apontou sobre as muralhas da babilônia como refúgios imunológicos para o ser habitar uma macroesfera pode ser pensado aqui, mas ao invés de arquiteturas titânicas que resguardam seus cidadãos, temos um lago que rodeia toda a cidade e diversos canais que garantem a manutenção da vida. Ou seja, essa cidade acolhia seus indivíduos num modo de existência que era indistinguível do fato dele perdurar nessa geografia em particular. Lembremos que a cidade jamais havia sido atacada, mas nesse episódio ela será maculada, pois um dos seus eventos elementares será interrompido e inutilizado (fig 61)



Fonte: Internet.

Figura. 63: Tenochtitlán reconstruída com menos efeitos digitais. Do chão, a cidade não se revela tão extensa como nas imagens anteriores, mas há o senso de grandiosidade das arquiteturas religiosas centrais à vida na cidade.



Fonte: Internet.

Hernán, portanto, entrega a cidade do lago para o deleite espetacular. Diante disso, procurávamos a cidade enquanto imagem fotorealista por crermos que teríamos um vislumbre do que significava habitar tal macroesfera, então saímos decepcionados ou, enfim, completamente descrentes nas imagens técnicas. Os problemas com a visão excessivamente espanhola da série ou a visão restrita dos mexicas ocasiona que, enquanto há uma busca por apresentar Tenochtitlán, certamente não há sempre uma coerência histórica em como ela é retratada. Portanto, existe a imagem da cidade e a representação de alguns elementos do cotidiano daquela cultura, mas não há suficiente perspectiva, ao lado deles, sobre como aquele espaço geográfico era o norte de todos que nele se resguardavam. A imagem é oca, mas dela, nada brota, nenhum símbolo para orientações, apenas sua opacidade que nada esconde, pois não há nada a ser dito.

Podemos encontrar faíscas de algum sentido próximo a nossa busca na centralização das pirâmides no centro (fig. 62), mas tal sentido parece mais estabelecido por nossos preconceitos (Gadamer) baseados em Eliade ou Sloterdijk do que na própria experiência textual com as imagens. Poderia ser diferente? Pensamos que não, pois exigimos mais do que as imagens técnicas – inseridas em indústrias, programações flusserianas e (des)compromissos com a verdade factual – podem oferecer. Talvez, para encontrarmos alguma coisa capaz de

fazer mais jus ao passado em imagem seja necessário iniciar, por meio dela, uma crítica a sua irrealização como janela dos mundos e acontecimentos antigos.

Por ora, é preciso dizer que não apenas *Hernán*, mas todos os casos do audiovisual trabalhados aqui são ocos, nossa figuração surge e termina ou como reflexo da impossibilidade de irmos além dela, nos mantendo refém dela e incapazes de, de fato, conhecermos Tenochtitlán. A cidade morreu e nenhuma representação sua será capaz de fazê-la viver, suas imagens permanecem no limbo fantasmagórico do já escasso número de imagens que possuem interesses distantes das práticas culturais originárias.

6.10 POSFÁCIO: O QUE SIGNIFICA ESQUECER QUE HOVE UM FIM DO MUNDO?

Os problemas do presente capítulo ampliam consideravelmente os do último. No capítulo anterior, as questões eram relativas a uma má lembrança (por excesso ou escassez de memórias) ou a como a ideologia direcionava o fim do mundo para seus interesses. Nesse aspecto, éramos reféns da figuração mais por conta das características textuais que nos retinham. No caso do presente capítulo, o problema vai além e se relaciona a como a figuração brota mais por uma certa atmosfera contemporânea, isso inclui nossa inserção direta na história da América Latina e a questão do genocídio dos povos originários – que nos fez olhar para o passado e simplesmente falarmos “fim do mundo”. Esse capítulo, portanto, foi dedicado a investigar o porquê disso ocorrer; se houve reconhecimento do acontecimento como fim do mundo pelos personagens históricos e como o sentido de “fim” e de “mundo” surgem no contexto e nas culturas envolvidas.

O que nos lançou nisso foi considerarmos que não havia imagens técnicas sobre o que chamamos, à princípio, de “a morte do sol” – o fim da soberania de Tenochtitlán no vale do México antigo após um cerco de alguns meses. De fato, essas imagens não existem na ficção audiovisual – talvez haja em algum doc/ficção de algum canal de história ou quem sabe o leitor do futuro já leia isso com a segunda temporada de *Hernán* lançada. No entanto, descobrimos no decorrer da pesquisa, a partir de um uso ampliado dos conceitos de Eliade/Heidegger/Sloterdijk, que há mais formas de pensarmos o fim do mundo do que o acontecimento-em-si da queda da cidade e isso foi, frequentemente (re)produzido como imagem técnica, texto escrito ou enquanto outros regimes de representação. No viés de pensar os vários modos da morte do sol no vale mexicano nossa dependência tecno-imaginativa acabou por revelar o *bloqueio* do audiovisual com o mundo antigo.

Esse bloqueio é tanto um problema de linguagem, isto é, das limitações da gramática da imagem técnica em chegar à complexidade histórica, como um problema ético e de justiça

histórica. Foquemos nesse último ponto agora. O bloqueio não é necessariamente uma questão do “fim” de um “mundo”, mas da ausência deste último. Se o passado enquanto memória é dependente do audiovisual, como apontou Almeida (2017), e diante disso o que sobra são os simulacros apresentados no último tópico, então não há qualquer possibilidade, por parte dos exemplos, de querer se igualar à história textual ou oral – mesmo que ela tenha tal intento ou que seja exigida para tal tarefa em diversos momentos, como foi por nós. Portanto, nessa ausência macroesférica, resta não apenas a contrapartida de uma representação falsa dela, como também toda e qualquer impossibilidade de conhecê-la autenticamente? Pensamos que sim, e isto vai além da imagem técnica.

Pensemos, por exemplo, na narrativização dos acontecimentos em questão enquanto livro de história, tal como o livro de Hugh Thomas (2005), *Conquest: Montezuma, Cortes and the Fall of Old México* – obra acadêmica tão importante e vital para a nossa tese como para *O Caminho para El Dorado*. Reservamos um trecho do livro para debatermos aqui e ele se refere ao que *teria acontecido* após a festividade de Toxcatl em 1520 – que jamais se concretizou por conta do massacre perpetrado por Pedro de Alvarado, dizimando boa parte da nobreza da cidade:

Os sacerdotes estariam se preparando para o mês de Etzalqualiztli. Este era o ponto culminante da estação seca. Durante esse tempo, os sacerdotes geralmente ocupavam a capital. Costumava-se permitir que eles insultassem e maltratassem qualquer pessoa que encontrassem enquanto juntavam canas para servir de assento para as cerimônias que se seguiriam. Cativos, escravos e crianças eram sacrificados, seus corações lançados em um redemoinho do lago conhecido como Pantitlan²⁹⁸. Escravos vestidos como "servos de Tlacoc", com os olhos arregalados de tinta, iam de casa em casa, implorando para serem alimentados com um ensopado azedo que supostamente simbolizava que não havia nada para comer naquela estação. Então a chuva começou, por volta do final de maio. (THOMAS, 2005, nota nossa, p. 285).

Nós nos chocamos com isso ou consideramos inaceitável? Caso a resposta seja sim – independente da tradição em questão –, então diremos que há o que chamamos de *bloqueio do mundo*, a impossibilidade do ente em ser percebido na referência originária e religiosa. Mas isso requer um maior desenvolvimento e precisamos perguntar: **haveria uma possibilidade de acolhimento respeitoso com o sacrifício de crianças?**²⁹⁹ O próprio pensamento parece carregar um sentido de ser injustificável sob qualquer circunstância que lida com essa

²⁹⁸ *O Caminho para El Dorado* parece remeter diretamente a esse redemoinho, pois na cena que Miguel e Túlio recebem oferendas humanas o sacrifício consiste no salto dos indivíduos num redemoinho roxo que leva ao “mundo” dos deuses.

²⁹⁹ Pensamos imediatamente na figura de Moloch, divindade da região cananéia (nos arredores do Oriente Médio), onde diversos documentos atestam o deus com a prática do sacrifício infantil. Desde a Bíblia judaica há uma condenação direta dessa adoração por parte das tribos em Israel e desde então, aumentando com o cristianismo, Moloch passou a ser imaginado como um demônio – cuja representação mais recorrente é a figura do homem com cabeça de boi.

informação – talvez seja a vitória da moral cristã em sua fossilização ao redor de termos como justiça, liberdade e direitos humanos. Contudo, a posição oposta, que aceita tal julgamento como válido por meio de afirmações do tipo “isso é simplesmente cultura” seria aceitável? Improvável. Não podemos simplesmente subtrair nossa tradição moderna e substituí-la por uma outra moral mais conveniente e “fora” da hegemonia cultural. Mas isso não quer dizer que devemos levianamente se chocar diante do sacrifício de crianças numa cultura tão distante de nosso cotidiano.

Tenhamos em mente o seguinte: não seria equivalente comparar os rituais mexicas com, por exemplo, a questão atual da mutilação da genitália feminina por dogmas religiosos em muitos países africanos e do Oriente Médio³⁰⁰ e dizermos que se trata simplesmente da manutenção da respectiva cultura. O segundo caso se dá no contemporâneo, e é representativo do momento *após* a queda do orbe e advento da secularização democrática em boa parte da Terra, onde esta é condicionada pela dissipação das fronteiras macroesfericas em prol da globalização. Portanto, como consequência, culturas mais gerais e textos mais universais (como a declaração dos direitos humanos) não apenas fluem com maior facilidade entre espaços geográficos e comunidades como eles funcionam enquanto estandartes em defesa da dignidade humana para além de culturas específicas. Após o pesadelo do holocausto e de outros genocídios dos séculos XX e XXI, nosso tempo histórico tão frágil e delicado necessita de tais textos. No entanto, por mais necessários que eles sejam, não devemos tratá-los como outra coisa que não narrativas condicionadas pelo tempo cósmico em decorrência de acontecimentos do passado.

Casos como a luta pelo fim da mutilação da genitália feminina por motivos religiosos-sociais não são iguais aos sacrifícios no México porque os primeiros são exemplificados como inseridos num tempo histórico onde não há mais a rigidez mítico-discursiva das macroesferas antigas ou do homem religioso. Nosso contexto urbano e geral induz que os indivíduos sejam cultivados e produzidos por textos que vão muito além do contexto social particular, como, por exemplo, pela tradição neoliberal que nos engloba a partir da liberdade individual e democrática.

Em contrapartida com o exemplo oferecido acima, ao que tudo indica, não existem documentos históricos atestando algo minimamente próximo da opressão em relação aos mexicas, em conformidade com o que Eliade (1992) define como homem religioso. O mais

³⁰⁰Sobre a prática e suas consequências no contemporâneo, nos baseamos em algumas matérias que podem ser acessadas em <<https://outraspalavras.net/outrasmidias/africa-mutilacao-genital-e-o-fundamentalismo-que-mata/>>; <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-47136842>> Acesso em 19/04/2023.

próximo que temos disso, são os relatos em tom de denúncia na qual vários povos nahuas se direcionaram a Tenochtitlán e seu reinado, mas isso não se dirige a algo próximo da barbaridade incoerente em torno da prática sacrificial. Além disso, não devemos ignorar que o ritual para Huitzilopochtli também continha sujeitos inseridos na vida da cidade do lago – alguns davam seus corpos para a religião em espontaneidade. Evidentemente, os documentos legados a nós pela história vem de *um viés*, contudo, a ausência de algum comentário que denuncia o próprio ser da prática como algo insustentável não deve ser ignorada. Portanto, a falta de qualquer violação da imunologia macroesférica mexicana impede qualquer equivalência com o drama contemporâneo de alguns países africanos.

Do outro lado, a afirmação e consequente defesa a partir do “é simplesmente a cultura deles!” é uma argumentação que não partilha das mesmas contrapartidas nos dois objetos. Para além disso, simplesmente censurar o caso mexicano de maneira leviana como “barbárie” ou “aculturação” é entrar no domínio das melhores ou piores culturas e já presumir, no enunciado, que o emissor se encontra numa superioridade histórica e moral. Portanto, não há lugar para simplicidade maniqueísta, pois a história não é inerente a santos e demônios.

A partir disso, gostaríamos de reforçar o uso da palavra “outro” em muitos momentos do presente capítulo. Usamos o termo para expor a *diferença* crucial entre as cosmogonias em questão, porém, estamos cientes de que a identificação de uma separação pode ocasionar justamente num alargamento nocivo e antiético. Há sempre um risco da alienação do “outro” enquanto sujeito ou comunidade ao ponto onde ele se torne um estranho incapaz de reconhecimento digno. Nosso intuito não foi alimentar essa corrente, e se colocamos em tantas partes o embate do presente capítulo através da incapacidade europeia de reconhecer uma alteridade não é porque nós pensamos que ela (a alteridade) é marcada por uma diferença *humana*. “Humano” é uma questão da vida como *bios*, e as pessoas envolvidas nos acontecimentos que narramos dos últimos 500 e tantos anos não são diferentes nessa perspectiva. A diferença que marca o alinhamento com o termo “outro” se dá a partir do estar numa mesma geografia, onde duas cosmogonias, consideravelmente distintas, exigiram um pertencimento a ela. A diferença é uma questão própria ao que Eliade (1992) coloca como *religiosus*. Portanto, o que chamamos de “outro” possui relação com a vida não num caráter biológico e de determinações tecno-científicas racionalistas, mas a como um grupo de indivíduos pode ser percebido em sua vitalidade pré-determinada por um arcabouço de referências histórico-religiosas.

Na época pré-moderna, onde o homem, independente de seu contexto histórico, existia e se lançava ao futuro, inserido na dimensão simbólica dos seus entornos, todo preconceito

racial e xenofóbico e toda justificativa pseudocientífica e colonial era (e em muitos aspectos ainda é) retido e cultivado na pré-ontologia religiosa. Esse âmbito coloca que o problema da alteridade nociva, que destinou boa parte do México antigo ao genocídio é, antes de tudo, uma questão anterior ao domínio que os seres humanos possuem sobre suas vidas. Isso significa que o “*religiosus*” definidor do homem pré-secular já o delimita pelas tradições que o acolhiam num tipo de berço imaginativo³⁰¹. Se preferimos uma linguagem mais próxima de Sloterdijk, podemos dizer que somente a macroesfera tornava um indivíduo enquanto tal, portanto, antes dele ser uma entidade singular, seus limites conceituais já estavam lançados pela agência da macroesfera – isso explica, portanto, porque muitos mexicas simplesmente se recusaram a viver na mundanidade que nascia da colonização sem algum tipo de apoio da antiga religião.

Para nós, a capacidade de reter a liberdade humana da macroesfera do *homo religiosus* é mais essencial do que o risco que podemos correr em aumentar as distâncias entre as culturas que entraram em colisão há meio milênio³⁰². Nesse aspecto, parece vital olharmos para as diferenças se quisermos responder com mais propriedade a questão do possível choque ao lidarmos com a tradição sacrificial, pois o problema não é o indivíduo (o leitor ou nós mesmo), mas a pré-ontologia, o fundo do ar que sustenta todo olhar para o passado histórico como enviesado.

Portanto, se admitirmos que é possível não nos chocarmos com os relatos das cerimônias sacrificiais mexicas, devemos perguntar que tradição geraria isso, tendo em mente seus limites e possíveis nocividades. Ao passo que se desejarmos simplesmente subtrair a tradição no pensamento e irmos em direção a um entendimento acerca dos acontecimentos enquanto inseridos numa dinâmica própria daquela cultura, devemos ter em mente que isso tende a nossa admissão que não há qualquer diálogo possível com esse modo de pensar, pois tal modo se encontra (possivelmente) morto.

A afirmação empobrecida “é simplesmente a cultura deles” como resposta não vai tão fundo, pois torna a questão do outro como tão estranha quanto alienada da vida que conduz todo ato interpretativo. Ao invés disso, preferimos dizer que a alteridade mais radical da vida mexica só pode ser atingida por nós pelo desvio, ou seja, pela via da intuição figurativa a partir

³⁰¹ Não chegamos a isso por Heidegger e Gadamer, mas por Sloterdijk e Eliade, pois se trata de um tipo de cenário possível (com toques de idealismo) para propormos uma situação fenomenológica (apesar de ôntica) acerca da imagem dos seres que circulavam e conduziam os indivíduos no México antigo. Nossa atitude com esses autores é propriamente ricoeuriana ao tentar gerar uma produtividade a partir das limitações.

³⁰² Nesse sentido, não se trata primeiramente de um choque de civilizações, mas, por parte dos cristãos, da identificação do outro pela alteridade religiosa que se tornava sinônimo de *bios*: eles viram o modo de vida mexica e consideraram os indivíduos como biologicamente inferiores por causa do reconhecimento de uma outra moral.

da ciência e da narrativa. Isso quer dizer que sequer começamos a indagar o problema do fim do mundo mexica, porque para tal é necessário uma vivência autêntica de *homo religiosus* naquela macroesfera (o que é virtualmente impossível hoje).

Isto é o mais próximo que conseguimos chegar de um fim do “mundo” enquanto conceito para Heidegger, pois qualquer abertura aos entes cobertos por tradições mexicas nos é negada pelo processo histórico. Com isso reconhecemos que, ao sermos retidos por tradições tão divergentes quanto as da cultura mexica, não podemos ir além das respostas enviesadas dos documentos e fora de qualquer horizonte próximo ao que originava os antigos modos de ser. Além disso, nossas respostas já se encontram despossuídas do mais elementar da alteridade do outro, pois ele simplesmente não pode conversar conosco como um “tu”.

O esquecimento do fim do mundo, portanto, não é apenas uma questão do universo das imagens técnicas, mas ele também indica que toda a estrutura mexica que erguia e lançava sujeitos numa disposição macroesférica orbital está ausente no horizonte contemporâneo. O problema mudou. Saímos do entendimento do fim do mundo como uma narrativa convencional – presente em vários casos descritos e analisados no último capítulo –, e passamos para uma compreensão acerca de como as imagens técnicas e os processos históricos trabalham a partir do esquecimento da mundanidade, impossibilitado-a de ressurgir como força política vital. A morte do sol não é apenas a morte do símbolo de determinada cultura e sua relação com o fim do mundo, mas também é significativa do assassinio de possibilidades que tornariam nosso tempo presente um *outro*.

O fim do mundo deixa de ser um bloqueio e se torna sobre uma ausência enunciativa. Se a pré-ontologia, enquanto produto da macroesfera e da dimensão religiosa da vida no México antigo, foi morta, então já não há mais nada a ser feito, sequer podemos conversar com essa tradição como gostaríamos: eis o mais radical exemplo do fim do mundo em nossa tese, a nadificação da tradição autêntica. Com isso, iremos dizer que todo choque com a pertinência sacrificial na cultura mexica tem como base justamente a impossibilidade de sairmos do nossa temporalidade autêntica e acessarmos outras referências, podemos, apenas, imaginar como seria viver numa outra mundanidade (em sentido heideggeriano) que não esta que se encontra aí, ao redor de nós. Para que lado um sujeito deve ir se quiser encontrar Tenochtitlán? Para canto algum.

7 O SILÊNCIO - CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Por que esse fenômeno que podemos reconhecer como fim do mundo se apresenta em diversos objetos textuais de épocas e contextos midiáticos diferentes?”, nos perguntamos como orientação da pesquisa e podemos responder isso agora. Num viés heideggeriano, podemos dizer que essa pergunta contém o equívoco de se aprofundar desnecessariamente em diversas temporalidades. Nesse sentido, uma resposta apropriada seria: “Na verdade, isso ocorre em diferentes tempos vulgares, mas nosso acesso ao problema se dá no presente, portanto, isso ocorre, pois há uma manifestação aí do problema enquanto projeto do ser-aí”. Mas isso seria incompleto, pois anularia o fenômeno histórico como um legado de diferentes tradições e com sentidos que se originam a partir dos documentos do passado.

Para além de seu relacionamento com diversas mitologias – o que já justificaria um interesse recorrente nas (tecno-)imaginações humanas –, o fim do mundo, tal como desvelado em nossa narrativa de dois capítulos, parece em seu âmago ter dois vieses enquanto persistência histórica e midiática. O primeiro diz respeito a sua imaginação como terreno fértil para imagens extraordinárias. Nesse sentido, toda e qualquer gramática exemplar de cada meio textual, salta aos olhos do espectador na representação visual.

No fim do mundo, a imagem está em estado de efervescência expressiva, há estímulo sensorial ou beleza em excesso, mas também há o vislumbre do fantástico, da perspectiva de uma contemplação serena ou retenção caótica de cenas que não são cotidianas, mas que se valem dos elementos mais banais da nossa vida: o ser humano, o planeta Terra, a arquitetura titânica, enfim, entes tão generalizados quanto despossuídos de especificidades culturais.

Na imagem, o fim do mundo encontrou artistas, funcionários e agentes históricos dispostos a lidar com as representações extremas como sendo simplesmente *irresistíveis*, difíceis de serem ignoradas. Muitas vezes, o tema mostrava justamente as limitações do meio, pois o desafio consiste em levar o espectador ao sentido do extraordinário em proporções (físicas) reduzidas. Nesse sentido, o que parece atravessar a maior parte dos casos do fim da civilização é o fascínio em compactuar um senso de grandiosidade histórica e numérica (não se morre um, mas milhares) em uma imagem tão pequena em comparação com o que a mesma visa representar.

Não deixamos de pensar que o resultado da persistência do fim do mundo no universo das imagens técnicas também revela o quão alucinatórias podem ser tais tecnologias ao produzirem estímulos excitantes, e por vezes cafonas, como se a imagem tivesse pouca justificativa para existir além de sua (ilusória) janela-real para o assombroso. Nosso viés nesse

último ponto é mais flusseriano do que ricoeuriano, pois reconhecemos o fim do mundo enquanto temática do universo das imagens técnicas, e no intuito de desvelarmos as programações existentes nos casos, percebemos a pura empolgação com a visão espetacular do mundo em chamas ou coberto por outros elementos da natureza: isso é uma verdade tanto para as fotografias dos bombardeios nas cidades alemãs quanto para *Independence Day*, o diferencial é que no primeiro caso há o entusiasmo formal da história acontecendo diante dos olhos do fotógrafo/avião, já o segundo reside na possibilidade fascinante de se imaginar tal narrativa se desenrolando como verdade–hiper-real cinematográfica.

Portanto, não devemos ter medo em afirmar que a produção de muitos acontecimentos históricos (*crossroads*, Hiroshima/Nagasaki, WTC, etc) que nos relacionamos como fim do mundo foram produzidos de forma a gerar imagens extraordinárias. A própria dinâmica ontológica delas entre real e apreciação estética ficcional parece funcionar de antemão como garantia de sua constante rememoração – seja em museus ou plataformas midiáticas. De certa maneira, colocamos a imagem técnica no banco do réu, não apenas por ela se proliferar pelo senso de *déjà vu* de sua programação, reduzindo assim a capacidade de se pensar fora de relações mais seguras e ilusórias, mas também porque isso, nos parece, ser diretamente responsável pelo empobrecimento da interpretação – e nós só conseguimos enxergar isso agora, ao olharmos para trás e vermos tantos objetos engajados com a ideia do fim do mundo a partir da repetição *ad infinitum* de tecnologias imagéticas.

Nesse sentido, podemos concluir que a imagem técnica anseia o mito como possibilidade de tecno-imaginar, de forma que o caminho legado aos fins do mundo tende a ser **mais imagens**. Estranho contexto, no qual o mito – força que conduzia seres humanos numa macroesfera – se torna uma imagem regurgitada, oca, sem profundidade; imagem que conduz o sujeito para dentro de seu universo. A imagem técnica produz o fim do mundo, pois ao aprisioná-lo dentro da bidimensionalidade da fotografia realista ou do audiovisual, ela tende assim a manter o sujeito mais dependente dela. Ou seja, o fim do mundo permite que a imagem seja, ela mesma, um tipo de estrutura mítica. No entanto, se o mito organiza a vida rumo ao futuro, a imagem técnica ordena o indivíduo para nos deixa à mercê dela. O mito na era dos simulacros fagocita o mundo para ele não ir além do reflexo do universo técnico. Portanto, a imagem técnica faz as vezes para os mitos antigos, no intuito de ter mais funcionários (humanos) para si. Isso é uma verdade tanto para os apocalipses do tecno-sublime como para a memória da conquista do México ser, antes de tudo, um problema imagético. Diante disso, não temos receio ao afirmar que a bomba de Hiroshima, por exemplo, deve ser pensada como um autêntico acontecimento mítico, pois ela inaugura um contexto da imagem como condição a ser

seguida, banalizada e, por vezes, redescoberta como tragédia. Em paralelo, surge o segundo motivo que parece justificar a persistência do fim do mundo em tantos casos para além do tempo único: o fato de que ele quer ser *ouvido e narrado*.

Não devemos interpretar a última frase a partir do fenômeno como um ser-aí ou enquanto entidade desejante. Apesar da construção de frases indicar isso, olhemos para o aspecto do fim do mundo como narrativa que origina, retém, e destina as comunidades humanas. Nesse aspecto, o fim do mundo, de maneira bem objetiva e como substrato narrativo de tantas estórias, é um símbolo primordial aos moldes do que Ricoeur (2018) delimitou, pois tanto noções de “mundo” – enquanto sentido de organização fundamental, de familiaridade cotidiana ou até mesmo como estabilidade social – como de “fim”, enquanto o medo que as angústias e estressores existenciais cessem tudo, persistem na história mundial. Nos parece, portanto, que enquanto houver figurações humanas, então haverá ideias de mundo e de seu eventual fim na ciência, história, arte e política.

Nesse caso, apontamos que o motivo crucial para a persistência do fim do mundo é seu desejo de ser escutado e narrado, porque ele parece atravessar a história do particular e em direção a um tipo de temática primordial para qualquer senso relativo ao perdurar humano enquanto sujeito ou comunidade. Com isso em mente, fica possível antever como a indústria cultural, os artistas das imagens e os agentes históricos *usaram* de toda a pluralidade semântica da expressão “fim do mundo” como mote narrativo para suas ações e representações. Como expressão pública, nosso fenômeno simplesmente circula de modo a ser constantemente reforçado por tradições antigas ou adaptável para novos contextos, o que faz com que ele se mantenha, como autêntico símbolo primordial, na consciência popular mundial. Na era da internet e da noção de que a cultura não é (apenas) mais uma marca comunitária, mas sim uma indústria, o fim do mundo se prolifera na tecno-imaginação humana.

Se nosso fenômeno serve a tudo e a todos, então não é estranho que vemos sua manifestação como: ideologia imperialista (caso recorrente no cinema hollywoodiano), medos históricos (John Martin, a franquia *Godzilla*), vontade de história (Hiroshima/Nagasaki, 11/09, Dresden, colonização do vale do México), reflexão metafísica sobre a humanidade e o futuro (*A Estrada*), desejo de autodestruição (*Melancholia*), crítica geopolítica de um tempo (*O Mundo, a Carne e o Diabo, A Outra Conquista*), narrativas de um futuro provável (*Death Stranding, A Estrada*), revolução sócio-mítica (Milénarismo e movimentos de cunho jihadistas), dentre outros exemplos. O que une todos esses casos se não a predisposição moldável do fim do mundo como causa histórica que é tanto contida como disposta numa narrativa?

Com efeito, pensamos que isso é possível não apenas por conta do passado amplamente sócio-religioso das comunidades humanas, mas porque a modernidade e o secularismo tanto produziram reações metafísicas violentas como reconfiguraram a religião como moral e/ou estética. Nesse viés, ideias do fim do mundo são tanto um legado do passado para a humanidade como um esqueleto narrativo que soube se adaptar aos contextos históricos da tecnologia e dos medos do futuro. Em suma, pensamos que o fim do mundo persiste porque a humanidade não abandonou os mitos, que mesmo em sua fossilização e *detox* religioso ainda conduz, no contexto da tecno-imaginação, narrativas que gostamos de contar uns aos outros. O fim do mundo, no contexto esclarecido da humanidade, se tornou mais *suculento* para ser figurado.

Para nós, essa compreensão ampla após respondermos nossa pergunta principal só foi possível porque na primeira parte da tese – ao indagarmos a experiência ontológica do fenômeno – tivemos uma visão densa do quão importante parece ser o sentido de “mundo” na história das ideias. Por exemplo, quando Sloterdijk indaga o passado pelo sentido de “macroesfera” ele não está fazendo outra coisa senão criar pontes entre si e o passado por um chão comum. Quando Eliade diz que ainda há um quê do homem religioso no modo de viver secular ou quando Heidegger determina o homem como vinculado a sua capacidade de mundificar seus entornos, isso significa, para nós, que esses autores estão retendo a ideia do “mundo” como indispensável para pensar a experiência humana como um todo.

A partir das particularidades e semelhanças desses autores, conseguimos analisar um panorama muito extenso acerca do fim do mundo, mas, para além disso, esse *corpus* extenso revelou como a densidade teórica da primeira parte permitiu uma segurança em explorarmos casos que apresentam problemas distintos no tratamento científico. Portanto, se pudermos explorar o passado pela falta de imagens, como no caso da colonização mexicana, ou se conseguirmos afirmar que há um embate cosmológico em andamento a partir do capitalismo versus jihadismo no contemporâneo, isso só se deu porque ficamos confortáveis em pensarmos junto com a história da ideia “mundo”.

Portanto, de certa maneira, essa tese se tornou tanto sobre onde pode existir um senso mundano ou de origem do mundo quanto sobre o fim dele. Nesse aspecto, tendo em vista a fecundidade da palavra “mundo” para falarmos de organizações culturais, sociais e estéticas, convido o leitor a utilizar e/ou dialogar criativamente com boa parte da teoria debatida na primeira parte da tese a partir de outros interesses científicos – no caso específico da colonização mexicana, penso ser possível dialogar com nossa visão da colonização por meio de discordâncias, respaldos e afinidades com outros contextos da colonização europeia no mundo.

Além disso, no meio da bagunça discursiva na qual se encontra o uso da palavra “mundo”, nos deparamos com o mito cristão como sendo não apenas o que regeu, ao menos inicialmente, nosso ponto de partida para anunciarmos a narrativa do fim do mundo, mas também como a principal sensibilidade hegemônica no contemporâneo acerca do nosso fenômeno. Nosso pacto com a fenomenologia-hermenêutica a partir da ideia de que todo desvelar científico só está contido numa experiência nos colocou no legado das tradições no nosso modo de pensar. O fato de reconhecer que simplesmente existem passados no delimitar no horizonte do pensamento adequa todo conhecimento como sendo, inicialmente, circunscrito a uma visão. Tentamos, no melhor de nossas possibilidades intelectuais, colocar nossas tradições como produtivas a partir de críticas com seus limites (tanto positivos quanto negativos) indagativos, mas se tanto defendemos que todo saber científico deve ser assumido através do reconhecimento de seus enviesamentos e confinamentos, isso se deve a dois motivos.

O primeiro é que, e só agora podemos reconhecer que estamos em um nível macro, inseridos numa tradição romântica do pensamento, onde valorizamos a liberdade humana e suas possibilidades criativas. Nesse sentido, trabalhar com tradições não apenas convida o leitor a “olhar sob seus ombros” e especular acerca do que delimita seus enunciados no intuito dele cultivar um viés crítico ou emancipatório, mas também porque enxergamos a vida como um estado de constante passividade diante da existência histórica.

O sofrimento das tradições nos parece crível, pois antes do ser humano pensar, ele já se encontra em modos de pensar que devem ser constantemente analisados, investigados e colocados à prova. Isso possui um quê de trágico no sentido de que não controlamos, a princípio, nossa vida. Mas, preferimos pensar que se quisermos nos aproximar de um maior domínio de nossas ações para sermos livres através da reflexão racional, então precisamos olhar o que está em jogo em nossas comunicações vitais.

O segundo motivo pelo qual defendemos a necessidade de se pensar por tradições se dá por conta da polarização constante no contemporâneo, onde, muitas vezes, o diálogo é minado ou frustrado pela falta de chão comum entre sujeitos. O contemporâneo se encontra marcado por nichos e guerras culturais, onde sujeitos se reduzem a experiências idealizadas ou a caixas confortáveis para justificar isso ou aquilo.

Muitas vezes, falamos que a “experiência” no contemporâneo se dá num entendimento de limitação censurada, onde um deve ficar refém de alguns entes como determinantes no seu enunciado. Para nós, a experiência na tradição é justamente o contrário de uma censura, pois se existem arcabouços de referência que atravessam nossa individualidade e agem em nossa forma de pensar, nossa reflexão não deve ser voltada em termos de “o que podemos falar?” e sim “até

onde podemos falar?”. Nesse sentido, pensar por tradições no fazer científico é colocá-las numa comunidade de leitura – unindo Gadamer e Ricoeur – isto é, se eu reconheço o agir da história sob meus ombros, agora eu devo colocá-la, especular-lá, para diálogo com leitores. A crítica da tradição não deve visar censuras, mas lugares possíveis de serem comuns, terrenos sustentados por um problema/tema/trabalho que é levantado numa comunidade de leitura. Dessa forma, a tradição não ficará legada à um nicho, mas ela será, para sempre, *dialógica*.

A emergência da tradição não somente responde à uma pluralidade de vozes (muitas que passaram séculos às margens do saber acadêmico) que vêm surgindo no campo das humanidades, mas ela também se torna uma possibilidade para a construção de terrenos comuns entre diferentes perspectivas, por meio de ressonâncias culturais, nocividades políticas e hegemonias intelectuais da história. Nesse sentido, esperamos ter contribuído para o reconhecimento nos centros acadêmicos de que todo pesquisador antes de perguntar já é um indivíduo histórico, e que isto não deve ser ignorado como uma inconveniência metodológica ou constrangimento intelectual. Se falamos isso é porque sabemos agora, após mais de 400 páginas, que a produção da tese foi uma experiência de vida: iniciamos com uma concepção do fim do mundo como delimitada pelo arcabouço cristão e pelo existencialismo/pessimismo e, ao final, concluímos com uma visão muito mais panorâmica acerca da manifestação histórica desses arcabouços. O próprio desvelar da impossibilidade do modo de ser mexica nos colocou instigados para expandirmos o escopo do que possuímos até agora.

Por último e por ora, devemos nos contentar como a questão do fim do mundo acabou por gerar mais dois problemas a serem explorados no futuro. O primeiro, sobre o lugar do mito na contemporaneidade, onde vimos algum vislumbre disso ao longo de toda a tese, mas o que falta são respostas a partir de um olhar mais apurado para a especificidade da morte do mito pela modernidade num contexto (estranhamente) obcecado em recuperá-lo por suas narrativas e moralismos – algo que vemos aumentando na era dos jogos digitais. Por que o matamos se não o esquecemos? Apenas pela conveniência moral? Para além disso, há o sempre pertinente problema das imagens técnicas e seu domínio na esfera comunicativa. Ao final, nos sentimos tão dependentes delas para perguntarmos sobre o fim da civilização humana e sobre a morte do sol, que desejamos simplesmente sair delas – mas é possível? Certamente, esses vieses serão aprofundados a partir de leituras da presente tese.

Desejamos o fim do mundo como operador conceitual e exploramos suas possibilidades a partir de algumas delimitações no contemporâneo, escapamos da armadilha da pergunta “o fim do mundo irá acontecer?” através de diversas afirmações de que ele vêm acontecendo constantemente como narrativa própria de uma referência cruzada de terrenos. Não há lições

óbvias da história para impedirmos um eventual fim do mundo, pois ele enquanto narrativa parece coincidir seja com todo otimismo da mudança ou mesmo com qualquer pessimismo da derrocada. Contudo, há como retornarmos constantemente aos acontecimentos do passado e aos arcabouços de nossas tradições no intuito de confeccionarmos um agir tanto individual quanto coletivo. Esse estranho otimismo que nos acomete só parece fazer sentido devido a experiência com os objetos, pois ainda desejamos, diante de toda impossibilidade que nós mesmos colocamos nas últimas páginas do último capítulo, conhecer um *outro* modo de ser que não esse que nos atravessou durante boa parte do desvelar sobre o fim do mundo³⁰³. E sobre ele, nosso fenômeno, aquilo que nos atravessa e nos figura intelectualmente, nada há mais o que dizer, por ora, devemos ficar em silêncio para podermos ouvir novamente. Fim.

³⁰³ A esperança trágica é o remédio para um pessimismo desenfreado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ARAÚJO, Alan. A fórmula patética do fim de mundo nas imagens do 11/09. Ícone. Recife, v. 18, n. 1, p. 1-21. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/237960>>. Acesso em: 01/06/2021.

ALMEIDA, Rodrigo. **Lembranças de um passado imaginário**: epifanias de uma sensibilidade estética da história. 2017, Tese (Doutorado) - PPGCOM, UFPE, Recife, 2017. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufpe.br/jspui/bitstream/123456789/28353/1/TESE%20Rodrigo%20Almeida%20Ferreira.pdf>> Acesso em 22/04/2023.

ARMSTRONG, Karen. **Campos de Sangue**: religião e a história da violência. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARMSTRONG, Karen. **Holy War**: the crusades and their impact on today's world. EUA, NY: Anchor Books, 2001.

BARROS, José. **O Tempo dos Historiadores**. São Paulo: Editora Vozes, 2013.
BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Era da Iconofagia** - reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAUDOT, Georges; TODOROV, Tzvetan (org). **Relatos Astecas da Conquista**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1973.

BOAL, Ian (et al). **Afflicted Powers** - capital and spectacle in a new age of war. EUA, NY: Verso, 2006.

BULTMANN, Rudolf. **Crer e Compreender**. São Leopoldo\RS: Editora Sinodal, 2001.

BYUNG-CHUL, Han. **A salvação do belo**. São Paulo: Editora Vozes, 2019.

BYUNG-CHUL, Han. **No Enxame Perspectivas do digital**. São Paulo: Editora Vozes, 2018.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. RJ/SP: Editora Record, 2020.

CARDOSO, Roberto; WEYN, Marcelo; DIAS, Eduardo (org). **HEIDEGGER: PRESENÇA MARCADA EM TOLEDO**. Toledo-PR: Instituto Quero Saber, 2020.

COHN, Norman. **COSMOS, CHAOS & THE WORLD TO COME** - the ancient roots of apocalyptic faith. Yale University Press, 2001.

COHN, Norman. **Na Senda do Milênio** - milenaristas revolucionários e anarquistas místicos da idade média. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

COLPO, Marcos. **Pesquisa Fenomenológica e Hermenêutica**: cinema, arte e literatura. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2017.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

DE MELO, Marina; CORDARO, Madalena. As reminiscências da guerra no mangá e no animê. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 10 Volume 2 Julho-Dezembro de 2016. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/118021>> Acesso em 22/04/2023.

DEMERS, Joanna. **Drone and Apocalypse**: An Exhibit Catalog for the End of the World. UK: Zero Books, 2015.

DI CESARE, Donatella. **Terror e Modernidade**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.

DUARTE, Rodrigo (org). **O Belo Autônomo** - textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

EAGLETON, Terry. **A Morte de Deus na Cultura**. RJ/SP: Editora Record, 2018.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. "The Sacred in the Secular World." *Cultural Hermeneutics* 1, no. 1. Chicago, April 1973: páginas 101–13.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em Retrospectiva V** - encontros filosóficos. São Paulo: Editora Vozes, 2008

GADAMER, Hans-Georg. **O Problema da Consciência Histórica**. Rio de Janeiro: editora fgv, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** - traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. São Paulo: Editora Vozes, 2018.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método II** - complementos e índice. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

GASTON, Sean. **The Concept of World from Kant to Derrida**. Londres: Rowman & Utlefield International, Ltd, 2013.

GLEISER, Marcelo. **O Fim da Terra e do Céu: o apocalipse na ciência e na religião**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

GRAY, John. **Straw Dogs** - thoughts on humans and other animals. USA: New York, 2007.

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

GRONDIN, Jean. **Paul Ricoeur**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **A Guerra das Imagens** - de cristóvão colombo a blade runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUTHRIE-SHIMIZU, Sayuri. Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America in **Godzilla's Footsteps** - japanese pop culture icons on the global stage. EUA: NY, Palgrave Macmillan, 2006.

FARAGO, France. **Compreender Kierkegaard**. São Paulo: Editora Vozes, 2006.

F. ANDERSON, Steven. **Technologies of History**. New Hampshire, Dartmouth College Press, 2011.

FIGAL, Gunter. **Oposicionalidade** - o elemento hermenêutico e a filosofia. São Paulo: Editora Vozes, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta** - ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas** - elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Pós-História** - vinte instantâneos e um modo de usar. Rio de Janeiro: É Realizações Editora, 2019.

HAGEMEYER, Rafael. **História & Audiovisual**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Interpretações Fenomenológicas Sobre Aristóteles** - Introdução à pesquisa fenomenológica. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Marcas do Caminho**. São Paulo: Editora Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Os Conceitos Fundamentais da Metafísica** - Mundo-Finitude-Solidão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. São Paulo: Editora Vozes, 2018.

HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

H. TAYLOR, George. Ricoeur's Philosophy of Imagination. Journal of French Philosophy Volume 16, Numbers 1 and 2, Spring-Fall 2006. Disponível em:<<https://pdfs.semanticscholar.org/b3aa/ebc30ee9435c609424fb5fac196b8517ebdf.pdf>> Acesso em:25/02/2023.

HIMMELFARB, Martha. **The Apocalypse** - a brief history. A John Wiley & Sons, Ltd, 2010.

JASPERS, Karl. **introdução ao pensamento filosófico**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

KEARNEY, Richard. **A Poética do Possível**. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.

KEARNEY, Richard. **The Wake of imagination** - towards a postmodern culture. Londres, Routledge: 2003.

KIERKEGAARD, Soren. **O Conceito de Angústia**. RJ: Vozes de bolso, 2018.

KRENAK, Ailton. **A Vida Não é Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUSHNER, Barak. Gojira as Japan's First Postwar Media Event in **Godzilla's Footsteps** - japanese pop culture icons on the global stage. EUA: NY, Palgrave Macmillan, 2006.

LAQUEUR, Thomas. **The Work of the Dead** - a cultural history of mortal remains. UK: Princeton University Press, 2018.

LANG, Martin. Capitalist Apocalypse in the Painting of John Martin and Gordon Cheung in:Ekpharasis, 2012. Disponível em:<https://www.academia.edu/2534769/Capitalist_Apocalypse_in_the_Painting_of_John_Martin_and_Gordon_Cheung> Acesso em: 22/04/2023.

LEFEBVRE, Martin (org). **Landscape and Film**. New York: Routledge, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

LIGOTTI, Thomas. **The Conspiracy Against the Human Race**. New York: Penguin Books, 2018.

LOURENÇO, Frederico. **Bíblia Novo Testamento** - Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MCCARTHY, Cormac. **The Road**. EUA,NY: Vintage Books, 2006.

MASSAROLLO, Leosir. Heidegger e Kierkegaard: duas interpretações para o fenômeno da angústia. In: CARDOSO, Roberto; WEYN, Marcelo; DIAS, Eduardo (org). **HEIDEGGER: PRESENÇA MARCADA EM TOLEDO**. Toledo-PR: Instituto Quero Saber, 2020.

MCEWAN, Ian. **Blues do Fim dos Tempos**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2019.

MINOIS, Georges. **História do Futuro**. São Paulo: editora unesp, 2015

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. E Realizações, 2014.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Publicações Europa-América, 1970.

MOYNIHAN, Thomas. **X-RISK How Humanity Discovered Its Own Extinction**. UK: Urbanomic, 2020.

MURARI, Lucas. **Estéticas do Não Humano: natureza e cinema experimental**. 2019, Tese (Doutorado) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em >https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000906046&local_base=UFR01< Acesso em 22/04/2023.

NAPIER, Susan. When Godzilla Speaks in TSUTSUI, William; ITO, Michiko (org). **In Godzilla's Footsteps** - japanese pop culture icons on the global stage. EUA: NY, Palgrave Macmillan, 2006.

NATALI, Maurizia. "The course of the empire: sublime landscapes in the american cinema". 2006. In: LEFEBVRE, Martin (org). **Landscape and Film**. New York: Routledge, 2006, 4, p. 91 – 124.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a Utilidade e a Desvantagem da História para a Vida** - segunda consideração extemporânea. São Paulo: Hedra, 2017.

OTOMO, Katsuhiko. **Akira** - vol.3. São Paulo: Editora JBC, 2018.

OTOMO, Katsuhiko. **Akira** - vol.4. São Paulo: Editora JBC, 2019.

OSBORNE, Grant. **Apocalipse**. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 2017.

PEDROSO, Rodrigo. **Vestindo ainda mais a Bandeira dos EUA** - o capitão américa pós-atentados de 11 de setembro. São Paulo: Paco editorial, 2016.

PEGORARO, Evandro. O cuidado como essência do ser-aí na obra Ser e tempo de Martin Heidegger. In: CARDOSO, Roberto; WEYN, Marcelo; DIAS, Eduardo (org). **HEIDEGGER: PRESENÇA MARCADA EM TOLEDO**. Toledo-PR: Instituto Quero Saber, 2020.

QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso** - as representações do juízo final na pintura toscana do século xiv. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

REIS, C. José. **História da “Consciência Histórica” Ocidental Contemporânea** - Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

REIS, Robson. Historicidade e mudanças relacionais: os limites da compreensão. In: STEIN, Ernildo; STRECK, Lenio (org). **Hermenêutica e Epistemologia** - 50 anos de verdade e método. Porto Alegre: livraria do advogado editora, 2015.

REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. São Paulo: Editora Vozes, 2019.

RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Lisboa: Edições 70, 2018.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2015

RICOEUR, Paul. **Escritos e Conferências 2** - hermenêutica. São Paulo: Edições Loyola, 2011a.

RICOEUR, Paul. **Freud and Philosophy** - an essay on interpretation. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e Ideologias**. São Paulo: Editora Vozes, 2011b.

RICOEUR, Paul. **Hermeneutics and the Human Sciences** - essays on language, action and interpretation. UK: Cambridge University Press, 2016a.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa Tomo 1**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 2** - a configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019a.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 3** - o tempo narrado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019b.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação** - o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2016b.

ROCKMORE, Tom. **BEFORE AND AFTER 9/11** - a philosophical examination of globalization, terror, and history. EUA, NY: Continuum Books, 2011.

SAFRANSKI, Rudiger. **Heidegger** - Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. São Paulo: Geração, 2019.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia de bolso, 2003.

SALLES, Olavo de. Mundo e práxis: o manual e sua referencialidade segundo Heidegger. In:

CARDOSO, Roberto; WEYN, Marcelo; DIAS, Eduardo (org). **HEIDEGGER: PRESENÇA MARCADA EM TOLEDO**. Toledo-PR: Instituto Quero Saber, 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o Sofrimento do Mundo & Outros Ensaios**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019

SCHUMACHER, Bernard. **Confrontos com a Morte** - a filosofia contemporânea e a questão da morte. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

SEBALD, W.B. **On the Natural History of Destruction**. EUA: The Modern Library, NY, 2004.

SLOTTERDIJK, Peter. **Esferas I** - Bolhas. São Paulo: Estação Liberdade, 2016a.

SLOTTERDIJK, Peter. **Pós Deus**. São Paulo: Editora Vozes, 2019.

SLOTTERDIJK, Peter. **Spheres volume 2** - Macrospherology. CA: Semiotext(e), 2014.

SLOTTERDIJK, Peter. **Spheres volume 3** - Foams. CA: Semiotex(e), 2016b.

STEIN, Ernildo. Gadamer e a consumação da hermenêutica. In: STEIN, Ernildo; STRECK, Lenio (org). **Hermenêutica e Epistemologia** - 50 anos de verdade e método. Porto Alegre: livraria do advogado editora, 2015.

STEIN, Ernildo; STRECK, Lenio (org). **Hermenêutica e Epistemologia** - 50 anos de verdade e método. Porto Alegre: livraria do advogado editora, 2015.

SZENDY, Peter. **Apocalypse-Cinema** - 2012 and other ends of the world. EUA: Fordham University Press, NY, 2015.

TAYLOR, Charles. **A Secular Age**. USA: First Harvard University Press paperback edition, 2018.

THACKER, Eugene. **In The Dust of This Planet** - Horror of Philosophy vol. 1. UK: Zero Books, 2011.

THACKER, Eugene. **Starry Speculative Corpse** - Horror of Philosophy vol. 2. UK: Zero Books, 2015a.

THACKER, Eugene. **Tentacles Longer Than Night** - Horror of Philosophy vol. 3. UK: Zero Books, 2015b.

THOMAS, Hugh. **CONQUEST** - montezuma, cortés, and the fall of old mexico. EUA, NY: Simon & Shuster paperbacks, 2005.

TOWNSEND, Camilla. **Fifth Sun** - a new history of aztecs. UK: Oxford University Press, 2019.

TSUTSUI, William; ITO, Michiko (org). **In Godzilla's Footsteps** - japanese pop culture icons on the global stage. EUA: NY, Palgrave Macmillan, 2006.

VONNEGUT, Kurt. **Armagedom em Retrospecto**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

VONNEGUT, Kurt. **Cama de Gato**. São Paulo: Aleph, 2017.

VONNEGUT, Kurt. **MATADOURO-CINCO**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

WEES, William. representing the unrepresentable: bruce conner's *crossroads* and the nuclear sublime in **Incite**, 2010. Disponível em ><https://incite-online.net/wees2.html>> Acesso em 22/04/2023.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-Vindo ao Deserto do Real!** São Paulo: Boitempo, 2020.