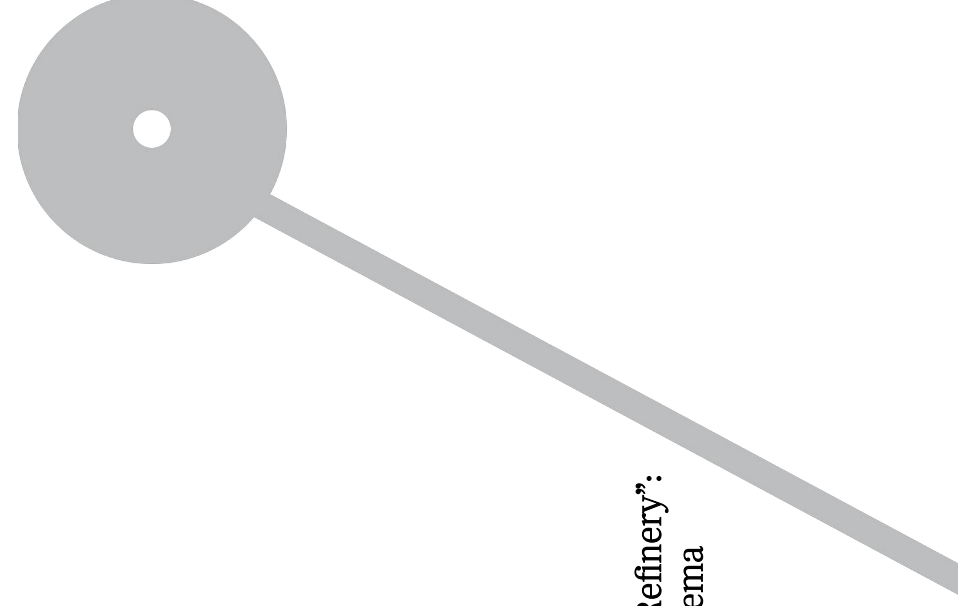


Realização do Filme “The Closing of a Refinery”:
representações do Antropoceno no cinema
documental
Vasco Monteiro

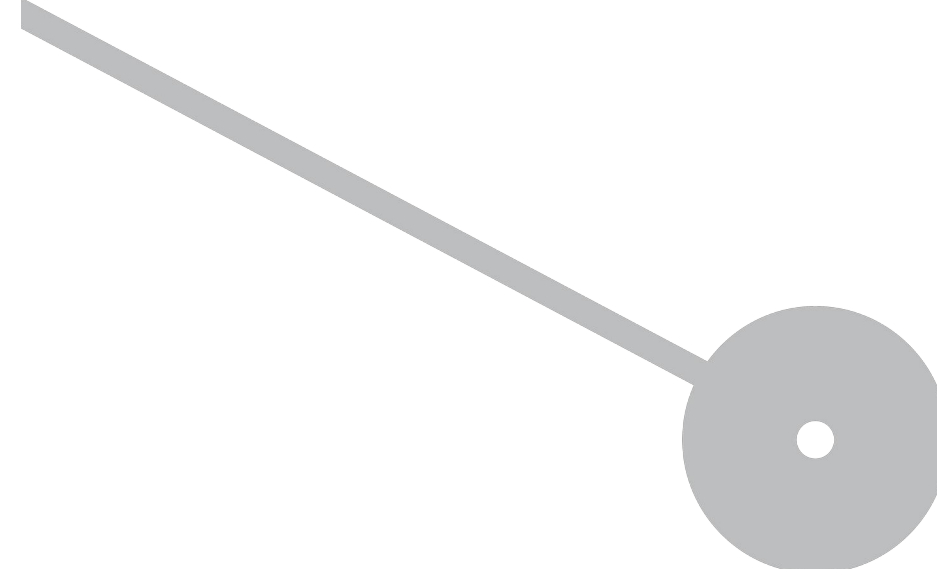


09/2023

Vasco Monteiro. Realização do Filme “The Closing of a Refinery”: representações do
Antropoceno no cinema documental

Realização do Filme “The Closing
of a Refinery”: representações do
Antropoceno no cinema
documental
Vasco Monteiro

09/2023



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Vasco Miguel Silvestre Monteiro

**Realização do Filme “The Closing of a Refinery”: representações do Antropoceno
no cinema documental**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Orientação: Prof. Filipe Martins

Coorientação: Prof. Pedro Negrão

Vila do Conde, Setembro de 2023

Vasco Miguel Silvestre Monteiro

**Realização do Filme “The Closing of a Refinery”: representações do Antropoceno
no cinema documental**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Presidente

Prof. Luís Filipe Pereira Ribeiro

Escola Superior de Media Artes e Design – Politécnico do Porto

Arguente

Prof. Daniel Ribas de Almeida

Universidade Católica Portuguesa

Orientador

Prof. Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Escola Superior de Media Artes e Design – Politécnico do Porto

Vila do Conde, Setembro de 2023

RESUMO ANALÍTICO

Neste ensaio será proposta uma reflexão sobre o tema ambiental no âmbito do cinema documental, debruçando-nos em particular sobre filmes que podemos, de uma forma abrangente, englobar na categoria do eco-documentário. Iremos investigar como diferentes propostas documentais articulam discurso ecológico e abordagem estética, identificando variadas formas de comunicação e de relacionamento com o espectador. Procuraremos retirar conclusões sobre o que estas diferentes abordagens documentais sinalizam enquanto propostas éticas ou filosóficas de posicionamento do ser humano perante o Antropoceno. No contexto deste enquadramento será igualmente analisada a curta-metragem documental *The Closing of a Refinery*, realizada pelo próprio no contexto do mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Fotografia e Cinema Documental, da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), procurando relacionar os temas anteriormente mencionados com a prática cinematográfica na conceção e realização deste filme.

Palavras-chave: Documentário, Eco-documentário, Alterações Climáticas, Antropoceno, Ontologia objeto-orientada (OOO).

ABSTRACT

This essay proposes a meditation on the environmental theme within the context of documentary filmmaking, taking in particular films that can be categorized within an overarching definition of eco-documentary. We will investigate how different documental proposals articulate ecological discourse and aesthetic approach, identifying a variety of ways of communication and relationship with the viewer. We'll strive to reach conclusions on what those different approaches can signify as ethical and philosophical proposals of how humanity positions itself within the Anthropocene. In the context of this frame we'll also analyze the short documentary film *The Closing of a Refinery*, directed by myself within the context of my master's degree in Audiovisual Communication, specialization in Photography and Documentary Film, from the institute Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), while trying to relate the previously mentioned themes with the filmmaking practice in this film.

Keywords: Documentary, Eco-documentary, Anthropocene, Ecology, Object-oriented ontology (OOO)

ÍNDICE:

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1: O ECO-DOCUMENTÁRIO.....	11
1.1 Do documentário sobre a natureza ao documentário ambiental.....	11
1.2 Resignificação de símbolos naturais.....	13
1.3 Oposição humanidade-natureza.....	16
1.4 O modelo recorrente do eco-documentário.....	18
1.5 Existe o Eco-documentário?.....	21
CAPÍTULO 2: TODO O DOCUMENTÁRIO É ECOLÓGICO.....	24
2.1 O que vemos como natureza?.....	24
2.2 De que forma um documentário fala connosco?.....	27
2.3 Taming the Garden e a pessoa não-humana.....	28
2.4 Into Eternity e o Hiperobjecto.....	33
2.5 Lessons of Darkness e tuning.....	38
2.6 A Vida no Antropoceno, ou uma primeira conclusão.....	41
CAPÍTULO 3: RELATÓRIO FILME “THE CLOSING OF A REFINERY”.....	43
3.1 Introdução.....	43
3.2 The Closing of a Refinery.....	44
3.3 Produção.....	45
3.4 Génese.....	48
3.5 Concepção e desenvolvimento.....	50
3.6 Inteligência Artificial e a escrita.....	51
3.7 Do texto à palavra.....	54
3.8 Construção de uma estética visual e sonora.....	55
3.9 Edição.....	59
3.10 Correção de cor.....	61
3.11 Considerações finais sobre o filme.....	62
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	69

INTRODUÇÃO

Apenas recentemente começámos a ter consciência do impacto e dimensão, no tempo e no espaço, que a atividade humana tem no planeta. Nomeamos uma nova época geológica que determina o fim da estabilidade do Holoceno e marca o início do período contemporâneo de instabilidade climática marcado pela agência humana, o Antropoceno. Encontrando-nos numa fronteira – não só geológica, mas civilizacional – somos obrigados a questionar o nosso relacionamento com o mundo natural e a considerar o nosso papel como maiores agentes de transformação no planeta. De que forma o cinema documental, em particular o eco-cinema, tem refletido esta tomada de consciência e proposto novas formas de olharmos e de nos relacionarmos com o mundo natural? Será que velhos modelos de representação continuam a expressar o sentimento de viver numa época de transição marcada pelos desafios, práticos e existenciais, que o Aquecimento Global nos coloca, ou precisamos de novas imagens e novas formas de pensar para comunicar a estranheza de viver neste tempo de transformação e perda, o Antropoceno?

O conceito de vivermos na época humana, no sentido geológico, é uma ideia que existe pelo menos desde o século XVIII, quando o naturalista e escritor Conde de Buffon procurou descrever a história da Terra e alocou um tempo específico à humanidade: a sétima e última época (que não por coincidência rima com os sete dias da criação). Porém, foi só nos anos 80, com o laureado meteorologista Paul J. Crutzen, que o termo começou a ganhar tração tanto nos meios académicos como populares. Atualmente, o Antropoceno ainda não é oficialmente reconhecido como uma época geológica, sobretudo pelo debate em torno de quando marcar o seu início, mas existem poucas dúvidas no meio científico que o impacto das atividades humanas continuará a ser observável no registo geológico daqui a milhões de anos no futuro (Lewis & Maslin, 2015, pp.170-172). Neste trabalho, será investigado como as atividades humanas são observáveis num outro registo, o registo do cinema documental.

Para esse efeito, o termo Antropoceno é considerado na sua dimensão geológica mais abrangente, incluindo a geologia humana, e que é a forma mais popular da palavra. No imaginário coletivo, é uma palavra que remete para uma época de profundo impacto no planeta e nos obriga a colocar questões éticas profundas sobre a forma como a humanidade se posiciona em relação ao mundo natural. Neste termo está contido o domínio do ser humano sobre a Terra, mas também a responsabilidade que daí advém. É neste sentido que o Antropoceno ganha relevância política e cultural, o que ajuda a explicar, por exemplo, o porquê de existirem diversas datas propostas para marcar o seu início. Todos os marcos históricos propostos têm profundas implicações políticas e culturais: considerar o “orbis spike of 1610”, que assinala o momento em que o planeta se torna interligado pelas explorações marítimas, responsabiliza o colonialismo e a civilização ocidental; considerar o início da revolução industrial responsabiliza o conceito de progresso; considerar a grande aceleração responsabiliza o crescimento exponencial da tecnologia (Lewis & Maslin, 2015, pp. 176-178). O que estes marcadores, entre outros não mencionados, nos mostram são momentos-chave de viragem civilizacional que favoreceram o aumento do impacto humano no planeta, conduzindo às alterações climáticas (ou o termo análogo, aquecimento global) que atualmente sentimos de forma mais acentuada, e que contribuem para justificar a designação de uma nova época geológica.

Começaremos por abordar a forma como estes dois conceitos interligados, aquecimento global e Antropoceno, entraram no discurso comum e contaminaram um género documental popular consumido pelo público em geral, o documentário sobre a natureza. Usando um dos rostos mais reconhecidos e respeitados deste tipo de filme, o divulgador do mundo natural David Attenborough, procuraremos traçar uma evolução no seu discurso no qual as preocupações ambientais vão progressivamente ganhando protagonismo, acompanhando o nosso entendimento do impacto das alterações climáticas na natureza. A sua assinalável longevidade, com uma carreira que começou nos anos 50 do século passado, permite traçar uma perspetiva histórica sobre a evolução deste tipo de documentário, que foi progressivamente tornando-se mais engajado com

questões de conservação e defesa do meio natural, uma evolução identificada como transformação do documentário sobre a natureza em documentário ambiental.

Além de nos oferecer um contexto temporal, esta análise permite igualmente um enfoque sobre a forma como este tipo de documentário retrata a natureza no contexto das alterações climáticas. Olharemos para alguns códigos e recursos cinematográficos, como o tipo de imagens utilizadas, edição ou modos de argumentação, que encontramos recorrentemente neste género como estratégia para representar e comentar o fenómeno fundamentalmente invisível que é o aquecimento global. Os textos *“Between Fragility and Resilience”* de Evi Zemanek, professora em “Media Ecology and Comparative Media Studies”, e os textos da professora em geologia humana Kate Manzo *“Imaging Vulnerability”* e *“Beyond Polar Bears”* vão servir de sustentação a esta análise, que também irá buscar referências a conceitos sobre o filme documental de Bill Nichols ou Bordwell e Thompson para enquadrar os documentários em questão dentro de um género documental específico (expositivo ou argumentativo, de acordo com o autor) que consideramos ser o género dominante no eco-documentário (um termo que também será aqui questionado).

Na segunda parte o espectro quanto ao tipo de filmes em análise será alargado de forma a olhar outras formas documentais de representar o Antropoceno. Usando a classificação de Helen Hughes no tipo de resposta do eco-cinema, diferenciaremos os documentários argumentativos, onde os filmes de Attenborough se inserem, dos documentários com uma resposta contemplativa, que serão aqueles em análise nesta secção do trabalho. O objetivo é criar uma distinção clara entre os dois tipos de abordagem, desde logo em termos formais, nos códigos e estratégias cinematográficas, mas também na forma como se relacionam com o espectador e no tipo de reação que provocam neste. Além de abordar aspetos cinematográficos considerados relevantes, iremos sobretudo refletir como as opções estéticas num documentário nos podem sugerir outras formas de olhar a realidade e questionar a nossa relação com o meio natural, tentando com isso identificar implicações culturais e filosóficas que podem estar implícitas nestes documentários.

Os filmes abordados são *Taming the Garden* (S. Jashi, 2021), *Into Eternity* (M. Madsen, 2010) e *Lessons of darkness* (W. Herzog, 1992), que, apesar de partilharem uma afinidade na forma como apelam à reflexão do espectador, são três filmes que abordam temas distintos, feitos em épocas diferentes e que utilizam abordagens cinematográficas diferenciadas. Esta disparidade irá permitir realçar diferentes aspetos considerados relevantes na forma como a mensagem ecológica é transmitida cinematograficamente. Como forma de aproximação e entendimento destes filmes, utilizaremos o prisma das ideias defendidas pelo filósofo e crítico Timothy Morton quanto à ecologia e à arte para criar um quadro de referência a partir do qual cada filme será analisado segundo um conceito diferente. A escolha de utilizar este pensador prende-se por um lado com a popularidade que Morton obteve nos últimos anos nos meios artísticos, influenciando a forma como a arte pensa e representa a ecologia, mas também com a sua faceta provocatória na forma como, apoiado no pensamento da ontologia objeto-orientada (OOO), propõe novas formas de relacionamento do ser humano com o mundo natural. Com este enquadramento filosófico, tentaremos questionar ideias enraizadas e propor novas formas de olhar o mundo que, sendo corretas ou não, obrigam a reposicionar o nosso olhar e questionar o que as alterações climáticas e o Antropoceno dizem sobre nós.

Na parte final será abordado o filme documental *The Closing of a Refinery*, oferecendo um breve contexto inicial sobre o filme e a sua produção para de seguida nos debruçarmos em maior detalhe sobre as opções estéticas tomadas ao longo do processo de realização. Será feita uma reflexão sobre o que motivou cada escolha, o que se pretendia transmitir com estas opções e que resposta se procurava no espectador. Este foi um filme concebido e produzido em paralelo com a investigação que deu origem a este ensaio e foi profundamente influenciado pelas ideias e reflexões que estão aqui contidas, sendo o enfoque desta parte do trabalho essa relação entre os conceitos apresentados nos primeiros capítulos e as opções estéticas, e até éticas, que foram sendo tomadas ao longo da realização do filme documental *The Closing of a Refinery*. Mais do que explicar

como o filme foi realizado, deseja-se que seja essa ligação entre conceitos e prática transpareça neste último capítulo.

Subjacente a este trabalho, tanto o ensaio como o filme, está a vontade de encontrar uma forma adequada e significativa de me relacionar e de representar o Antropoceno. Este movimento é uma resposta pessoal a um mundo em mudança e, na minha opinião, a carecer de novas formas de olhar e de pensar, e sobretudo de novas imagens e narrativas com que possamos relacionar-nos e engajar com problemas e desafios novos. Ao pensar no nosso tempo e no Antropoceno, penso inevitavelmente numa das pessoas que melhor tem expressado o sentimento de viver nesta época, o escritor Robert Macfarlane. Deixo a ele as últimas palavras desta introdução e que resumem o sentimento com que abordei este trabalho, “descobrimos como falar do Antropoceno, até falar no Antropoceno, é difícil. É, talvez, melhor imaginada como uma época de perda – de espécies, de lugares, de pessoas – para a qual estamos à procura de uma linguagem de pesar e, ainda mais difícil de encontrar, uma linguagem de esperança” (Macfarlane R., 2019, p.364). Este trabalho constitui uma tentativa (certamente incompleta e potencialmente falhada) de encontrar essa linguagem, de falar o Antropoceno.

CAPÍTULO 1: O ECO-DOCUMENTÁRIO

1.1 Do documentário sobre a natureza ao documentário ambiental

Um travelling ascendente mostra-nos um prédio abandonado, consumido pelo tempo. Ao chegarmos ao topo do edifício encontramos uma escultura de tema comunista da União Soviética que permanece intacta. Ao seu lado crescem algumas jovens árvores. Percorremos os corredores vazios no interior do prédio; o chão tem um tapete ora de estuque ora de livros e outros artefactos abandonados, nas paredes a tinta está a descascar, subsistem os frescos que nos remetem para o imaginário de progresso soviético da época de exploração espacial. Um ambiente pós-humano onde finalmente surge uma cara familiar; David Attenborough percorre este espaço e apresenta-nos o lugar onde nos encontramos: Prypiat (*A Life on Our Planet*, 2020). Esta cidade na fronteira entre a Ucrânia e a Bielorrússia era o lar de mais de 50 mil pessoas, a maioria trabalhadores da central nuclear adjacente de Chernobyl, até que em 1986 a explosão de um reator nuclear libertou na atmosfera uma quantidade letal e nunca antes registada pela humanidade de radiação. Prypiat foi imediatamente evacuada, num raio de 30 km da antiga central foi criada uma zona de exclusão com 2600 km² onde ainda hoje o acesso é extremamente limitado devido à elevada radioatividade que ali persiste. Ninguém voltou a viver aqui nem voltará a viver num futuro próximo. A marca de um desastre nuclear ficou registada no estrato geológico e fala-nos de uma catástrofe natural devastadora. Attenborough lamenta o que aconteceu, mas nota que esta catástrofe está localizada e circunscrita a uma determinada área, porém “a verdadeira tragédia ainda está a acontecer (...), a perda dos locais naturais do nosso planeta, a sua biodiversidade” (Attenborough, *A Life on Our Planet*). O que estamos a ver não é tanto Prypiat como uma janela para um futuro pós-humano marcado por outra catástrofe que está em marcha e que irá levar ao mesmo desfecho se não for respondida, as alterações climáticas. Prypiat é assim uma metáfora, uma amostra da catástrofe que afeta não só uma localidade, mas

todo o planeta, uma advertência para um futuro onde o desastre ambiental não foi evitado.

A presença de David Attenborough neste local serve o propósito de ilustrar esta metáfora, mas, além desta leitura imediata, o discurso de abertura de *A Life on Our Planet* serve também como indicador de uma evolução e mudança de paradigma no documentário sobre a natureza. Mostra-nos como as preocupações ecológicas, ligadas às alterações climáticas, entraram neste tipo de documentários e são atualmente um dos principais vetores a partir dos quais se constroem as narrativas destes filmes. Percebemos mais claramente essa mudança no paradigma quando se coloca *A Life on Our Planet* em contexto e em diálogo com a carreira de David Attenborough, uma das figuras mais reconhecidas e populares do documentário sobre a natureza e que tem uma longevidade assinalável. Evi Zemanek aborda esta evolução referindo os documentários mais antigos *Life on Earth: A Natural History by David Attenborough* (1979) e *The Living Planet* (1984), como “principalmente caracterizados por uma retórica de maravilhamento perante a ‘infinita variedade’ na flora e na fauna (...) Na série de 1979, a extinção de espécies individuais, raramente tratada, é explicada como um fenómeno natural aceitável” (Zemanek, 2022, p. 144). Quatro décadas atrás, a preocupação de preservação ambiental não era um tópico presente, os problemas ecológicos eram localizados e pontuais, sem fazerem necessariamente parte de um ecossistema global. Nesta lógica, o elemento humano, apesar de ter influência no meio ambiente, não era visto como um agente global. Com a evolução do conhecimento científico e a evidência reconhecida das Alterações Climáticas provocadas pela humanidade, este discurso alterou-se, especialmente a partir do século XXI, um processo que a académica Morgan Richards apelida de “greening of wildlife Documentaries” (Richards, 2013). No discurso popular, tanto os média como os documentários utilizam atualmente o imaginário das alterações climáticas e a retórica da responsabilização humana na forma como retratam a natureza: “a pequena modificação de título de *Planet Earth* (2006) para *Our Planet* (2019) sinaliza uma relevante mudança de perspetiva. O pronome possessivo enfatiza que, no

Antropoceno, os humanos são a força dominante na Terra e têm de estar conscientes das suas responsabilidades” (Zemanek, 2022, p 140).

A inocência e fascínio que caracterizavam a visão do mundo natural dos documentários sobre natureza até ao final do século XX deu lugar a uma retórica crítica do nosso impacto sobre esse mesmo mundo natural. Atualmente, mesmo quando um documentário deste género não retrata diretamente as alterações climáticas, é invariavelmente contextualizado em termos da influência da atividade humana nos habitats naturais, responsabilizando-nos pelas transformações nocivas que neles se operam. Vivemos num período em que o maior agente natural é a própria humanidade e os documentários sobre a natureza acompanharam a entrada nessa nova época caracterizada pela ação humana no planeta, o Antropoceno.

1.2 Resignificação de símbolos naturais

Esta abordagem ecológica informada pelas alterações climáticas obriga a encontrar novas formas visuais e narrativas de retratar um fenómeno que é fundamentalmente não visível. “A distinção entre documentários clássicos sobre a natureza ou vida selvagem e documentários ambientais politicamente engajados deu origem a um novo género híbrido. A dificuldade está em encontrar motivos adequados que primeiro despertem o fascínio pela biodiversidade e que logo incitem um compromisso com a conservação da vida selvagem” (Zemanek, 2022, p. 141). Não é possível filmar o aumento de dióxido de carbono na atmosfera, assim como é problemático filmar, por exemplo, a perda da biodiversidade, a extinção de uma espécie ou a radioatividade na zona de exclusão de Chernobyl. Como este tipo de elementos não podem ser retratados diretamente, tem-se operado uma resignificação de imagens com carga simbólica que ajudam a visualizar o que não é visível. Um exemplo paradigmático é a utilização do urso polar como símbolo atual do impacto das alterações climáticas nos ecossistemas do nosso planeta: “Há não muito tempo atrás ursos polares eram símbolos de frio, mas estes dias são um símbolo de calor” (Garfield, 2007) A imagem de um urso

polar à deriva num pequeno pedaço de gelo tornou-se icónica do Antropoceno. De símbolo de força, o urso polar passou a símbolo de fragilidade.

Em *Imagining Vulnerability: The Iconography of Climate Change*, a académica Kate Manzo aborda o desenvolvimento desta iconografia, onde o uso não só de certas espécies, mas também de humanos em situações de catástrofe natural, é utilizado para representar a vulnerabilidade dos seres vivos. Fenómenos meteorológicos extremos como cheias, fogos ou tempestades são usados para representar a vulnerabilidade do planeta. Para serem considerados antropogénicos, estes eventos devem ter um padrão persistente, mas na linguagem documental do Antropoceno são símbolos das alterações climáticas, “não apenas porque são capazes de visualização (ao contrário de gases de efeito estufa), como também porque conseguem viver longamente na memória social” (Manzo, 2010, p.4). Fenómenos deste tipo já foram noutras épocas encarados, por exemplo, como manifestações do descontentamento dos deuses, “eventos meteorológicos extremos eram percecionados como um castigo, e acreditava-se que orações e cerimónias agradariam Deus para que tornasse o tempo favorável” (Brönnimann, 2002, p.89). Atualmente estes fenómenos foram resignificados como amostras de um futuro catastrófico e como sinais contemporâneos das alterações climáticas.

Em *Our Planet* (2019), numa das cenas de maior impacto desta série, vemos dezenas de Morsas que subiram a um penhasco escorregarem e caírem pelas escarpas de rochas afiadas, encontrando a morte no fim da queda. As dezenas de carcaças deste animal corpulento inertes na praia mostram-nos um massacre que Attenborough atribui às alterações climáticas. Aqueles animais, que antes podiam simplesmente subir a um bloco de gelo para descansar, são agora obrigados, devido ao desaparecimento do gelo nas calotas polares, a procurar locais de repouso alternativos e muitas vezes perigosos, como o penhasco que vemos nesta cena. “Como um novo símbolo de vulnerabilidade, a morsa sugere que no Antropoceno até o mais robusto se torna frágil.” (Zemanek, 2022, p.152) Este imaginário visual, assente sobretudo na ideia de fragilidade do nosso planeta e dos animais que nele habitam, “denota perigo coletivo e vulnerabilidade individual.

Isto pode ser dito explicitamente ao espectador, mas mesmo sem os referentes textuais, conotações de perigo e vulnerabilidade podem ser deduzidas de significantes visuais de exposição ao risco.” (Manzo, 2010, p.2).

Mas se a visualização da vulnerabilidade é necessária para acentuar o perigo a que a natureza está sujeita, esta ideia é frequentemente balanceada por uma outra ideia algo contraditória, que cria uma ambivalência discursiva, a resiliência dessa mesma natureza (Zemanek, 2022, pp. 154-155). É a resiliência que oferece a esperança de “ainda haver tempo” (Attenborough) para reverter o dano causado ao planeta, uma ideia de esperança comum nestes documentários que responde à ansiedade provocada pelas alterações climáticas, essa angústia crescente do Antropoceno apelidada de eco-ansiedade. Para apelar à responsabilização ou ação individual, é necessário sublinhar a esperança num futuro sustentável que corresponde a um regresso à visão harmoniosa do mundo natural em equilíbrio que nos era tradicionalmente mostrada nos documentários sobre a natureza.

Na última cena de *A Life on Our Planet* voltamos a Prypiat para o discurso final de David Attenborough. De forma algo paradoxal, Prypiat sofre uma resignificação no decurso do próprio filme. O local que nos apareceu como tóxico e como um aviso para o futuro é agora apresentado como um local idílico onde a natureza floresceu e reconquistou o seu espaço, um santuário natural. A metáfora é óbvia, mostra-nos que mesmo nos habitats mais extremos é possível a natureza recuperar sem a interferência humana. O local radioativo e inabitável para seres humanos serve também como imagem de um futuro sustentável. Para Attenborough, é a prova de que a natureza irá sempre resistir, independentemente das nossas ações, afirmando que “o mundo natural irá prevalecer, nós não podemos dizer o mesmo”. Esta frase reenquadra o problema das alterações climáticas e tem ganho força como perspectiva dominante no discurso ambiental. A batalha contra as alterações climáticas não é uma luta para preservar a vida no nosso planeta, mas sim para preservar a nossa própria existência. O problema das alterações climáticas torna-se assim um problema de posicionamento do humano perante a natureza.

1.3 Oposição humanidade-natureza

Em *A Life on Our Planet*, Attenborough revisita a sua longa carreira enquanto divulgador do mundo natural e reflete sobre as mudanças que testemunhou, lembrando que, no início, “onde quer que fosse havia natureza selvagem, zonas costeiras resplandecentes, vastas florestas, imensas pastagens, podia voar durante horas sobre a natureza intocada. E ali estava eu, a pedirem-me para explorar estes lugares e registar as maravilhas do mundo natural para as pessoas lá em casa”. Neste período, que Attenborough se lembra com uma certa inocência, caracterizando-a como “a melhor da sua vida, a melhor das nossas vidas”, o seu posicionamento é semelhante ao de um turista, um observador do mundo civilizado em descoberta do mundo selvagem. O que encontra nestes primeiros filmes são ecossistemas em aparente harmonia, em estabilidade, onde todos os elementos funcionam em uníssono. Nesta época, parece-lhe inconcebível que “nós, uma única espécie, pudéssemos um dia ter o poder de ameaçar a própria existência da natureza selvagem”.

Esta ideia de harmonia natural, muito presente nos documentários sobre a natureza, e que provém da estabilidade do Holoceno, foi radicalmente revista no Antropoceno. Nesta época, não somos mais meros espectadores maravilhados pela beleza natural do nosso planeta, somos o principal agente das transformações no mundo natural que Attenborough testemunha em primeira mão. Somos a força que destabilizou e perturbou a harmonia do mundo natural. Esta ideia deu origem a uma visão da humanidade como força antagonista da natureza. “[Attenborough] recorre à metáfora da guerra, também popular no movimento ecológico, e imagina humanos e natureza como oponentes hostis, identificando os humanos como o agressor.” (Zemanek, 2022, p.153). A retórica bélica é frequentemente utilizada para colocar a humanidade “em guerra” com a natureza.

Ao nível da linguagem visual, esse antagonismo também é reforçado pela diferença de tratamento de imagem entre o mundo humano e o mundo natural. As

paisagens predominantemente humanas, como as cidades, zonas industriais, áreas agropecuárias intensivas ou campos de monoculturas, são representadas negativamente e com distanciamento, enquanto paisagens naturais são-nos mostradas através de um prisma de beleza e harmonia. O mundo humano é tóxico, o mundo natural é puro. Esta oposição é frequentemente realçada em *A Life on Our Planet* com uma montagem que intercala planos do mundo humano com planos da natureza, colocando-os em oposição.

Esta visão da humanidade com agressor é de certa forma uma resposta à perda da imagem idílica da natureza. Havendo um agressor, existe a esperança de, ao remover esse mesmo agressor, as coisas voltarem ao seu estado inicial, que no discurso ecológico do documentário ambiental é o tempo de estabilidade e de harmonia com a natureza. Porém, esta ideia de equilíbrio, bastante disseminada na cultura popular, parte de uma visão romantizada do mundo natural que está assente em vários mitos. “Botkin, com isto em mente, manifesta-se contra o ecologismo difuso que considera tudo o que é ‘humano’ como mau, e tudo o que é ‘natural’ como bom” (Beattie, 1990, p.212). No livro *Discordant Harmonies* (Botkin, 1990), o cientista Daniel Botkin procura desmontar estas assunções que ainda hoje persistem no discurso comum. Demonstra que a natureza está em permanente mudança e, de forma crítica, não existe algo que se possa chamar natureza intocada pelos humanos. A interferência no meio ambiente é algo inerente a qualquer espécie, todos os seres vivos interferem e interagem com o seu meio natural. A humanidade apenas o faz a uma escala e a um ritmo diferente, numa trajetória que tem aumentado exponencialmente mas que começou com as primeiras civilizações agro-pastoris da Mesopotâmia. Há mais de 12 mil anos que a humanidade tem vindo a moldar a natureza ao seu serviço; no Antropoceno apenas mudou a dimensão e as consequências dessa interferência.

Atualmente a relação da humanidade com a natureza é mais complexa do que em qualquer outra época e a tensão que advém da ambivalência entre natural e humano está bastante presente no documentário ambiental. “Interrogar o humano como o portador do nome do Antropoceno significa considerar os humanos a partir da perspectiva do seu poder de transformar o seu ambiente ecológico. Implica ver o humano

como um ser que é ao mesmo tempo natural e não-natural, ao mesmo tempo parte da natureza e à parte da natureza” (Horn, 2020, p. 67).

Em a *A Life on Our Planet* a forma de resolver esta ambivalência é propor uma reaproximação, ou mesmo reconciliação, do humano com o mundo natural. Esse movimento, frequentemente encontrado neste tipo de filme, é concretizado numa intenção inspiradora, mas quase sempre vaga na forma de a atingir, de menor interferência ou de uma interferência benévola da humanidade na natureza. David Attenborough utiliza as mesmas palavras de Eva Horn, não para indicar uma dualidade, mas uma inspiração. Para ele a forma de voltar ao estado de equilíbrio natural é a humanidade deixar de estar “à parte da natureza, para ser parte da natureza”.

1.4 O modelo recorrente do eco-documentário

O exemplo paradigmático de David Attenborough e do seu documentário *A Life in Our Planet* permitiu elaborar uma evolução, sobretudo nos média mais populares, no documentário sobre a natureza no qual este passou a incorporar uma mensagem ecológica, acompanhando o conhecimento científico e as preocupações sociais atuais. Esta abordagem alterou, como se procurou demonstrar, alguns paradigmas na forma como a natureza é hoje retratada, dando origem a um tipo de documentário mais engajado com a preservação e a sustentabilidade do mundo natural que denominamos documentário ambiental. Porém, esta definição – utilizada até aqui por uma questão de simplificação e para manter uma ligação estrita com o documentário sobre a natureza – deve ser antes incluída no seio de um conceito mais abrangente, o termo *eco-documentário*.

Atualmente existe um número crescente de documentários a abordarem temas ambientais e um aumento significativo de festivais de cinema dedicados exclusivamente ao eco-documentário, como podemos verificar pelos quase 40 festivais associados à Green Film Network, uma organização internacional dos maiores festivais de cinema dedicados a questões ambientais. Mas, se é relativamente simples pensar no tipo de

filme ou de festival que o termo eco-documentário evoca, a sua definição tem-se revelado mais problemática. Scott Macdonald cunhou o termo em 2004 no artigo *Towards an Ecocinema* (Macdonald, 2004), mas não deu uma definição precisa do termo e desde então que existem várias propostas de definição que nem sempre coincidem, e, talvez ainda mais frequentemente, encontramos autores que evitam uma explicação do que é o eco-documentário, mesmo quando usam este termo.

O filme *A Life on Our Planet* ofereceu-nos desde já alguns códigos que procurei descrever; a nível formal a recorrência de utilização do mesmo tipo de imagens e símbolos para representar a fragilidade do mundo natural e os efeitos nefastos da humanidade no planeta; uma montagem que contrasta a beleza e harmonia do mundo natural com a poluição e a voracidade do mundo humano; uma retórica discursiva que posiciona a atividade humana como antagonista da natureza; uma responsabilização do ser humano quer pelos danos causados no planeta quer pelo futuro deste; o uso da sustentabilidade e preservação dos ecossistemas como centro temático do documentário; a utilização desta plataforma de comunicação para incentivar a uma mudança de comportamento no espectador. Estes elementos que encontramos no *A Life in Our Planet* podem ser facilmente encontrados, em maior ou menor dose, na grande maioria dos documentários sobre a natureza atualmente produzidos. Nesse sentido, *A Life in Our Planet* é útil para nos oferecer uma visão simples (apesar de algo simplista) do que pode ser considerado um eco-documentário, mas ao mesmo tempo é uma visão insuficiente e demasiado limitada a um certo tipo de filme.

Como seria de esperar, *A Life in Our Planet* insere-se essencialmente num modo de documentário expositivo, dirigindo-se diretamente ao espectador e propondo uma perspetiva, expondo um argumento ou recontando uma história (Nichols, 2001, pp. 142-146). Segundo a terminologia de David Bordwell e Kristen Thompson, talvez ainda mais certa para descrever este tipo de filme, *A Life on Our Planet* é um documentário retórico onde podemos encontrar os quatro atributos que definem este modo: dirigir-se diretamente ao espectador; o tema do filme ser mais uma questão de opinião do que um facto científico; apelar às nossas emoções; persuadir o espectador a tomar uma decisão

que tem impacto na sua vida quotidiana (Bordwell & Thompson, 2001, pp. 338-382). O único ponto que levanta algumas dúvidas é se os argumentos são uma questão de opinião, pois a evidência científica acompanha a visão que é retratada nestes documentários sobre as Alterações Climáticas. Porém, como Kate Manzo refere, o grau de perigosidade destas mudanças no meio ambiente é sobretudo uma avaliação política e cultural e por isso está sujeita a um elevado grau de subjetividade (Manzo, 2010, pp.4-5).

Esta forma de documentário é provavelmente a predominante no eco-documentário, que tem na retórica a sua essência, sendo construído com base num argumento que tenta convencer o espectador a posicionar-se de determinada forma perante a informação que o narrador oferece. Este mesmo modelo é aquele que podemos encontrar num dos documentários mais vistos e reconhecidos do século XXI e que representa um marco no eco-documentário, *An Inconvenient Truth* (Guggenheim, 2006). A retórica neste filme é óbvia na própria forma que assume, sendo praticamente uma apresentação, ou uma aula filmada, em que Al Gore, ao falar para uma audiência sobre as alterações climáticas, está de facto a falar diretamente para o espectador (tal como Attenborough o faz ao falar diretamente para a câmara em *A Life on Our Planet*). Em ambos os filmes, grande parte da credibilidade da argumentação vem da autoridade reconhecida de ambas as figuras. Tanto num caso como noutro, os documentários não têm outras vozes que não as de Al Gore e de David Attenborough, que nos são apresentados como especialistas reputados nos seus campos; e nós, enquanto espectadores, deveremos por isso respeitar e adotar as suas visões do mundo. Mas, tanto num caso como noutro, não nos limitamos a ouvir a “lição”, em ambos os filmes existe uma forte componente biográfica que nos mostra determinados aspetos da vida de ambos os apresentadores que não só adicionam credibilidade a ambos, enquanto testemunhas factuais do que estão a argumentar, como criam uma ligação emocional com o espectador que facilita a aceitação da mensagem. O investigador e cineasta Jouko Aaltonen aborda estes aspetos retóricos mencionados em relação ao filme de Al Gore, realçando ainda outros fatores sobre a estrutura de argumentação no filme: “ A

argumentação em *An Inconvenient Truth* está fortemente baseada na causalidade. Fenómeno A (o aumento de CO₂) afeta o fenômeno B (aquecimento global). Por sua vez causa o fenômeno C (degelo dos glaciares) e o fenômeno D (tempestades). Juntos, os fenômenos B, C e D resultam no fenômeno F (catástrofe para a humanidade).” (Aaltonen, 2014, pp. 4-7). Este modelo podia facilmente ser transposto para *A Life in Our Planet* e para muitos outros eco-documentários, sem mudar um vírgula. O mesmo se pode dizer do uso da argumentação visual a que Aaltonen se refere: cenas de glaciares a desmoronar, tempestades, figuras e estatísticas (Aaltonen, 2014, p. 7). Tanto em *An Inconvenient Truth* como em *A Life in Our Planet* podemos encontrar cenas que usam imagens similares para o mesmo efeito. Se na aparência ambos os documentários podem parecer diferentes, na essência é possível encontrar vários elementos comuns que se repetem nestes e em muitos outros eco-documentários. Podemos considerar que este modelo é o padrão neste tipo de filmes, pelo menos nos meios mais populares de comunicação, mas o eco-documentário não se esgota nele.

1.5 Existe o Eco-documentário?

No livro *Green Documentary*, Helen Hughes procura analisar o eco-documentário explorando vários tipos e formatos de filme que se podem englobar neste termo: “enquanto a ideia da emergência de um sub-gênero de documentário ambiental é apelativa, ao mesmo tempo é claro que existem muitas maneiras diferentes de abordar a questão de como o categorizar” (Hughes, 2014, p. 4). Uma distinção que a autora utiliza na sua análise, e que ajuda a posicionar melhor os filmes, é diferenciar entre documentários produzidos para televisão e documentários produzidos para cinema: “enquanto o documentário ambiental pode ser compreendido de forma instrumental – como um meio de disseminar conhecimento e encorajar o debate – o que é claro é que o documentário para cinema não se definiu em termos do seu papel enquanto filme informativo” (Hughes, 2014, p. 5). Esta abordagem permite uma análise que coloca o foco mais na forma e menos na mensagem, debruçando-se sobre filmes que “ não só

aumentam o interesse público para temas importantes da década, eles também estendem as possibilidades formais para a realização de filmes factuais” (Hughes, 2014, p. 4).

Uma das formas que Hughes encontra para analisar estes filmes é criar três categorias, que apesar de terem traços estéticos comuns entre elas, são sobretudo três formas de posicionamento cinematográfico. Hughes apelida-as de respostas, um termo apropriado ao Antropoceno, uma nova época que nos coloca diversas questões que requerem uma resposta da nossa parte. No seu modelo, essas respostas cinematográficas/documentais são: argumentação, ironia, contemplação. Cada uma delas corresponde a um posicionamento diferente perante as alterações climáticas, mas sobretudo a uma abordagem diferente na forma de fazer documentário.

A resposta argumentativa é sobretudo aquela que temos vindo a analisar até agora, onde se inserem facilmente os documentários já abordados de David Attenborough ou o *An Inconvenient Truth*. São geralmente documentários mais ativistas que têm o seu foco na argumentação, claramente identificada. Contudo, compreender um documentário como uma resposta argumentativa é diferente de o compreender como um argumento: “a redução dos filmes aos seus argumentos deixa de fora grande parte do que eles são – obras emocionalmente e intelectualmente carregadas, imagens e sons que podem ser interpretadas de formas diversas mas que, para os realizadores, levam claramente a uma conclusão central” (Hughes, 2014, p. 118). Podemos assim concluir que é sobretudo esta característica de ser o cineasta a levar o espectador a uma conclusão que pode definir este tipo de resposta.

No caso da resposta irónica, a forma documental assemelha-se até certo ponto à resposta argumentativa, utilizando recursos estilísticos e imagéticos que se aproximam, mas através de um tom totalmente diferente. Aqui a sátira assume um papel preponderante, usando o humor para se aproximar do espectador e colocar em perspetiva algumas das contradições e ambivalências que já antes foram referidas em relação ao documentário ambiental. Um exemplo deste tipo de documentário é *Everything's Cool* (Gold & Helfand, 2007), que parodia as atitudes e conceções erradas

das pessoas perante as alterações climáticas. Contudo, a ironia é “complexa e potencialmente confusa. Parece ao mesmo tempo reconhecer e rejeitar o próprio debate sobre alterações climáticas com que está engajado” (Hughes, 2014, p.85).

A resposta contemplativa utiliza por sua vez uma abordagem totalmente diferente ao tema ambiental, procurando incentivar a reflexão e não tanto assinalar um problema ou a busca de uma solução. Esteticamente este tipo de resposta é a mais complexa de definir, pois abrange documentários muito distintos na sua forma, por exemplo *Manufactured Landscapes* (J. Baichwal, 2006) ou *Into Eternity*. O que estes filmes têm em comum é a forma como abrandam o tempo e permitem ao espectador contemplar a complexidade das questões ambientais, focando-se não apenas na causa e efeito, mas também no contexto e nas implicações sociais do Antropoceno. São documentários que “ implicam o espectador nos mundos que representam ao permitirem tempo para pensar nas imagens e por se refrearem de ocupar o espaço para pensamento e sentimento com comentário, diálogo e música” (Hughes, 2014, p.14).

Se na resposta argumentativa e irónica é relativamente simples encontrar códigos e recursos estilísticos que se repetem de filme para filme, o mesmo não acontece na resposta contemplativa, onde diferentes realizadores se aproximam de temáticas semelhantes utilizando abordagens cinematográficas e documentais muito distintas. Será a unidade temática suficiente para estabelecer um género? O académico Rick Altman propõe que um género se estabelece de duas formas primordiais: “ou um conjunto relativamente estável de dados semânticos é desenvolvido através de experimentação sintáctica na sintaxe coerente e duradoira, ou uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos” (Altman, 1984, p.12). Relativamente à semântica, o eco-documentário pode ser corretamente definido pela sua temática ambiental, mas quando à sintaxe torna-se mais difícil encontrar um denominador comum, especialmente ao incluir a resposta contemplativa. Na resposta argumentativa e irónica é mais simples descortinar uma sintaxe comum, mas que na realidade pertencem a categorias que já mencionei anteriormente, o modo expositivo em Bill Nichols, ou o modo retórico em David Bordwell e Kristen Thompson. Estes filmes encontram as suas

raízes nestas categorias, ou modos, mais do que num novo género. Na resposta contemplativa, podemos encontrar uma grande variedade de abordagens que se enquadram sobretudo nos modos poético e performático, mas também participativo ou observativo que Bill Nichols define (Nichols, 2001, pp. 142-146). Desta forma, podemos concluir que apesar da definição de eco-documentário poder ser útil, não há uma linguagem suficiente unificada, particularmente no que respeita à forma, para que se possa falar no eco-documentário como um novo género. No entanto a definição de eco-documentário continua a ser útil para designar um conjunto de filmes que se debruçam sobre o mesmo tema, a natureza e a relação do ser humano com a natureza.

CAPÍTULO 2: TODO O DOCUMENTÁRIO É ECOLÓGICO

2.1 O que vemos como natureza?

Ao estabelecer como critério de definição do eco-documentário filmes documentais (independentemente do modo, resposta, tipo, etc...) que abordam o tema da natureza ou a relação do ser humano com esta, podemos levantar uma nova questão de definição e perguntar-nos o que significa o termo Natureza? À superfície, esta pode parecer uma interrogação óbvia, afinal todos nós sabemos identificar a natureza sem hesitação. Mas devemos lembrar-nos de que aquilo a que o termo natureza se refere está longe de ser consensual e varia grandemente de cultura para cultura e de época para época, significando coisas diferentes em tempos diferentes ou para pessoas diferentes. Mesmo a forma como tipicamente encaramos a natureza no mundo Ocidental, como algo que está oposto ao humano, é também ela uma construção relativamente recente e nem sempre foi vista desta maneira na história ocidental (Ducarme & Couvet, 2020).

Apesar disto, esta definição de natureza, em oposição ao mundo humano, é a que mais identificamos no eco-documentário, como procurei demonstrar no exemplo de *A Life on Our Planet*. Esta distinção entre natural e humano acarreta, no entanto, alguns problemas difíceis de resolver. Neste enquadramento, de que forma podemos categorizar

os animais domésticos? São uma “produção” do ser humano que nunca teria evoluído de determinada maneira se não fosse a nossa interferência na evolução, mas isso torna um gato mais ou menos da natureza? Ducarme e Couvet usam o exemplo da árvore de Natal de Catherine e Raphael Larrère para ilustrar este ponto: o pinheiro de plástico de natal é mais artificial do que o pinheiro plantado para ser cortado no natal, que por sua vez é mais artificial que o pinheiro plantado numa floresta recuperada, que por sua vez é mais artificial que o pinheiro de uma floresta primária...” Onde está a fronteira entre o artificial (ou humano) e o natural? Diferentes escolas de pensamento criam diferentes fronteiras, ou, numa visão mais cartesiana, abolem qualquer distinção porque, fundamentalmente, tanto a árvore de plástico como aquela que cresce numa floresta primária são feitas dos mesmos átomos (Ducarme & Couvet, 2020, pp. 1-3).

A ideia de existir uma distinção ou fronteira entre natural e humano pressupõe que existe algo como natureza num estado puro, intocada pelo humano, uma ideia que já abordei e que me parece romantizada e descontextualizada da nossa época. No Antropoceno não há um local ou um organismo no nosso planeta que não seja influenciado, de alguma maneira, pelo ser humano. Mas se o nosso impacto no ambiente é atualmente global, o que dizer do impacto do ambiente no próprio ser humano? Por mais que nos isolemos, nós próprios somos influenciados pela “natureza”. Seja a mitocôndria nas nossas células que permite a nossa existência, as bactérias que nos sustentam ou que nos matam, as chuvas e secas que determinam a nossa produção alimentar, os animais com que partilhamos os nossos apartamentos, tanto os que abanam as caudas com a nossa presença como os que se escondem nas sombras quando nos veem, nunca estamos totalmente à parte do mundo natural, como recentemente vivemos com a pandemia do novo coronavírus.

Assim, a abordagem que aqui proponho baseia-se numa visão de englobamento do mundo natural e do mundo humano, rejeitando uma distinção de valor entre natureza e humano. Para isso irei usar o pensamento de Timothy Morton, enraizado na filosofia Ontologia Objeto-Orientada inicialmente postulada pelo filósofo Graham Harman. Este pensamento questiona o relacionamento sujeito/objeto e cultura/natureza procurando

um posicionamento menos antropocêntrico perante o mundo não-humano. A Ontologia Objeto-Orientada, também apelidada OOO, defende a autonomia ontológica de todos os objetos, propondo uma terceira via de entendimento além dos modos clássicos – através dos seus componentes, ou através dos seus efeitos – propondo que “ Aquilo a que realmente precisamos de chegar é a um objeto que existe entre os seus componentes e os seus efeitos: aquilo que chamo ‘a terceira mesa’. Não é as peças da mesa nem os seus efeitos no mundo prático, mas a mesa em si” (Harman).

Timothy Morton desenvolve que a OOO “argumenta que nada pode ser compreendido, ou acedido, todo ao mesmo tempo na sua totalidade. OOO também argumenta que o pensamento não é o único modo de acesso, e que não é de nenhuma forma o modo de acesso de topo – aliás, não existe modo de acesso de topo” (Morton, 2021, p. 10). Destas duas ideias, deriva que o antropocentrismo é impossível porque o pensamento sempre foi associado ao ser humano e valorizado como único modo substantivo de acesso a uma realidade, porém, sem essa valorização de um tipo de modo de acesso, todas as experiências são colocadas em igualdade. “OOO oferece-nos um mundo maravilhoso onde um texugo, farejando algo que a que tu, um ser humano, estás a olhar pensativamente, está a aceder a essa coisa de forma tão válida quanto tu” (Morton, 2021, p. 10). Esta visão, Morton argumenta, pode servir-nos numa época em que ficámos a saber muito mais sobre ecologia e onde é necessário, no mínimo, reconhecer a importância de outras formas de vida (Morton, 2021, p. 10). Esta forma de pensar é particularmente aplicada à arte, e Harman explica o porquê: “Penso que a arte lida com isto melhor do que a filosofia, porque as artes estão plenamente conscientes que não são primariamente uma forma de conhecimento. (...) A arte e a filosofia são disciplinas cognitivas, mas o conhecimento não é a única forma de cognição” (Harman).

A utilização destes conceitos pretende criar um quadro de referência a partir do qual abordaremos alguns exemplos de filmes documentais na forma como definem a relação entre o ser humano e a natureza (entendida desta forma global), focando-nos igualmente na forma como estes documentários convidam a apreender a realidade utilizando modos de acesso que, ao contrário dos exemplos argumentativos, não são

exclusivos do conhecimento ou da lógica, mas aproximam-se mais da experiência estética. Ao aplicar este quadro, pretendesse valorizar o documentário enquanto forma de arte e averiguar como este pode indicar formas de posicionamento perante a natureza no Antropoceno. “Inventar uma nova forma de ver o mundo significa lidar com como os humanos experenciam o seu lugar no mundo. A estética, por isso, desempenha um papel crucial, estabelecendo formas de sentir e perceber este lugar” (Morton, 2007, p. 2).

2.2 De que forma um documentário fala connosco?

Até ao momento, os exemplos concretos de documentários que tenho abordado adotam a resposta explicativa ou retórica, são filmes que falam diretamente com o espectador e que lhe oferecem um modelo pelo qual pensar e agir. Neste capítulo, como já mencionado, olharemos para outros exemplos de documentários que fazem o oposto ao adotarem uma resposta contemplativa onde a argumentação e o valor factual dos dados científicos que nos deviam provar a realidade das alterações climáticas e do Antropoceno são secundários em favor de uma abordagem mais poética e menos assertiva.

Os documentários que abordaremos são *Taming the Garden* (S. Jashi, 2022), *Into Eternity* (M. Madsen, 2010) e *Lessons of Darkness* (W. Herzog, 1992), selecionados por se debruçarem sobre temas muito distintos, terem sido produzidos em diferentes épocas e principalmente por terem abordagens cinematográficas também elas muito diferentes entre si. Esta diversidade estética, se bem que enquadrada na resposta contemplativa, permite olhar para diferentes formas de nos relacionarmos com um documentário e diferentes maneiras deste expressar uma linguagem ou pensamento ecológico. Cada um dos filmes será relacionado com um conceito particular postulado por Morton e que irá servir como referência de análise para analisar como cada filme aborda diferentes aspetos da relação entre humano e natureza.

Dentro desta seleção, e numa perspetiva mais estreita, podemos questionar se *Lessons of Darkness* deve ser visto como um eco-documentário. Escudaremos esta

escolha numa apropriação de uma frase de Morton, mas ao invés de dizer “toda a arte é ecológica”, diremos antes: todo o documentário é ecológico. A afirmação de Morton contém uma certa provocação aos estudos críticos que consideram que toda a arte comenta de alguma forma sobre raça, classe e género, mesmo quando não o faz de forma explícita. Morton pretende acrescentar, na linha do ecocriticismo, o vetor ecológico à análise crítica da arte: “Mesmo quando um soneto de Shakespeare parece não ser explicitamente ‘sobre’ género, hoje em dia ainda queremos perguntar o que pode ter a ver com género. O tempo deve chegar em que perguntamos de qualquer texto, ‘o que isto diz sobre o ambiente?’”. (Morton, 2007, p. 5). Esta ideia está intimamente ligada à sua proposta de um novo posicionamento do ser humano perante a natureza, equiparando o ambiente à raça, classe e género, na forma como vivemos a experiência humana.

Levando à letra esta abordagem – a afirmação de que tudo é natureza e todo o documentário é ecológico (no sentido de comentar sobre a natureza) –, o espectro do que pode ser visto como eco-documentário alarga-se até perder fronteiras. Se, como princípio ético e até ontológico, é uma abordagem que parece justificada no Antropoceno, iremos procurar manter a análise de filmes documentais onde esta ligação entre humano e ambiente não deixa de ser explícita. Porém, propor esta abordagem não é inconsequente, parte de uma vontade de não estar amarrado a espartilhos do discurso ecológico comum e olhar para estes documentários através de uma lente mais alargada e, esperamos, mais apropriada à nossa época, procurando filmes que nos interroguem e vão além do lugar-comum.

2.3 Taming the Garden e a pessoa não-humana

Uma árvore, talvez um carvalho, do tamanho de um prédio flutua no meio de um vasto mar, o verde das folhas contra a imensidão azul. Esta é provavelmente a imagem mais icónica do documentário *Taming the Garden*. É com esta travessia marítima de uma árvore que o filme começa e também é com ela que o filme se aproxima do fim. Uma imagem desconcertante que remete para um sentimento de estranheza, de

irrealidade, de absurdo. Não é suposto encontrar uma árvore plantada no meio do mar, não é suposto encontrar uma árvore a mover-se. E, no entanto, ali está, seguindo um rumo no mar e forçando-nos a questionar como ali chegou.

Essa é uma narrativa que se vai montando lenta e pausadamente de uma forma quase críptica, através de murmúrios e especulações, dilatando o tempo e apresentando-nos imagens visuais e sonoras evocativas e hipnóticas. Há muito pouco neste filme que seja expositivo ou argumentativo, dispensando recursos como a narração, estatísticas, dados científicos, entrevistas a autoridades ou muitos dos outros elementos que já identificámos com documentário retórico. Estamos antes no campo da resposta contemplativa, no modelo de Hughes, ou no modo poético de Nichols. Através dos tais murmúrios e evocações, somos capazes de perceber que esta e outras árvores centenárias estão a ser desenraizadas dos locais onde cresceram para serem levadas para o parque privado de um homem, Bidzina Ivanishvili (que, não sendo mencionado no filme, é a pessoa mais rica da Georgia e um antigo primeiro ministro deste país). Não há qualquer explicação do que motiva Ivanishvili a gastar milhares de euros e a empreender o esforço por vezes hercúleo e surreal de transportar árvores através do país até ao seu parque. Encontramos ecos de *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) na luta entre homem e natureza, mas é uma comparação que se perde rapidamente. Aqui não existe a qualidade sonhadora e idealista que caracterizava a personagem de Klaus Kinski. É impossível no século XXI encontrar uma leitura semelhante em *Taming the Garden*. No Antropoceno a humanidade já conquistou a natureza.

Neste filme encontramos metáforas de outra ordem. Existe um comentário relativamente óbvio ao capitalismo tardio e uma crítica ao Neoliberalismo atual. Tudo é uma comodidade. Tudo é transacionável. A riqueza concentra-se na elite, no 1% do topo. Riqueza que não é só monetária, mas que neste caso é inclusivamente riqueza natural. As considerações socioeconómicas que emergem são relevantes e oferecem talvez a leitura mais direta do filme, mas vamos ao invés explorar a metáfora, também ela presente, do Antropoceno. O lugar onde uma árvore se enraizou e cresceu até atingir dezenas de metros de altura e pesar várias toneladas deixou de ser definitivo e

condicionado pelas suas raízes. No Antropoceno o lugar de uma árvore é condicionado acima de tudo pela vontade da humanidade.

Neste enquadramento é importante aprofundar o tema da relação das pessoas com o seu meio, ou, usando a terminologia de Timothy Morton, aprofundar o tema da relação das “pessoas humanas” com as “pessoas não-humanas”. Como já vimos, Timothy Morton rejeita a primazia da existência humana e defende a autonomia de qualquer objeto ou ente, “todos os objetos são situados num mesmo patamar ontológico, o que torna possível desenvolver um conceito de ecologia verdadeiramente não-anthropocêntrica, pois a abertura relacional com a realidade (a capacidade de acesso a ela) é distribuída entre todos os objetos” (Santos, 2014).

Como interagem então as pessoas humanas e as pessoas não humanas que encontramos em *Taming the Garden?* Primeiro, é necessário responder quem são elas. As pessoas humanas deste filme são sobretudo os humanos que vivem (ou convivem) com as árvores, aqueles que cresceram com elas, que as têm nos seus quintais, nas suas paisagens, nas suas memórias. As pessoas não humanas neste filme são as árvores que foram compradas e desenraizadas e que aqui surgem retratadas quase como monólitos silenciosos, objetos intemporais e (em princípio) amovíveis. A relação entre estes dois grupos de pessoas humanas e não humanas é algo que se vai desenvolvendo e transmutando gradualmente ao longo do filme. O investimento que os humanos têm com as árvores consegue criar um diálogo que revela uma ligação profunda, mas que só se manifesta à medida que a remoção da árvore se vai tornando uma realidade. Como Peter Bradshaw escreve na sua crítica, “no momento da verdade, estão desolados quando o acordo faustiano tem de ser selado e o gigante e feio camião de transporte chega para levar as suas árvores em ‘vasos’ de terra gigantes, como se parte das suas almas naturais estivesse a ser confiscada” (Bradshaw, 2022).

Inicialmente, no filme, a forma como as pessoas falam das árvores tem uma perspetiva que é sobretudo instrumental. Refere-se por quanto uma árvore foi vendida, argumentam-se preços, fala-se de como uns ramos bloqueavam o sol no restante do pomar, de como uma árvore sujava o solo, argumenta-se como a remoção de uma árvore

irá permitir a construção de estradas e a chegada do progresso a uma aldeia. A árvore começa por ser vista apenas através da sua utilidade. Contudo, à medida que os trabalhos de transplantação avançam, tornando visível o aproximar da iminente partida da árvore, o discurso e a forma de relacionamento começam a mudar. As conversas sobre a árvore centram-se nas memórias que ela guarda, as recordações de como as pessoas cresceram junto dela, as vezes que dormiram na sua sombra, os momentos em que jogaram futebol em seu redor. A árvore já não é tanto vista como um objeto utilitário, mas sim como um objeto afetivo. Porém, é ainda definida pela sua relação com as pessoas humanas.

No entanto, algo interessante começa então a acontecer nos momentos que antecedem a partida da árvore: as pessoas começam a falar da árvore enquanto árvore. Não da utilidade ou falta de utilidade da árvore, não das suas relações ou memórias com a árvore, mas sim da própria árvore enquanto ente autónomo. Quantos anos terá? Irá resistir à transplantação? Irá sobreviver no jardim privado? As pessoas começam a preocupar-se com a árvore sem um motivo utilitário óbvio, preocupam-se sem razão, e este movimento, de preocupação com as “pessoas não humanas” sem nenhuma razão, é central para o pensamento ecológico de Timothy Morton. Neste momento não estamos a antropomorfizar o outro, aceitamos a pessoa não humana na sua dimensão ontológica e permitimos que esta simplesmente seja.

Este olhar permite abrir uma outra forma de relacionamento com outro objeto, ouvindo e sentido o que tem para nos comunicar. Podemos não compreender o que diz, mas não precisamos, podemos simplesmente abrir a porta a essa conexão que precede uma racionalização e que se prende com o domínio emocional, sensorial e estético. Para as pessoas que sempre viveram lado a lado com as árvores esse diálogo é intenso e revela a profunda inter-conetividade e ligação que existe entre pessoas humanas e pessoas não humanas. No momento em que as árvores começam a ser levadas para longe das suas “casas”, as palavras faltam e sobra apenas um sentimento de luto; ou, usando uma palavra tão relacionada com o Antropoceno, o que sobra é o sentimento de

solstalgia, “ uma forma de saudades de casa [homesickness] que alguém tem quando ainda está em ‘casa’” (Albrecht, 2005, p. 45).

Até ao momento em que as árvores são levadas dos locais onde as suas raízes tinham crescido, seguimos as flutuações no discurso e nas preocupações das pessoas. Neste momento de separação poderíamos ficar com o luto das pessoas a assistirem à partida das árvores, mas *Taming the Garden* opta por ficar com as árvores. Até aqui estivemos firmemente com o ponto de vista das pessoas, a acompanhar a narrativa pelos seus olhos. Era possível através delas aceder à árvore e até senti-la como um ser autónomo. Porém, com a árvore já colocada no barco que a irá levar pelo mar, há um momento, um plano, que nos permite, talvez, ter o ponto de vista da árvore. Um plano de dentro do barco com a câmara fixa, o tronco da árvore no centro do enquadramento, imóvel, e o início da jornada marítima a desenrolar-se em pano de fundo. Se, ao invés de uma árvore, estivesse enquadrada a figura humana, então estaríamos a falar de um POV e levantaríamos questões sobre se esta pessoa está a pensar no que deixa para trás, se sente saudades do sítio onde cresceu ou se sente esperança no futuro. Perguntaríamos até se esta viagem é um ato voluntário ou se é antes um sequestro. Por um momento, com este plano, permitimo-nos ter estes pensamentos em relação a uma árvore, em relação a uma pessoa não-humana.

Quando a voltamos a ver, a árvore está já integrada no fantástico jardim privado que sempre fora o seu destino, onde é apenas mais uma das centenas de outras árvores majestosas e imponentes que, tal como ela, foram transplantadas de todo o país para ali chegarem. Um novo sentimento de estranheza absorve-nos. Árvores que antes cresceram com o seu ritmo e de acordo com o seu ambiente estão agora seguras por arames, regadas a horas constantes com a quantidade correta de água, protegidas e monitorizadas. O jardim está domado, cada folha, cada galho, cada lâmina de relva está no lugar que foi para si definido nesta paisagem do Antropoceno. Várias questões nos surgem sobre a legitimidade e até a moralidade deste jardim: será uma mera indulgência ou um ato de preservação?

Uma pergunta ainda mais difícil de responder é o que sentem estas árvores aqui? Nunca conseguiremos responder a esta questão, mas o mero ato de nos questionarmos a partir de uma posição de pessoa não humana é em si um movimento que nos permite um relacionamento mais profundo com outros seres (ou pessoas não humanas) que partilham o planeta connosco. Parece-nos que o documentário *Taming the Garden* de Salomé Jashi permite ao espectador ter esse olhar, ainda que por breves instantes, e assim consegue aproximar-nos de um verdadeiro sentimento ecológico que, na linha de argumentação de Timothy Morton, passa por forjar um novo relacionamento com pessoas não humanas, um relacionamento não violento e de empatia que reconhece que todos os objetos (humanos e não humanos) estão interligados.

2.4 Into Eternity e o Hiperobjecto

“Onkalo significa local onde esconder. No meu tempo ainda está inacabado, ainda que os trabalhos tenham começado no século XX, quando eu era apenas uma criança. Estará terminado, no século XXII, muito tempo após a minha morte. Onkalo deve durar 100,000 anos. Nada construído pelo homem durou sequer um décimo desse tempo”. Neste monólogo inicial em *Into Eternity*, que o realizador Michael Madsen, profere enquanto um fósforo se consome nas suas mãos, somos obrigados imediatamente a pensar em várias escalas temporais: o tempo de vida de uma pessoa, o tempo que duram as maiores obras que a civilização humana já construiu, o tempo que demora um fósforo a ser consumido. Mas, acima de tudo, somos convidados a pensar na escala geológica de milhares de anos, o tempo profundo.

Onkalo, o “*hidding place*” a que Madsen se refere, é um repositório de resíduos radioativos que começou a ser construído na Finlândia em 2004 com o objetivo de se tornar um local de armazenamento permanente de urânio, plutónio e outros subprodutos letais que resultam da produção de energia nuclear. A estrutura está projetada não só para durar para além da vida das pessoas que a desenharam, como além da própria espécie que a construiu. Deve manter a sua integridade estrutural

durante 100 mil anos, sem qualquer tipo de manutenção ou interferência humana. Para termos um contexto da escala temporal, há 100 mil anos atrás três grandes sistemas de rios corriam no deserto do Sahara e os primeiros humanos modernos estavam apenas a começar a sua jornada para fora de África. A pirâmide mais antiga do antigo Egito tem cerca de 4,600 anos e a igreja mais antiga que ainda subsiste tem menos de dois mil anos (Macfarlane, 2020, 395-420). Será que há 4000 anos algum faraó sonharia em construir uma sepultura enterrada a mais de 400 metros na base rochosa? Ou será que os *homo sapiens* de há 100 mil anos atrás imaginavam outras grutas com quilómetros de túneis onde iriam guardar e esconder um fogo que não se extingue? E o que sonharão os nossos descendentes no futuro distante? Serão sequer humanos estes seres?

É impossível prever o que será a vida no planeta numa escala temporal tão alargada, mas é para esses seres futuros a quem Madsen se dirige neste filme. Ele fala para o futuro distante, tentando transmitir quem nós somos e porque nos demos ao trabalho de construir uma estrutura que nunca deve ser aberta ou perturbada. Ao dirigir-se a esse ser futuro, Madsen coloca-nos a nós, enquanto espectadores e ouvintes da sua mensagem, a assumir esse papel de um ser desconhecido ainda por vir. Esta deslocação obriga-nos a mudar a nossa perspetiva, colocar-nos noutra tempo e pensar numa escala temporal à qual não estamos acostumados. Não é para nós que Onkalo está a ser construído, não é sequer para os nossos filhos, é para gerações futuras daqui a cem anos, daqui a mil anos, daqui a dezenas e centenas de milhares de anos. Ao nos colocarmos nessa pele, estamos a preocupar-nos e a tentar cuidar de seres futuros que podem já nem ser humanos: “Ao dirigir-se ao outro futuro, contudo, o filme coloca-nos num lugar de responsabilidade, estendendo o nosso horizonte temporal, pedindo-nos que nos preocupemos com o “tu” a quem ele fala” (Baron, 2022, p. 25).

Onkalo é a primeira estrutura do seu género a ser construída e, como Madsen diz, se cumprir o seu papel, será provavelmente a estrutura humana que mais irá perdurar no futuro. Mas uma das características que a torna única é ser um objeto que é desenhado a pensar não apenas no humano, mas, de uma forma global, no uso que terá para outros seres. Timothy Morton argumenta que os objetos também emanam temporalidade, mas

que nós não estamos acostumados a pensar nesses moldes, “Neste momento, muitos, muitos objetos na Terra são desenhados de acordo com um tamanho serve a todos, uma forma muito antiga e muito fora de validade de modelo temporal”, defendendo por isso que o *design* deve ser pensado em várias escalas temporais, “um saco de plástico não é apenas para humanos. É para gaivotas se asfixiarem (...) Um copo em isopor não é apenas para o café, é para ser lentamente digerido pelas baterias no solo durante 500 anos. Uma arma atômica não é apenas para o teu inimigo. É para seres daqui a 24 mil anos. Esta *Diet Coke* não é só para mim. É para os meus dentes e as baterias no meu estômago, e estas podem ser chacinadas pelos seus ácidos” (Morton, 2021, p. 63).

Esta ideia de temporalidade dos objetos está na origem da ideia de Hiperobjeto que Morton desenvolveu e que pode ser definido como um objeto massivamente distribuído no espaço e no tempo relativamente ao ser humano. São objetos como buracos negros, a biosfera, o sistema solar ou o material radioativo do planeta. Entre outras propriedades que Morton descreve, os hiperobjetos têm uma temporalidade muito diferente da nossa (ou no caso de Hiperobjetos como um buraco negro ou um planeta, têm inclusivamente a sua própria temporalidade que distorce o espaço-tempo), são *não locais* no sentido em que as manifestações locais de um objeto não são, por si só, o Hiperobjecto (tal como um tornado não é o Aquecimento Global, mas apenas uma manifestação local do Hiperobjeto aquecimento global), e por ocuparem uma fase dimensional mais elevada podem ser invisíveis aos humanos durante grandes períodos de tempo (Morton, 2013). “Este aglomerado de plástico é um Hiperobjeto: uma entidade que está massivamente distribuída no espaço e no tempo de tal forma que tu, obviamente, apenas podes aceder a pequenos pedaços dela de cada vez, de tal forma que obviamente transcende modos de acesso e escalas meramente humanos” (Morton, 2021, p. 63). Esta dimensão de escala temporal para lá da nossa compreensão é claramente uma propriedade da radioatividade, que pode ser entendida como um Hiperobjeto e que é assim tratada no filme *Into Eternity*.

Wendla Paile (chief medical officer, Radiation and Nuclear Safety Authority, Finland) fala sobre a radiação, explica-nos que “é um tipo de energia que pode penetrar

profundamente no nosso corpo e prejudicar a nossa saúde. Mas é um perigo invisível. Não temos nenhum sentido para ela, não a podemos ver, sentir ou cheirar e mesmo assim pode até matar-te." Esta propriedade de ser invisível, de apenas sentirmos os sintomas e não vermos a causa, é outra das características que faz com que a radioatividade possa ser vista como um Hiperobjecto, tal como o aquecimento global, que analogamente não podemos ver nem sentir (no sentido de que não experienciamos o aumento de Co2 na atmosfera, senão através dos efeitos que provoca no clima). A questão que se levanta ao fazer um documentário sobre um Hiperobjeto é uma que já abordei antes: como representar o invisível? Apesar de usar mecanismos semelhantes ao tipo de documentário expositivo, a forma como Madsen os usa é muito diferente, levando este filme para o campo da resposta contemplativa, ou, nas suas palavras: "penso que quanto mais conseguires que o filme seja visto 'dentro' da cabeça das pessoas, melhor" (Ford, 2010).

Como em muitos documentários expositivos, Madsen recorre neste filme a uma diversidade de especialistas ligados ao tema (cientistas, engenheiros, decisores políticos, etc...) para expor as ideias e argumentos do filme. Porém, aqui, estas entrevistas estão longe de serem assertivas e argumentativas, pelo contrário. A nota dominante entre todos os entrevistados é a incerteza e a ambiguidade das suas previsões, todos assumem que, por mais certezas que tenham, nunca vão poder prever o futuro na escala temporal geológica. "O que é que sabemos sobre a sociedade daqui a 300 anos? Virtualmente impossível de dizer alguma coisa. Podemos esperar que a sociedade como a conhecemos exista por mais 50 ou 100 anos, e se estás convencido do que vai acontecer então, vamos colocar a questão numa escala temporal de 300 anos, 500 anos, aí a escuridão adensa-se", diz-nos durante o filme o professor em teologia que pertence ao conselho nacional de resíduos nucleares da Suécia, Carl Reinhold Brakenhielm. Esta incerteza quanto ao futuro na superfície da terra é uma constante ao longo de *Into Eternity*. Em vez de nos encaminharem para uma solução, estas vozes levam-nos antes a uma reflexão. Obrigam-nos a pensar e não a encontrar respostas. Estamos perante a ambiguidade e a estranheza que caracterizam o pensamento ecológico de Morton.

A temporalidade é também expressa no filme de uma forma não convencional e que nos leva a adotar um outro olhar, desafiando a forma com encaramos o tempo. O documentário acentua a estranheza do tempo profundo com os planos etéreos e em câmara lenta com que Onkalo e o seu entorno nos é mostrado. A câmara flutuante e fluida, muitas vezes em longos *travellings* por estradas e túneis desertos, oferece-nos uma perspetiva que já não é bem humana, acentuando o distanciamento e colocando-nos sempre nesse papel de observador distante e sem tempo. "Este é um 'após-mundo'. Estes trabalhadores estão já noutra parte qualquer fora do tempo e eu quero transmitir este tipo de alienação à audiência porque foi assim que eu experienciei este lugar", conta Madsen numa entrevista ao Guardian, continuando "foi importante para mim ter esta câmara sem peso que flutuava sem qualquer resistência mecânica, ter este movimento orgânico como se o espetador fosse uma criatura do futuro a explorar Onkalo pela primeira vez" (Ford, 2010).

À superfície, *Into Eternity* parece ser um documentário algo convencional no uso das entrevistas e da vertente inquisitiva que tem sobre um tema, mas está longe de o ser. Mesmo usando alguns mecanismos comuns ao documentário expositivo, faz uso deles de forma poética, apelando a um modo de acesso que não se limita ao modo racional, mas que também usa a experiência estética como modo de acesso. "Estetizar um evento – seja terrível ou maravilhoso – não é necessariamente diminuí-lo ou distorcer o seu significado. Ao contrário, quando o pensamento racional em si é inicialmente incapaz de compreender o objeto, estetizar pode ser a forma de oferecer esse evento à experiência, ainda que parcial" (Baron, 2020, p. 19).

A forma como o documentário é filmado e editado coloca-nos numa posição de contemplação que nos permite criar uma relação com um Hiperobjecto. Não estamos a tentar necessariamente compreendê-lo (apesar de algum grau de conhecimento científico ser necessário para estabelecer esta relação), mas estamos sobretudo a criar empatia e a relacionar-nos com algo que nos transcende, tentando perceber como viver com ele. Para chegarmos a esse espaço, Madsen teve de encontrar outra forma de comunicar, mais poética, mais contemplativa, criando um modo de acesso sobretudo

estético: "Este lapso temporal – 100,000 anos. O que significa? É tão incompreensível que tens de filmar algo diferente de forma a criar uma experiência com a qual as pessoas se possam relacionar" (Ford, 2010).

Como Jamie Baron afirma, este filme, ao oferecer-nos uma magnitude e multiplicidade temporal com uma escala perceptível (ou, adaptando para a terminologia de Timothy Morton, por nos tornar acessível um Hiperobjeto), lembra-nos da nossa própria finitude, mas isto não é uma licença para desistir do futuro: "é um convite para nos preocuparmos além de nós próprios, além das nossas linhas temporais" (Baron, 2020, p. 32).

2.5 Lessons of Darkness e tuning

"O colapso do universo estelar irá ocorrer – como a criação – em grandioso esplendor" é a citação atribuída a Blaise Pascal com que o filme *Lessons of Darkness* (Herzog, 1992) começa. Mais tarde, em Milão, numa discussão sobre o filme, Werner Herzog explica que estas palavras "são de facto minhas. O próprio Pascal não o teria dito melhor" (Herzog & Weigel, 2010, p. 1). O realizador explica de seguida a razão para esta fabricação: "Com esta citação como prefixo, eu elevo [erheben] o espetador, ainda antes de este ver o primeiro *frame*, a um nível mais alto, a partir do qual entra no filme", porque, para Herzog, "Apenas neste estado sublime [Erhabenheit] se torna possível algo mais profundo, um tipo de verdade que é inimiga do meramente fatural. Chamo-lhe verdade extática [*Ecstatic truth*]" (Herzog & Weigel, 2010, p. 1).

O tal primeiro frame do filme mostra-nos uma paisagem vagamente humana, mas com a voz off de Herzog a situar a ação num planeta no nosso sistema solar. No segundo plano, a voz off menciona as cordilheiras montanhosas que aparentemente vemos no ecrã, quando realmente aquilo que nós assumimos serem montanhas são meramente pequenos montes de areia criados no deserto pela passagem de jipes e filmados de forma a dar uma ilusão distorcida de escala. O terceiro plano mostra-nos um bombeiro protegido de um fogo intenso que ocupa todo o ecrã, e a voz off refere-se a ele como "a

primeira criatura que encontramos...”, distanciando o bombeiro de um ser humano e colocando-nos a nós como visitantes deste planeta desconhecido. Só após começa o primeiro capítulo. Esta pequena introdução marca a sintaxe e a semântica do filme, e demonstra a importância da ideia de verdade extática para Werner Herzog, que com *Lessons of Darkness* elabora todo um exercício de fabricação da realidade para chegar a uma verdade não indexada à verdade factual.

O filme prossegue com uma narrativa ficcionada que recontextualiza por completo as imagens com que somos confrontados, contando uma história de uma guerra algo vaga a partir do ponto de vista de um visitante distante e algo confuso, que procura fazer sentido daquilo que vê. Qualquer referente ou contexto, não só a nível da narração, mas também a nível visual, que possam ancorar o filme na realidade são removidos ou omitidos.

Na realidade, o filme foi filmado no Kuwait, na sequência da guerra com o Iraque, quando estes, ao retirarem do país, pegaram fogo a mais de 600 campos de petróleo, causando imensos fogos que, alimentados pelo petróleo, arderam durante 11 meses. Apesar das constantes imagens desta catástrofe ambiental que preenchiam os noticiários diariamente, com o seu relato fático dos acontecimentos, para Herzog os media “não [estavam] em qualquer tipo de posição de mostrar o que era, além de um crime de guerra, um evento de dimensão cósmica, um crime contra a própria criação” (Herzog & Weigel, 2010, p. 2). O que interessava a Herzog não era um evento particular, mas o seu significado subjacente, o que esta catástrofe podia revelar sobre a natureza humana.

A ideia de verdade extática que Herzog formaliza neste debate que tenho citado prende-se com dois conceitos fundamentais, o conceito de absoluto e de sublime, que são para ele as estradas que levam à verdade no sentido mais profundo do termo. Esta é uma ideia que não é estranha às artes, pelo contrário, são conceitos intimamente ligados à experiência estética e que foram abordados tanto na teoria, com filósofos como Kant, Schopenhauer ou Hegel, como na prática com artistas como Dante, Goya e Bosh, que Herzog evoca em defesa do seu filme, apelidando-os de seus “anjos da guarda que nos familiarizam com o Absoluto e o Sublime” (Herzog & Weigel, 2010, p. 2).

Timothy Morton aborda esta experiência de elevação, ou revelação, na forma como nos relacionamos com um objeto de arte, “a arte mostra-nos como uma pretensão perturbantemente ambígua está entrelaçada com a experiência estética: o maravilhamento é baseado na capacidade de ser enganado. Quanto estivermos confortáveis em nos mentirem, o mais sábios ficamos” (Morton, 2021, p. 85). Encontramos aqui a mesma aparente contradição que Herzog aborda: é através da mentira e da fabricação que podemos aceder à verdade. São estes mecanismos que provocam o “maravilhamento” que Morton refere, ou a “elevação” de que fala Herzog. Um estado de espírito, ou modo de acesso, que surge quando somos confrontados com determinado objeto de arte.

Para Morton, o que acontece neste espaço é uma espécie de dança entre o espectador e o objeto, um diálogo recíproco em que o objeto de arte, ou qualquer objeto, também comunica connosco. A isto ele refere-se como “*tuning*”, ou “*attuning*”. É a ideia de nos dissolvermos no outro, seja um objeto, um ser, uma obra de arte, e de criar uma empatia que nos revela essa verdade mais profunda. A arte é talvez, como já vimos com Harman, o melhor exemplo disto: “Ela puxa-te, quer esteja ou não a dizer a verdade, é tão ‘verdadeira’, não é certa nem errada mas ainda assim está a transmitir este incrível sentimento de verdade, está a puxar-me no seu raio de atração [trator beam]” (Morton, 2021, p. 69).

A relevância desta ideia no discurso ecológico, em particular no discurso ecológico do cinema documental, é que nos diz que a arte falha quando pretende replicar a transmissão pura de dados, simplesmente porque não é artística o suficiente: “A experiência estética não é verdadeiramente sobre dados – é sobre a falta de dados, as qualidades que experienciamos quando apreendemos algo . (...) A experiência estética é sobre a solidariedade com o que nos é dado. É uma solidariedade, um sentimento de presença [alreadiness], por nenhuma razão em particular, sem nenhuma agente em particular” (Morton, 2021, p. 58).

Um filme como *Lessons of Darkness* pode não dizer-nos nada em particular sobre os fogos que consumiram campos de petróleo, que libertaram quantidades enormes de

Dióxido de Carbono na atmosfera, pode não nos informar sobre a guerra no Kuwait nem sobre os problemas geo-políticos do Médio Oriente, mas fala connosco a outro nível, menos localizado mas mais profundo: “é por isso que a arte, que impossibilita ir de A a B causando a ilusão de funcionamento suave tornar-se em mau funcionamento, revelando a estranha abertura [de leitura] das coisas, é no final agradável e divertida, ainda que se tenha de atravessar e respeitar e não apagar um universo de requintada dor para lá chegar” (Morton, 2021, p. 28).

2.6 A Vida no Antropoceno, ou uma primeira conclusão

“E podes encontrar-te a viver numa época de extinção em massa...” é o título do primeiro capítulo de *All Art is Ecological* e começa com a defesa de Morton do uso do conjuntivo “podes encontrar-te a viver”, em vez do indicativo “encontras-te a viver”. A importância de usar a forma conjuntiva, que exprime uma hesitação, uma dúvida, uma possibilidade, é fundamental, na sua forma de pensar, para nos relacionarmos com as alterações climáticas e o seu resultado prático, uma extinção em massa. É esta qualidade hesitante que permite manter o sentimento de irrealidade análogo ao de estar envolvido numa catástrofe, como um acidente de carro, ou “essa catástrofe menor que é o *Jet Lag*”, onde é predominante um sentimento de estranheza e uma distorção da familiaridade, como uma manhã de inverno na Noruega: “é escuro como breu às 9 da manhã. Ainda é o dia, mas não exatamente como estás habituado a ele” (Morton, 2021, p. 8). A manutenção deste sentimento é necessária para encontrarmos formas de nos relacionarmos com o ambiente numa época que é um pouco como a ideia de *jet lag*, semelhante ao que conhecemos, mas de certa maneira diferente.

Este posicionamento surge em oposição a uma forma, talvez mais convencional, de pensar o nosso relacionamento com as alterações climáticas, de proteger o ambiente se encontrarmos formas de produção mais sustentáveis, evitando com isso consequências adversas para o meio ambiente. Esta é a ideia de que tendo conhecimento suficiente podemos gerir eficientemente o planeta, controlando assim

qualquer efeito nefasto que as nossas ações possam ter. Esta forma de imaginar o mundo é o que está na origem da forma como geralmente comunicamos as alterações climáticas através de dados e factos. No entanto, como Morton afirma, “uma qualidade onírica é precisamente o que é mais real sobre a realidade ecológica, por isso efetivamente, lançar *factoids* e estatísticas em modo de despejo de informação está a tornar a experiência ecológica, a política ecológica e filosofia ecológica completamente impossível” (Morton, 2021, p. 23).

Estas formas de encarar as alterações climáticas, ou a nossa vida no Antropoceno, uma que procura uma gestão eficiente do planeta e outra que permite a ambiguidade, são refletidas nas diferenças que há na resposta argumentativa e na resposta contemplativa do eco-documentário. Na resposta argumentativa existe a ideia subjacente de que, se as pessoas souberem o suficiente, irão mudar de atitude e assim controlar as alterações climáticas. Na resposta reflexiva há um convite a olhar para o mundo e perceber, antes de tudo, que “podemos encontrar-nos a viver numa época de extinção em massa”. É um tipo de engajamento diferente e que requer modos diferentes de pensar e de nos posicionarmos perante o tema ecológico.

Tentámos, sobretudo nesta segunda parte deste trabalho, procurar outras formas de relacionamento com o discurso ambiental e averiguar como o documentário pode transmitir essas ideias. Referimos três filmes muito distintos para explorar a linguagem do cinema documental e mostrar como estas abordagens, distintas dos filmes abordados na primeira parte, podem ter um efeito talvez menos imediato, mas mais profundo. Assentámos essa análise em três vetores do pensamento de Timothy Morton que questionam a nossa forma de relacionamento com o mundo natural e que tentam sobretudo abolir a imagem do ser humano como centro do universo. Pode parecer um paradoxo dizer que vivemos na época do humano, o Antropoceno, e afirmar ao mesmo tempo que devemos deixar de pensar em nós como o ser mais importante deste planeta. Porém, parece-nos que, num tempo de incertezas, a atitude mais lúcida é começar por abraçar as contradições e as ambiguidades do nosso tempo e admitir que o nosso

conhecimento é limitado, o que abre a porta a podermos aceder à realidade de outras formas que não apenas a da lógica.

Pensar no filme documental enquanto objeto estético é abrir a possibilidade de um diálogo entre espectador e documentário, uma relação de duas vias onde podemos encontrar um significado que vai além do meramente factual, um significado que se encontra na experiência estética: “a beleza oferece-te um fantástico, ‘impossível’ acesso ao inacessível, à retraída e aberta qualidade das coisas, à sua misteriosa realidade” (Morton, 2021, p. 4).

CAPÍTULO 3: RELATÓRIO FILME “THE CLOSING OF A REFINERY”

3.1 Introdução

Neste capítulo iremos debruçar-nos sobre o filme que realizei no âmbito do mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Cinema Documental, intitulado *The Closing of a Refinery*. Iremos começar por fazer uma breve descrição do filme e da produção de forma a contextualizar o objeto de análise. De seguida iremos olhar com maior pormenor o processo de criação, procurando detalhar o racional subjacente às opções estéticas e narrativas presentes no filme. Iremos procurar ilustrar e justificar como estas opções foram tomadas em função do tema e conceito do filme, percebendo como o processo de descoberta de uma linguagem estética foi evoluindo e ganhando forma dentro de um enquadramento temático existente à partida: como retratar a transição energética em relação com o tema maior das alterações climáticas? Iremos procurar também relacionar o filme e as opções tomadas com vários conceitos e argumentos já abordados neste ensaio, procurando unir estes dois processos que sempre coexistiram em paralelo e que estão intimamente ligados, a pesquisa para o ensaio e a realização do filme.

3.2 The Closing of a Refinery

O filme é uma curta-metragem documental, com 16 minutos de duração, que tem como ponto de partida o encerramento e possível reconversão da Refinaria da Galp localizada em Leça da Palmeira, Matosinhos, partindo desse contexto uma reflexão sobre o tema da transição energética e da sustentabilidade no contexto das alterações climáticas. O filme assume a forma de uma conversa com uma Inteligência Artificial, neste caso o ChatGPT, sobre os temas já referidos. Está construído como se fosse uma entrevista relativamente convencional, mas que neste caso acarreta um nível de estranheza proveniente do interlocutor ser a voz de uma inteligência artificial, ao invés de um ser humano. Esta voz é o elemento dominante do filme e é através do seu discurso que uma narrativa, ou estrutura, é construída. Apesar do ponto de partida para esta “entrevista” ser a refinaria de Matosinhos, passamos rapidamente do particular para questões globais para as quais a refinaria se torna sobretudo um símbolo e menos uma referência real do que está a ser abordado. Visualmente, nunca perdemos a refinaria de vista, está sempre em segundo plano, onnipresente na paisagem. Serve como espectador desinteressado e distante para as várias atividades humanas que vemos e se desenrolam no seu entorno, atividades banais e insignificantes que por sua vez também se operam num alheamento quase total da estrutura industrial monumental que se mantém erguida na paisagem, alheada de qualquer plano ou intenção para a sua reconversão. O filme posiciona-se nesta dissonância entre o que está a ser dito e o que vemos, entre uma presença imponente e um alheamento dela, entre as intenções que foram formuladas no momento da decisão do encerramento da refinaria e o momento suspenso em que esta se encontra inoperacional mas que ainda tem as suas raízes firmemente plantadas no território. Neste espaço, o filme procura sobretudo incitar a um questionamento e a uma reflexão, realçando a complexidade da realidade subjacente ao fecho de uma refinaria e perguntando o que este ato nos pode dizer sobre a forma como olhamos para o futuro.

3.3 Produção

The Closing of a Refinery é um documentário produzido e realizado de forma independente e autónoma, tendo eu próprio assumido todas as funções à excepção da composição da música, que foi criada especificamente para o filme pelo compositor Peter Trabitzsch. Adicionalmente, o filme também contou com os contributos valiosos do orientador de projeto professor Filipe Martins e do co-orientador professor Pedro Negrão. Ambos foram importantes no percurso que levou a encontrar a linguagem cinematográfica do filme, o professor Filipe Martins sobretudo no sentido narrativo e conceptual e o professor Pedro Negrão no sentido de estabelecer uma identidade e linguagem visual própria. Também o professor José Quinta Ferreira ofereceu um apoio importante no início do projeto, procurando auxiliar a estabelecer contactos e a lançar as bases de produção do filme.

Ter produzido o filme autonomamente foi uma escolha inicial que tomei e que se adequava ao projeto. Quis ter independência e agilidade para poder filmar sempre que considerasse necessário e não depender de uma equipa. Esta abordagem pareceu-me a mais adequada por me permitir um grau maior de experimentação na procura de uma estética e linguagem adequadas ao tema que queria tratar. Desde o início que estava delineado que o filme teria uma vertente muito contemplativa e até experimental, fazendo uso de muitos planos de paisagem e sem uso de entrevistas, portanto não senti que fosse comprometer a qualidade do filme ao abdicar de uma equipa. Pelo contrário, o que perdia em termos técnicos, ganhava em liberdade criativa.

Esta forma de filmar apenas foi possível por possuir material próprio, utilizei a minha câmara, uma GH5, com a lente de fábrica 12-60mm (equivalente a 24-120mm em full frame), e após algumas experiências com o professor Pedro Negrão adquiri uma lente Pentax 80-200mm de forma a poder “aproximar-me” mais da refinaria sem ter de entrar nas instalações. O som ficou assegurado com um gravador Zoom H4n e com um microfone de câmara Takstar SGC-598. Com o tripé, tinha o necessário a nível de equipamento para poder filmar de forma ágil mas sem comprometer a qualidade.

Numa fase inicial, de pré-produção, procurei estabelecer contactos com entidades relevantes para o filme, em particular com a Câmara de Matosinhos e a Galp. Através do professor José Quinta Ferreira, conseguimos agendar uma reunião com o Chefe do Gabinete da Presidência da câmara de Matosinhos. Nessa reunião houve tempo para conversar sobre as intenções da CMM para os terrenos da refinaria, projetos futuros para a região e também sobre os problemas que surgiram com o anúncio do fecho da refinaria e com os trabalhadores que ficaram sem emprego. Houve também a demonstração de interesse em colaborar com o projeto, no entanto este interesse acabou por não se efectivar, tanto por alguma demora nas respostas por parte da Câmara como por a certo ponto deixar de ser relevante esse apoio logístico que tínhamos pensado. Também houve tentativas de contactar a Galp, através da Câmara Municipal de Matosinhos e individualmente como mestrando da ESMAD, mas esbarrámos sempre ou com a indiferença ou com a burocracia de uma empresa desta dimensão. O objetivo do contacto com a Galp seria sobretudo o de obter uma autorização para filmar no interior da refinaria, mas à medida que o tempo passou sem uma resposta efetiva, procurei moldar o projeto a esta contingência para a qual já estava preparado. Foi fazendo cada vez mais sentido assumir o ponto de vista de fora para dentro, tendo um olhar quase voyeurístico e mais representativo das pessoas que fazem a sua vida nas imediações das instalações. Teria sido porventura proveitoso ter filmado no interior, mas não senti que fosse um problema maior a abordagem que estava a adoptar, por isso não quis estar a despender demasiados esforços a “perseguir” a Galp e em vez disso tentei incorporar esta contingência no próprio filme.

Os outros contactos que se foram estabelecendo foram sobretudo no local e de forma espontânea, tendo conversado com várias pessoas que trabalhavam ou viviam nas imediações, tendo encontrado inclusivamente, de forma casual, alguns ex-trabalhadores da própria refinaria. Estas conversas serviram para ir criando uma imagem do que aquela estrutura significava para os que desenvolviam a sua vida naquela região e perceber como viam o futuro daquele território que cresceu à sombra (literal e económico-social) da fábrica. A grande parte destas conversas não foram gravadas, porque sabia que não as

queria usar diretamente, mas serviram para informar e moldar o que quis mostrar no filme.

A rodagem foi acontecendo de forma espontânea e, como já referi, autonomamente. Os dias de rodagem foram sobretudo influenciados pela meteorologia, sendo que pretendia filmar com o céu encoberto e até com chuva. Isto levou a que a grande parte da rodagem tivesse acontecido no primeiro trimestre de 2023. Estar dependente das condições climáticas para filmar foi outra das razões pela qual tinha optado por não ter uma equipa de filmagem, para poder ter essa liberdade de decidir filmar de um dia para o outro, ou no próprio momento.

O local de rodagem foi a refinaria e o seu entorno. Percorri várias vezes o perímetro do complexo industrial, inicialmente com um primeiro “reconhecimento” a pé de forma a familiarizar-me com o território e identificar os locais mais interessantes a partir dos quais iria filmar. Estudei algumas rotinas que aconteciam diariamente em redor da refinaria (a que horas passava o homem do lixo, a que horas as pessoas saiam para almoçar, etc...) e fui procurando identificar situações e locais que me interessavam filmar em redor da fábrica.

Este processo de filmagem aconteceu em paralelo com a edição do filme, que começou logo com o primeiro dia de rodagem e que foi importante para perceber como iria continuar a filmar. A edição e toda a pós produção também foi feita de forma autónoma, com meios próprios, utilizando um Macbook pro com chip M1Max e o programa DaVinci Resolve para editar o filme, fazer a correção de cor e a mistura do som. Na vertente da correção de cor contei com a ajuda preciosa do professor Pedro Negrão, que em diversas sessões de acompanhamento foi capaz não só de me ajudar a encontrar o *look* do filme como ensinar-me a utilizar várias ferramentas de correção de cor sem as quais nunca teria atingido os mesmo resultados. Uma menção também para o professor Filipe Lopes, com quem apenas conversei um par de vezes sobre o filme, mas que teve um *input* muito importante a ajudar-me a encontrar o som do filme, tanto pelas sugestões que fez como pela disponibilidade que mostrou em ver/ouvir o filme comigo e discutir a sua identidade sonora.

Quanto à banda sonora, pedi ao músico e compositor Peter Trabitzsch para criar uma composição original para o filme. Tinha já trabalhado com ele no projeto que desenvolvi no primeiro ano de mestrado e tinha gostado bastante da música e também da abordagem e método de trabalho dele. Achei que se iria adequar perfeitamente a este projeto e a música original que ele acabou por desenvolver foi totalmente ao encontro do que tinha pedido e que o filme já sugeria.

Este ficou terminado em meados de Junho, assim como ficou pronto nesta altura todo o material promocional do filme, como trailer, poster, stills, sinopse, etc... estando agora a ser enviado e a esperar resposta de vários festivais de cinema, particular em festivais especializados em cinema documental, esperando poder estrear *The Closing of a Refinery* até ao fim do ano num dos festivais deste circuito.

3.4 Génese

As grandes refinarias são estruturas industriais que me evocam um sentimento distópico onde sinto a ilusão de olhar para uma maquete de uma metrópole de um futuro ao estilo de *Blade Runner*, onde cada parcela de terra foi ocupada e transformada por uma sociedade orientada para a produção e crescimento. São lugares cinzentos, despersonalizados, etéreos... o Monte Olimpo dos deuses do progresso. Ao mesmo tempo inacessíveis e parte de nós. Símbolos de criação e destruição. Foi um lugar destes, a refinaria de Matosinhos, que serviu como ponto de partida para querer fazer um documentário onde esta estrutura fosse a personagem principal.

A refinaria ter sido encerrada recentemente adicionava uma narrativa e uma outra camada de significado. A resistência com que o anúncio do seu fecho foi recebida era algo que me parecia estranho. Os protestos contra o encerramento não se limitavam a grupos de trabalhadores que perderam o trabalho, que acharia compreensível, mas estendiam-se a partidos políticos de todo o espectro e até a organizações ambientais. Por mais que o encerramento da refinaria tivesse sido feita à presa e sem considerações pelos vários agentes implicados, contestar a essência da decisão, exigindo

inclusivamente a sua reabertura, parecia-me um movimento paradoxal quando sabemos que os combustíveis fósseis são os principais causadores do aquecimento global.

Atualmente, a refinaria existe num estado suspenso, já sem funcionar enquanto unidade de produção, mas ao mesmo tempo sem estar totalmente inativa. Continua a ser usada para armazenar combustível e mantém algumas das suas valências logísticas. O fecho da refinaria não é algo que aconteça no imediato ou sequer num espaço temporal curto, será algo que irá demorar potencialmente décadas a ser efetivada, sobretudo por culpa dos perigos inerentes a desmontar uma estrutura deste tipo e pela descontaminação dos solos que tem de ser operada para que se considerem seguros para a saúde.

Estas ambiguidades e contradições atraíram-me para continuar a explorar o passado e o futuro deste local. Procurei saber que impacto a decisão de fecho tem a um nível local, como os decisores políticos gerem este dossier e como os residentes e antigos trabalhadores olham para o que está a acontecer. Ao mesmo tempo, procurei sempre manter uma perspetiva mais global e perguntar-me como olhamos para o fecho de uma refinaria enquanto sociedade num contexto de emergência climática. A resposta básica que podíamos pressupor e que se poderia resumir numa lógica quase infantil seria: combustíveis fósseis = mau, logo fecho de uma refinaria = bom. Mas esta posição genérica era algo que parecia não corresponder à realidade concreta. Mesmo antes de aprofundar a questão, nunca pensei que esta lógica simplista fosse capaz de se aguentar, principalmente pela complexidade e inter-conectividade da sociedade moderna que continua a ter o petróleo como o sangue que a mantém viva e que permite o nível de conforto com que hoje vivemos. No entanto, não imaginava que fossem tão poucos os atores sociais e políticos que apoiassem o fecho da refinaria e adoptassem a visão ecológica mais simplista.

Esta aparente contradição entre os objetivos globais de redução das emissões de dióxido de carbono e a oposição ao fecho de uma refinaria que é responsável por essas mesmas emissões deixou-me intrigado e fez com que continuasse a investigar e pensar este projeto através destes aparentes paradoxos e ambiguidades, frequentemente

deixados de fora do discurso ambiental. Foi neste espaço de dúvida e hesitação que procurei desenvolver este filme.

3.5 Concepção e desenvolvimento

Numa primeira fase, os meus primeiros esforços prenderam-se em ler e compreender tanto a história da refinaria como, em particular, o processo de fecho e requalificação deste complexo industrial. Inicialmente concentrei-me em procurar e relevar notícias e artigos que abordavam o assunto diretamente, mas também indiretamente, tentando constituir a cronologia de acontecimentos e ao mesmo tempo perceber o racional de todas as partes envolvidas, desde a Galp, empresa responsável pela refinaria, aos trabalhadores e sindicatos que queriam a reabertura da refinaria, aos decisores políticos.

Paralelamente a esta pesquisa focalizada na refinaria, também fui lendo e investigando vários artigos e livros que iriam alimentar a escrita do ensaio de mestrado, mas que também iriam servir de suporte para as ideias que estava a tentar desenvolver com este filme. Apesar de haver uma temática ambiental geral nesta investigação, ela não se limitou a esse campo, tendo procurado referências também noutras ciências como a antropologia, a geografia, a história ou a filosofia. Queria enquadrar o tema do filme numa abordagem mais abrangente, evitando focar-me no tema do petróleo e dos combustíveis fósseis em particular, e utilizar uma visão ecológica mais global, mais ligada com o Antropoceno. Na definição de Naess, estava mais preocupado em ter um discurso enraizado na Deep Ecology e não tanto na Shallow Ecology (Naess, 1973, pp. 95-100)

Esta pesquisa mais académica, sobretudo online, foi complementada com uma investigação mais concreta e no terreno, com conversas com locais e com dirigentes políticos da câmara municipal de Matosinhos. Da parte da Galp nunca foi possível estabelecer um contacto significativo, mas rapidamente releguei essa intenção para segundo plano. Bastante cedo no processo de desenvolvimento percebi que não seria

através de entrevistas que iria chegar ao ponto que pretendia, daí não ter despendido muitos esforços neste sentido.

Desde a génese da ideia, tinha presente que queria fazer um documentário com uma vertente mais experimental ao abordar a realidade de uma forma não direta, mas através de algum tipo de prisma. Estive durante algum tempo balanceado entre uma abordagem mais ficcionada, onde iria escrever uma narrativa que seria uma efabulação da realidade, incorporando elementos concretos que referenciassem o processo de fecho da refinaria mas distorcendo-os através de uma história construída por mim, ou uma abordagem mais ensaística, no sentido académico, em que utilizasse a refinaria como pretexto para discursar sobre o tema em tom de tese.

Durante este tempo, comecei igualmente a filmar alguns planos no entorno da refinaria de uma forma muito exploratória. A intenção não era ter planos que fosse utilizar no filme, mas começar a procurar um estilo cinematográfico e sobretudo começar a perceber melhor o entorno da refinaria. Queria procurar aproximar-me da realidade logo através de uma câmara, o que me permitiu começar a ver a refinaria com outro olhar e também abordar algumas pessoas num estilo mais de entrevista, que apesar de saber que não iriam entrar nesses moldes no filme, poderiam informar o mesmo. O objetivo era sobretudo sentir a refinaria e perceber como aquele objeto já obsoleto continuava a ser omnipresente na região, nem que fosse na paisagem dominada pelas chaminés da fábrica, e de que maneira viver nessa sombra influenciava quem ali fazia a sua vida.

3.6 Inteligência Artificial e a escrita

Ao continuar a visitar e a filmar a refinaria e o seu entorno, comecei a sentir a necessidade de ter um quadro de referência mais específico para o filme. Tematicamente sabia que iria abordar a questão da transição energética a partir de um ponto de vista mais ambíguo, onde pudesse refletir o que para mim era o paradoxo entre o imperativo de reduzir as emissões de CO₂ (logo, um passo lógico para essa meta seria o

encerramento de refinarias) e a resistência que uma medida concreta nesse sentido tinha gerado (nomeadamente em grupos ambientais e partidos políticos com uma agenda verde vincada). Queria que essa estranheza e ambiguidade transparecessem no filme, mas não tinha ainda conseguido encontrar a forma de o concretizar.

Quando decidi experimentar com um programa de escrita de texto de inteligência artificial, o ChatGPT, percebi imediatamente que tinha encontrado aquilo que estava à procura. O texto que este programa produziu era uma espécie de reciclagem, ou *remix*, de uma série de lugares comuns sobre sustentabilidade e transição energética repetidos à exaustão nos meios de comunicação, e que por serem tão banais já não querem dizer nada. O texto produzido tinha sempre uma sintaxe imaculada, mas não havia qualquer indício de reflexão ou auto-consciência sobre os assuntos, a mensagem era sempre entregue de uma forma maquinal e sem o mínimo de vestígio de auto-ironia. Ao mesmo tempo foi logo óbvio que o programa é propenso ao erro e à desinformação. Quando uma resposta com informação verificável não está disponível, ao invés de assumir a falta de dados ou a incerteza na resposta, o programa continua a entregar respostas argumentativas de uma certeza absoluta, criando fatos inventados quando tal é necessário para manter a lógica sintáctica intacta.

Sobressaia, para mim, a artificialidade do texto e a falta de fiabilidade da tecnologia. Estas duas características inerentes, mais do que o próprio conteúdo do texto, rimaram imediatamente com o que estava à procura e tornaram-se a pedra basilar a partir da qual o filme começou a ganhar a sua forma e estrutura. Procurei acentuar estas características de forma a tentar minar a mensagem simplista que o ChatGPT produzia, tentando criar uma zona de desconforto e incerteza.

Usei duas abordagens distintas com o ChatGPT que acabaram ambas por ter lugar no filme. A primeira abordagem poderia caracterizá-la como uma entrevista, no sentido clássico do cinema documental, ao ChatGPT. Nela questionei o programa sobre a refinaria de Matosinhos e sobre o significado ou impacto que isso tem relativamente à transição energética verde. As perguntas foram o mais diretas, simples e imparciais quanto possível, procurando evitar qualquer *prompt* que pudesse influenciar as

respostas do programa num sentido ou noutro. Aqui sobressaíram as respostas com um discurso feito, mas sobretudo os erros na informação. Esses erros podiam ser menores, como trocar datas, como podiam ser respostas inteiras baseadas em informação inexistente, como quando o programa afirma que a refinaria será transformada num centro de produção de hidrogénio verde, quando não há qualquer informação ou discussão corrobore esse possível cenário, pelo contrário, todos os planos que há para a reconversão da refinaria apontam outros caminhos. Estas respostas erradas foram constantemente apontadas ao programa, a sua reação era sempre semelhante, pedir desculpa e produzir uma nova resposta com novos dados. Ocasionalmente os novos dados correspondiam à realidade, outras vezes eram novamente inventados. Em momento algum o programa expressou dúvida, incerteza ou admitiu que poderia não saber a resposta. Esta “atitude” pareceu-me que teria de fazer parte do filme por, na minha perspetiva, refletir muito do debate público da atualidade, onde é tudo preto e branco e não há lugar para o cinzento. Nas palavras de Timothy Morton “vivemos numa época indicativa, uma época ativa aliás, onde um programa de processamento de texto é propenso a punir-te com uma pequena linha verde ondulada por usares a voz passiva.” (Morton, 2021, p. 1).

A segunda abordagem com o ChatGPT foi pedir-lhe uma pequena narrativa projetada no futuro, pedindo que imaginasse um tempo onde os recursos petrolíferos se tivessem esgotado. Os textos que foi gerando foram sendo limados e acertados ao pedir ao programa que reescrevesse a sua própria narrativa mas que fosse acrescentado alguns elementos ou criando metáforas no seu conto. Esta foi a fase em que alimentei o ChatGPT com alguns *prompts* cirúrgicos e que fui encaminhando os textos que ele produziu de acordo com o tom que procurava, mas mesmo assim tentei limitar a minha interferência ao máximo. Destas interações resultou um pequeno texto narrativo que tem um tom quase auto-reflexivo do ChatGPT, em que este se coloca como personagem da sua própria história a comentar sobre as decisões dos humanos. Apesar de continuar a não fugir muito dos lugares comuns, este texto dava uma outra dimensão ao que o ChatGPT estava a produzir. Este texto projetava um futuro distópico do tipo que

começou a surgir insistentemente desde a recente emergência deste e outros programas de inteligência artificial sobre um futuro controlado pela IA. O que me pareceu interessante neste texto ficcionado foi esta característica emergente de personalização do próprio ChatGPT. Quis continuar a explorar isso mesmo e achei que a melhor forma de o fazer era alimentar o programa com a própria história que tinha criado e pedir que a comentasse. Apesar de ter revertido novamente a uma linguagem assertiva, mais em linha com a primeira secção de “entrevista”, ao comentar-se a si própria criou-se uma certa dissonância que já existia antes entre forma e conteúdo, mas que agora me parecia ganhar nova força e tornar-se mais visível. Ou seja, as brechas por onde a ambiguidade podiam fluir tinham-se aberto ainda mais.

3.7 Do texto à palavra

Estando a usar um programa de escrita para criar o “guião” do filme, teria de decidir como seria esse texto apresentado. Desde logo pareceu-me óbvio que o texto teria de ser lido, por um lado para criar um nível de envolvimento e empatia com o espetador, tanto ao nível da mensagem como do mensageiro, mas também para conseguir uma personalização do ChatGPT. Ao mesmo tempo, para mim, só faria sentido o texto ser falado através de um programa de Text to Speech (TTS). Não queria humanizar ou esconder que aquilo que ouvimos não eram palavras de um humano, por isso a decisão de usar novamente a tecnologia na voz era inerente ao uso do ChatGPT.

Isto permitia-me editar e até alterar o texto logo na fonte, antes de o alimentar num TTS. No entanto, estabeleci desde início a regra que não podia alterar no texto uma vírgula ao conteúdo que o ChatGPT produzia. A única coisa que poderia fazer era seleccionar as partes do texto que queria usar. Fiz uma primeira selecção antes de produzir a narração através do TTS e já depois de ter os ficheiros audio é que seleccionei e editei o texto cortando as partes que queria usar com o filme. No fundo, procurei manter-me fiel ao método de editar entrevistas no cinema documental, usando apenas as ferramentas e estratégias que poderia usar se estivesse a editar uma entrevista gravada

com uma pessoa. Pareceu-me importante respeitar esta regra de forma a tratar o ChatGPT como uma personagem e não apenas como um gerador de texto.

A partir do momento que estava satisfeito com os textos produzidos e que comecei a montar, não voltei a usar o ChatGPT ou um TTS para criar novos conteúdos que pudessem ajudar-me a ligar cenas ou a criar outra continuidade no texto. A partir desse momento trabalhei como se estivesse limitado pelo que tinha sido gravado, tendo que encontrar soluções com a edição e seleção do texto de forma a criar a estrutura do filme, tal como teria feito com uma entrevista convencional.

Outra decisão importante que teria de tomar era definir o papel das perguntas no filme, em primeiro lugar se estariam presentes e se sim, como? A forma que me pareceu mais adequada desde início foi a que está na versão final, com as perguntas presentes e a surgirem em forma de texto. Por um lado achei interessante esta aparente contradição em dar voz a uma entidade artificial que não a tem e retirar a voz ao ser humano, era mais um elemento que podia criar a dissonância e estranheza que procurava. Mas por outro lado, também me pareceu de certa forma natural ter as perguntas escritas, pois estava a replicar o processo como fiz as perguntas no programa ChatGPT, ou seja, por escrito. Assim, o filme tornava-se em algo que se pode assemelhar a um interface do programa, o que além de rimar com o tema da tecnologia presente neste filme, criava mais um nível de estranheza e distanciamento para com o espectador.

3.8 Construção de uma estética visual e sonora

A versão final do filme está assente numa estética de planos fixos com uma duração relativamente longa que funcionam individualmente como unidades quase autónomas. Esta é uma linguagem a que cheguei após várias experiências e testes com outras formas de filmar e que foi evoluindo ao longo de vários momentos de rotação e com a construção da narrativa do filme.

Desde o início que tinha a ideia de ter a presença da refinaria como um ponto de ancoragem onde tudo o resto se desenrolaria à sua volta. Esta seria tratada como uma

espécie de entidade omnipresente no filme, dando-lhe a importância de uma personagem, mas conferindo-lhe uma aura de mistério, presente mas sempre distante e inalcançável. Experimentei com várias formas de atingir esse objetivo, com a câmara mais livre e com escalas mais apertadas, mas em todas estas experiências sentia sempre um ponto de vista demasiado orgânico e humanizado para aquilo que a narrativa estava a pedir. Foi neste sentido que decidi finalmente optar por filmar só com tripé e sem qualquer movimento, utilizando escalas abertas onde a refinaria não fosse o centro da acção, mas estivesse sempre em segundo plano. Com estes planos mais formais senti que realçava a artificialidade do texto ao mesmo tempo que podia estender o tempo e dar espaço a cada plano para se ir revelando e dialogar (por vezes em concordância, outras em desacordo) com o texto.

Ao mesmo tempo, procurei sempre ter em plano alguns elementos que considere essenciais desde o início, desde logo a refinaria, como já mencionei, mas também alguma ideia de elementos naturais, opondo o verde da vegetação com os tons cinzentos da refinaria. Todos os planos contém também alguma atividade humana, excluindo pequenas secções do filme onde a ausência de pessoas é deliberada e acompanha a narrativa. Neste sentido procurei encontrar pequenas atividades que se desenrolavam em torno da refinaria e enquadrá-las como sendo a acção principal de cada plano, mas sempre com a refinaria presente. A presença da natureza era importante para marcar o tema ambiental, mas também para criar uma espécie de simbiose, ou integração, do entorno com a própria refinaria. A atividade humana também era um elemento fundamental para criar leituras divergentes com o texto e ao mesmo tempo desempenhar também essa ligação simbiótica que tinha com a natureza replicada com o ser humano, uma ligação umbilical, invisível entre a presença da refinaria e as pessoas que continuam as suas vidas como se a refinaria não estivesse ali, mas que ao mesmo tempo não podem escapar da sua sombra.

Esta abordagem foi sendo construída ao mesmo tempo que ia montando e estabelecendo a narrativa do filme. A partir do momento que me fixei nesta linguagem visual, as vezes que fui filmar foram sempre com objetivos bem identificados de cobrir

determinada secção do filme com um tipo de plano que identificava anteriormente fazer falta e que ainda não teria obtido. No total, terei filmado 10 dias em Matosinhos, em momentos distintos, sendo que os primeiros cinco dias foram sobretudo exploratórios e nos restantes os planos que filmei foram já todos eles muito precisos e calculados de acordo com necessidades específicas.

Quanto ao som, procurei uma ideia de misturar sons da natureza, que neste caso estão representados sobretudo pelo cantar de pássaros, com sons provenientes da fábrica. Nos vários momentos que filmei em redor da refinaria, consegui identificar alguns espaços onde poderia captar este tipo de ambiência. Numa das zonas junto à fábrica existia um pequeno aglomerado de árvores que serve de lar a vários pássaros, insectos e outros animais, mas onde, devido à sua contiguidade com o complexo industrial, ainda se distinguem sons da refinaria. Este foi o local onde recolhi a maior parte do som ambiente que está no filme. Complementei estes sons com outras gravações que fiz mais perto de uma zona da refinaria onde se ouvia de forma relativamente regular uma espécie de libertação de gases ou fumos que se assemelham a uma respiração quase mecânica. Estas faixas foram limpas e constituem a ambiência sonora do filme, criando essa mescla entre natureza e industrial de uma forma quase imperceptível.

Porém, o som ambiente está bastante ocultado, por um lado pela música, mas sobretudo pela voz da Inteligência Artificial. Quis dar a primazia a esta voz e mantê-la como centro da narrativa. Usei, como já referi, um programa TTS, tendo optado por uma voz feminina por sentir que criava uma empatia e suavidade que estavam um pouco em dissonância com o texto. Tal como no texto, nunca repeti o processo de pedir novas conversões de texto em voz mesmo quando havia algum “*glitch*” no processamento do texto. Quis assumir esses erros da mesma forma que numa entrevista convencional assumimos que uma pessoa pode hesitar, enganar-se, errar na entoação. Da mesma maneira, não dei nenhum tratamento ao som do texto. A lógica é a mesma que usei com o ChatGPT, a de tratar o *output* como se fosse uma personagem tal como faria como se fosse uma pessoa com as suas imperfeições.

O segundo elemento sonoro mais significativo é a banda sonora, que apesar de não ser demasiado evidente, marca o tom e ajuda a criar o ambiente de estranheza que pretendia. Queria utilizar uma música que tivesse sobretudo uma qualidade atmosférica, lenta e progressiva, e que não se apoiasse em melodia ou ritmos muito marcados. A primeira referência que utilizei foi Satie sobretudo pela qualidade onírica e pelo tempo lento da sua música, mas o filme pedia uma abordagem sonora mais experimental e moderna, mais de acordo com a linguagem visual do filme. Não tinha encontrado ainda um som que correspondesse a esta descrição até que o professor Filipe Lopes sugeriu a composição 4 Rooms de Jacob Kierkegard. Esta música (ou ambiente sonoro) com uma forte componente experimental e enraizada no Antropoceno (o som nesta composição é o de gravações sonoras em Prypiat), encaixou perfeitamente no ambiente que queria para o filme. Utilizei esta composição como referência durante grande parte da montagem.

A composição final do filme foi desenvolvida pelo músico austríaco Peter Trabitzsch que convidei para trabalhar na banda sonora. Mostrei-lhe o filme com a composição de Kierkegard, que ele conhecia e admirava, trocámos algumas impressões e ideias sobre o que o filme é e o que a música devia transmitir. O Peter elaborou uns primeiros esboços de música que foram de imediato ao encontro do que o filme pedia, fizemos alguns ajustes, acrescentámos alguns sons e retiramos outros e pensámos de que forma a música iria progredir e moldar-se de acordo com os tempos do filme. A partir destas trocas de ideias o Peter fez uma composição de 16 minutos que é a que está presente no filme, apenas com alguns ajustes feitos para acertar com os tempos de edição e da narração. Na minha opinião, a música atingiu o que pretendia e superou. Pedi-lhe que a música transmitisse “um sentimento de perda e nostalgia” e que evocasse “uma paisagem sonora industrial e desumanizada, onde as velhas e cansadas máquinas respiram lenta, repetitivamente e indiferentes”. Eu encontro esta atmosfera e sentimento na música, além de sentir que funciona também como que uma voz de um futuro próximo e que por isso se relaciona muito bem com a voz da inteligência artificial, parecendo quase uma extensão desta.

3.9 Edição

A edição deste filme passou sobretudo por definir regras e padrões que queria manter na montagem e menos em acertar e encontrar os pontos certos de corte. A ideia de ter uma espécie de guia de indicações para os cortes partiu da vontade de tratar a montagem de uma forma algo mecânica, ou, talvez a analogia mais apropriada, tratá-la como um algoritmo. Queria com isso que a sintaxe da edição de imagem estivesse de alguma forma ligada com o texto produzido pela inteligência artificial, procurando trabalhar numa forma semelhante, através de um conjunto de normas que informam sobre como se constrói uma frase, ou, neste caso, como se constrói uma sequência. Com isso pretendia mais uma vez acentuar a artificialidade que encontrava no texto.

Na primeira parte do filme, que corresponde à secção da “entrevista”, cada resposta do ChatGPT está ligada a um só plano sem corte. Apenas quando faço uma nova pergunta é que o plano corta e muda para um outro que não tem qualquer continuidade com o anterior. Deste modo, cada resposta mantém uma unidade visual e a duração do plano está dependente da duração da resposta. Esta lógica tem apenas uma pequena variação na secção em que a Inteligência Artificial é questionada sobre a veracidade das suas respostas e onde vemos os trabalhadores que mudam as tábuas do passadiço de madeira. Nesta sequência cada resposta continua a corresponder a um plano, mas aqui existe uma continuidade entre as imagens. Esta é justificada pela própria continuidade no discurso da inteligência artificial, que parece estar presa numa espiral de fatos inventados, em que cada nova resposta é apenas uma variação da resposta anterior. A lógica de continuidade nos planos, também eles bastante semelhantes, liga-se a esta ideia de variação de discurso mas sem mudança significativa tanto no conteúdo como na forma.

A secção do filme onde a Inteligência Artificial efabula sobre um futuro sem petróleo já obedece a uma lógica de edição totalmente distinta. Esta secção é a mais narrativa do filme e foi pensada tanto visualmente como em termos de montagem como

sendo um momento quase onírico em que vemos o mundo a partir do olhar da inteligência artificial. A introdução a esta sequência é feita através de um longo plano aberto onde vemos o mar e a refinaria ao longe e que é o único plano do filme sobre o qual não há qualquer voz a falar. Este é uma espécie de momento de transição, ou de viagem, para o mundo interior da inteligência artificial. A seguir a este plano entram uns poucos planos aproximados da refinaria, os primeiros sem qualquer elemento humano, e começamos a ouvir a inteligência artificial a contar a sua narrativa distópica. Aqui a montagem segue uma lógica narrativa mais convencional, sem cumprir as regras que defini para a primeira parte do filme. O objectivo era criar uma maior envolvência entre espectador, texto e storytelling, apoiando-me mais na forma clássica de fazer cinema onde a *suspension of disbelief* e a identificação do espectador com a personagens são pedras basilares. Neste caso a personagem com que queria que nos identificássemos era a Inteligência Artificial.

A partir da sequência seguinte, que corresponde à conclusão, ou ao comentário da Inteligência Artificial ao seu próprio texto, estamos numa lógica híbrida, algures entre as duas abordagens que já descrevi. Nesta secção aproximamo-nos da lógica de cada plano corresponder a uma ideia da Inteligência artificial, mas como não há muitas perguntas, é criada alguma ilusão de fluidez na montagem, especialmente pela duração dos planos ser mais curta. No entanto, a rigidez é recuperada nos momentos finais, primeiro no longo plano com o senhor das limpezas e depois nos momentos finais na praia, onde procuro novamente acentuar alguma artificialidade com a edição, utilizando primeiro a duração e depois um jogo de escalas na praia.

Estas escolhas que descrevi acima estão ligadas também ao ritmo do filme, que é algo lento e ponderado. Isso foi algo que tentei manter sempre de forma a dar espaço à reflexão, mas também para criar algum desconforto. Queria em certos momentos acentuar alguma monotonia, que vem não só dos próprios planos – longa duração, estáticos, abertos – mas também pela voz da Inteligência Artificial, que por ter sempre o mesmo tom e entoação se torna monótona. Não quis disfarçar ou dar outro ritmo a este discurso monocórdico, pelo contrário, pareceu-me mais interessante acentuar essa

característica, mesmo correndo o risco que o espectador “desligue” do que está a ser dito. Isso para mim não era importante, até porque aquilo que a IA diz acaba por ter pouco conteúdo e não é necessariamente importante para perceber o sentido do filme.

Quanto à forma como encadeie os planos, tentei editá-los segundo uma lógica de match cut, como nos dois planos dos pássaros, procurando elementos que rimassem entre planos e também entre o texto e a imagem, como quando a AI fala de usar novas tecnologias e vemos um calceteiro a assentar chão. Tentei assim criar um outro tipo de continuidade entre planos, que não é tanto a continuidade de acção (como já mencionei anteriormente), mas uma continuidade de sentido. Esta opção funciona em alguns momentos quase como um comentário irónico, mas para além dessa desconstrução, queria também tentar ligar emocionalmente e simbolicamente todos os elementos, mostrando que todos fazem parte da mesma rede e que não há uma verdadeira distinção entre refinaria, natureza, pessoas, animais, etc...

3.10 Correção de cor

Através da correção de cor tentei sobretudo dar uma atmosfera ao filme que o descolava ligeiramente da realidade e que evocava mais um filme de ficção-científica pós-apocalítico, ao estilo das cenas de abertura e fecho de *Stalker* (Tarkovski, 1979). Procurei não realçar demasiado o contraste ou a saturação, empastelando ligeiramente as cores de forma a criar uma continuidade e uma ligação entre os diversos objetos e seres, mas tentando manter o verde da natureza sempre com alguma preponderância. Um verde amarelado é aliás a cor dominante do filme e foi realçada em todos os planos com a intenção de sugerir uma ideia de doença e poluição, evocando um mundo moribundo. Os tons e luminância jogam também com a meteorologia, aproveitando o tempo encoberto e chuvoso em que os planos foram gravados para acentuar uma ideia de catástrofe iminente, ou de uma doença que paira sobre as nossas cabeças e sobre a qual nada podemos fazer.

Estes tons verdes e amarelados estão presentes ao longo de todo o filme, mas na última secção há uma transição para uma maior luminância que muda ligeiramente a nossa perceção das cores. Nesta última parte, a mais luminosa, continua a haver a preponderância do verde, mas um pouco menos perceptível. Isto deve-se tanto ao tratamento de cor, como, principalmente, aos planos que escolhi e que são os únicos onde o sol está a brilhar e as nuvens não cobrem o céu. Esta escolha de uma diferente meteorologia foi intencional para este final e procurei que a correcção de cor acentuasse essa diferença sem que com isso perdesse uma ligação com o que estava para trás. Esta transição para o sol e para a luz relaciona-se com a mensagem positiva com que texto termina, mas era ao mesmo tempo uma mensagem que eu queria sabotar ligeiramente, o que tentei fazer através da montagem mas também ao fugir de um tom naturalista.

3.11 Considerações finais sobre o filme

As opções que tenho vindo a expor até ao momento formam uma espécie de teia de ligações que foi sendo construída ao longo de meses e que contou com vários *inputs*: a pesquisa académica, o que encontrei no terreno, opções e limitações técnicas, entre muitos outros fatores, mas que no final espero que formem uma malha tão fina que os fios já não sejam visíveis e que se distinga apenas um tecido uniforme e coerente.

No centro de todas as opções está a vontade de questionar as respostas simples a problemas complexos como são o aquecimento global e o nosso lugar no Antropoceno. Para o fazer, sabia que tinha de adoptar uma linguagem documental que fosse radicalmente diferente daquela que encontrámos no primeiro capítulo quando discuti os filmes de David Attenborough, e que pessoalmente parece-me insuficiente para comunicar os problemas ambientais da nossa época. Estes documentários têm o seu lugar e a sua importância, mas é uma linguagem que continua a mimetizar discursos antigos que não representam realmente as perguntas que o Antropoceno nos coloca.

Nunca parti para este filme com nenhuma pretensão de chegar a uma resposta ou oferecer uma visão que fosse resolver os problemas que enfrentamos. Ao querer refletir

sobre o as contradições de viver no Antropoceno, nunca poderia fazer um documentário expositivo porque pessoalmente não saberia como fazer essa argumentação. A resposta que adoptei só poderia por isso ser a contemplativa, na terminologia de Helen Hughes. No entanto, no resultado final não é tão claro que seja esta a resposta que está presente, reconhecendo que existe uma forte componente de resposta irónica neste filme. No entanto, penso que esta ironia serve sobretudo para levar a um lugar de reflexão e de questionamento, aproximando o filme da lógica da resposta contemplativa, mas admito que se encontre algures entre estas duas respostas, ou noutra terminologia, entre o modo poético e performativo de Bill Nichols.

Mas mais do que tentar encontrar uma categoria onde encaixar o filme, queria antes pensar na forma como ele fala com o espetador e que tipo de reação pode provocar. Pretendia sobretudo realçar algumas contradições e ambiguidades que encontrei ao investigar o encerramento da Refinaria de Matosinhos. O uso da Inteligência Artificial deu-me um mecanismo valioso a partir do qual tentei traduzir essas contradições numa forma cinematográfica. Tentei atingir esse objetivo com algumas opções já descritas e que de forma geral podia definir como criar uma artificialidade na realidade que distanciasse o objeto que vemos do objeto real, baralhando as referências e com isso obrigar o espetador a olhar e interpretar o que vê com uma visão crítica.

Pessoalmente, penso que consegui atingir (mesmo que seja de forma incompleta) esse objetivo. Com isso espero que este filme, longe de nos dar respostas, possa antes de mais ajudar a acentuar a estranheza e as contradições de viver no Antropoceno.

CONCLUSÃO

What is the history of things to come? What will be our future fossils? As we have amplified our ability to shape the world, so we become more responsible for the long afterlives of that shaping. The Anthropocene asks us the question memorably posed by the immunologist Jonas Salk: ‘Are we being good ancestors?’ (Macfarlane, Underland 2019, p. 77).

Ao longo deste ensaio, não só neste capítulo dedicado ao filme *The Closing of a Refinery*, como também nos capítulos anteriores, procurei relevar alguns dos conceitos e ideias que me têm ocupado e sobre as quais tenho refletido em relação ao que significa viver numa época de transição marcada pelas alterações que a humanidade operou no planeta e que deram origem a uma nova época geológica.

Pessoalmente, o discurso ecológico mais convencional, que abordei sobretudo no primeiro capítulo do ensaio, sempre me pareceu insuficiente para descrever a complexidade dos problemas ambientais que vivemos. Como Timothy Morton menciona, é um discurso demasiado indicativo, demasiado preto e branco (Morton, 2021). Nesta lógica só há espaço para se estar de um lado ou do outro da barricada, é a lógica do ou estás connosco ou estás contra nós. Este raciocínio parece-me contraproducente e sinto que é ele que nos tem levado a politizar um problema que diz respeito a todos, não só enquanto humanidade, mas enquanto elementos constituintes de uma vasta rede de conexões e interdependências a que chamamos planeta Terra. No contexto deste sistema planetário dinâmico, o mais complexo sistema conhecido da humanidade, como é que alguém pode afirmar que tem soluções fáceis para resolver um problema que afeta todas as componentes deste sistema? No entanto, esta ideia de que para salvar o mundo basta tomar pequenas decisões (não usar combustíveis fósseis, não comer carne, reciclar, comprar menos, etc...) é algo que está enraizado no discurso comum.

Este tipo de retórica deixa de fora a ambiguidade, a dúvida, a hesitação. O que Timothy Morton propõe, e foi uma das principais razões para o ter relevado neste ensaio, é que nós comecemos a abraçar mais a dúvida e torná-la uma parte central da nossa experiência ecológica. Talvez esta proposta possa parecer demasiado passiva – afinal não é um apelo à ação –, mas parece-me uma forma mais sã e lúcida de olhar para o nosso lugar no planeta e começar a abandonar uma ideia de modernidade que nos trouxe até aqui e que o crítico e filósofo Frederic Jameson resume numa frase, “the modernization process is complete and nature is gone for good” (Jameson, 1991).

Se hoje esta frase nos parece já um pouco anacrónica é porque, trinta anos depois de ter sido publicada, a realidade do Antropoceno está cada vez mais presente e nos coloca questões que nos obrigam a reenquadrar a nossa ideia de natureza, de tempo, de escala. Nesta época somos obrigados a pensar em termos de tempo profundo, de interconectividade entre sistemas ecológicos, numa escala planetária. Como é que podemos pensar que temos respostas certas neste cenário? Como é que podemos pensar que é possível resolver um problema complexo com respostas simples?

No entanto, é da procura de respostas, de novas formas de pensar, de novas formas de nos posicionarmos e relacionarmos com o mundo que alguma mudança pode advir. Não uma mudança técnica como abandonar os combustíveis fósseis em favor do lítio, ou outra solução tecnológica semelhante, mas sim uma mudança na forma de estar. Empréstimo novamente uma ideia de Timothy Morton, efetuar uma mudança à escala de uma revolução copernicana. Desta vez não é o planeta terra que deve ser destronado do centro do Universo, mas sim o ser humano desse mesmo centro universal.

Este movimento de busca e questionamento é o que está subjacente tanto a este ensaio como ao filme que realizei. Em *The Closing of a Refinery* procurei encontrar a minha resposta (no sentido de reação, não de solução) ao Antropoceno. Nele estão espelhadas as preocupações e as contradições que encontro ao viver neste tempo. As opções estéticas que abordei no último capítulo e que encontramos presentes no filme traduziram sempre uma vontade de questionar o pensamento ecológico convencional e descobrir outras formas de relacionamento com o discurso ambiental. Penso que não fui muito mais além de conseguir questionar e colocar em causa algumas das ideias que tomamos por garantidas e que à superfície nos parecem reconfortar quanto ao futuro, como a ideia de sustentabilidade ou da transição energética verde que estão presentes no filme. Porém, quando olhamos para estas “soluções” em maior profundidade, vemos sobretudo um discurso feito, “pronto-a-vestir”, e encontramos contradições e dilemas que não são fáceis de reconciliar.

O uso que fiz de mecanismos como a Inteligência Artificial, a estetização e a narratização da realidade, entre outros, tiveram todos o mesmo objetivo de salientar as

contradições e ambiguidades que tenho tentado realçar neste trabalho. Não o fiz para colocar em causa os nossos esforços, que muitas vezes são bem intencionados, mas para os colocar em perspetiva. Tentei questionar visões simplistas do futuro usando o próprio discurso em forma de sound bites que frequentemente ouvimos sem qualquer reflexão crítica nos meios populares de comunicação e usá-los no filme como aquilo que nos são apresentados, como soluções infalíveis, mas ao exagerar a inocência com que esta mensagem nos é transmitida, tentei minar estas ideias através da ironia, da contemplação e da abordagem estética, tentando criar uma espécie de dissonância entre mensagem e forma. É nas fissuras que este confronto gera que espero que a ambiguidade latente nestas questões possa emergir e permitir-nos pensar o nosso lugar no Antropoceno de uma outra forma, repensando a nossa relação com o planeta.

Longe de procurar soluções, procurei sobretudo outras formas exploratórias de posicionamento ético e artístico no Antropoceno. Abraçar a incerteza, a ambiguidade, até o paradoxo, e confiar na experiência estética para indicar um possível caminho no Antropoceno foi o mais perto que cheguei de uma conclusão para esse posicionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aaltonen, J. (2014). Claims of Hope and Disasters: Rhetoric Expression in Three Climate Change Documentaries. *Studies in Documentary Film*, 8, 61–75.
- Albrecht, G., Sartore, G., Connor, L., Higginbotham, N., Freeman, S., Kelly, B., Stain, H., Tonna, A., & Pollard, G. (2007). Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change. *Australasian psychiatry: bulletin of Royal Australian and New Zealand College of Psychiatrists*, 15 Suppl 1, S95-8, 41–55.
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6.
- Beattie, R. B. (1992). Book Review: *Discordant Harmonies: A New Ecology for the Twenty-First Century*.
- Bordwell, D. & Thompson, D. (2001) *Documentary, Experimental, and Animated Films*. In *Film Art: An Introduction*.
- Botkin, D. B. (1992). *Discordant Harmonies*. USA: Oxford University Press.
- Bradshaw, P. (2022). Taming the Garden review – Fascinating Study of a Billionaire’s Destructive Folly, *The Guardian*.
- Brönnimann, S. (2002). Picturing climate change. *Climate Research*, 22(1), 87–95.
- Ducarme, F., & Couvet, D. (2020a). What Does ‘Nature’ Mean? *Palgrave Communications*, 6(1), Artigo 1.
- Ford, M. (2010, Novembro 9). Into Eternity Digs Deep Into Our Own Mortality as Conspiracies Are Cast Aside. *The Guardian*.
- Garfield, S. (2007, março 4). Living on thin ice. *The Observer*.
- Harman, G. (sem data). *For a Thought of Objects*, Obtido a 4 de julho de 2023, de <https://www.pca-stream.com/en/articles/www.pca-stream.com/en/articles/graham-harman-for-a-thought-of-objects-89>
- Horn, E. (2020). Chapter: The Anthropos, in: *Eva Horn/Hannes Bergthaller: The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*, Oxon/New York: Routledge.

- Hughes, H. (2014). *Green Documentary: Environmental Documentary in the Twenty-First Century*. Intellect Books.
- Lewis, S. L., & Maslin, M. A. (2015). Defining the Anthropocene. *Nature*, 519(7542), 170-180.
- MacDonald, S. (2004). Toward an Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11(2), 107-132.
- Macfarlane, R. (2019) *Underland*. Reino Unido: Penguin Random House.
- Manzo, K. (2010). Imaging Vulnerability: The Iconography of Climate Change. *Area*, 42, 96-107.
- Morton, T. (2007) *Ecology Without Nature*. EUA: Harvard University Press.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. EUA: University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2021) *All Art is Ecological*. Reino Unido: Penguin Random House.
- Naess, A. (1973). The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. *A Summary*. *Inquiry*, 16, 95-100.
- Nichols, B. (2001). Que Tipos de Documentário Existem. In *Introdução ao Documentário Bill Nichols*. (135-177). Campinas: Papirus.
- Santos, A. V. dos. (2015). *Ecologia no Antropoceno: Uma perspectiva Objecto-orientada*.
- Richards, M. (2013) Greening Wildlife Documentary, In Libby Lester and Brett Hutchins (Ed), *Environmental Conflict and the Media*. New York: Peter Lang.
- Zemanek, E. (2022). Between Fragility and Resilience: Ambivalent Images of Nature in Popular Documentaries with David Attenborough. *The Anthropocene Review*, 9(2), 139-160.
- Weigel, M. & Herzog W. (2010) *Werner Herzog “On the Absolute, the Sublime, and on Ecstatic Truth”; (translation)*. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 17, No. 3 (WINTER2010), pp. 1-12.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Daniel B. Gold, Judith Helfand (2007) *Everything's Cool*. EUA

Davis Guggenheim (2006) *An Inconvenient Truth*. EUA

David Attenborough [creator] (1979) *Life on Earth* – TV Series. Reino Unido

David Attenborough [creator] (2019) *Our Planet* – TV Series. Reino Unido, EUA

Ian Calvert, Richard Matthews (1984) *The Living Planet* – TV Series. Reino Unido

Jennifer Baichwal (2006) *Manufactured Landscapes*. Canadá

Jonathan Hughes, Keith Scholey, Alastair Fothergill (2020) *A Life on Our Planet*. Reino Unido

Michael Madsen (2010) *Into Eternity*. Dinamarca, Finlândia, Suécia, Itália

Salomé Jashi (2021) *Taming the Garden*. Suíça, Alemanha, Geórgia, Países Baixos

Tarkovski (1979) *Stalker*. União Soviética

Werner Herzog (1992) *Lessons of darkness*, Alemanha, França, Espanha, Reino Unido