

The Falling Sky, by Gabriela Carneiro Cunha and Eryk Rocha: Ethnography of the Repressed and Ethical-Aesthetic Device Combating Anthropocene

A Queda do Céu, de Gabriela Carneiro Cunha e Eryk Rocha: Etnografia do Recalcado e Dispositivo Ético-Estético no Combate ao Antropoceno

Robson Loureiro¹

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil²

Abstract

This essay analyses The Falling Sky (2024), a film by the Brazilian filmmakers Gabriela Carneiro and Eryk Rocha. The exploratory hypothesis considers that, as an aesthetic construct, it constitutes an ethical-aesthetic device that transcends the limits of literary adaptation to establish itself as an ethnography of the eponymous book by Davi Kopenawa and Bruce Albert (2015). The film performs a double operation of working through the past: on the one hand, it works through Yanomami rituals, mourning, and cosmopolitics; on the other, it invites the non-Indigenous spectator to excavate the ruins of the genocide, ethnocide, and ecocide (the Anthropocene) that mark Brazilian history. By mobilising Adornian concepts of working through the past and compassion (Mitleid), the essay contends that the film, in reversing the anthropological gaze and rendering the Yanomami interpreters of the West, creates the conditions of possibility for a self-determined reconciliation with history – a reconciliation that is not to be conflated with kitschy cliché forgiveness but rather demands the recognition of historical guilt and the transformation of the structures of recognition.

Keywords: Working through the past, Compassion, Anthropocene, Self-reconciliation; The Falling Sky.

Introdução

O bom cinema não se limita a contar histórias. Ele opera como um dispositivo que desbloqueia a reflexão paralisada e convoca os sentidos recalçados a emergir da penumbra do cotidiano. *A queda do céu* (AQC 2024), de Gabriela Carneiro da Cunha e Eryk Rocha – filme que representou o Brasil na 56ª Edição do Festival Internacional de Cinema de Cannes (França, 12-17 de maio de 2024), exibido na Quinzena dos Realizadores – encontra-se disponível na plataforma de *streaming* Netflix Brasil. Inspirado no livro homônimo de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), o longa-metragem não se reduz a uma mera adaptação. Antes, constitui-se como uma criação etnográfica que transforma as “peles de imagem” da escrita ocidental em uma “pele imagética” cinematográfica e faz da câmera um instrumento de pensamento xamânico. Mais do que um documento antropológico, o filme revela visualmente os rituais Yanomami que expõem como esse povo tenta deter a pequena, porém destruidora, parcela da sociedade não-indígena – os capitalistas e os napêpê (homens brancos), que historicamente têm sido hostis à floresta e à sua própria existência.

Em uma era de catástrofe (o Antropoceno)³ anunciada por uma época geológica em que uma fração ínfima da humanidade tornou-se agente de destruição sistêmica de todas as formas de vida, o filme assume a função precípua da sétima arte: fazer pensar para além do mesquinho ordinário da existência. Ele o faz, contudo, distante do didatismo panfletário e opta pela via sensível e rigorosa de um documento que performa uma dupla operação de elaboração do passado (Adorno 1995). De um lado, elabora o passado e o presente da comunidade Yanomami – seus rituais de luto, sua cosmopolítica, sua luta cotidiana pela sobrevivência. De outro, e de maneira mais desafiadora, convida o espectador não-indígena a iniciar um processo doloroso e necessário: a escavação das ruínas do passado traumático da sociedade brasileira, cuja história é marcada por genocídio, etnocídio e ecocídio sistemáticos. O filme, assim, não apenas mostra a catástrofe; ele a faz sentir. E ao fazer sentir, ele faz pensar, para além do banal; para além do conteúdo mastigado e pasteurizado pelos operadores e engenheiros de produção da indústria cultural hegemônica.

A hipótese central deste ensaio é que *A queda do céu* constitui um dispositivo ético-estético que, mesmo sendo parte da indústria cultural (distribuído por uma plataforma de *streaming* global), consegue romper com sua lógica hegemônica ao instituir um tempo outro – o tempo do sonho, do luto, da festa *reahu*⁴ – que não se deixa capturar pela aceleração mercantil. Inspirado nessa temporalidade, mobilizo conceitos da teoria crítica adorniana (elaboração do passado, compaixão, reconciliação autodeterminada) em diálogo com a ontologia relacional Yanomami. O ensaio sustenta que o filme inverte o olhar antropológico. Faz dos Yanomami intérpretes do Ocidente e cria as condições de possibilidade para uma reconciliação com a história que não passa pelo clichê kitsch do perdão barato, mas pelo reconhecimento da culpa histórica e pela transformação das estruturas de reconhecimento. Antes de prosseguir, cumpre definir os conceitos que guiam esta análise:

- **Elaboração do passado (*Aufarbeitung der Vergangenheit*):** o trabalho psíquico e social de rememoração crítica que desarma as condições para a repetição da barbárie. Não significa esquecer ou superar o passado (*Vergangenheitsbewältigung*), mas elaborá-lo de modo que suas estruturas traumáticas percam o domínio inconsciente sobre o presente (Adorno, 1995).
- **Reconciliação autodeterminada:** processo pelo qual o sujeito não-indígena reconhece a diferença ontológica do outro sem assimilá-la, por meio de

uma decisão ética autônoma. Não é fusão nem dominação, mas uma relação que respeita a irredutibilidade do não-idêntico.

- Compaixão (*Mitleid*)⁵: um “sofrer-com” (*mit-leiden*) o sofrimento do outro – especialmente do não-humano, da natureza reduzida a mero recurso econômico para o capital. Para Adorno e Horkheimer (1985), a compaixão é o que resta da moral após o colapso dos fundamentos metafísicos tradicionais.
- Antropoceno⁶: termo cunhado para designar uma nova época geológica marcada pelo impacto profundo e (aparentemente) irreversível das atividades que uma parcela da humanidade tem cometido e cujas consequências podem ser resumidas em perda de biodiversidade, degradação de ecossistemas e extermínio de todas as espécies vivas do Planeta Terra (Crutzen e Stoermer 2000).

1. Câmera Leitora de Livro e Cinema Etnográfico Agenciador dos Sentidos

Desde seus primeiros segundos, *A queda do céu* estabelece um regime estético que subverte o olhar antropológico clássico. Os sons audíveis são de pássaros, grilos, vento a bater nas folhas e galhos. O mundo não-humano tem primazia. Quando o grupo de indígenas – crianças, homens, mulheres com seus animais domésticos - a caminharem em um escampado com mata cerrada no entorno, aos poucos se “aproximam” da tela, o som das vozes cantantes aveluda-se com o canto das aves e dos insetos. A ação percorre um longo plano-sequência estático (que dura cerca de quase nove minutos – 8’58”) e a cantoria do grupo fica mais audível. Assim, a antropologia tradicional é invertida: não é o olhar do etnógrafo que captura o nativo; é o nativo que caminha em nossa direção. Ele ocupa a cena com sua presença soberana.

Davi Kopenawa, a liderança xamã Yanomami, surge (8’57”) em primeiríssimo plano e desfere um olhar ácido para a câmera, e sua voz (off) instaura o regime de autoridade da fala xamânica. Não há narrador externo que explique ou traduza. O próprio pensamento Yanomami torna-se a voz do filme.

A hipótese metodológica que orienta esta seção é que Gabriela e Eryk operam como “dois antropólogos ávidos” por transformarem as “peles de imagem”⁷ do livro em um *sujeito cinematográfico* transfigurado e evidenciado na “pele imagética” que é a escrita (linguagem) do cinema. O filme não ilustra o livro; ele cria uma etnografia na qual a câmera parece “passear” por entre suas páginas e faz da própria linguagem cinematográfica um veículo para o pensamento xamânico. Essa operação é visível na cena em que a câmera (8’58”) desloca o foco para um céu nublado e Kopenawa pergunta: “Vocês já ouviram falar sobre a queda do céu? Depois que o primeiro céu caiu, os grandes espíritos *xapiri* sustentaram o céu novamente. Mas isso acontecerá de novo. É isso que os sonhos dizem, para nós xamãs, tomadores de *‘yakoana’* (Kopenawa AQC)”. A partir daí, a alegoria se instala como eixo estruturante. A imagem dos Yanomami que apontam para o céu converte o espectador em alguém

que também precisa olhar para cima – e, ao fazê-lo, olhar para dentro de si.

O filme alcança seu ápice estético-ético na sequência dedicada ao luto e à Festa *Reahu* (a partir de 13:40»). Kopenawa narra a morte do sogro, protetor da floresta, e todo o processo *post mortem*: a cremação, o arrancar das plantações de banana, a destruição dos pertences: “Não realizamos nossa festa *reahu* à toa. Sem uma razão. Nos reunimos na aldeia Watoriki, Serra dos Ventos. Chamamos os convidados e todos nós choramos. Escorrem lágrimas dos olhos de todos. Aparece a saudade”. O espectador testemunha homens que têm penugens brancas “coladas” à cabeça, o preparativo ritual; vê mulheres, homens e crianças de corpos nus caminharem em fila; ouve, ao fundo, conversas por rádio amador que organizam a logística da festa. A câmera etnográfica, aqui, não violenta o rito com uma montagem acelerada. Ao contrário, o *fade out* contínuo que se estende por minutos e junto com a voz *over* cria um tempo de contemplação fúnebre, resiste à lógica hegemônica da indústria cultural 4.0, que tudo transforma em espetáculo fugaz. A dor da perda é compartilhada sem mediações. Essa combinação entre a densidade ritual e a contenção formal da montagem faz do filme um documento etnográfico de primeira ordem – não porque pretenda “representar” o *Outro*, mas porque permite que o *não idêntico* se apresente em sua própria temporalidade, em sua própria dor, em sua própria beleza.

2. A Dupla Elaboração do Passado: Esquecimento Yanomami e Rememoração Brasileira

É no trato com a memória e com a destruição que *A queda do céu* revela sua operação mais complexa. Proponho pensar que o filme trabalha com dois regimes opostos e complementares de “elaboração do passado”. O primeiro regime é o da cultura Yanomami: para que o luto se complete, é preciso *destruir* tudo o que lembra o morto. Seus pertences são queimados ou enterrados. Sua roça é arrancada. Seu corpo é cremado. A festa *Reahu* – cujos preparativos ocupam boa parte do filme – é a tecnologia social para esse esquecimento ritualizado. O objetivo não é a rememoração eterna, mas a superação da dor pela via do apagamento material daquilo que ancora a lembrança. O esquecimento, aqui, é terapêutico e permite seguir adiante.

O segundo regime – aquele que o filme impõe ao espectador (*napé* – homem branco) – é exatamente o inverso. A sociedade brasileira não pode “esquecer” o que fez. Seus mortos – os povos indígenas dizimados, as florestas queimadas, os rios envenenados – não foram ritualmente cremados; foram soterrados vivos pela lógica do capital, pelo garimpo, pelo agronegócio, pela sanha mercantil que reduz tudo a mercadoria. A cena (AQC 1h11’) em que a mulher Yanomami descreve seu temor é, talvez, o momento mais dilacerante do filme. Na voz (off) feminina, escuta-se e lê-se, nas legendas: “Os garimpeiros estão perto. Já chegaram assustadoramente até a Missão Catrimani. Como será que eles chegaram até aqui? Ficamos preocupadas.

Com medo de eles nos estuprarem. Pensar nisso me faz dormir preocupada e triste por causa das minhas crianças. Penso se irão matar nossos filhos. Comer as vaginas das nossas filhas (1h12'37''). Esse depoimento expõe o *recaque* que retorna como sintoma. Não é memória voluntária; é ferida aberta, pulso que insiste em não ser silenciada. E a elaboração, aqui, não pode ser o esquecimento. Ela deve ser o movimento inverso: *retirar das cinzas* o que foi soterrado. Escavar as ruínas do garimpo, do extermínio, das epidemias trazidas pelos brancos – a pneumonia que mata crianças, o mercúrio que contamina os peixes, o “metal fumaça” que Kopenawa identifica como signo da doença *xawara*. Elevar ao nível do consciente aquilo que a história oficial teimou (teima) em recalcar.

O filme, ao dar voz a esse medo, a essa dor, a essa denúncia, opera como essa escavação. Ele não oferece catarse fácil. Ele oferece a verdade nua: “Os garimpeiros comedores de terra são inescrupulosos! Eles estragaram meu povo” (AQC 1h10'). A reconciliação autodeterminada com o passado – com o passado dos Yanomami e com o passado da sociedade brasileira – não passa, portanto, pelo “tudo compreender é tudo perdoar”. Passa, antes, por um reconhecimento sem atenuantes da barbárie. Só assim o caos do inconsciente coletivo pode ser apaziguado. Só assim a culpa histórica pode transformar-se em responsabilidade presente. Elaborar o passado, no sentido adorniano, não é revanchismo nem ressentimento: é desarmar as condições que permitem que a barbárie se repita. O filme, ao fazer isso, insere-se em uma necessária prestação de contas pública com o passado colonial – uma prestação de contas que, no Brasil, ainda está por ser feita em sua radicalidade.

3. “Vingança do Mundo”: Antropoceno, Compaixão e a Crítica Yanomami ao Povo da Mercadoria

O filme recusa, de maneira contundente, a noção abstrata e genérica de um “Antropoceno” em que toda a humanidade seria igualmente responsável. Kopenawa é explícito: “Eles só escutam as palavras do agronegócio. Querem madeira, ouro, diamante, cassiterita. Querem rede, chapéu, óculos, petróleo, prédios, aviões. Eles são apaixonados por coisas que tiram da terra. Eu os chamo de *povo da mercadoria*”. O Antropoceno, tal como diagnosticado pela etnografia Yanomami, é antes de tudo um regime de produção e destruição comandado por uma ínfima e voraz (capitalista) parcela da humanidade, que não se importa com a floresta nem com seus habitantes. Os garimpeiros não agem sozinhos: “[...] apesar dessa minoria que teima em acompanhar os garimpeiros, muitos de nós não queremos que o garimpeiro chegue perto de nossas terras. Os garimpeiros têm muita força, porém neste mundo existem aqueles que estão por trás deles e que são destruidores ainda maiores” (Kopenawa AQC, voz off 1h05').

A imagem (1h30'55") do degelo polar, com blocos gigantes de *iceberg* que se descolam da montanha de

gelo e caem no Mar Ártico, é montada em justaposição direta com a fala sobre a revolta do Trovão (*yariri*) e do ser do caos (*Xiwaripo*). Não é metáfora. É profecia: “Quando *yariri*, o espírito do Trovão, matar vocês; quando devastar as capitais, vocês se lembrarão dessas palavras! [...] Elas serão levadas e derrubadas pelas águas. Essas coisas são o rastro do que vocês chamam de capitalismo”. O filme, no entanto, não se entrega ao niilismo. Pois contra essa catástrofe anunciada há uma força ativa: o xamanismo! E uma voz feminina (*off*) anuncia: “Só existe um lugar de onde continuaremos a sair – da vagina da mãe-terra! Pois nascemos aqui dela e, portanto, somos seus filhos. Permanecemos vivos porque fazemos xamanismo” (AQC 1h37').

É neste ponto que se estabelece um diálogo fecundo, ainda que tenso, entre a ontologia Yanomami e a teoria crítica adorniana. Para Adorno e Horkheimer (1985), o processo de esclarecimento (o projeto iluminista de dominação da natureza) produz uma forma específica de violência: a redução do não-idêntico ao idêntico, do diferente ao mesmo. O que escapa à lógica da identidade – a qualidade sensível, o singular, aquilo que sofre – é aniquilado ou ignorado. Contra essa violência epistemológica, Adorno e Horkheimer propõem um imperativo ético: a compaixão (*Mitleid*). Trata-se de um “sofrer-com” o sofrimento do outro, especialmente daquilo que foi reduzido a objeto – coisa, mercadoria. A compaixão é o que resta da moral após o colapso dos fundamentos metafísicos tradicionais: a capacidade de reconhecer no outro – inclusive no animal não-humano, na natureza – uma dor que nos convoca e nos desafia. O filme pode ser “lido” como a materialização cinematográfica desse imperativo. Ao colocar diante do público a voz da mulher Yanomami que teme o estupro de suas filhas, a imagem do formigueiro e das formigas que caminham sobre ele enquanto Kopenawa compara os brancos a “insetos que comem as folhas” (AQC 1h8'12''), o filme convida o espectador a acolher o sofrimento do *não-idêntico*. A compaixão – *sofrer-com* – que o filme desperta, contudo, é destituída de qualquer apelo sentimental. É uma compaixão política que exige uma transformação na relação entre humanos e natureza/não humanos. Ao colocar a voz de Davi Kopenawa em primeiro plano, o filme tanto documenta uma cosmologia alternativa quanto a atualiza na forma de crítica iminente à sociedade ocidental. Os Yanomami não são vítimas passivas. Eles são intérpretes do colapso. E o que veem, da altura de seu “céu que cai”, é a nossa própria cegueira.

4. As Ruínas que Resistem: Limites do Dispositivo Cinematográfico e a Reconciliação Autodeterminada

Uma nota de cautela se faz necessária. Quando o filme deixa a grande tela do cinema e entra em plataformas de *streaming* (como a Netflix), ele corre um risco significativo de ser cooptado pela lógica da distribuição cultural capitalista, que reproduz a própria lógica do fetichismo da mercadoria que o filme denuncia. A questão não resolvida é: a compaixão estética substitui a ação política, ou pode conduzir a

ela? Adorno foi notoriamente ambivalente quanto aos efeitos políticos da arte. Ele insistiu que o sofrimento expresso na arte não deve ser desfrutado como espetáculo (Adorno 1997). O risco é real: o sofrimento Yanomami, emoldurado por uma cinematografia deslumbrante, pode tornar-se mais uma “mercadoria de consciência” – consumida, admirada e arquivada sem qualquer trabalho efetivo de elaboração do passado. O espectador que “sente” compaixão, mas não age perpetua a própria estrutura que o documentário denuncia. Isto não é um argumento contra o filme; é apenas uma crítica possível de um certo modo de recepção que o filme, para seu crédito, ativamente resiste ao recusar um fechamento didático.

Apesar desse limite, a contribuição de *A queda do céu* para a esfera pública nacional e internacional é inegável: o filme amplifica o livro de Kopenawa e Albert e, juntamente com ele, cria as condições objetivas e subjetivas de possibilidade para uma possível reconciliação autodeterminada. Não se trata de fusão ou assimilação, mas de respeito pela diferença ontológica. Ao aludir ao conceito adorniano de *elaboração do passado* (Adorno 1995), considero que o filme opera como uma forma de *Aufarbeitung der Vergangenheit* aplicada ao caso brasileiro. Tanto o passado colonial quanto a tragédia do presente – a ação criminosa do garimpo, que comete ecocídio irreparável – são marcados pela barbárie contínua, expressa no genocídio indígena ininterrupto. Como ênfase neste ensaio, elaborar esse passado exige não apenas reparação material, mas também uma transformação das estruturas de reconhecimento – aprender a reconhecer o não-idêntico para além da lógica instrumental redutora do capital, que reduz o não-eu a mero obstáculo ou recurso econômico.

Ao tomar minha experiência e ampliá-la para além de mim mesmo, penso que o espectador pode “sair” do filme angustiado. A ideia clichê do que significa ser indígena é abalada, mas o espectador sabe que os Yanomami possuem uma forma de vida que questiona os próprios fundamentos da modernidade capitalista ocidental. Tanto o filme quanto o livro distanciam o pensamento Yanomami do cânon ocidental. Este permanece ao lado, como um interlocutor que não precisa ser validado pela lógica da racionalidade técnico-instrumental. O filme interrompe o que se poderia chamar de “narcisismo da diferença” (a tendência a celebrar o exótico sem ser afetado por ele) e nos confronta com uma pergunta incômoda: se os Yanomami estão certos sobre a queda do céu – se a exploração desenfreada da natureza de fato conduziu ao colapso global –, isso é mais do que uma “crença”, um “mito” ou uma narrativa supersticiosa indígena. Trata-se, antes de tudo, de uma ontologia imanente a uma profecia evidenciada e verificável pela pesquisa científica. A diferença é que Davi Kopenawa não recorre ao conhecimento matemático, a instrumentos de precisão ou à epistemologia hegemônica. O xamã Yanomami dispensa esse modelo técnico-instrumental. Ele não precisa dele, pois *sente*, *vê* e *lamenta* a partida dos *xapiripê*, que junto com os xamãs, ajudam a impedir a *queda do céu*.

Considerações Finais

Este ensaio argumentou que (o filme) *A queda do céu* opera como um dispositivo de compaixão no sentido adorniano: ele nos ensina a *sofrer com* o sofrimento do não-humano – a árvore e a terra que choram pelos rios e lagos contaminados com o mercúrio do garimpo que envenena os peixes, as aves e todos os viventes da floresta; o xamã que já não consegue ver os espíritos. Longe de ser uma hipérbole piedosa, a compaixão (*Mitleid*) é aqui concebida como a base de uma prática especificamente humana (Adorno e Horkheimer 1985). Ela convoca uma ética que reconhece no outro – animais não humanos, a natureza em sua totalidade – um rosto, um olhar, um *não-eu* que nos desafia a descer de um pedestal que não nos pertence. Ao inverter o olhar antropológico e fazer dos Yanomami intérpretes do Ocidente, o filme insere-se em uma necessária prestação de contas pública com o passado colonial. Elaborar esse passado – no Brasil e globalmente – é a condição para qualquer reconciliação que não seja (abstrata) meramente performativa. O filme não garante tal reconciliação. Mas ele a torna *pensável* – o que, antes que o céu de fato desabe sobre todos nós, não é pouca coisa.

A eticidade Yanomami, tal como apresentada pela câmera de Carneiro e Rocha, é marcada por uma razão sensível que se organiza a partir de uma compaixão radical. Diferentemente da compaixão neoliberal, que se satisfaz com o espetáculo da dor alheia, a compaixão xamânica opera como um diagnóstico: os garimpeiros são “comedores de terra” porque perderam a capacidade de sonhar. O filme, então, não apenas denuncia; ele reabilita o sonho (a *yãkoana*) como ferramenta de conhecimento e de luta. Ao fazê-lo, ele devolve ao espectador o que a indústria cultural 4.0 lhe roubou: a capacidade de sentir o recálque e de pensar para além da própria sobrevivência imediata. Por fim, três direções para pesquisas futuras emergem das limitações deste ensaio: (1) a recepção do filme por audiências indígenas – como os Yanomami e outros povos o recebem?; (2) uma análise comparativa com outros filmes coautorados por indígenas, como *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (Salaviza & Nader Messora, 2018) e *Ex-Pajé* (Bolognesi 2018); (3) uma investigação político-filosófica sobre se e como a compaixão estética em plataformas globalizadas pela cultura industrial 4.0 pode traduzir-se em solidariedade efetiva. *A queda do céu* não responde a todas essas perguntas. Ele as formula com uma urgência impossível de se ignorar.

Notas Finais

¹ Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes/Brasil). Full Professor at Federal University of Espírito Santo (Ufes/Brazil). Email: robson.loureiro@ufes.br. Tr: 55 27 999006670.

² Part of the theoretical and methodological framework of this essay is the result of an ongoing research project entitled *Working Through the Past, Self-Determined Reconciliation and Compassion: Yanomami, Inca and Taoist*

Ancestral Wisdom in the Fight Against the Anthropocene – Conversation with Critical Theory of Society. This project has been carried out (2025–2026) at the School of Philosophy, University College Dublin, in collaboration with Professor Dr Maeve Cooke, with a postdoctoral fellowship from the Espírito Santo Research Support Foundation (Fapes), Brazil, and support from the Humanities Institute, University College Dublin, Republic of Ireland.

³ Conferir: Lewis, S. L.; Maslin, M. A. 2015. Defining the Anthropocene. *Nature*, 519(7542), pp. 171–180.

⁴ O Reahu é a principal cerimônia e celebração da cultura Yanomami, que habita a floresta amazônica. A palavra reahu significa literalmente “festa” ou “cerimônia”. Mais do que uma simples comemoração, trata-se de um complexo rito funerário e de uma importante estratégia de aliança política e social entre diferentes aldeias”. Em “A queda do céu, a festa reahu é a “peça” central do argumento do filme.

⁵ Conferir Ryan Gunderson. The First-generation Frankfurt School on the Animal Question: Foundations for a Normative Sociological Animal Studies. 2004. *Sociological Perspectives*, Vol. 57, Nº 3, p.292. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44281995>. Access: 05.05.26. Embora em várias passagens da *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer não tratem diretamente sobre a relação com os animais não humanos, nesta passagem eles fazem essa reflexão sobre o animal condenado à sua forma e da necessidade de “amolecer o coração de pedra” – da frieza burguesa –, é possível inferir a posição deles a partir da estrutura argumentativa. Para eles, a crítica à compaixão não implica uma rejeição *in totum*. Pelo contrário, defendem a extensão da compaixão aos animais como um ato de redenção. Todavia, reitero que em diversos momentos da *Dialética do Esclarecimento*, os autores apresentam o modo como a tradição filosófica enfrenta o conceito de compaixão. Especialmente no excuro sobre Sade e Nietzsche, descrevem como a razão esclarecida – e seus principais representantes radicais – despreza a compaixão, pois consideram-na um obstáculo à dureza necessária (para a ideologia burguesa) para o domínio da natureza e dos fracos. Não obstante, na qualidade de pensadores dialéticos, Adorno e Horkheimer reconhecem as aporias da compaixão. Concordam que ela é limitada, resignada e frequentemente hipócrita, mas não a descartam. Ao contrário: compreendida como “sofrer com” o outro – o que inclui o animal não humano –, a compaixão constitui um dos poucos vestígios de uma ética voltada para o não idêntico capaz de resistir à fria racionalidade técnico-instrumental. Em outros termos, trata-se de um conceito ambivalente: ainda que criticada em sua modalidade burguesa, a compaixão é preservada como memória daquilo que a civilização reprime – a vulnerabilidade compartilhada entre o humano e a natureza: o não humano. Considero, portanto, que, para Adorno e Horkheimer, *Mitleid* é um conceito que põe à prova a razão esclarecida. Se esta não consegue fundamentar a compaixão – e, de fato, segundo Sade e Nietzsche, não consegue –, então a moralidade tradicional desmorona. Os autores, contudo, estão longe de defender ou de se contentar com qualquer tipo de nihilismo. Ao expor a fragilidade da compaixão diante da razão formal, idealista e burguesa, Adorno e Horkheimer evidenciam a necessidade de outra razão – não instrumental, não dominadora – capaz de acolher a compaixão como momento de verdade. Nesse sentido, a compaixão aponta para uma reconciliação com a natureza que o esclarecimento prometeu, mas jamais cumpriu.

⁶ Apesar de concordar com crítica que nomeia esse fenômeno de *Capitaloceno* e enfatiza o papel da sociedade capitalista industrial como núcleo originário da destruição (Bonneuil & Fressoz, 2022), permaneço com o conceito Antropoceno.

⁷ No livro *A queda do céu: conversa com um xamã Yanomami* (Kopenawa; Albert, 2015), Davi Kopenawa denomina a palavra escrita no papel de *pele de imagem*.

Referências

Adorno, Theodor W. 1995. O que significa elaborar o passado. In: Educação e Emancipação. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra.

Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. Translated by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. 1985. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.

Albert, Bruce; Kopenawa, Davi. 2010. *La Chute du Ciel: Paroles d'un Chaman Yanomami*. Paris: Plon.

Bonneuil, C.; Fressoz, J.-B. 2022. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Translated by David Fernbach. London: Verso.

Crutzen, P. J.; Stoermer, E. F. 2000. The 'Anthropocene'. *Global Change Newsletter*, 41, pp. 17–18.

Festival de Cannes. 2024. *Quinzena dos Realizadores*. Seleção Oficial.

Hau: Journal of Ethnographic Theory. 2014. *Commentary on The Falling Sky*. Vol. 4, No. 2.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. 2013. *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Translated by Nicholas Elliott and Alison Dundy. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. 2015. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

Lima, Tânia Stolze. 2013. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, vol. 19, no. 2, pp. 295–322.

MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Steffen, W.; Broadgate, W.; Deutsch, L.; Gaffney, O.; Ludwig, C. 2015. The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. *The Anthropocene Review*, 2(1), pp. 81–98.

Steffen, W.; Crutzen, P. J.; McNeill, J. R. 2007. The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? *Ambio*, 36(8), pp. 614–621.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2015. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma Antropologia Pós-Estrutural*. Tradução de Rodrigo Nunes. São Paulo: Cosac Naify.

Filmografia

A queda do céu [The Falling Sky]. 2024. Direção de Gabriela Carneiro e Eryk Rocha. Brasil. Netflix Brazil (2026).

Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos [The Dead and the Others]. 2018. Direção de João Salaviza e Renée Nader Messor. Brasil/Portugal: Entrefilmes, Karô Filmes, Material Bruto.

Ex-Pajé [Ex-Shaman]. 2018. Direção de Luiz Bolognesi. Brasil: Buri Filmes.