



Recebido em 18/03/2024

Aceito em 22/05/2024

DOI: 10.26512/emtempos.v23i43.53160

ARTIGO

As memórias do capitalismo em Hayao Miyazaki: um debate a partir das obras “Nausicaä do Vale do Vento” (1984) e “A Princesa Mononoke” (1999)

Memories of capitalism in Hayao Miyazaki’s works: a debate based on “Nausicaä of the Valley of the Wind” (1984) and “Princess Mononoke” (1999)

Leandro Ferreira Souza

Mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0001-5304-4021>

RESUMO: O diretor de filmes de animação Hayao Miyazaki é um importante expoente de obras que convidam o/a interlocutor/a a pensar criticamente pautas fundamentais da sociedade. Neste sentido, Nausicaä do Vale do Vento e A Princesa Mononoke são dois importantes trabalhos cinematográficos que constituem possibilidades críticas de pensar o Antropoceno e o Capitaloceno, a Natureza e as memórias do capitalismo. Miyazaki, através de enredos que envolvem relações humanas e mais-que-humanas e confluências que quebram as dicotomias clássicas de filmes infantojuvenis, expõe entranhas que este trabalho pretende abordar sobre os usos das memórias e dos testemunhos. Para isso, almejamos, a partir desses dois filmes, interpolar debates sobre relações dos seres humanos com Outras formas de viver e Outros seres, de forma a demonstrar formas de constituir uma memória do capitalismo a partir disso.

PALAVRAS-CHAVE: Animação japonesa. Antropoceno. Memórias do capitalismo.

ABSTRACT: The director of animated films, Hayao Miyazaki, is a significant figure in works that invite the viewer to critically consider essential societal issues. In this vein, Nausicaä of the Valley of the Wind and The Princess Mononoke are two important cinematic works that offer critical possibilities for thinking about the Anthropocene and Capitalocene, Nature, and the memories of capitalism. Through narratives that involve both human and more-than-human relationships, and by transcending the classic dichotomies found in children’s movies, Miyazaki exposes intricacies that this paper aims to explore regarding the use of memories and testimonies. With these two films as a starting point, we aspire to engage in discussions about human relations with other forms of life and other beings, thereby demonstrating ways to engage a memory of capitalism from these perspectives.

KEYWORDS: Japanese animation. Anthropocene. Memories of capitalism.

Introdução

A indústria cultural ocidental é bastante conhecida por produzir obras animadas (filmes e séries de desenho) com final feliz. Sejam aqueles filmes de princesas da *Disney* ou então as diferentes temáticas emocionantes da *Pixar* e da *DreamWorks*, é bastante comum vermos obras que dispõem de uma dicotomia muito bem dividida entre os

vilões e os mocinhos; as protagonistas e as antagonistas; enfim, os heróis e heroínas de um lado e qualquer outra personagem a ser “vencida” no lado oposto. Alguns filmes (principalmente dentro do que podemos considerar a indústria mainstream de animações ocidentais, muito dominada pelos estúdios citados acima, bem como a *Sony* e a *Netflix*) e histórias do gênero de animação ultrapassam essa barreira, que é muito conectada ao público-alvo dessas obras: infanto-juvenil – mas notadamente não são a maioria. Sabe-se que essas empresas e essas histórias nem sempre são voltadas ao ou estão pensando no público adulto e, portanto, não parecem desenvolver temas com um aprofundamento tão grande. Porém, no caso de Hayao Miyazaki – e de grande parte da indústria oriental de animação, muito centralizada na cultura japonesa –, a ideia de animações infanto-juvenis não significa o esvaziamento de debates sociais importantes. O diretor e fundador do *Studio Ghibli*, o maior estúdio de produção de animações japonesas do mundo¹, é, na verdade, famoso por desenvolver críticas importantes nas entrelinhas dos seus filmes, ao mesmo tempo que ambienta mundos fantásticos muito apropriados ao público infantil. Entre seus trabalhos mais conhecidos está *A Viagem de Chihiro* (2001), filme que carrega muitas camadas de aprofundamento dos sentimentos humanos, do funcionamento da sociedade e do modo de produção em que estamos inseridos, sendo reconhecido como uma obra crítica ao consumismo humano exagerado². Ao mesmo tempo, Miyazaki não esconde, em diversas entrevistas ao longo dos anos, suas crenças político-sociais imprimidas nos filmes - o diretor considerou-se marxista (MIYAZAKI, 2021, p. 462-463) durante boa parte de sua vida e, mesmo quando não mais se encaixava nessa categorização, não deixou de ser crítico às bases fundamentais do capitalismo e da industrialização (seja no imperialismo estadunidense ou nas próprias contradições da sociedade japonesa que ele muitas vezes retrata nos seus trabalhos).

Hayao Miyazaki, além de *A Viagem de Chihiro*, também dirigiu e produziu duas obras (entre tantas) que considero as mais importantes da sua filmografia se quisermos entender como o diretor enxerga questões voltadas à Natureza, às crises climáticas e às relações humanas e mais-que-humanas: *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) e *A Princesa Mononoke* (1999). O primeiro é um filme baseado em um mangá homônimo publicado originalmente em 1982, ambienta-se em um presente pós-apocalíptico – mas não datado –, cuja ecologia do mundo foi destruída por um evento chamado “Sete Dias de Fogo”, ocorrido há mil anos. Além de destruir o ecossistema do planeta, o evento também ‘construiu’ o Mar da Corrupção: uma floresta poluída e letal para os humanos, que só podem visitá-la com máscaras, e com insetos gigantes, além das criaturas que a protegem: os *Ohmus*, imensos invertebrados que ocasionalmente entram em fúria se perceberem que o Mar de Corrupção corre perigo.

1 Em questão de receita, o Studio Ghibli é o maior estúdio de animações japonesas e também o único do Japão a figurar na lista dos 10 maiores estúdios do mundo. Ver: KIZER, K. The 10 Largest Animation Studios in the World. **Zappia**. 2023. Disponível em: <<https://www.zippia.com/advice/largest-animation-studios/>>. Acesso em: 22 de maio 2024.

2 Ver, por exemplo: Donsomsakulkij (2015).

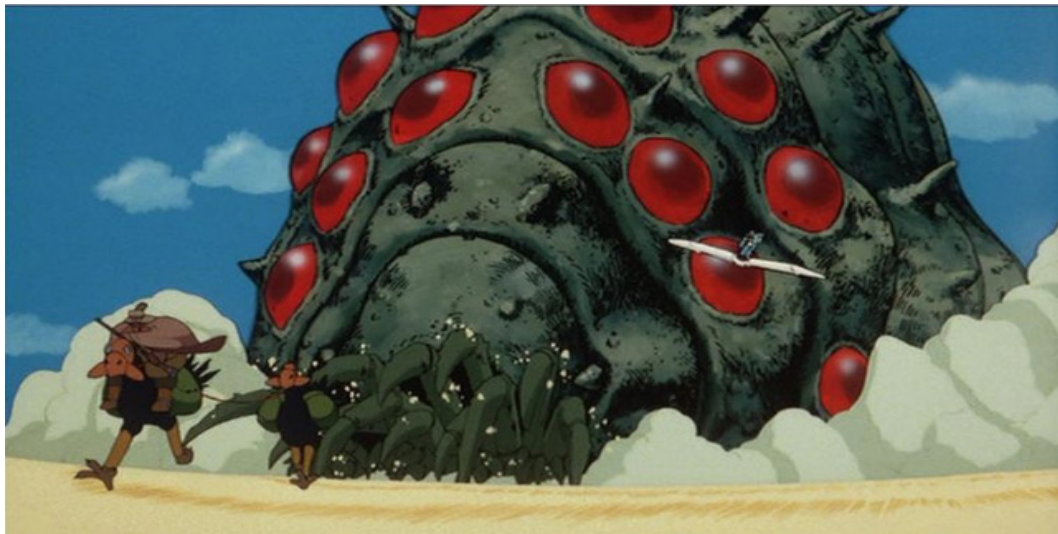


Figura 1. A criatura Ohmu, de Nausicaä do Vale do Vento. Fonte: Studio Ghibli

Dessa forma, a geografia do filme é visivelmente uma grande divisão entre os vales e vilarejos das diversas comunidades humanas e o Mar da Corrupção. Apesar de não ficar claro o que ocasionou os Sete Dias de Fogo, o filme e o mangá “abrem” com a frase: “Em alguns séculos, civilizações industriais se estenderam das faixas ocidentais da Eurásia, espalhando-se por toda a face do planeta - pilhando as riquezas do solo, poluindo o ar e remodelando as formas de vida à sua vontade” (MIYAZAKI, 2022 [1982], p. 3, tradução minha)³, que parece insinuar alguns motivos para tanto. A protagonista, Nausicaä, é também chamada de “usuária do vento”, pois possui um planador tecnológico com o qual consegue voar. Além disso, uma característica que se torna gritante desde o início da história é a tranquilidade e pacificidade com as quais Nausicaä lida com a natureza, conseguindo, ainda nos primeiros minutos da história, acalmar um *Ohmu* sem o uso da força e sem machucá-lo (característica incomum para qualquer pessoa além dela). Em diferentes momentos do filme, Nausicaä demonstra que acredita na possibilidade de viver simpoieticamente (HARAWAY, 2016) com os seres e organismos outros-que-humanos, mesmo que todos estejam cientes que isso é praticamente impossível naquela situação de divisão dicotômica tão forte.

O segundo filme de Miyazaki aqui retratado carrega simbologias e histórias muito mais próximas da nossa realidade, estando ambientado no fim de um período histórico do Japão, a Era Muromachi (1336 a 1573 E.C.) e próximo a um princípio de industrialização do país. O filme tem início com o protagonista Ashitaka, um príncipe de um grupo étnico chamado *Emishi*, sendo perseguido por um monstro que sai da floresta e que, por um breve momento ao alcançar a claridade do sol, é revelado ser um javali gigante amaldiçoado por algum demônio que cobre todo seu corpo. O príncipe consegue matar o javali, mas acaba atacado e seu braço é amaldiçoado da mesma forma que o animal - que, posteriormente, é reconhecido pelos aldeões como o deus javali.

³ Original: “In a few short centuries, industrial civilization had spread from the western fringes of Eurasia to sprawl across the face of the planet – plundering the soil of its riches, fouling the air, and remolding life-forms at will.”



Figura 2. Deus javali possuído pelos tentáculos do ódio no início de Princesa Mononoke. Fonte: Studio Ghibli.

Após isso, uma sábia anciã do vilarejo diz que o príncipe terá que ir até a floresta de onde aquele deus saiu para encontrar a cura – e que a cura estaria com outro espírito da floresta. Posteriormente, ficamos sabendo que o que infectou o deus javali era uma bola de ferro manufaturada por uma pequena comunidade industrial controlada por uma mulher chamada Senhorita Eboshi, cujos trabalhadores/empregados invadem a floresta (a mesma que Ashitaka precisava encontrar) em busca dos minérios e recursos necessários para continuar seu processo de avanço industrial. Do outro lado, na floresta, além de animais, deuses e espíritos, há a personagem-título do filme: a Princesa Mononoke é a única humana que vive com os seres da floresta; abandonada pela sua família biológica, ela vive com e protege uma deusa loba e acredita que a Senhorita Eboshi precisa ser morta para que a floresta continue viva. Sua relação e perspectivas com relação aos outros humanos parece estar muito atrelada a forma que é sociabilizada – ou seja, por ter crescido com os seres outros-que-humanos, despreza e não confia nos seus “pares” de espécie.



Figura 3. Mononoke e a deusa loba. Fonte: Studio Ghibli.

No caso de *A Princesa Mononoke*, embora o filme seja repleto de dicotomias que são mergulhadas em complexidades muito maiores do que bem x mal ou humanos x natureza, há o desenvolvimento de uma relação muito importante para o enredo: a comunidade industrial que explora a floresta e, sob a perspectiva de Eboshi, acredita que a floresta e os deuses presentes nela representam um recurso e um obstáculo para o avanço tecnológico daqueles humanos. Todo o processo de violência (desde o aparecimento do javali amaldiçoado no início do filme até o desenrolar do final) perceptivelmente passa por uma reação em cadeia que volta a um desequilíbrio causado pela industrialização da vila de Eboshi.

Dispostas estas breves sinopses carregadas de spoilers das obras, o objetivo deste trabalho será construir um diálogo entre ambas as obras e as representações que elas carregam, somado às formas de pensar do diretor Hayao Miyazaki, com os debates sobre Antropoceno/Capitaloceno, os modos de viver e o equilíbrio possível na dicotomia humano:natureza, aliados a como podemos observar e expandir as memórias do capitalismo a partir dessas obras. Por esse motivo, essas produções serão essencialmente ferramentas para auxiliar a compreensão desses assuntos, não necessariamente estando interligadas a uma análise metodológica da obra *per se*, seja a partir da cinematografia ou da história do cinema. Além disso, aproveitando-me das formas que o diretor apresenta e representa essa relação humano-natureza nos filmes, almejo dialogar sobre formas alternativas de pensar a memória e o testemunho, aliando isso ao conceito de memória do capitalismo. Neste sentido, pretendo utilizar como ponto catalisador para estes diálogos as formas que assuntos e conceitos como o capitalismo e sua racionalidade, Antropoceno e catástrofes climáticas, relações multiespécies, Natureza Barata, entre outros, são retratadas em ambos trabalhos; também, a partir principalmente de Elizabeth Jelin e Edward Casey e seus trabalhos sobre memória, bem como o conceito de animismo nos filmes de Miyazaki, estudado por Shoko Yoneyama, impulsionar o debate supracitado.

Hayao Miyazaki e o capitalismo ‘antropocênico’

Embora estejam situadas em contextos e enredos diferentes, as duas obras de Miyazaki estão rodeadas por temáticas semelhantes e pungentes ao funcionamento daqueles contextos. Uma delas parece ser a questão da ação humana no tempo e no espaço natural, deixando marcas e “cicatrices” nesses lugares, mesmo que, em ambos os filmes, exista uma demarcação muito bem estabelecida sobre a não-vilanização do ser humano nessa relação com a natureza. Em *Mononoke*, por exemplo, a dicotomia presente no filme mostra que, se de um lado a comunidade industrializada cumpre o papel de antagonistas, a própria *Mononoke* personifica grupos humanos que estão em confluência com a natureza e os seres não-humanos, inclusive convencendo *Ashitaka* da importância da defesa e preservação daqueles seres e espaços. Neste sentido, é plausível correlacionar a comunidade liderada por Eboshi com os brancos citados por Davi Kopenawa e Bruce Albert constantemente em “*A Queda do Céu*”:

Aí [os brancos] começaram a arrancar os minérios do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. Então, seu pensamento cravou-se nelas e eles se apaixonaram por esses objetos como se fossem belas mulheres. Isso os fez esquecer a beleza da floresta. (KOPENAWA; ALBERT, 2013, p. 407)

O papel da *princesa*, no filme, entretanto, não é reaproximar ninguém da floresta, tampouco lembrar-lhes da sua beleza – e este ponto é importante na trama, pois demonstra que Hayao não está interessado em romantizar (tanto assim) essas relações. Entretanto, e sabendo que há diferentes debates acontecendo em torno do termo Antropoceno neste momento⁴, se considerarmos que o Antropoceno é marcado principalmente pela ação humana no tempo-espaço histórico-geográfico (MOORE, 2022), essa marca também é muito determinante no filme, pois, da mesma forma, parece que a floresta e os guardiões/espíritos dela só são afetados pelos humanos a partir do momento que inicia-se essa industrialização e a necessidade de provocar o cenário de dominância do humano à natureza. Enquanto *Princesa Mononoke* na qualidade de obra cinematográfica esteja inserida, na vida real, em um cenário em que as discussões ambientais estavam muito fortalecidas na sociedade (a década de 1990 foi um marco importante para esses debates, principalmente pelo acontecimento da ECO-92, conferência mundial de debates ambientais que ocorreu no Rio de Janeiro e a assinatura, por diversos países, do Protocolo de Kyoto, em 1997), no filme esse debate é explorado dentro de um processo de constituição de um microcosmo capitalista-industrial.

Nausicaä, da mesma forma, também é um enredo que Miyazaki aproveita para explorar algumas temáticas semelhantes. Parece-me, por vezes, que, enquanto *Princesa Mononoke* atravessa os primórdios capitalistas-industriais, *Nausicaä* está inserido em um contexto pós-apocalíptico e pós-capitalista, na iminente destruição do projeto neoliberal e anti-ambientalista, e neste caso ecocida, rompendo com o ouroboros capitalista (FRASER, 2022). Em *Nausicaä* é muito mais apropriado o uso do Capitaloceno como ponto analítico da história, uma vez que, apesar de não haver uma explicação bem explorada sobre a calamidade que levou fim ao mundo de outrora, é citado que os Sete Dias de Fogo foram causados pelos Deuses Guerreiros (*God Warriors*), criaturas biomecânicas gigantes, criadas parcialmente com tecnologias antigas. Esses Guerreiros são a causa da destruição daquela civilização industrial, que nunca conseguiu se reerguer (MIYAZAKI, 2012, p. 3). Apesar de ficar evidente que esses seres pereceram junto das civilizações de então, há mil anos, o enredo do filme leva a história à descoberta de um deles ainda vivo, que a antagonista quer utilizar como arma contra a floresta tóxica e os insetos gigantes.

O Capitaloceno é, neste sentido, uma vertente crítica ao conceito de Antropoceno, encabeçada sobretudo pelo historiador Jason Moore. Para aqueles/as estudiosos/as do tema, o termo Antropoceno não determina com rigor o real problema desta Era, uma vez que centraliza os humanos como a raiz dos acontecimentos que produzem

4 Recentemente, em março de 2024, houve a negativa da oficialização do Antropoceno como a Época Geológica da Terra por cientistas que debatem o tema há anos. O motivo é a falta de consenso sobre o momento histórico que determina o início desta época.

mudanças planetárias. Moore defende que Capitaloceno representa com maior precisão o cerne dessas mudanças: o capitalismo. Desta forma, o que o historiador e outros/as pesquisadores afirmam é que o capitalismo enquanto hegemonia socioeconômica obriga os seres humanos a produzirem essas modificações na biosfera do Planeta. Além disso, como afirma Moore (2022, p. 133-134), o Antropoceno não debate as relações de poder e a política econômica autofágica da racionalidade capitalista, da mesma forma que é um conceito essencialmente europeu, sem considerar os dilemas e demandas dos países periféricos (principalmente de África e da América Latina), pautas que o Capitaloceno está preocupado em inserir no debate público.

Por isso, retomo o argumento sobre o uso do Capitaloceno para entendermos o contexto do filme, pois parece que o colapso civilizatório da humanidade foi constituído, pelo menos parcialmente, pelos engenhos capitalistas e tecnoindustriais de antes. Se situarmos o Capitaloceno como a era cujas mudanças no planeta, no clima, na biosfera, no meio ambiente e etc. podem ser conectadas à racionalidade capitalista, é possível percebê-las na conjuntura de *Nausicaä*. Também, quando observamos em *Princesa Mononoke* e no desenrolar do seu enredo a descoberta da Vila do Ferro de Lady Eboshi e de como ela utiliza da exploração da natureza para criação de armas e munições, é perceptível características do que Jason Moore chama de a condição do surgimento do capitalismo: a criação da Natureza Barata. Eboshi atua como a personificação desse capitalismo que “precifica os elementos da Natureza, dando-lhes um valor ‘barato’” (MOORE, 2022, p. 15).

Outra característica que atribuo ao escopo das discussões, tanto do Antropoceno quanto do Capitaloceno, é a relação humano-humano quando inserida em um contexto capitalista-neoliberal. Como citei anteriormente, em *Princesa Mononoke* essa relação é delimitada principalmente por três personagens: Ashitaka, Mononoke e Senhorita Eboshi. Cada uma dessas personagens representa um “lado” e constrói uma relação independente com a(s) outra(s). Definitivamente a mais impactante das relações constitui-se em torno de Mononoke e Senhorita Eboshi, uma vez que estas estão em extremos opostos na batalha pela preservação da natureza, enquanto Ashitaka se posiciona como um “mediador” do conflito. Mais do que em *Nausicaä*, Mononoke explora muito bem uma dimensão imperativa e imprescindível do capitalismo: o individualismo. E, com esse individualismo, Miyazaki constitui personagens antagônicos que, como citei anteriormente, são mergulhados em um pretensioso egoísmo com o Outro, vaidade consigo mesmos e desprezos pelo universo ao redor.

Se Dardot e Laval (2013) percebem o sujeito-empresa, este personagem liberal da realidade moderna que precisa se preocupar somente consigo (com seu auto-rendimento e autoaperfeiçoamento) e com a empresa que atende, como figura central no bom funcionamento do capitalismo, personagens como Eboshi e Kushana (antagonista principal em *Nausicaä*) estão imbuídas dessas mesmas características, dadas as dimensões corretas. Evidentemente que, contextualizados os enredos dos dois filmes, não há uma linha direta de comparação entre o universo pré-industrial de *Princesa Mononoke* e o apocalipse pós-capitalista de *Nausicaä do Vale do Vento* com o sujeito-empresa de Dardot e Laval, mas entre as condições que permitem a criação e complexificação de antagonistas com perfis muito semelhantes está a possibilidade de visualizá-los em diferentes conjunturas e espaços. Afinal, a mentalidade que o

neoliberalismo capitalista permite que o sujeito-empresa desenvolva é adaptada ao sistema econômico no qual ele se insere, mas não original nele/dele. Defendo que a mentalidade “antropocênica” ou “capitalocênica” é tão antiga quanto o próprio capitalismo – e será tão recente quanto o iminente pós-capitalismo –, sofrendo alterações para sua própria continuidade. Se no início do colonialismo europeu em países sul americanos e africanos há uma razão lógica que permite a permanência do que se espera que seja a soberania europeia no planeta, há de se esperar que quando o complexo moderno que sustenta a economia-mundo ruir, uma nova razão da modernidade (ou da pós-modernidade) erguer-se-á para continuar a fazer a manutenção desse “novo mundo”. Ou seja, se conseguimos perceber uma razão de ação em como Senhorita Eboshi percebe o mundo e seus motivos para atacar a natureza e tentar destruí-la (ou subjugar-la, barateá-la, torná-la um recurso, etc.), conseguimos evidentemente conectá-lo ao presente pós-industrial (se não pelas explicações teórico-conceituais de Jason Moore (2015; 2022) sobre a Natureza Barata ou de Nancy Fraser (2022) sobre o capitalismo canibal, então pelas situações empíricas demonstradas por Davi Kopenawa (2013) na relação indígenas x garimpeiros ilegais); da mesma forma, é possível perceber e apreender como o pensamento colonialista de Kushana, ao tentar destruir o Mar da Corrupção com as tecnologias ancestrais que outrora levaram o mundo aos Sete Dias de Fogo, insere-se na plausibilidade do presente. Shoko Yoneyama afirma que a percepção de Miyazaki sobre a natureza leva em consideração que

Na nossa civilização moderna (em grande parte “ocidental”), a natureza é juxtaposta aos humanos, é a antítese da humanidade, sendo a espiritualidade, ou a falta dela, o fator distintivo. No mundo moderno/ocidental, a espiritualidade reside nos humanos, mas não na natureza. (YONEYAMA, 2020, p. 8, tradução minha)⁵

Sobre essa mentalidade colonial, uma comparação (indireta) que vejo está em volta dos debates sobre mitigação das mudanças climáticas. Ao tornar-se cada vez mais afiada essa faca da emergência climática que toca o pescoço do Planeta inteiro, países, governos, blocos comerciais e diferentes organizações globais estão dialogando sobre as formas de diminuição dos problemas climáticos no mundo. Entretanto, é comum perceber como se tornou popular um discurso futurista para lidar com o problema, como se fosse possível facultar a discussão no presente e confiar em tecnologias futuras e não-existentes para a sua solução (ORESQUES, 2022). Escapar à discussão e à responsabilidade é muito mais do que tornar-se alheio aos problemas do futuro: é ignorar o presente e fugir das consequências que precisam ser encaradas para que possamos determinar as ações que cada nação deve tomar para atenuar os efeitos das mudanças climáticas. Muito mais do que discutir a relação dos (países) capitalistas com suas próprias responsabilidades, este exemplo e esta comparação também dialogam com a impreterível tentativa por parte de alguns grupos de propor maneiras de equilibrar os sistemas humanos e não-humanos em busca de uma estabilidade da natureza. Porém, tanto cá (na realidade) quanto lá (em Nausicaä), essas tentativas são vistas como inúteis em uma conjuntura de urgência para as ações. Assim, posterga-se a necessidade de tratar o problema até o momento que ele se torna uma emergência e,

5 Original: “In our modern (largely ‘western’) civilisation, nature is juxtaposed with humans, it is the antithesis to humanity, with spirituality, or lack of it, being the distinguishing factor. In the modern/western world spirituality resides in humans but not in nature.”

então, o tempo de cuidar, de tratar e de curar se torna o momento de agir radicalmente antes que o mundo acabe. Se Kushana resolve acordar um ser senciente biotecnológico e milenar para destruir o Mar da Corrupção é porque todas as tentativas de Nausicaä em entender e tentar reequilibrar os sistemas humanos e não-humanos daquela terra foram ignoradas. Este princípio atravessa o capitalismo e a característica-base dele: a maximização do lucro (e o barateamento da natureza para este fim). Não é sequer possível pensar em solucionar o problema que, por enquanto, é fonte monetária dos capitalistas, mesmo com os diversos avisos daqueles que eles chamam de *doomers* (os ‘mensageiros do caos’). Como Nancy Fraser escreve:

Essa história ecomarxiana diz respeito à anexação (*Landnahme*) da natureza pelo capital, tanto como uma “torneira” que fornece “insumos” à produção quanto como uma “pia” que absorve o lixo da última. A natureza é transformada aqui num recurso para o capital, um recurso cujo valor é pressuposto e denegado. [...] Eles [os capitalistas] supõem que ela é infinita. Na realidade, a capacidade da natureza de garantir a vida e se renovar constitui outra condição de fundo necessária à produção de mercadorias e à acumulação de capital. (FRASER; JAEGGI, 2020, p. 52)

Porém, a questão central para o debate sobre os motivos das antagonistas dos filmes de Miyazaki quererem acabar com aquele “inimigo” que está/é na/a natureza está na revelação dos *plots* dos filmes acerca daqueles lugares ou seres. Em *Princesa Mononoke*, o deus da floresta, representado por um cervo, chega a morrer – o que é o objetivo de Senhorita Eboshi. Imediatamente após a sua morte, a floresta toma vida própria, rebela-se e destrói a vila industrial de Eboshi, como se o espírito da floresta, reconhecido como seu protetor, fosse justamente o detalhe que determinava o equilíbrio entre os dois cosmos (humano e não-humano). Já em *Nausicaä*, em um certo momento, a protagonista, para salvar um grupo de pessoas de um *Ohmu*, tenta conversar com o inseto gigante, que a faz ser ‘engolida’ pela floresta, caindo em um espaço interno da própria floresta onde o ar não é poluído. Esse ambiente, que fica abaixo do nível da terra, em um “subsolo” da floresta, é completamente diferente: é todo ambientado em uma areia limpa e cristalizada. Lá, Nausicaä tem um diálogo revelador com outro personagem, ao constatar que ela tem “certeza que a floresta foi criada para limpar o mundo. Ela leva para dentro de seu corpo a poluição deixada no solo pelas civilizações antigas, transforma em cristais inofensivos, e então morre e vira areia”, ao passo que, em seguida, conclui que “nós, humanos, somos a verdadeira poluição” (MIYAZAKI, p. 132, grifos originais, tradução minha)⁶. Neste sentido, me parece imperativo o entendimento de que essas explicações existem para que entendamos que o equilíbrio natural proposto nos filmes de Miyazaki não apenas não passa pelos objetivos das antagonistas, como inclusive são essencialmente o contrário deles. Da mesma forma que Donna Haraway argumenta que precisamos aprender a conviver com ecossistemas micro cósmicos, como fungos, bactérias e etc., e não apenas estes que sabemos e observamos a existência, a fim de combatermos as consequências do Antropoceno (ou, neste caso, do Chthuluceno), Hayao Miyazaki parece acreditar em

6 Originais: “I’m sure the forest itself was created to cleanse the world... It takes into its body the pollution left in the soil by the old civilizations, turns it into harmless crystals, then dies and turns to sand.” e “If we humans are the real pollution...”

uma possibilidade de ver e viver o mundo muito semelhante. Sobre isso, reitero o que Camille Roelens argumenta, ao escrever que:

Os habitantes do Vale do Vento (do qual Nausicaä é a princesa) ou da tribo Emishis (da qual Ashitaka é o príncipe) foram relegados para os confins do país, onde finalmente desenvolveram uma relação bastante harmoniosa com a natureza, pelas maquinações imperialistas e autoritárias dos povos vizinhos ou do imperador do Japão. São vítimas desses poderes políticos, no seu exílio e depois naquilo que perturba a sua tranquilidade. (ROELEN, 2021, documento online, tradução minha)⁷

A autora também diz que Nausicaä e Ashitaka “se dedicam a melhorar as condições de vida dos humanos ao seu redor, buscando uma melhor harmonia com seus ambientes e seus semelhantes” (ibidem)⁸ e que isso seria a maneira de Hayao Miyazaki educar as pessoas sobre o Antropoceno.



Figura 4. A floresta petrificada, abaixo do Mar da Corrupção, em Nausicaä. Fonte: Studio Ghibli.

A memória e a não-memória: da dor do humano à do outro-que-humano

Sob diferentes aspectos das conceituações em torno do tema da “memória”, Hayao Miyazaki também o explora nos seus filmes, seja sob o selo da lembrança e rememoração do passado ou então a partir de uma outra perspectiva, cuja hipótese pretendo discutir em seguida. Entretanto, antes, é indispensável refletir sobre as formas “ativas” de uma memória do capitalismo nos filmes do diretor. Em ambos os filmes aqui apresentados pode-se perceber, como já demonstrado nas páginas anteriores, um dimensionamento muito importante do uso da história e da memória para o enredo das histórias. Em *Princesa Mononoke*, há diversas tensões da memória ao longo da obra, não necessariamente em lembrar o passado ou a História, mas a partir das narrativas e das disputas que ocorrem no enredo, a partir da própria rivalidade entre Mononoke e Eboshi – ou entre a natureza e o espaço industrial. Para fora do próprio filme, há uma pungente tentativa de inquietar o/a telespectador/a a pensar sobre o mundo real - não somente como faço aqui, analisando categoricamente o filme, mas

7 Original: “Les habitants de la vallée du vent (dont Nausicaä est la princesse) ou la tribu des Emishis (dont Ashitaka est le prince) ont été relégués dans les confins, où ils ont finalement développé un rapport assez harmonieux à la nature, par les menées impérialistes et autoritaires des peuples voisins ou de l’Empereur du Japon. Ils sont victimes de ces pouvoirs politiques, dans leur exil puis dans ce qui vient en troubler la quiétude.”

8 Original: “[...] les deux héros que sont Nausicaä et Ashitaka (héros de PM) sont dévoués à l’amélioration des conditions de vies des humains qui les entourent par la recherche d’une meilleure harmonie avec leurs environnements et leurs semblables.”

também de maneira geral, como espera-se de uma obra de arte: pressiona o interlocutor a pensar criticamente o que a arte carrega. No caso de *Princesa Mononoke*, a gritante materialização dos problemas ambientais e climáticos faz esse papel de mediadora entre o enredo e a vida real. Além disso, como Roelens examina muito bem, o contexto histórico de imperialismo que reverbera em ambos os filmes também é outro ponto de inflexão necessário. Ainda, enquanto as ‘qualidades’ mais pulsantes desenvolvidas nos antagonistas dos filmes são o egoísmo e o desejo impetuoso pelo progresso independente das consequências, evidentemente que as obras também embalam quem assiste a avaliar essas ambições. Neste sentido, percebo o uso da memória para a construção da narrativa de Miyazaki a partir do que Elizabeth Jelin trata como a categoria social da memória (2002, p. 17), ao mesmo tempo que concordo com o que ela escreve na sequência, que “abordar a memória envolve referir-se a lembranças e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. Há conhecimento em jogo, mas também há emoções. E também existem lacunas e fraturas”⁹. Outra forma de abordar a memória que percebo presente nos filmes do diretor representa a categoria do conceito que pretendo debater sinteticamente aqui: aquela memória outra-que-humana; que pode ser vista através das emoções, como cita Jelin, ou das marcas.

Se a memória carrega também o esquecimento e perspectivas de dominância (JELIN, 2002), é imperativo ao capitalismo que haja certos esquecimentos do seu próprio funcionamento, sobretudo sobre a razão moderna supracitada, que permitiu e permite a hegemonia desse sistema até hoje. Entretanto, até a promoção do esquecimento deixa cicatrizes psicossociais e “memórias físicas”. Traumas nos humanos e nas vítimas; marcas nos outros-que-humanos e na natureza. Edward Casey, no seu livro *Remembering* (2000), reserva um espaço para falar sobre a “Memória do Lugar” (*Place Memory*), em especial uma seção do capítulo onde (explicando resumidamente) debate sobre como um afeta o outro e como o lugar define a forma que nós experienciamos a memória, e a memória define a forma que o corpo lembra e relembra certos lugares. Em um momento do texto, o autor escreve que

ainda não está claro como se concretiza uma relação tão íntima entre memória e lugar. Através de qual agência isso se torna possível? A resposta só pode ser: através do corpo vivido. [...] Com status psicofísico, o corpo vivido nos coloca em contato com os aspectos psíquicos da lembrança e as características físicas do lugar. (CASEY, 2000, p. 189, tradução minha)¹⁰

Ao passo que Elizabeth Jelin diz que “são as situações onde a representação e a dissociação atuam como mecanismos psíquicos que provocam interrupções e aspectos traumáticos na narrativa” (2002, p. 29, tradução minha)¹¹, intenciono sair um pouco da leitura puramente humana que ambos autores fazem dessas imprescindíveis

9 Original: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.”

10 Original: “But it is still not clear just how such an intimate relationship between memory and place is realized. Through what agency does this become possible? The answer can only be: through the lived body. [...] As psycho-physical in status, the lived body puts us in touch with the psychical aspects of remembering and the physical features of place”

11 Original: “Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa”.

interpretações para pensarmos essas ativações psíquicas da memória em outros seres e outras vidas. Percebo esses mecanismos em dois lugares distintos: o primeiro está diretamente ligado às violências que sofrem os animais, especificamente. Neste caso, para além das violências físicas, como acontece com o deus javali em Princesa Mononoke ou com um filhote de *Ohmu* que é torturado em Nausicaä, também considero importante vermos as memórias (e, principalmente, as categorizarmos como memórias do capitalismo) desses seres a partir da violência ou estímulos psíquicos, como é o caso dos impulsos emocionais que diferentes animais sofrem nos filmes. Seja o ódio que toma parte do deus javali ou a raiva da deusa loba ao ver a princesa ser atacada pelos aldeões da vila de Senhorita Eboshi, ou mesmo os ‘ataques’ de ira dos Ohmus, todos esses sentimentos são como fraturas psíquicas nesses seres. O “corpo vivido” que agencia a relação entre memória e lugar está presente e, ainda mais, é fortalecido pelo argumento de Casey (2000, p. 199), ao dizer que “a relação entre emoção e expressão é realmente estreita e, portanto, não é surpreendente descobrir que a expressividade das paisagens está ligada à sua emotividade inerente”¹². Com isto, penso que, se sob uma leitura expressamente humana da memória, o autor chega à conclusão de que a expressividade e a emotividade das paisagens são catalisadas uma pela outra, me parece simbólico concluir que seres não-humanos, inerentemente ligados à natureza e à paisagem, constituem uma relação ainda mais forte entre essas duas características.

Ainda assim, se considerarmos que a memória só pode ser ativada a partir da agência humana de transformação simbólica e elaboração de sentidos para essas memórias, seja para estruturar os significados do passado ou então determinar os usos históricos dessa memória, evidentemente que marcas físicas e psíquicas nesses animais não são suficientes se não houver um humano para lê-las e interpretá-las. Por este motivo, o segundo lugar que percebo os mecanismos da memória presentes, ainda sem essa interpelação humana, é a natureza e os seres não-humanos e não-animais; e, neste lugar, Miyazaki faz uso de um conceito-chave para defender a hipótese de uma possibilidade de memória outra-que-humana que produz história e passado sem a agência humana: o animismo. Segundo Shoko Yoneyama, o animismo é uma filosofia da natureza

que concebe o mundo espiritual na natureza como a fonte da vida universal; e além disso, para prenciar a minha discussão abaixo sobre a compreensão de Miyazaki do animismo, baseia-se na premissa não-dualista da unidade da vida, natureza e espírito/alma (*tamashii*). (YONEYAMA, 2021, p. 252, itálico original e tradução minha)¹³

O animismo como uma filosofia que atravessa o significado popular dela, i.e., tornar um ser não-humano em uma criatura dotada de humanidade (capacidade de raciocínio, de fala, de movimentos humanizados, etc), é transformado nas obras de Miyazaki. Shoko (2021, p. 256) demonstra, no seu trabalho, que essa visão primitivista do animismo oriental é criada por uma imposição epistemológica ocidental-europeia

12 Original: “The relationship between emotion and expression is close indeed, and it is therefore not surprising to discover that the expressiveness of landscapes is linked to their inherent emotionality”.

13 Original: “Animism may be defined as a diverse philosophy of nature, which conceives of the spiritual world in nature as the source of universal life; and further, to foreshadow my discussion below of Miyazaki’s understanding of animism, it rests upon the non-dualistic premise of the oneness of life, nature, and spirit/soul (*tamashii*)”.

e antropocêntrica, negando a possibilidade das ciências humanas serem auxiliadas pelos saberes ancestrais e pela epistemologia mais-que-humana. Yoneyama (2021), inclusive, afirma que Miyazaki tem um “estilo” próprio de animismo, com três componentes-chave: uma bela e extensiva representação da natureza; a derivação da posição política e histórica do diretor no contexto do Japão; e a sua negação de dualismos básicos (ou a sua crítica ao modelo ocidental de ambiguidade moral que separa tudo entre o “bem” e o “mal”, como citei no início deste trabalho). Neste sentido, o animismo presente nas obras de Hayao são acompanhados da equidade que o diretor dá para os personagens humanos e não-humanos, sejam os deuses da floresta de Mononoke, que se comunicam, sentem e têm sua própria bússola moral, ou a forma que Nausicaä se comunica com o Mar da Corrupção e a maneira que se conecta com os insetos¹⁴. Essas informações são cruciais para refletirmos como a memória deve ser pensada e ativada a partir de espaços não-humanos também, dotada de um direito próprio do sentir e do existir. Neste sentido, mesmo que a história seja escrita pelos humanos, devemos pensar que existem formas não-humanas de demonstração da memória e da história que evidenciam uma marca, um trauma, uma memória do corpo e do lugar (CASEY, 2000). Permitir que animais e florestas tenham direito à memória é uma forma de democratização da história. O que Miyazaki faz é demonstrar que, mesmo sem uma comunicação oralizada, esses seres são dotados de sentimentos, são passíveis de marcas e de lembrar. O *Ohmu* que impede a entrada de humanos na floresta com receio que esta seja destruída ou a “floresta” de areia sedimentada que é construída no subsolo do planeta como tentativa de curar a terra são as formas que Miyazaki encontrou de manifestar esses elementos humanos nas suas obras, mesmo com poucos ou nenhum diálogos entre os personagens humanos e não-humanos. Ursula Le Guin (2021 [1988]) e Donna Haraway (2016, p. 121-122) diriam que essa comunicação ‘passiva’ é apenas a ausência de entendimento humano sobre as linguagens transmitidas pelos outros-que-humanos, tratando-se de uma comunicação que utiliza de outras ferramentas semióticas, desde a comunicação visual até a proprioceptiva (ou cinestésica). Para Yoneyama (2021, p. 254), o animismo de Miyazaki reflete o que a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) define como Patrimônio Cultural Imaterial, que, segundo o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN),

é composto pelas práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural. (IPHAN, 2021?, documento *online*)

Com isso, e embora não seja o objetivo deste trabalho, é necessário citar as aproximações de como Miyazaki desenvolve e ambienta o universo de seus filmes com as crenças e culturas de algumas comunidades indígenas. As semelhanças dos espíritos da floresta de Miyazaki com os articulados por Davi Kopenawa (2015), por exemplo, são perceptíveis desde o primeiro momento. Da mesma forma, também aproveito dessas cosmovisões indígenas que naturalizam seres mais-que-humanos como ancestrais,

14 Cabe ressaltar que, apesar deste trabalho trabalhar com dois filmes, a imensa maioria dos filmes de Miyazaki têm essa característica de igualar humanos e mais-que-humanos, como por exemplo *A Viagem de Chihiro* (2001), *Ponyo* (2008) e seu mais recente trabalho, *O Menino e a Garça* (2023)

parentes ou protetores como argumento para a possibilidade de uma memória não-humana. Ao negar dicotomias básicas, como humano x natureza, natural x feito por humanos, racional x emocional e espiritual x material, Miyazaki permite que o enredo e o interlocutor se aproximem dessa realidade onde a complexidade do humano e da natureza são compartilhadas, criticando a noção antropocêntrica de superioridade da espécie. Yoneyama (2021, p. 259-260) defende que o diretor conceitua um animismo crítico que, academicamente, pode ser definido por três críticas fundamentais e mais “densas” que o animismo clássico: primeiro, ao dualismo antropocêntrico humano-natureza; segundo, ao secularismo; e terceiro, ao eurocentrismo, o “tripé” da modernidade.

O animismo é a forma ficcional da emancipação e autonomia de seres outros-que-humanos, que parece-me permitir que debates como o que proponho aqui ultrapassem a barreira do debate acadêmico e quiçá da necessidade de validação humana. Seguindo, outra barreira teórica que se pode encontrar neste debate é a da necessidade de testemunho de seres não-humanos e, portanto, não-verbais. Se o testemunho é uma forma de certificar a vítima, dando voz à ela (GATTI; MARTINEZ, 2017), não é importante tê-lo para certificar e “dar voz” à essa vítima não-humana? Inegavelmente, se este é o caso, não haverá maneira de verbalizarmos a dor, as marcas e os traumas outros-que-humanos, e estaremos essencialmente amarrados à conceituação de história de Marc Bloch (2001), onde esta seria a ciência do homem no tempo. Entretanto, opto pensar na história como a ciência por rastros, como Ricoeur descreve ao falar sobre a metáfora da marca:

Os documentos são rastros e os arquivos reservas de rastros inventariados. Ora, o que é o rastro senão o equivalente moderno da marca segundo os Gregos? A metáfora se deslocou da marca do sinete sobre a cera para a passagem de um animal no campo. Porém, o fundo da metáfora continua o mesmo: o rastro deixado é também uma marca oferecida para decifração. [...] O enigma da marca se repete, assim, no enigma do rastro; é preciso um saber teórico prévio sobre os costumes de quem deixou um rastro e um saber prático sobre a arte de decifração do rastro que funciona como efeito-signo da passagem que o deixou. (RICOEUR, 2012, p. 334)

Se podemos associar a ciência histórica à busca pelos rastros e vestígios, da mesma forma que podemos pensar a memória e o passado sob a noção de pegadas ou rastros (huellas):

O que o passado deixa são rastros, nas ruínas e marcas materiais, nos rastros “mnésicos” do sistema neurológico humano, na dinâmica psíquica das pessoas, no mundo simbólico. Mas esses vestígios, por si só, não constituem “memória” a menos que sejam evocados e colocados num quadro que lhes dê significado. (JELIN, 2002, p. 30, tradução minha)¹⁵

Então, acredito que podemos pensar na constituição das marcas físicas em estruturas corporais e vidas outras-que-humanas como passíveis de serem formas de testemunho, seja sob o selo de uma nova categoria de análise do testemunho ou

15 Original: “Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas «mnésicas» del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico., Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen «memoria» a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido”.

mesmo a partir da extensão do entendimento do testemunho de Gabriel Gatti e María Martínez (2017). Além disso, se este “testemunho não-verbal” for físico, visível, como uma marca em um tronco de árvore, uma cicatriz em um animal ou uma floresta petrificada, parece-me mais compreensível ainda o classificarmos como um rastro, um vestígio, uma pegada mnésica à história - e, portanto, uma forma de lembrar e de memorializar. Neste sentido, enquanto Ricoeur diz que “é preciso pensar o rastro a partir do testemunho e não o inverso” (2012, p. 334), minha defesa é que, tratando-se de um paralelo não-humano onde este testemunho não pode ser coletado e também não faz parte da mesma categoria que o testemunho humano, na natureza é preciso pensar o rastro conjuntamente ao testemunho. É preciso, ao perceber o rastro, a marca ou a cicatriz, entendê-los como testemunhos não-verbais de uma vitimação e apreender o agente vitimador. Outrossim, impulsiono uma breve reflexão sobre esses rastros e cicatrizes como possíveis efeitos ferais (*feral effects*), i.e., uma situação onde uma entidade transformada por um projeto infraestrutural humano assume uma trajetória que ultrapassa o controle humano (TSING et al., 2020, documento online). No *Feral Atlas*, organizado por diversos pesquisadores, incluindo Anna Tsing, a explicação para o que é uma infraestrutura neste caso auxilia o entendimento:

Na ciência e nos estudos tecnológicos, infraestrutura tende a significar uma rede de interconexão e comunicação humano-não-humana, seja material ou não, e dentro da qual se avalia um padrão de relações humanas. [...] Entretanto, o que chama a nossa atenção são os efeitos materiais não projetados da construção e produção humana sobre organismos e materiais. Para ver tais efeitos, o analista precisa perceber relações além daquelas da intenção humana. (TSING et al. 2020, documento *online* e sem paginação, tradução minha)¹⁶

Assim, há uma equivalência entre pensar as marcas físicas na natureza enquanto possibilidades de testemunhos não-verbais e as infraestruturas projetadas nos sistemas mais-que-humanos tendo consequências ferais autônomas e não-dependentes sobre organismos e biosferas. Essa ponderação é conveniente se pensarmos que, tanto os efeitos ferais de Tsing quanto essa perspectiva de um agente mais-que-humano que compõe uma memória do capitalismo são consequências da acumulação capitalista, afinal, como Anna Tsing escreve no livro *O cogumelo no fim do mundo* (2022, p. 206), “a acumulação é importante porque converte posse em poder. As pessoas que detêm o capital podem derrubar comunidades e ecologias inteiras”.

Uma outra leitura interessante sobre esse viver-com que precisamos exercitar em busca do equilíbrio do Sistema Terra é arguida com excelência pela filósofa Donna Haraway. Primeiramente, na sua projeção dos sistemas simpoiéticos. A autora, que é uma crítica importante do conceito de “Antropoceno”, tendo cunhado um ceno próprio – o Chthuluceno –, utiliza tanto desta época geológica própria quanto do conceito de simpoiese para determinar um parecer sobre as falhas do Antropoceno. Haraway, em suas objeções (oito, que a autora lista em seu livro *Staying with the Trouble* [2016, p. 49]), centraliza sua análise em um ponto muito importante para o pretexto que

16 Original: “In science and technology studies, infrastructure tends to mean a network of human–nonhuman interconnection and communication, whether material or not, and within which one assesses a pattern of human relations. [...] Instead, what grabs our attention is non-designed material effects of human building and making on organisms and materials. To see such effects, the analyst needs to notice relations beyond those of human intent”.

busco: humanos, sozinhos, não fazem história. O antropoceno não pode ser validado enquanto enquadrar e centralizar somente o Homem (a autora usa Man) como quem-produz-história. Para Haraway, o que catalisa o Chthuluceno e canaliza suas análises é um termo que ela “criou”¹⁷:

Simpoiési é uma palavra simples; significa “fazer-com”. Nada faz-se sozinho; nada é realmente autopoietico ou auto-organizado. [...] Simpoiési é uma palavra própria para sistemas históricos complexos, dinâmicos, responsivos, situados. É uma palavra para mundificar-com¹⁸, em companhia. A simpoiési envolve a autopoiesis e a desdobra e amplia generativamente (HARAWAY, 2016, p. 58, tradução minha)¹⁹

Neste sentido, pode-se entender a simpoiési (*Sympoiesis*) como a tentativa de viver-com, de estar-com e de fazer-com: essencialmente, simpoiési é não estar e não aceitar estar sozinho, tampouco hierarquizar vidas e realidades. Em outra parte do livro, que também virou um capítulo traduzido no livro organizado por Jason Moore (2022), a autora observa que

Estes tempos chamados de Antropoceno são os da urgência multiespécie, incluindo os humanos: de grande morte e extinção em massa; de desastres avassaladores, cujas especificidades imprevisíveis são tolamente tomadas como a própria incognoscibilidade; da recusa em conhecer e cultivar a responsabilidade; da recusa em estar presente na e para a avassaladora catástrofe no tempo; de um desviar os olhos sem precedentes. (HARAWAY, 2016, p. 35)

Será que, pensando na urgência multiespécie do Antropoceno, dessa recusa humana em cultivar a responsabilidade e do desviar os olhos dos humanos ao resto do planeta, não devemos começar a examinar formas de reverter essas problemáticas citadas por Haraway? A ecologia-mundo, o multiespecismo e a Aritmética Verde confluem a uma necessidade do repensar humano sobre suas próprias condições de vida e de viver; são conceitos e ideias que consideram a demanda do próprio planeta por uma estabilidade e uma reorganização da natureza, tirando-a dos tentaculares capitalistas (MOORE, 2022; HARAWAY, 2022). Quando transportamos essas questões para o universo de Miyazaki, parece-me muito fácil distinguir que em diversos momentos ele utiliza o multiespecismo e até mesmo a simpoiési como pontos relevantes nessas figuras com fios (*string figures*: HARAWAY, 2022) criadas nas suas histórias. A urgência da multiespécie citada por Haraway e muitas das críticas da autora ao Antropoceno também são compartilhadas pelo diretor, que as fantasia nos seus enredos.

17 Sobre as aspas, explico: a origem do termo “simpoiético”, segundo a própria Haraway, está no ano de 1998 por uma “estudante de graduação chamada Beth Dempster”. Para maior aprofundamento, ver: DEMPSTER (2000). Haraway popularizou o termo e o desenvolve ostensivamente no livro Ficar com o problema.

18 A autora utiliza “worlding-with” originalmente. “worlding” e sua tradução são palavras inexistentes, por isso escolhi “mundificar-com”.

19 Original: “Sympoiesis is a simple word; it means “making-with.” Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it.”

Em seguida, para retornar às leituras de Haraway, outro discurso interessante de se levar em consideração dentro do escopo de discussões de testemunhos, memórias e histórias outras-que-humanas, está no desenvolvimento que a autora faz do que Thom van Dooren estuda: o luto em animais. Para este, os seres humanos não são a única espécie que experienciam o luto, a perda: corvídeos também o fazem. Haraway diz que o luto é “um caminho para entender o viver e o morrer compartilhados e emaranhados” (2022, p. 78-79). Em seguida, ainda a partir do filósofo citado, a autora cita que alguns pinguins têm práticas que mimetizam a historicização de seus lares, lugares onde vivem. Essas experiências carregam, para mim, a possibilidade histórica, sociológica e, evidentemente, biocomportamental, de animais passíveis de produzirem testemunhos não-verbais e, portanto, memórias não-humanas. Tangencio, nesse sentido, a filósofa Vinciane Despret, que em um estudo sobre o conceito de agência animal (*agency*) argumenta que ‘agência’ seria a capacidade de fazer outros fazerem coisas, bem como de incitar, inspirar ou pedir a eles que façam coisas (2013, p. 40); a agência – e ser agente –, segundo Despret, não é procurar autonomia: é depender de outros seres, bem como torná-los dependentes (de nós ou de outrem). Para a autora, a nossa história precisa de novas histórias, pois “somos todos agentes secretos, a depender das circunstâncias, esperando por outro ser que nos dará novas agências, novas formas de nos tornarmos agentes, ativamente atuados, desfazendo e refazendo eus precários (através) do outro.” (DESPRET, 2013, p. 44, tradução minha)²⁰. Logo, se entendermos a agência como essa mundificação-com que permite que outros seres consigam inspirar uns aos outros, corroboro a plausibilidade dos seres outros-que-humanos enquanto agentes de uma história e memória próprias – na mesma proporção que, por vezes, agentes da história humana.

Por fim, reitero que a forma mais basilar que considero possível para o desenvolvimento de uma memória do capitalismo com base naqueles outros-que-humanos é a partir da dedução e compreensão da marca conspícua em seus corpos. Cicatrizes que revelam a possibilidade de dor; marcas que expõem violências físicas; rastros que representam as mudanças antropogênicas na natureza. Como exemplo material dessa possibilidade de pesquisa e fazer-história, cito a marca nos troncos de árvores deixada pela lama que destruiu o município de Mariana, na tragédia conhecida como rompimento da barragem em Mariana; outro caso importante são as imagens aéreas que fazem comparativos antes/depois de localidades da Amazônia e regiões adjacentes onde há recente atividade de garimpo ilegal ou queimadas. Nem sempre poderemos completar uma história e uma memória a partir desses vestígios, mas se pudermos produzir uma história simpoiética e desantropocenizar essa natureza, reorganizando-a em um contexto pós-capitalista, já será útil à história dos humanos.

20 Original: “We are all secret agents, depending on the circumstances, waiting for another being who will give us new agencies, new ways of becoming agents, actively acted upon, undoing and redoing precarious selves (through) one another.”



Figura 5. Marca da lama nos troncos de árvores em Mariana, Minas Gerais. Fonte: Ana Branco / Agência O Globo.



Figura 6. “Cicatrizes” em Tapajós, Pará, causadas pelo garimpo ilegal. Fonte: BBC News / Planet Labs.

Considerações finais

Enquanto as estruturas que violentam e deixam rastros físicos e materiais e no sistema nervoso e neurológico de seres outros-que-humanos estão imersas em uma racionalidade colonialista, antropocênica e essencialmente capitalista, o debate sobre a memória não-humana e sobre o testemunho a partir da dor e da vitimação de outros-que-humanos parece ser, também, um debate sobre as memórias do capitalismo. Um educador do Antropoceno (ROELENS, 2021) é capaz de traduzir muito desses debates em obras animadas cinematográficas há mais de vinte anos: Hayao Miyazaki é um

diretor que conduz debates ecossociais imprescindíveis, construindo, por gerações, a capacidade crítica de pensarmos um Outro modo de viver. Nas duas obras analisadas neste trabalho, podemos perceber diferentes cenas, enredos e personagens que corroboram a análise de uma nova época geológica chamada Antropoceno, por vezes também sendo plausível perceber os conceitos-críticos Capitaloceno e Chthuluceno. Estando estes três aliados a uma racionalidade específica que carrega características dos pensamentos colonialista, imperialista e, por fim, capitalista, também pode-se perceber a construção de cenários onde essa razão capitalista é o agente mantenedor em referências nos filmes.

De forma bastante germinal, e utilizando os debates sobre seres outros-que-humanos que são invariavelmente incluídos nos dois trabalhos do diretor, os filmes e as idealizações e abstrações que eles carregam também permitem provocarmos um debate sobre uma memória que não se encerre na espécie humana: uma memória originada em um espaço onde a racionalidade e a mentalidade humana servem tão somente como ferramenta para sua dispersão e reconhecimento, mas a validação é auto-evidente. Ainda, se for possível cogitar uma memória que existe através do testemunho não-verbal de/em vidas e seres biológicos não-humanos, considero-a neste momento fundamentalmente uma memória do capitalismo, pois essencialmente as marcas e rastros da violência antropogênica nos espaços da natureza são causadas por aquela racionalidade neoliberal-capitalista. Nas obras do diretor, a morte de deuses, espíritos, criaturas fantásticas e mágicas, insetos gigantes protetores de florestas tóxicas e ambientes igualmente fantásticos e ficcionais geram marcas naqueles universos, seja através de reações da Natureza ou de explícitas crueldades e brutalidades feitas pelos humanos. Já na vida real, o garimpo ilegal, as queimadas na Amazônia, a desapropriação de terras indígenas, o agronegócio e o extrativismo causado por ele, o desmatamento, entre outros, geram marcas, físicas e psicológicas, não só nos espíritos *xapiri* citados por Davi Kopenawa, mas também nos espaços geofísicos da Terra e nos seres humanos e outros-que-humanos que habitam esses lugares.

Referências

A Princesa Mononoke. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Tóquio: Studio Ghibli, 1997, 133min, son. color. Legendado. (Animação)

CASEY, Edward. *Remembering: a Phenomenological Study*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000. (Studies in Continental Thought).

DARDOT, Piere; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Tradução: Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DEMPSTER, Beth. Sympoietic and autopoietic systems: A new distinction for self-organizing systems. *Proceedings of the World Congress of the Systems Sciences and ISSS*, 1–18, 2000. Disponível em: <<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=44299317a20afcd33b0a11d3b2bf4fc196088d45>>. Acesso em: 30 de maio de 2024.

DESPRET, Vinciane. *From secret agents to interagency*. *History and Theory*, n. 52, p. 29-44, dez. 2013.

DONSOMSAKULKIJ, Weeraya. Spirited Away: Negotiation between Capitalism and Reminiscent Environmental Ethics. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*. v. 2, n. 3, 2015. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/614507>>. Acesso em: 23 de fev. 2024.

FRASER, Nancy. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet - and What We Can Do about It*. 1. ed. Londres: Verso Books, 2022.

_____, Nancy; JAEGGI, Rahel. *Capitalismo em debate: um conversa na teoria crítica*. Tradução: Nathalie Bressiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

GATTI, Gabriel; MARTÍNEZ, María. El ciudadano-víctima. Notas para iniciar un debate. *Revista de Estudios Sociales*, [s. l.], v. 59, p. 8–13, 2017.

HARAWAY, Donna Jeanne. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. 1. ed. Durham and London: Duke University Press, 2016.

_____. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução: Antônio Xerxenesky & Fernando Silva e Silva. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2022. p. 66-125.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. [S. l.]: Siglo XXI, 2002.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GUIN, Ursula K. A Autora das Sementes de Acácia e Outras Passagens da Revista da Associação de Therolinguística. *7ª edição do Festival Kino Beat 2021*. Tradução: Gabriel Cevallos e Fernando Silva e Silva. 2021 [1988]. Disponível em: <<https://kinobeat.com/wp-content/uploads/2021/09/Traducao-oficial-A-autora-das-sementes-de-acacia-.pdf>> Acesso em: 25 de maio 2024.

MOORE, Jason W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. 1. ed. New York: Verso Books, 2015.

_____, Jason W. O surgimento da Natureza Barata. In: MOORE, J. W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução: Antônio Xerxenesky & Fernando Silva e Silva. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2022. p. 128–186.

MIYAZAKI, Hayao. *Starting Point: 1979-1996*. 7. ed. San Francisco: VIZ Media, 2021.

_____, Hayao. *Nausicaä of the Valley of the Wind*. 10. ed. San Francisco: VIZ Media, 2022.

Nausicaä e o Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Isao Takahata. [S. I.]: Topcraft, 1984, 117 min, son. color. Legendado. (Animação)

ORESQUES, Naomi. Carbon-Reduction Plans Rely on Tech That Doesn't Exist. *Scientific American*. 2022. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/carbon-reduction-plans-rely-on-tech-that-doesnt-exist/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. *Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural Artístico e Nacional*. 2021?. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>>. Acesso em: 05 de julho 2024.

RICOEUR, Paul. A marca do passado. *História da Historiografia*, [s. l.], v. 10, p. 329–349, 2021.

ROELENS, Camille. Hayao Miyazaki, éducateur précoce en Anthropocène?. *Recherches & éducations*, v. 23, s.p., 2021. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rechercheseducations/11982>>. Acesso em: 04 de jan. 2024.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O Cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Tradução: Jorge Menna Barreto e Yuri Rafael. 1. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2022.

_____ et al. *Feral Atlas: the more-than-human Anthropocene*. California: Stanford University Press. 2020. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.21627/2020fa>>. Acesso em: 25 de maio 2024.

YONEYAMA, Shoko. Rethinking Human-Nature Relationships in the Time of Coronavirus: Postmodern Animism in Films by Miyazaki Hayao & Shinkai Makoto. *The Asia-Pacific Journal*, v. 18, n. 16 (6), p. 1-17, 2020.

_____. Miyazaki Hayao's Animism and the Anthropocene. *Theory, Culture & Society*. v. 38 (7-8), p. 251-266, 2021.a