

A imagem, uma coisa estrangeira: Fronteiras narrativas e estéticas em Currupira e a Máquina do Destino (2021)

Myllena Matos Souza de Jesus ¹

Resumo: *Utilizando da discussão corrente sobre o conceito de Antropoceno, da noção de espectralidade e do realismo fantasmagórico, este artigo objetiva compreender por quais operações o filme Currupira e Máquina do Destino (2001) inscreve uma anti-estética do Antropoceno através da reconstrução da história da personagem Iracema, inspirada no filme Iracema uma Transa Amazônica (1974). Para tanto, será analisada a noção de fronteira entre a floresta Amazônica e o distrito de Realidade (AM) e a representação da cidade no filme como marcador central dos conflitos evocados pela narrativa. Como base dessa discussão constam as considerações de Dipesh Chakrabarty e Anna Tsing sobre Antropoceno, assim como a noção de Cinema Geológico de Lucia Monteiro, Cosmopoética defendida por Marcelo Ribeiro e da articulação filosófica sobre o conceito de “ecologia política” do autor e filósofo Dénétem Touam Bona.*

Palavras-Chave: Antropoceno. Espectro. Estética.

Abstract: *Drawing on current debates around the concept of the Anthropocene, the notion of spectrality, and phantasmagoric realism, this article aims to understand the operations through which the film Currupira and the Machine of Destiny (2001) inscribes an anti-aesthetic of the Anthropocene by reconstructing the story of the character Iracema, inspired by the film Iracema: An Amazonian Transaction (1974). To this end, the analysis will focus on the notion of the border between the Amazon rainforest and the district of Realidade (AM), as well as the representation of the city in the film as a central marker of the conflicts evoked by the narrative. This discussion is grounded in the contributions of Dipesh Chakrabarty and Anna Tsing on the Anthropocene, Lucia Monteiro's concept of Geological Cinema, Marcelo Ribeiro's notion of Cosmopoetics, and the philosophical articulation of “political ecology” by philosopher Dénétem Touam Bona.*

Keywords: Anthropocene. Spectrum. Aesthetics

1. Introdução

Para o historiador Dipesh Chakrabarty (2019) a história da globalização e a história da crise climática estão intimamente conectadas a história do capitalismo. É fundamental enxergar, portanto, a crise climática através dos conflitos humanos e a desigualdade entre nações e classes. Mas, segundo o autor, a história do capital contada até agora não é suficiente para

¹ Myllena Matos Souza de Jesus. Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, myllena.jesus@ufpe.com.br

entender a história humana hoje (Chakrabarty, 2019, p. 15, tradução nossa). De acordo com o mesmo autor, “Uma mudança fundamental aconteceu na nossa consciência da posição dos humanos na ordem das coisas desse planeta” (Chakrabarty, 2019, p.15, tradução nossa). Por muito tempo os desastres “naturais” serviram de paisagem para a história humana, por muito tempo também as pesquisas indicavam os efeitos desses desastres sobre os humanos, mas não os efeitos dos humanos nesses desastres. O conceito de Antropoceno veio para tornar algo suficientemente concreto, apesar de carregar suas contradições: a história da natureza e a história humana estão interligadas e não podem mais ser separadas, “ a natureza não provém mais uma paisagem (background) para a ação humana” (2019, p. 15)

O conceito de Antropoceno portanto não é necessariamente novo, em 1980 esse conceito foi articulado pelo biólogo Eugene Stoermer, e mais tarde tomou destaque junto ao químico Paul Crutzen no artigo publicado na revista Nature: O Antropoceno (2000). Em resumo, esse termo serve de base para analisar os efeitos humanos sobre a terra, se referindo ao Antropoceno como atual era geológica, cujo marco inicial se dá na revolução industrial. A história da crise climática, mais uma vez, como afirma Chakrabarty(2019) é indissociável da história do capital.

Donna Haraway (2016) afirma que o Antropoceno marca descontinuidades irreversíveis na história natural e humana, segundo a filósofa a luz de Anna Tsing (2015) em seu artigo “Feral Biologies”, o ponto de inflexão entre o Holoceno e o Antropoceno é a escassez total de refúgios para espécies humanas e não-humanas após eventos extremos. Tsing ainda argumenta que o Holoceno foi um vasto período onde locais de refúgio ainda existiam, a escassez dos refúgios representa o esgotamento resultante do extrativismo de recursos naturais que zerou reservas e tornou, portanto, o Antropoceno um ponto de inflexão irreversível.

Apesar das discussões que arquitetam a origem e fabulações em torno do Antropoceno, esse termo não é considerado um consenso, passando por várias reformulações terminológicas que tendem a marcar seu ponto de inflexão antes mesmo da revolução industrial, como é o caso do termo Plantationoceno (Haraway, 2016). Se compreende que o sistema de plantação armado e concretizado durante a colonização é o modelo de sistemas de produção à base de



“máquinas ávidas pelo consumo de carbono, frequentemente citados como ponto de inflexão para o Antropoceno”(Haraway, 2016).

Ferreira (2022) aponta que historiadores como Dipesh Chakrabarty (2009) e James Moore (2017) defendem que o termo Antropoceno não abarca toda a complexidade e multiplicidade de atores que agem sobre essa força geológica, e que o termo tende a ignorar diferenças cruciais não só em termos geopolíticos, históricos e sociais mas também seu uso como uma aplicação global da ideia de “Humano”.

Em outras palavras, a origem do Antropoceno não se relaciona apenas ao aumento de estatísticas identificadas a partir de 1950 – frequentemente associadas como o ponto de inflexão do Antropoceno (Haraway, 2016) – mas já se anuncia no modelo capitalista e colonial (Malm, 2014 e Hornborg, 2014) muito tempo antes. Os estudos pós-coloniais apontam que o Antropoceno tende a ignorar as diferenças geopolíticas, históricas, econômicas e raciais entre os povos humanos, responsabilizando todos, homogeneamente, pela condição de força geológica. (Ferreira, 2022, p.17)

Nessa seara epistemológica alguns filósofos e antropólogos sugerem o uso do termo “Capitaloceno”, defendendo que não é a ação do homem em sua generalização que causa a situação limite da crise ecológica, mas o sistema econômico. Segundo Donna Haraway (Haraway *et al*, 2016) o termo foi criado por Andreas Malm (Malm & Hornborg, 2014) e no mesmo ano foi utilizado pelo geógrafo e historiador Jason Moore. Esse termo por sua vez defende que não é o “humano” e sim o sistema econômico o ponto de dobra do Holoceno para esta outra era geológica. Haraway argumenta que esse termo abrange algo que o “Antropoceno” não abrange “é um complexo historicamente situado de agenciamento e metabolismos” (Haraway *et al*, 2016, p.22). O Antropoceno sugere uma leitura que enfatiza seu suposto início a partir da metade do século XVII, o que sugere considerar o uso de combustíveis fósseis como marco temporal, já o “Capitaloceno” sugere uma história mais longa ligada à agricultura escravista.

A antropóloga Anna Tsing também chama atenção para a problemática a palavra “Homem” utilizado no termo, segundo Tsing “O homem não significa humanos, mas um tipo particular de ser inventado pelo pensamento iluminista e colocado em operação pela modernização” (Haraway *et al*, 2016 p.8). Apesar das muitas sugestões terminológicas acerca do que vem sendo analisado e compreendido como uma nova era paradigmática da terra, o termo Antropoceno, mesmo sendo sujeitado a muitas problematizações ainda permanece como catalisador da discussão que mede a crise ecológica e suas implicações onto-epistemológicas. Anna Tsing chama atenção para o fato de, por ser tão contraditório, o termo Antropoceno mantém uma abertura interessante em sua incipiência que consegue manter o seu potencial discursivo, “Este é, eu penso, a promessa do Antropoceno: ter o pensamento crítico em divisões que existiam antes” (Haraway *et al*, 2016, p.8, tradução nossa)

Com as mudanças paradigmáticas em curso causadas pela emergência climática, seja no debate da transversalidade entre natureza e cultura, humano e não-humano, emerge a necessidade de pensar ético-esteticamente quais imagens, como e por quais caminhos vão habitar o Antropoceno. Não se trata apenas de tematizar esse termo, de traduzi-lo em plasticidade, mas pensar em sua proposição formal como âmbito também de problematização e inscrição de discurso. A cultura e em especial aqui a arte contemporânea e o cinema, são ferramentas que podem ou não ser utilizadas em direção a um discurso dominante, portanto, é necessário pensar outras propostas organizacionais do tempo e do espaço que refinem e povoem a escassez característica da hegemonia do mundo (Ferreira da Silva, 2019)

Nesse sentido, no que tange o cinema, é preciso articular como esse campo de produção de subjetividade pode simular o que nesse artigo será conceituado de *estética antropocênica* (Monteiro *apud* Hird, 2017, p.255) ou atuar frente bifurcações ativadas no e com o dispositivo cinematográfico.

Em alguns dos casos, como no cinema que é promíscuo aos interesses geopolíticos de colonização das fabulações mitológicas acerca do Antropoceno, os filmes operam um recenseamento de suas capacidades imaginativas, pois conformam as suas capacidades

formais e narrativas através de uma recursividade teleológica que não põe em risco o discurso dominante (Alencar, 2024 p.4)

Monteiro (2020) advoga que se uma estética do antropoceno sugere a centralidade do homem, recusar seu paradigma não é por acaso também uma busca por formas e percepções não humanas que transcendem ou suspendem o tempo e espaço de um mundo organizado através de uma ótica antropocêntrica. Que, ainda segundo Monteiro, é marcada por um teor apocalíptico, ou de “uma retórica do declínio” que pode ser encarada como o “reverso de narrativas que determinadas culturas produzem sobre sua própria modernização” (Monteiro *apud* Heise. 2008 p.25). Com uma visão unificada e universalizante sobre o mundo no qual opera, a *estética antropocênica* (2020) baliza seu fim também a partir de um evento final e único para todos os seres, produz o cenário e seu contrário encerrado em si mesmo. Ainda de acordo com autores como Hird (Monteiro, 2008) a estética do Antropoceno é como uma “emanação” do extrativismo capitalista garantida pela subjugação da natureza, nesse sentido, a força antropocênica expõe e força seu tempo, percepção e espaço sobre o tempo geológico, e sua recusa nada mais é que um exercício poético de *anti-estéticas do Antropoceno*

“Desde uma perspectiva estética herdeira de Flusser, Joanna Zylińska elabora estratégias de resistência - ou, como ela mesma chama, poética alternativas. Já Hird (2017) fala de anti estéticas do Antropoceno. Tais gestos fazem parte de um esforço comum para desmontar as armadilhas tecnológicas previstas pelo capitalismo” (Monteiro, 2020, p.7).

É preciso, segundo Chakrabarty (2019) reunir as histórias geológicas e biológicas e colocá-las em diálogo com a história humana, colocando os tempos em conexão. Contar a história das opressões também como a história de uma espécie biológica passou a dominar a biosfera do planeta, entendendo portanto que a história da experiência humana, da colonização humana sobre humanos, só se sucede através também da dominação biológica de uma específica episteme humana sob outras categorias não humanas. Ou seja, a história das violências humanas contra humanos só se tornam materiais a partir da subjugação do

ambiente; o extrativismo e o epistemicídio são produtos de uma mesma base ontológica onde humano e natureza estão em patamares diferentes.

Nós precisamos reunir histórias profundas e documentadas, para colocar o tempo geológico e o tempo biológico da evolução em diálogo com o tempo da história e da experiência humana, e para contar a história humana dos impérios e opressões coloniais, raciais e de gênero lado a lado – ou talvez em conexão com – a longa história de como uma espécie biológica particular, *Homo Sapiens*, passou a dominar a biosfera, litosfera e atmosfera deste planeta. (Chakrabarty, 2019, p. 18, tradução nossa)

Ainda de acordo com Monteiro, existe algo muito comum e talvez indissociável entre essa *nova era geológica* e o cinema, em especial o primeiro cinema e os cinemas experimentais que o sucedem, algo que torna a imagem uma coisa estrangeira. O primeiro cinema “torna o mundo familiar estranho para nós ao transcrever as dimensionalidades da experiência para o celulóide, transformando e transportando temporalmente os humanos e o mundo natural para uma imagem não-hospitaleira” (Monteiro apud Fay, 2018 p.3).

2. A imagem: uma coisa estrangeira

Curupira e a Máquina do Destino (2021) é um filme da artista Janaína Wagner, que percorre a Transamazônica BR- 230 e a Rodovia Fantasma BR-319, estrada concluída em 1973 que rasgava a Amazônia com o propósito de ligar Manaus (AM) a Porto Velho (RO). A beira da estrada sobrevive o distrito de Realidade (AM) que fica dentro do território de Humaitá, o distrito vive isolado pela impossibilidade de transitar pela BR-319 que já na década de 1980 estava abandonada, ficando conhecida como Estrada Fantasma. Nesse cenário se desenrola a história do filme, o fantasma encarnado de Iracema, baseado na personagem homônima do filme Iracema- Uma Transa Amazônica (1984, Jorge Bodanzky e Orlando Senna), vaga pela cidade em busca da Curupira a fim de criar um destino outro para a história cíclica que ronda a personagem e o território que ela habita. O filme marca esse encontro entre uma Iracema fantasma que busca romper o destino rasurado no filme de 1974, que serve como um

documento social da construção da Transamazônica, e a Curupira, que representa uma força reguladora da natureza, uma criatura que existe também entre o humano e não-humano, entre o real e o fictício no imaginário brasileiro, servindo de chave para analisar o extrativismo ainda corrente frente a promessa de desenvolvimento que envolve a construção das duas estradas em plena ditadura militar no Brasil.

Vários fantasmas habitam o distrito de Realidade (AM), o fantasma da ditadura, do projeto moderno, das violências entre humanos e a violência cometida também contra os não-humanos. Seja a flora e a fauna, sejam as criaturas míticas e fantásticas que habitam o imaginário da região, figuras essas que se tornam símbolos políticos da resistência de outras formas de vida, que ficam na linha entre humano e não-humano e por isso respondem e demonstram a forma como se estrutura as diferenças: natureza-humano, bicho-humano, criatura-humano, categorizadas e criadas a partir de uma episteme que não pensa com – e a partir de – outras percepções que não a antropocêntrica.

Em Curupira e a Máquina do Destino, Iracema é o fluxo condutor de uma história que depende exclusivamente da permanência de acordos colonizatórios que justificam sua condição. Que expõe a continuidade de sua própria possibilidade enquanto personagem, mas, que na narrativa de Janaina Wagner vai ganhar outro fim, fabuloso e talvez se querendo mais justo. A Iracema que atravessa as décadas, refeita de signos atuais, a personagem possível no hoje, é uma presença espectral, representa uma força que excede a realidade e que convulsa entre criatura humana-não-humana, assim como a boiada que atravessa em sobreposição a paisagem, a aparição e desaparecimento de Iracema provoca um acordo de dessemelhança, da ordem do excesso, de coisa que foge a forma e a ideia concebível de uma figuração. Entre uma captação documental e o fantástico, o filme se inscreve entre a impossibilidade de ser uma coisa só e se ordena na vertigem de um filme que evoca fantasmas políticos e entidades que permeiam a região entre camadas de conflitos e oralidade. Outra criatura fantástica que permeia o filme é a Curupira, cuja presença anima o filme também como figura que atravessa a história porque habita o imaginário como protetora da floresta e como abertura a fabulação do futuro construído através dessas duas personagens/fantasmas/criaturas, não revelando necessariamente uma imagem, mas abrindo o caminho para mundos possíveis perante a insistência dos movimentos exploratórios na região do arco do desmatamento da Amazônia.



Figura 1: sobreposição da boiada.
Fonte: Cortesia da artista.



Figura 2: Personagem Iracema.
Fonte: Cortesia da artista.

Segundo Laurindo Dias (2019) a partir da discussão da ideia de Espectro em Derrida (1994) “Uma responsabilidade impossível é evocada a partir do reconhecimento dos espectros, em que estar com os espectros seria não somente, mas também, uma política e responsabilidade da/com a memória, herança e geração” (Dias, 2019, p.2). Ainda de acordo com Dias, as imagens da história nos frequentam coletivamente, o espectro portanto não é o contrário da vida, seu oposto binário, mas um resíduo que acompanha toda presença, “espectralidade como excedente da presença” (Bonhomme, 2023, p.3, tradução nossa). Esse excesso possibilita ler a imagem a partir dos meios que a desterritorializa

“Uma dialética das formas em uma síntese, de modo que uma teoria da imagem baseada no imperativo da dessemelhança entre as formas da figuração “forneceria a ferramenta para uma apreensão radical - desproporcional, violenta, cruel ou dilacerante - da diferença, da heterogeneidade e da capacidade que as coisas têm de se transformar e até mesmo de se reverter em seu contrário” (Alencar, 2024, p.13)

Em *Cosmopoéticas do Refúgio* (2020) o filósofo Dénétem Touam Bona, articula uma ideia de uma ecologia política, ativada pela presença de um transe fantástico, o vodu, não caracterizado como religioso, que marca uma aliança, através do diálogo entre “comunidades que lavram a terra e o ambiente de vida que tem o dever de cuidar, pelo diálogo com as plantas e os elementos”(Touam bona, 2020, p.24). Ainda segundo o autor, de acordo com as palavras da liderança indígena Davi Kopenawa, a ecologia nunca esteve separada dos demais aspectos da vida, desde os gestos mais cotidianos até as práticas que incluem em si o mistério, o (in)visível e o fantástico. Nesse sentido as práticas estéticas que rondam uma *anti estética do Antropoceno* passam por filiar em sua poética uma indeterminação de categorias ontologicamente separadas, e por isso rondam o exercício de produzir outras percepções que não antropocentricamente centradas, ainda que, entenda e inscreva as contradições e complexidades das próprias relações humanas nas suas paisagens.

Essa filiação poética da ordem dos estados indeterminados de ser como inserção num cinema realista, se vale de uma decisão que pode ser caracterizada aqui da ordem da ecologia política, de bagunçar os sentidos entre real e fantástico, entre perspectiva monocular e percepção espectral (Ingawani, 2013 p.245). Segundo Chris Berry (2007), a estrutura do fantástico marca uma potencial ruptura de fronteira entre o real e o irreal. Fronteiras essas que também marcam a oposição natureza e cultura, humano e não-humano, formalizadas no período colonial e pós-colonial, visto que a própria construção da Transamazônica (BR-230) e da Estrada Fantasma (BR-319) se valem de uma cosmologia de mundo Antropocênica.

A representação da Floresta Amazônica não se dá apenas como um documento que prova cinquenta anos depois do filme realizado por Bodanzky que a mesma lógica extrativista ainda

recai sobre os corpos humanos e não-humanos da floresta e seu entorno, mas como uma forma de inscrever “um lugar de subjetivação da ordem da criatura” (Ingawani, 2013, p.252). A escolha de representar a Iracema possível no hoje, com suas sutilezas espectrais junto a inscrição da Curupira como personagem e como símbolo se vale como uma das mais variadas formas de representar o irrepresentável. Afinal, como traduzir em imagens, arquivos, documentos tudo que habitou e habita a floresta, desde a ocupação humana até os fantasmas que nela habitam? A intercorrência do fantástico ou do espectral anima muito do que os arquivos possam dar conta: a violência simbólica e espiritual, que foi suprimida, e hoje é traduzida na forma de conflitos territoriais em torno da demarcação de terras indígenas no Brasil. Segundo Berry :

“Muito do passado indígena é subitamente suprimido, apagado e descartado nos irregulares fluxos globais de desterritorialização e reterritorialização. No filme de fantasma estes elementos podem ser simbolizados como aqueles que retornam ou que vivem entre nós após a morte, invisíveis, mas efetivos” (Berry, 2007, p.235)

Não se trata de rascunhar Curupira e a máquina do destino (2021) como um filme de fantasma ou analisá-lo frente a uma categoria específica, mas dar a ver suas características espectrais como uma escolha política de análise do desmatamento, do extrativismo e da exploração humana na região de Realidade (AM). De entender e representar a história como coisa cíclica através dos espectros suprimidos da história e “registrar a sobrevivência dos elementos do passado no presente” (Berry, 2007, 231), tornando o assombro uma espécie de resistência política, uma força que nunca deixou o território apesar das investidas em razão de sua desapareção.

Essa inscrição é vista na figuração de Iracema e também da Curupira, que nos minutos finais do filme aparece como uma criatura não desvencilhada da floresta, seja por representar essa força reguladora, que não é apagada pelo extrativismo material e imaterial, mas também como representação imagética de uma criatura que foge da representação do imaginário comum. Essa personagem que se perde na floresta, é identificada através do fogo, esses exercícios a *alteridade estética* marcam uma prática comum que talvez possa ser entendida como uma anti estética antropocênica, ao deslocar a função linear e monocular do dispositivo

em função de suas possibilidades táteis e espectrais e produzir um excesso como algo da cosmopoética do dispositivo.



Figura 3: Encontro entre Iracema e Curupira.
Fonte: Cortesia da artista.

A curupira animada junto a floresta, a Iracema em constante aparição-desaparição marcam uma paisagem carregada de mistérios e criaturas que persistem. Assim como Dias (2019), a partir da discussão da representação da espectralidade, Berry (2007) afirma que a história é frequentemente animada com espectros que a assombram, o personagem espectral reside numa linha temporal não linear onde desfoca fronteiras fixas de passado e presente, personifica a possibilidade desses modelos temporais coexistirem, chave que marca o filme de Wagner, a repetição de uma história cíclica a partir de uma personagem pré-existente, mas agora como uma figura espectral.

“Bliss Cua Lim se refere ao desfoque da evidente fronteira entre os períodos pré e pós-colonial, personificado pelas figuras fantasmagóricas, como “tempo espectral”. Para ela, o personagem fantasmagórico é um elemento temporal. Ele representa uma ruptura, uma confusão na ordem linear de desenvolvimento do tempo, associado à modernidade imposta pelo colonialismo” (Berry, 2007, p. 236)

Com apenas algumas falas que se confundem com a diegese fílmica e apesar da alusão explícita ao filme de 1974, o filme de Janaína Wagner não procura explicar sua narrativa e seus personagens que vivem na margem da floresta, numa fronteira cravada entre o progresso (a estrada) e o passado (a mata densa). *Curupira e a Máquina do Destino* (2021) é sobretudo um filme sobre ultrapassar fronteiras ontologicamente marcadas entre humano e natureza e portanto entre humano e mistério. Ingawanij (2013) argumenta que a margem da floresta é um lugar de disputa que desafia demarcações coloniais, a margem representa “sua concepção moderna como a fronteira entre o cultivado e o selvagem” (2013, p.250). Entre a “realidade” e o fantástico existe uma tensão que é a potencial quebra dessa fronteira, essa tensão é o que se sobressai de categorias que procuram produzir semelhanças, o dessemelhante aqui é aquilo que traça uma fuga das marcações antropocênicas de mundo, que busca através do dispositivo cinematográfico, das subjetivações selvagens e das práticas cosmopoéticas traçar um mundo onde as fronteiras se borrem, sejam elas de qualquer ordem.

3. Considerações finais

Ao tensionar e questionar as fronteiras entre real e imaginário, humano e não-humano, passado e presente. *Curupira e a Máquina do Destino* (2021) pode ser lido como um filme que articula esteticamente a presença do político e do mítico na Amazônia. Através da reativação da personagem Iracema, já marcada por uma história cinematográfica anterior e fortemente atrelada às narrativas do progresso e do extrativismo, o filme se recusa a seguir uma linearidade histórica. Em vez disso, invoca uma temporalidade espectral, onde a memória colonial e os rastros da ditadura militar continuam assombrando o presente, sobretudo na região do distrito de Realidade (AM).

A presença da *Curupira* e de *Iracema*, enquanto figuras que transitam entre o humano e o não-humano, marca um ponto de ruptura nas categorias convencionais de representação. O filme opera com uma linguagem que foge aos códigos do cinema informativo ou documental, propondo uma estética do excesso e da indeterminação. Essa escolha se alinha ao que autores como Dénétem Touam Bona chamam de “ecologia política”, onde o gesto estético é também uma forma de insurgência epistemológica. Ao mobilizar seres míticos e espectrais como



chave de leitura do território, Wagner nos convida a pensar com outras cosmologias e formas de existência que escapam à lógica antropocêntrica e à gramática do desenvolvimento.

A floresta, nesse contexto, deixa de ser pano de fundo e passa a operar como força ativa da narrativa, agenciada por vozes, presenças e fantasmas que se recusam a desaparecer. O filme performa uma antiestética do Antropoceno ao propor um modo de ver e sentir que não está preso à racionalidade ocidental, mas que flerta com o mistério, a aparição e a potência da fabulação como ferramentas críticas. A recorrente aparição e desaparecimento de Iracema, assim como o fogo que marca a passagem da Curupira, são expressões desse imaginário descolonial que escapa ao controle da forma e da linguagem convencional.

Ao retomar categorias como spectralidade (Derrida, Dias, Bonhomme), tempo spectral (Bliss Cua Lim) e dessemelhança (Alencar), o filme se posiciona dentro de uma tradição que utiliza o fantástico e o mitopoético como crítica às estruturas de poder herdadas do colonialismo e do Estado-nação. Como destaca Berry, o espectro não é ausência, mas um excesso que persiste: as figuras do passado não se foram, mas operam como presenças insistentes que exigem ser escutadas.

Curupira e a Máquina do Destino propõe, assim, um cinema de resistência e invenção. Ao deslocar o olhar para os interstícios, entre ruína e mito, entre floresta e estrada, entre real e fantasmático, a obra desenha um caminho para outros futuros, menos centrados no humano e mais atentos à complexidade sensível do mundo. Seu gesto final não é de encerramento, mas de abertura: para novas histórias, novas alianças e novos modos de habitar a terra.

Referências

- ALENCAR, B. M. M. (2024, julho 23–26). **Reflorestamentos mórficos em Alberi (2014): O informe como um paradigma da figuração**. 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ. <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/reflorestamentos-morficos-em-alberi-2014-o-informe-come-um-paradigma-da-figuraca?lang=pt-br>
- BERRY, C. (2015). **Realismo assombrado: Pós-colonialidade e o cinema de Chang Tso-Chi**. In C. Mello et al. (Orgs.), *Realismo fantasmagórico*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP.
- BONHONME, G. H. (2023). **Los límites del objeto: Sobre la noción de espectralidad en Jacques Derrida**. *Phenomenology, Humanities and Sciences*, 4(2), 95–1011.
- CARVALHO, Victa. (2011). **Modos de subjetivação no cinema e na arte: Um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila**. *Revista Galáxia* (22), 89–101.
- CHAKRABARTY, Dipesh. (2019). **Museums between globalization and the Anthropocene**. *Museum International*, 71(1–2), 12–19. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638022>
- DIAS, Laurindo. (2017). **Espectros de Derrida na ficção brasileira contemporânea: 1964 e seus fantasmas consistentes nas obras *A resistência*, de Júlian Fuks, e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar**. *Revista Literatura e Filosofia*, 25(1).
- SILVA, F. Denise. (2019). **Um fim para “este mundo”**: Entrevista de Denise Ferreira da Silva na revista *Texte Zur Kunst*.
- GUATTARI, Félix. (1991). **As três ecologias**. Papyrus Editora.
- GUATTARI, Félix. (2001). **Caosmose: Um novo paradigma estético**. Ed. 34.
- HARAWAY, Donna. (2016). **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: Fazendo parentes** (S. Dias, M. V. Dias & A. Godoy, Trans.). *ClimaCom* – *Vulnerabilidade*, (5).

<https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>

HARAWAY, D. ISHIKAWA, N. GILBERT, S. F., OLWIG, K. TSING, A. L., & BUBANDT, N. (2016). **Anthropologists are talking – About the Anthropocene.** *Ethnos*, 81(3), 535–564. <https://doi.org/10.1080/00141844.2015.1105838>

INGAWANIJ, M.A. (2015). **O animismo realista performativo de Apichatpong Weerasethakul.** In C. Mello et al. (Orgs.), *Realismo fantasmagórico*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP.

MONTEIRO, Laurindo. (2020). **Por um cinema geológico: Visibilidades possíveis para os tempos da Terra.** *Revista Eco-Pós*, 23(2), 163–187. <https://doi.org/10.29146/ecopos.v23i2.23732> (se DOI disponível)

RIBEIRO, Marcelo.(2021, outubro 13). **Cosmopoéticas da desobediência informe: Leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière.** *E-Compós*, 24. <https://doi.org/10.30962/ec.2474> (se DOI disponível)

TOUAM .Dénètem B.. (2020). **Cosmopoéticas do refúgio.** Cultura e Barbárie.

WAGNER, Janaína. (2019). **Curupira e a máquina do destino** [Filme]. Janaína Wagner.