

**JÍBARO OU A SUBVERSÃO DE ODISSEU:
o mito da ilustração**

JÍBARO OR THE SUBVERSION OF ODYSSEU:
the myth of illustration

George Fredman Santos Oliveira

 <https://orcid.org/0000-0003-0431-1618>

Alexandre Fernandez Vaz

 <https://orcid.org/0000-0003-4194-3876>

 doi.org/10.70446/ephemera.v7i13.7289

**Jíbaro ou a subversão de Odisseu:
o mito da ilustração**

Resumo: analisa-se o curta-metragem de animação Jíbaro, lançado em maio de 2022 na plataforma de *streaming* Netflix, nono episódio do Volume 3 da série *Love, Death + Robots*, dirigido por Alberto Mielgo, em contraste com o Excursus I: *Odiseo, Mito e Ilustração* da obra *Dialética da Ilustração* de Adorno e Horkheimer (1944), relacionando-os aos eventos do rompimento das barragens de rejeitos de minério, desastres ambientais com as digitais do ser humano, ocorridos no estado de Minas Gerais nos últimos anos. O texto coteja as linguagens da narrativa mítica e da narrativa digital por dentro do regime de imagens do Ocidente, numa leitura dialético-materialista desse imaginário no qual atritam as representações do masculino-feminino, trabalho-natureza, dominação-liberdade, razão-pulsão.

Palavras-chave: Jíbaro; Odisseia; mito e ilustração; regime de imagens; rompimento de barragens.

**Jíbaro or the subversion of Odysseu:
the myth of illustration**

Abstract: we analyze the animated short film Jíbaro, the ninth episode of the series *Love, Death + Robots*, Season 3, released in May 2022 on the Netflix streaming platform directed by Alberto Mielgo, in contrast to Excursus I: *Odiseo, Myth and Enlightenment* from the work *Dialectic of Enlightenment* by Adorno and Horkheimer (1944), relating them to the events of the collapse of ore tailings dams, environmental disasters with human fingerprints, which occurred in the Minas Gerais state in recent years. The text compares the languages of mythical narrative and digital narrative within the Western image regime, in a dialectical-materialist reading of this imaginary in which the representations of male-female, work-nature, domination-freedom, *ratio-Trieb* are related.

Keywords: Jíbaro; Odyssey; myth and illustration; image regime; breaking of dams.



1 Introdução: por uma arqueogenealogia materialista

A terra (que, *do ponto de vista econômico, também inclui a água*), que é para o homem uma fonte originária de provisões, de meios de subsistência prontos, preexiste, independentemente de sua interferência, *como objeto universal do trabalho humano*. Todas as coisas que o trabalho apenas separa de sua conexão imediata com a totalidade da terra são, por natureza, *objetos de trabalho preexistentes*. Assim é o peixe, quando pescado e separado da água, seu elemento vital, ou a madeira que se derruba na floresta virgem, ou o *minério arrancado de seus veios*. Quando, ao contrário, o próprio objeto do trabalho já é, por assim dizer, filtrado por um trabalho anterior, então o chamamos de matéria-prima, como, por exemplo, o minério já extraído da mina e que agora será lavado. Toda matéria-prima é objeto do trabalho, mas nem todo objeto do trabalho é matéria-prima. O objeto de trabalho só é matéria-prima quando já sofreu uma modificação mediada pelo trabalho (Marx, 2013, p. 328, grifo nosso).

Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte *cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra*. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. Mas, porque a avidez do lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, *a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue*. Dominação da natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como sentido da educação? [...] E assim também a técnica não é dominação da Natureza: *é dominação da relação entre Natureza e humanidade* (Benjamin, 1987, p. 69, grifo nosso).

A primeira epígrafe é do tomo 1 d’*O Capital*, de Karl Marx (2013), Terceira Seção: *a produção do mais-valor absoluto*, Capítulo V: *O processo de trabalho e o processo de valorização*, 1. *O processo de trabalho*; a segunda é de Walter Benjamin (1987), *Rua de mão única*, do fragmento *A caminho do planetário*. Essas citações trazem duas dimensões importantes que se antecipam a *Mito e Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, quais sejam, no caso de Marx, a reafirmação de um princípio econômico incontornável: a Terra, a *natureza como o objeto universal do processo de trabalho*. O filósofo reafirma o princípio materialista número um, ao qual nem mesmo a economia clássica ousaria fazer oposição. O objeto geral do trabalho é a natureza. Todos os objetos de trabalho posteriores são objetos de “segunda mão”, produtos do trabalho, já que “o conteúdo do uso da força do trabalho é o próprio trabalho” (Marx, 2013) resultante da relação homem-natureza que separa o trabalho humano do “trabalho” das abelhas.

No caso de Benjamin, recupera-se esse *objeto universal do trabalho* na resultante da dominação do/no processo de trabalho, a dominação técnica ou técnica de dominação num sentido plenamente Heraclítico: “*pólemos pantôn men patēr esti, pantôn de basileus, kai tous men theous edeixē tous de anthropous, tous men doulous epoiesē tous de eleutherous*” – “de todas as coisas a guerra é o pai, de todas as coisas é senhor; a uns mostrou deuses, a outros, homens; de uns fez escravos, de outros, livres”. É importante mencionar nos dois casos a imagem recorrente da terra e da água revolvidas, cavoucadas, escavadas, mineradas.



Deixemos em suspensão estas duas imagens: “(1) o objeto universal do trabalho humano – no qual (2) cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue”; e sigamos em direção ao que nesta reflexão está sendo denominado de regime de imagens, como: convenções e contravenções, dispositivos/prescrições e subversões, instrumentos (tecnologias), usos e políticas sobre/com o imaginário ocidental (capital simbólico) (Bourdieu, 1989)¹, ou algum imaginário; neste caminho o salto inicial parte da *Dialética do Esclarecimento*, *Excursão I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, no qual de imediato na introdução afirmam que “o discurso homérico produz a universalidade da linguagem, se já não a pressupõe. [...] Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 53). Adorno e Horkheimer ao analisarem a épica homérica da *Ilíada*, recompõem por meio de uma *arqueogenealogia*, se for possível afirmar isto, o *mito como um dispositivo constituinte da formação da subjetividade moderna* que fracassa perante o horror das experiências fascistas. Essa subjetividade é unidade metafísica: o sujeito transcendental que fixa a unidade lógica, a unidade histórica, a unidade da cultura no tempo e espaço homogêneos – *uni-versal*, conforme a linearidade em sentido único (o progresso) imposta na escrita ocidental, que se fixa na linearidade positiva tipificada na épica homérica.

Na *Ilíada*, o herói Odisseu/Ulisses após a guerra de Tróia procura voltar para casa, a pátria, Ítaca. Esse retorno é problemático; o protegido de Atenas, cujo elemental é a terra, em conflito com Poseidon, cujo elemental é a água, na narrativa das peripécias do herói, conforme a análise de Adorno e Horkheimer, antecipa o conflito da razão iluminista, este recurso *arqueogenealógico* de análise da épica que procura, de forma metodológica, fora de um espaço original ou uma predisposição natural, mas plenamente dotado de vontade-de-verdade e vontade-de-potência, localizar o conflito inerente à razão iluminista que atribui à *origem arquetípica* o encontro do estado do progresso contemporâneo com o seu *destino histórico*: a origem é o destino, conforme lembra Walter Benjamin numa epígrafe de Karl Kraus em uma de suas teses sobre a história:

¹Bourdieu (1989), em seu esforço por uma sociologia reflexiva, procura sintetizar o fenômeno da condição de classe na sua dupla existência, tensa e integrativa entre o material e o simbólico: “os grupos sociais, e notadamente as classes sociais, existem de algum modo duas vezes, e isso antes mesmo de qualquer intervenção do olhar científico: na *objetividade de primeira ordem*, aquela registrada pela distribuição das *propriedades materiais*; e na *objetividade de segunda ordem*, aquela das *classificações e das representações* contrastantes que são produzidas pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida. Esses dois modos de existência não são independentes, ainda que as representações tenham certa autonomia em relação às distribuições: a representação que os agentes se fazem de sua posição no espaço social (assim como a representação no sentido teatral, como em Goffman, que realizam) é o produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação (*habitus*) que é ele mesmo o produto incorporado de uma condição definida por uma posição determinada quanto à *distribuição de propriedades materiais* (objetividade 1) e do *capital simbólico* (objetividade 2) e que leva em conta não somente as representações (que obedecem às mesmas leis) que os outros têm dessa mesma posição e cuja agregação define o capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida” (Bourdieu, 1989, grifo nosso).



A Origem é o Alvo. (Karl Kraus, Palavras em verso). A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. *Ela é um salto de tigre em direção ao passado.* Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx (Benjamin, 1987, aspas do original, grifo nosso).

Essa *hýbris*² (Benjamin, 2011) entre história-técnica-mito-progresso resultaria na descompensação entre medida (*métron*), razão (*logos*), culpa (*dolus, noxia*) e a teleologia do historicismo posta em ação pela *fésta e maquinaria mitológica* (Jesi, 2014) fascista. O destino da sociedade sonhada e imaginada pela socialdemocracia germânica dos anos 1940 seria o seu reencontro com o passado helênico clássico na sua forma estética e pureza mitificada; “a ideia clássica grega do destino encara a sorte que cabe ao indivíduo não como confirmação de uma vida inocente, mas sempre como tentação de cair numa culpa grave, na *hýbris*” (Benjamin, 2011).

Um dos pontos altos da épica analisada por Adorno e Horkheimer é a cena da passagem da embarcação de Odisseu pela ilha habitada pelas sereias – ou ninfas do mar. A escolha dos autores por essa cena não é fortuita, ela representa a relação dialética entre masculino X feminino, humano X natureza, razão X pulsão, texto X espírito, díades das metáforas dominantes na escrita literária, independente do gênero em que apareçam desde então. Mas o que é pouco perceptível na maioria das leituras a respeito dessa análise é que a escolha de Adorno e Horkheimer é sobre a cena em que o fascínio, a sedução das ninfas, é realizado pela música, a forma de arte que toca o sentido da audição. Tributamos essa escolha à afinidade com a música, no caso de Adorno, para demonstrar como os artefatos da cultura (no caso a arte musical) também podem ser instrumentos da barbárie. Tensão não resolvida da dialética entre o preço a ser pago e o gozo a ser alcançado; a arte se apresenta, de certa maneira, como violência contra a natureza, como a forma espiritual sobreposta ao dado material.

Desde o feliz e malogrado encontro de Ulisses com as Sereias, todas as canções ficaram afetadas, e a música ocidental inteira labora no contrassenso que representa o canto na civilização, mas que, ao mesmo tempo, constitui de novo a força motora de toda arte musical (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 65).

2 Leite (2010, p. 2-3, grifo nosso) faz uma boa apresentação a respeito da *hýbris*: *A hýbris* vem a ser este processo de transgressão dos limites do homem - o *métron* -, de que resulta uma perigosa proximidade entre o deus e o homem, e que muitas vezes - nem sempre - atrai a cólera divina. A palavra grega *hýbris* literalmente significa injúria, insulto, blasfêmia, ofensa. Mas, segundo Brandão (1987), o uso desta palavra na mitologia grega em geral vai designar *um ato de violência física ou moral realizado pelo herói*, relacionado ao orgulho excessivo e à índole insolente de um homem dotado de poderes extraordinários demais para a sua essência humana. Este é o processo por excelência da *hýbris*: o herói possui um poder que o aproxima demais dos deuses, e acredita ter o direito de realizar plenamente toda a demanda de sua força divina. Porém, nas mãos humanas do herói, esta força se torna muitas vezes incontrolável e as consequências podem ser desastrosas e até criminosas. Todos os heróis, que normalmente são generosos, benevolentes e bem-intencionados, vão se deixar eventualmente dominar por excessos afetivos e por paixões irracionais.



Adorno e Horkheimer explicam magistralmente o mecanismo de autoconservação do indivíduo burguês representado naquela cena, brevemente retomado aqui: Odisseu/Ulisses prevendo o encontro com as ninfas, e disposto a experimentar a afetação dos sentidos por aquele canto tentador, ordena a seus marinheiros que tapem os próprios ouvidos com cera, mas para si mesmo ordena-lhes que amarrem-no ao mastro da embarcação com os ouvidos desobstruídos. Odisseu, o protótipo arquetípico da sagacidade e astúcia da razão, antecipa-se pelo pré-conhecimento proporcionado pela semideusa Circe ao desfecho da sua embarcação. Caso se deixe levar pelo canto das sereias, o conhecimento, ou pré-conhecimento, que se antecipa à ruína o protege, *preserva-o* de tal ruína. Esse (pré)conhecimento reveste-se como a autopreservação de Odisseu e de seus marujos. Qual é o preço a ser pago por tal conhecimento? A contenção das pulsões.

Para poder atravessar com os ouvidos livres para receber o canto sedutor das ninfas o corpo deve estar aprisionado, o pré-conhecimento que liberta os sentidos é o conhecimento que aprisiona o corpo, o portador dos sentidos. A autoconservação do corpo de Odisseu é a conservação dos corpos dos seus marinheiros: privados da audição não estão sujeitos a sucumbir à catástrofe das pedras que lhes espera na travessia, de tal forma que eles são forçados a se concentrarem no uso dos seus braços e da força bruta, ou seja, de sua condição reduzida à pura natureza, rumo ao destino certo. Enquanto Odisseu, ao contrário, contido, continente, entregue à natureza externa do seu elemental opositor (o mar), se deleita na sedução irrealizável do canto das ninfas. *Poiesis* (o trabalho dos remadores) e *Aisthêtikôs* (o deleite da música) se descolam, desconectam-se, mas “convivem” em tensão positiva na nau governada por aquele que não rema; uma “sociedade conciliada” entre trabalho e contemplação mediada pelo pré-conhecimento conduz a nau ao destino certo, assim como pressupõe o pré-conhecimento burguês que ressignifica esse mito como reencontro mitificado com sua origem (proto)histórica. A natureza *en-cantada* é objeto de dominação, dominação de si: o homem que racionalmente doma as suas pulsões, doma a natureza rebelde; dominação do outro: o governante da nau que aliena os sentidos dos servos em proveito do rendimento do trabalho. Pré-conhecimento e pré-história se fundem.

O astucioso só sobrevive ao preço de seu próprio sonho, a quem ele faz as contas desencantando-se a si mesmo bem como aos poderes exteriores. Ele jamais pode ter o todo; tem sempre de saber esperar, ter paciência, renunciar; não pode provar do lótus nem tampouco da carne dos bois de Hipérion; e quando guia sua nau por entre os rochedos, tem de incluir em seu cálculo a perda dos companheiros que Cila arranca ao navio. Ele tem que se virar, eis aí sua maneira de sobreviver, e toda a glória que ele próprio e os outros aí lhe concedem confirma apenas que a dignidade de herói só é conquistada humilhando a ânsia de uma felicidade total, universal, indivisa [...] *As Sereias recebem sua parte, mas, na proto-história da burguesia, isto já se neutralizou na nostalgia de quem passa ao largo. A epopeia cala-se acerca do que acontece às cantoras depois que o navio desapareceu* (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64, grifo nosso).

Na narrativa homérica da Odisseia, enfim, toda a justificação da História regride ao mito fundador com o qual todo homem deve se identificar como ato mimético, o efeito estético se converte, pois, em efeito político: o herói é ao mesmo tempo o governante da nau, seu autossacrifício



(carregar-o-fardo-de-governar) deve ser acompanhado pelo sacrifício daqueles que com seus braços e força crua naturais levam a nau ao *destino certo*, o alvo é a origem. A diferença importante entre uma e outra situação é que Ulisses desfruta do pré-conhecimento e do uso dos sentidos como o homem burguês que se libertou da infância pré-racional para a maturidade da razão, o homem *universal* segundo o Iluminismo.

2 A (re)animação do mito (ou forças míticas) na técnica e imagem digitais

Depois de algumas centenas de anos de circulação da narrativa homérica, a Netflix lançou a animação de curta-metragem “Jíbaro”, que estreou em maio de 2022 nessa plataforma paga de *streaming*, como volume 3 da série *Love, Death + Robots*³ no nono episódio, dirigido por Alberto Mielgo. O que se percebe nessa animação além da *mudança da forma d’A Odisseia?* (o gênero poesia épica *versus* o curta de animação computadorizada?)⁴ Em primeiro lugar, é preciso afirmar que as tensões dialéticas das metáforas dominantes persistem como pano de fundo nas duas formas: masculino X feminino, humano X natureza, razão X pulsão, entre outras díades que poderíamos levantar para as narrativas ocidentais.

Algo mais, em “Jíbaro”, as imagens das catástrofes registradas pelas câmeras da contemporaneidade digital se fundem, por autoria e indústria (antropia) no regime de imagens formadas no Ocidente com as imagens fabricadas pela indústria cultural⁵, compondo o acervo do

3 A primeira temporada, ou primeiro volume, da série foi lançado no ano de 2019, “a série animada consiste em episódios independentes, todos com menos de 22 minutos de duração, e produzidos por diferentes elencos e equipes, embora alguns episódios possam compartilhar certos membros da equipe. O título da série refere-se à conexão temática de cada episódio com os três assuntos mencionados, embora nem todos os episódios contenham todos os três elementos” (Wikipedia, 2024). Criada por Tim Miller e produzida pela Blur Studio, o volume 1 contém 18 episódios; o volume 2 contém 8 episódios e foi lançado em maio de 2021; o volume 3 possui 9 episódios. A comunicação visual da série é representada pelos *emojis* de um coração, a letra X, e um pequeno robô. De maneira geral, os episódios lançam mão de uma diversidade de meios e linguagens amparadas por tecnologia digital, recrutando os temas do insólito, terror, distopia, fantasia e humor em micronarrativas com forte apelo visual e inconclusas; não procuram transmitir uma mensagem pronta ou um desfecho definitivo, transferindo para a audiência a tarefa de imaginar o final ou a moral possível para cada episódio. *Love, Death + Robots* está disponível na Netflix para todo continente americano.

4 Figueiredo (2011) nos introduz a um breve exercício conceitual de análise semiótica considerando o que chamaríamos de “sincretismo” de linguagens proporcionado pelo ambiente virtual contemporâneo: “de um lado, teríamos os modelos óticos de figuração, que tiveram origem com a perspectiva centro-linear renascentista, com seus perspectivadores, e em particular a câmara obscura, protótipo dos modelos fotomecânicos. Estes modelos produzem imagens (pintura, fotografia, cinema, vídeo) como duplas do real, as quais dependem de uma fé perceptiva, de uma aderência ao mundo real como lugar das coisas e dos fenômenos [...]. Do outro lado, teríamos os modelos numéricos e digitais responsáveis pelas imagens de síntese, imagens e realidades virtuais autorreferentes. Se alguma coisa preexiste à imagem de síntese, é o programa, isto é, os números (algoritmos): ‘a imagem não mais representa o real, ela o simula’” (Figueiredo, 2011, p. 4-5). Em quaisquer dos casos as condições de possibilidade do acesso-produção de sentido são diretamente proporcionais ao repertório cultural (ou capital cultural, se bourdieusarmos essa observação), e desigualmente proporcionais às desigualdades distribuídas nas formas vida, desigualdades essas que obedecem às classificações sociais entre as taxonomias econômicas, de gênero, étnicas, de escolaridade, para as quais a mediação técnica-tecnológica dos dispositivos digitais atuais exerce um papel indiscutível.

5 O espaço e escopo do artigo não nos permitirá desenvolver com a devida profundidade a relação entre o *Excurso I*:



imaginário consciente e inconsciente de/no capitalismo tardio. O que se chama aqui de regime da imagem reúne convenções e contravenções, dispositivos/prescrições e subversões, instrumentos (tecnologias), usos e políticas sobre/com o imaginário ocidental, ou algum imaginário. Fundidos nesse “estoque” de imagens (ou simplesmente: imaginários) os CGI (*Computer Graphic Imagery* ou *Computer-Generated Imagery*) usados para criar o curta-metragem animado em comento interpenetram e interagem com a forma como o mundo é vivido e experimentado.

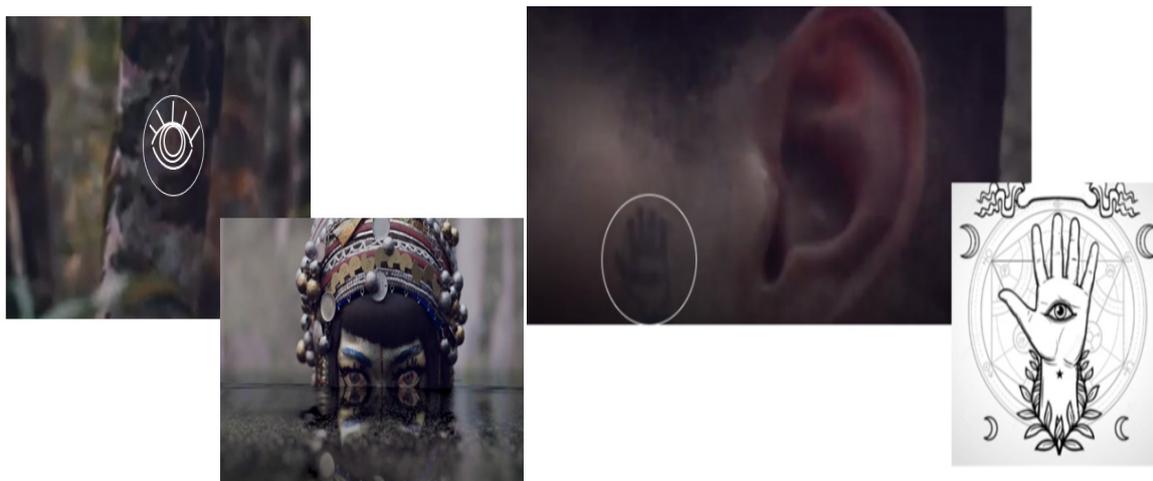
Nesse curta, o recurso narrativo da épica é re-animado (o texto dá lugar à imagem com movimento) com seus elementos clássicos, mas desta vez em oposição ao seu precedente correlato: à cena de Odisseu e as ninfas de Poseidon. Jíbaro, o protagonista, se apresenta com sua comitiva numa terra estrangeira com o propósito de dominá-la, explorá-la; o tema da viagem é retomado, mas não se trata do herói que regressa à casa. O séquito de Jíbaro é composto por soldados e clérigos, todos do sexo masculino. Como na viagem de Odisseu, a presença feminina na comitiva poderia ensinar mau agouro e distração entre os homens. O enredo da animação se desenvolve em terra, em meio a uma floresta exuberante e misteriosa, en-cantada.

Nos minutos iniciais em que são apresentados o cenário da floresta e o personagem central com sua comitiva, vê-se uma transição de imagens nas quais em uma das árvores emerge em primeiro plano o entalhe de um olho e, em seguida, uma transição do foco mira os seres humanos que aparecem na cena. Para o personagem Jíbaro, é trazida para o primeiro plano a tatuagem de uma Hamsá no seu rosto, um amuleto contra o mal, próxima à sua orelha. A partir dessa primeira aparição, a animação indica que não haverá diálogos verbais no enredo, apenas os sons da floresta, do tropel dos cavalos, da fricção de objetos, como metais, roupas, passos. É nessa cena que o diretor informa à audiência que o personagem é surdo, mostrando sua orelha e retirando todos os sons da cena enquanto o protagonista atua isolado em primeiro plano; o filme emudece para que audiência mimetize essa surdez. As marcas místicas na árvore e no protagonista (imagem 1) indicam suas propriedades mágicas, sobrenaturais, a floresta e Jíbaro são separados, são tabus.

Ulisses ou mito e esclarecimento e A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, ambos os textos presentes na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer. É importante, pelo menos, recordar que a categoria sociológica “massa” por ocasião da escrita da obra foi o termo eleito para designar exatamente a inflexão entre uma dada cultura ilustrada (*Bildung*) e a cultura do consumo da segunda metade do século XX. Conscientes que a Estética da Recepção e as concepções Pós-Estruturalistas problematizam a “passividade do expectador” na cultura contemporânea, chamamos a atenção para o que os autores anunciam naquele mesmo momento a respeito da potência dos meios técnicos se projetarem na formação da subjetividade: “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação [...] segundo o ângulo determinante, é sublinhado, na ideologia, o plano ou o fenômeno, a técnica ou a vida, a civilização ou a natureza [...]. É o ideal da naturalidade no ramo e que se afirma tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a imagem e a vida cotidiana” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 57; 69; 60). E que, por fim, é inegável que uma das razões de ser das plataformas de *streaming* seja o seu poder de se massificar, ou seja, estar *massivamente* presente nos dispositivos tecnológicos desde aparelhos televisores, *smartphones*, *tablets*, *lap tops*.



Imagem 1 - Frames de cenas iniciais de Jíbaro



Fonte: Netflix (2022)

Há riqueza imagética da cenografia e figurino digitais. As armaduras, tecidos e metais da comitiva são saturadas, coloridas e brilhantes, contrastando com a profundidade escura da floresta. Os homens da comitiva trazem traços fisionômicos que nos lembram as *Pinturas Negras* de Francisco de Goya (imagem 3). O figurino da ninfa da água é rico e exagerado, compila informações de muitas culturas diferentes, como informa o diretor Alberto Mielgo no vídeo de divulgação *Inside the Animation: Jíbaro/Netflix* (Youtube, 2022); algo que nos tempos atuais é possível frente à quantidade e variedade de imagens à disposição na rede mundial de computadores, mesmo para aqueles que nunca viajaram para conhecer culturas como as islâmicas ou asiáticas, por exemplo. As imagens viajam nas/pelas telas.

As escolhas estéticas da equipe de criação virtualizam para o espectador a combinação da representação do real com o mágico e o imaginário; as referências às vezes sutis, às vezes um pouco mais explícitas, performam o regime imagético entre aquilo que a audiência potencialmente consiga reconhecer de um repertório de imagens dado e a projeção de um imaginário animado (o salto da narrativa épica para narrativa tecno-digital); reminiscência e surpresa atuam juntas como uma forma estratégica de envolver o espectador na história, como o faria um contador de histórias experiente. Se na narrativa oral o ouvinte é recrutado a buscar e formar as imagens, orientado pela fala do narrador, na narrativa imagética a história encenada procura alternar o reconhecimento com a novidade pelo recurso da montagem cinematográfica e dos saltos, de forma que pequenos choques mobilizem a atenção e o engajamento do observador para a cena seguinte. A montagem fílmica segura a mão do observador por alguns momentos e em outros a solta para que este pequeno abandono crie a expectativa e o clímax para o que virá em seguida.

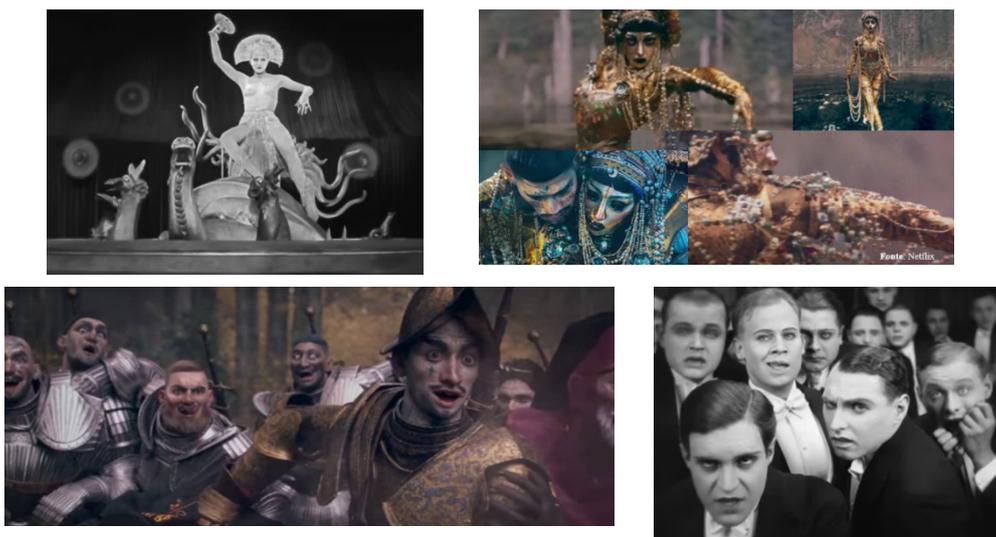
Ao encontrar a primeira pepita de ouro, na realidade uma escama solta da pele/roupa da ninfa, Jíbaro age com desconfiança para que seus companheiros não percebam sua descoberta. A movimentação perto do lago desperta a ninfa que se expõe emitindo um grito, não o som encantador



da sereia clássica; sob combinações distorcidas de *samples* eletrônicos e atordoantes, ela baila sobre as águas enquanto convoca os exploradores espanhóis com sua anti-música mágica. A comitiva e os clérigos afetados pelo chamado histriônico da ninfa perdem a razão, correm e bailam caoticamente, espadas em punho, em direção ao lago, alguns com a própria montaria; afetados pelo desespero da anti-canção da ninfa, desgovernados em seu desespero, veem o lago se transformar num campo de batalha, as águas se mancham de sangue e corpos.

Como parte do regime de imagens, do imaginário ocidental por meio do cinema, a ninfa da água em Jíbaro surge das profundezas das águas e executa seu bailado aliciante como a androide Maria, do filme *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), nesse filme nominada como a grande meretriz da Babilônia. A associação de Lang utiliza, pinçada das representações bíblicas, a mulher no Ocidente: a filha de Eva, retratada como a responsável pela queda da humanidade; suas propriedades incorporam a dimensão irracional, instintiva e caótica em contraposição às propriedades racionais, calculistas e ordenadoras do homem. Nessas duas películas (Jíbaro e *Metrópolis*) são exploradas a representação do elemento feminino como perigo e dissimulação, ente não confiável, *hybris*. A dança, outra arte invocada no regime imagético, seria a arte que liberaria as propriedades femininas, numa execução catártica na qual o espaço exterior é deformado pelo corpo feminino que atrai o olhar masculino, desviando-o de seus propósitos. Nos dois casos, a dança executada para as lentes utiliza de caracteres orientalistas como forma de tipificar o *outro* como aquele que está do lado de fora da cultura do observador/explorador (imagem 2). A emulação da resposta facial dos atores reais e digitais se mimetizam nas escolhas interpretativas dos diretores, o do passado e o atual (imagem 2).

Imagem 2 - Frames de *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) e *Jíbaro* (2022), as personagens surgem e dançam para seduzir suas vítimas. O olhar masculino é representado predatório e lascivo

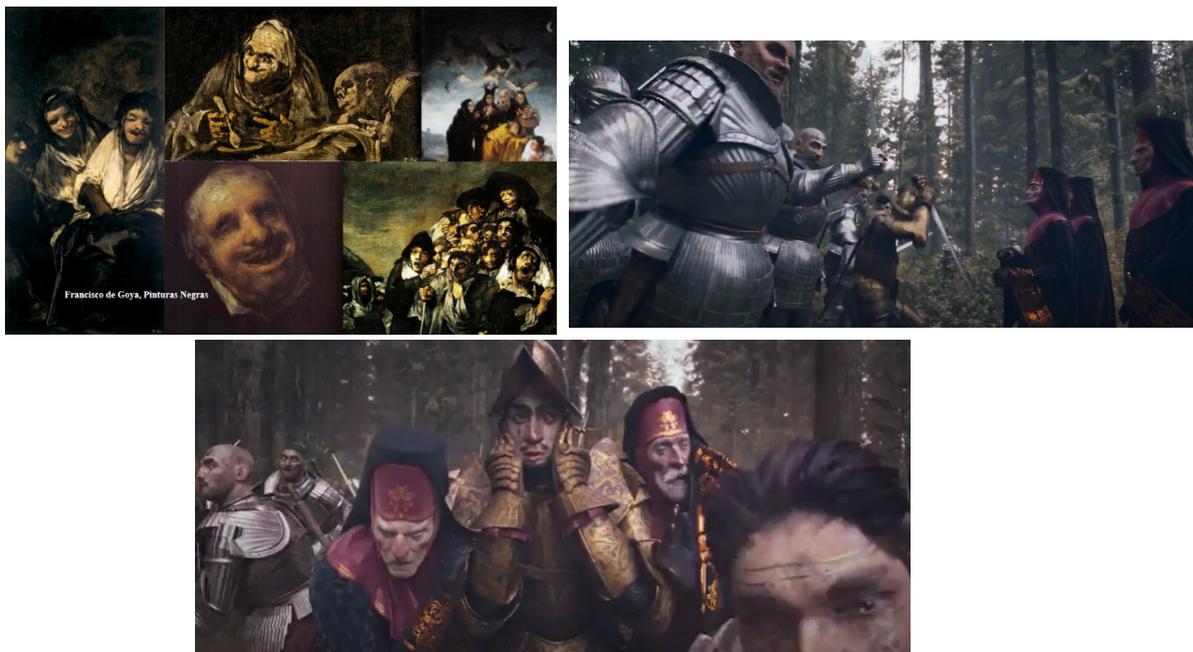


Fonte: YouTube (2023); Netflix (2023)



Único protegido pela própria surdez – portanto, não afetado pelo chamado suicida da ninfa –, Jíbaro acompanha com perplexidade e desorientação o autoextermínio de sua comitiva, enquanto encara o ser místico que caminha sobre as águas. A ninfa, por sua vez, tenta atraí-lo, sem sucesso; não compreendendo o motivo de seu fracasso sente-se curiosa e atraída pelo explorador desconhecido. O jogo se inverte, a predadora se tornará presa do estrangeiro (ou podemos pensar que ela se deita com ele por desejo?). Quando anoitece, detido naquele local inóspito, Jíbaro acampa à margem do rio; a algoz de seus companheiros à espreita o procura, aproxima-se, cheira-o, executa um bailado parecido a uma dança ritual no solo, e deita-se ao seu lado, passa aquela noite corpo-a-corpo com o desconhecido. Diferentemente da narrativa homérica, há puro desconhecimento e incontinência entre Jíbaro e a ninfa; os sentidos e o desejos fluem seguindo o ritmo misterioso da floresta. A natureza se manifesta em toda sua pujança indômita, não há *trabalho humano* (ferramentas, habitações, fogueira), exceto nas vestes das personagens, apenas vida crua e imediata. A maldição de Jíbaro tornara-se sua dádiva; a presa perdida da ninfa, o seu prêmio.

Imagem 3 - Detalhes das Pinturas Negras de De Goya, Frames de Jíbaro da Netflix.



Fonte: A. Cardigon (2017), Netflix (2022).

Ao amanhecer, surpreso com a companhia inusitada, Jíbaro se dá conta da riqueza incrustada no corpo da desconhecida. Tenta agarrá-la, o medo se transforma em ambição. A ninfa, de volta à água, encena o jogo da perseguição-sedução. Jíbaro está disposto a tomá-la. Sobre uma perigosa corredeira, ele se aproxima, arranca-lhe algumas escamas, sangue jorra em profusão do corpo dela. Embevecida pela audácia e coragem do estrangeiro, ela o beija; sua língua, dentes e lábios são objetos cortantes, o beijo se parece mais com uma laceração do que com uma cena romântica; mas ela está entregue, nesse momento Jíbaro a deixa desacordada com uma violenta cabeçada. Com a ninfa indefesa, Jíbaro arranca-lhe o que consegue carregar e desfaz-se do corpo na corredeira do rio que desemboca no lago onde ela vivia, as águas são novamente manchadas de sangue. Despelada,



violada e semimorta, a ninfa boia rio abaixo deixando um rastro de sangue atrás de si até parar no lago. As águas, sentindo a profanação do corpo da sua protetora mágica se revoltam, transbordando em lama e sangue (imagem 4).

A virtualização da cena do explorador violando o corpo da entidade feminina no curta, nos lembra o que diz Segato (2003), quando identifica esse nexos da dominação colonizadora como dominação do corpo feminino. Encenada na violência sanguinária de Jíbaro sobre o corpo da ninfa, a imagem da violência do colonizador assume cor e movimento etiológicos, atávicos e protocolares na forma de vida capitalista fora da ficção digital: a mineração da herança colonial que fez e faz do estado de Minas Gerais, por analogia, o corpo cerimonial do tributo sexual. A violação, na abordagem da autora argentina é, basicamente, um *mandato*, condição “contratualmente” imposta para/pela hierarquia e submissão de gênero estruturalmente assimétrica, e instância paradigmática – entre outras ordens de estratificação social, econômica e política –, o explorador se sente no *direito* de violar, e viola, porque o tributo deve ser pago pelo/com o corpo subjogado da “vítima” sacrificial.

A rapinagem sobre o feminino se manifesta tanto sob as formas de destruição corporal sem precedentes, como sob as formas de tráfico e comercialização de tudo o que estes corpos podem oferecer, até ao seu limite. A ocupação depredadora dos corpos femininos ou feminizados se pratica como nunca até aqui e, nesta etapa apocalíptica da humanidade, espolia até deixar somente restos (Segato, 2012, p. 108).

Imagem 4 - Frames de Jíbaro. As águas transbordam minerais, sangrentas.



Fonte: Netflix (2022)

Em fuga, após cometer o feminicídio e granjear os despojos, Jíbaro detém-se momentaneamente para descansar e aplacar sua sede; mas as águas, entretanto, estão *contaminadas*. Ao beber do sangue da ninfa, seus ouvidos se abrem e são tomados abruptamente pelos sons da floresta; como ele não sabe o que é ouvir (pois não passou pela educação desse sentido), entra em



assombro e desespero. Duas cenas da Escritura nos veem à mente ao vermos as águas transformadas em sangue: no Livro do Êxodo, Moisés, por ordem de Javé, transforma as águas do rio Nilo em sangue (Êxodo 7:14-25); e nos Evangelhos, Jesus transforma o vinho em sangue (Mateus, 26) – o sangue aparece nos textos bíblicos como maldição e/ou cura. Quando, enfim, Jíbaro tem um *insight* de que acessa um novo sentido e brevemente o explora, a consciência lhe surge quando os sons da floresta o invadem, e a ninfa da água desperta do coma. Novamente o contraste com a cena da Odisseia se pronuncia: a dádiva do conhecimento negada, figurada pela surdez da personagem se transforma em maldição; enquanto a liberdade do sentido propiciava a Odisseu gozo e deleite. O acesso à audição pela magia taumatúrgica do sangue da ninfa em Jíbaro o condena, conhecimento se torna conhecimento da morte.

A ninfa, em seguida, acorda de sua concussão; ao se perceber violada, destituída e feia, seu grito se converte em dor e pranto (imagem 4). Ao ouvi-lo, agora sem o escudo da surdez, Jíbaro executa a dança da morte e vai se juntar à sua comitiva no leito do lago (imagem 5). Como anunciado na epígrafe de Benjamin, o lago contaminado se converte em leito nupcial de sangue.

Imagem 5 - Frame de Jíbaro - o personagem submerge para se juntar a um amontoado de corpos no leito do lago



Fonte: Netflix (2022)

Após essa longa digressão e repetição de alguns dados do curta, é possível montar um pequeno paralelo entre a cena que aparece na Odisseia e em Jíbaro no quadro a seguir,



Quadro 1 - Paralelismo Odisseia - Jíbaro

Odisseu	Jíbaro
Elemento masculino	Elemento masculino
Protegido de Atena, elemento terra	Protegido da Igreja, elemento terra
Navega no Mar	Cavalga na terra, floresta
Opõe-se a Poseidon, elemento água	Opõe-se ao elemento água
Tem os ouvidos livres	É surdo
Os marinheiros tapam os ouvidos com cera	Os soldados ouvem a ninfa
Fruí do canto das sereias	Entram em desordem com o grito da ninfa
Pré-conhecimento, conhecimento	Desconhecimento
Autopreservação	Autoextermínio
O canto é sedutor	O canto é caótico
Razão	Irracional
Força bruta	Força bruta
Retorno para casa	Explorar nova terra
Autodomínio	Conquista da natureza
Não viola o corpo das sereias	Viola o corpo da ninfa
Procura salvar os companheiros de viagem	A ambição faz com se esqueça da comitiva
A natureza é mágica	A natureza é mágica
O mundo é um lugar para ser conhecido	O mundo é um lugar para ser explorado

Fonte: George Fredman Santos Oliveira e Alexandre Fernandez Vaz (2024)

Nessas diferenças e semelhanças, o fio mítico une Odisseu a Jíbaro. Vejamos como Horkheimer e Adorno operam com a questão:

A terra prometida de Ulisses não é o *reino arcaico das imagens*. Todas as imagens, enquanto sombras no mundo dos mortos, acabam por lhe revelar sua verdadeira essência, a aparência. Ele se livra delas depois de tê-las reconhecido como mortas e de tê-las afastado, com o gesto imperioso da autoconservação, do sacrifício que só oferece a quem lhe concede um saber útil para sua vida, na qual o *poder do mito só continua a se afirmar como imaginação transposta para o espírito*. O reino dos mortos, onde se reúnem os mitos destituídos de seu poder, é o ponto mais distante da terra natal, e é só na mais extrema distância que ele se comunica com ela (Adorno; Horkheimer 1985, p. 77, grifo nosso).

Se Odisseu consegue retornar para o seu reino, esposa e filho para chegar ao fim de seus dias gozando as glórias do herói, Jíbaro morre no anonimato das águas frias da distante terra desconhecida que insistiu em violar e roubar. Não há glória nessa morte e nem nas de seus companheiros. A violência transformada em linguagem no Odisseu de Adorno e Horkheimer permanece violenta, caótica, desordenada, irracional na floresta en-cantada de Jíbaro, onde o fio mítico que atravessa a épica, o romance e o conto de fadas, se transforma em antimítico, sem comprometer, no entanto, sua eficácia. O enredo mudo e surdo de Jíbaro, arrancado da letra da linguagem épica, fala à audiência do canal do *streaming* desde o arcaico reino das imagens, como mito desautorizado, imaginação aquém da pátria, da terra natal.



3 Por um retorno materialista, à guisa das considerações finais

Feito todo esse caminho, que retoma o texto de Adorno e Horkheimer e algumas imagens do curta de animação Jíbaro, chamamos a atenção para o que aconteceu, não faz muitos anos, em Minas Gerais, no Brasil, em relação ao rompimento das barragens em Mariana e Brumadinho.

Ao nosso ver, o final do Jíbaro, com a explosão das águas sangrentas em retaliação ao conquistador ibérico, não é fortuito; essa cena condensa, no curta, uma contradição histórica do sentido da colonização, como diria Caio Prado Junior (1972) em *Formação do Brasil Contemporâneo*. O simplismo da revolta da natureza contra o seu explorador é minimizado quando se enxerga as relações que as díades das metáforas dominantes mencionadas no fio mítico são (re)constituídas como relações de exploração: masculino X feminino; humano X natureza, razão X pulsão, irracionalidade X racionalidade. As imagens do rompimento das águas em Jíbaro se encontram no tempo presente com o rompimento das barragens de rejeito em Minas Gerais (imagens 6 e 7).

A *aparência* – ou *modo de aparecer* – agora moldada, reconstruída pela técnica dos meios tecnológicos disponíveis, mimetiza a tragédia em entretenimento e distrai o público da atenção para o *objeto universal do trabalho*. Alberto Mielgo, o diretor de Jíbaro, carrega nas tintas do tema ecológico, mas se desvia do processo de trabalho. As barragens de Mariana e Brumadinho têm autoria, são obras da engenharia humana, distantes da floresta en-cantada de Jíbaro. A crítica anti-mítica em Jíbaro, ao reescrever o caminho avesso do de Odisseu comete aquilo que Adorno comenta na *Crítica da cultura e da sociedade*: ao desobedecer, obedece (Adorno, 1998). A relação tóxica entre o homem abusador e a mulher vítima, mais que um mote (pertinente, obviamente) abordado pelo curta, converte-se em um *sintoma* de uma *cultura intoxicada*, contaminada e contaminadora *ipsis literis* dos meios de produção materiais às mediações culturais. A agressão sofrida pelo corpo feminino por Jíbaro não pode ser compreendida fechada em si mesma; outrossim, em relação ao histórico de exploração do *objeto geral do trabalho* (a natureza) naquilo que a América Latina sofreu de exploração pelo colonizador ao longo de séculos.

Esses acontecimentos catastróficos e traumáticos no estado brasileiro de Minas Gerais são chamados de *ocorrências antrópicas*: causados pela exploração do meio ambiente, estão longe de serem desastres naturais, acidentes naturais ou o surto de alguma ira sobrenatural sobre os seres humanos. Nesses casos, a palavra *provocada* indica autoria, indústria; as barragens de resíduos minerais liquefeitas são artefatos da engenharia humana. A *autoria humana* e a *indústria* são duas chaves conceituais importantes para entender o resultado dos fatos desoladores que enredam o resultado do rompimento daquelas barragens.



Imagem 6 - No dia 05 de novembro de 2015, a barragem de subprodutos de minério de Fundão, de propriedade da mineradora Samarco, rompeu-se em Bento Rodrigues, município de Mariana (MG), causando a morte de 19 pessoas



Fonte: G1/MG (2018)

Imagem 7 - Três anos depois, em 25 de janeiro de 2019, a barragem da mina Córrego do Feijão, da mineradora Vale, em Brumadinho (MG), rompeu e causou a morte de 272 pessoas e graves danos ambientais na região



Fonte: G1/MG (2019)

É nesse ponto em que se encontram as imagens das catástrofes reais do rompimento de barragens em Minas Gerais e as do curta de animação *Jíbaro*. A própria plataforma é um banco de imagens, um repositório digital de vídeos, a que se acede mediante o pagamento de uma assinatura. Como repositório digital de imagens em movimento, ela *coagula o máximo de trabalho* e da *divisão do trabalho social* em uma interface mínima de usabilidade, mais um exemplo do corolário do progresso no capitalismo tardio. Meio e mediação da imagem, essa plataforma na qual o entretenimento camufla o trabalho, o acesso pago à crítica obediente da exploração do objeto universal do trabalho e das relações tóxicas encenadas entre *Jíbaro* e a ninfa, tornam presentes as catástrofes herdadas desde a exploração mineral da colônia no conto mítico-digital. O encapsulamento digital providenciado pela tecnologia das imagens atualiza o conflito mítico entre humanidade e natureza, ao mesmo tempo em que auferes os ganhos do capital. Esse curta-metragem animado, em particular, serve para



refletir sobre o trânsito, a circulação de imagens nos suportes mnemônico-sociais, para os quais, de qualquer forma, consome, como já mencionado, o acúmulo de trabalho humano.

Jíbaro, que na distribuição da plataforma para o Brasil chega com a tradução de *Fazendeiro*, retoma o nome de origem latino-americana (aludindo ao homem rude, camponês) para encenar uma micro-história que se passa em meio a uma natureza exuberante saturada com cores e sons criados com uso de CGI. O uso do nome Jíbaro/Fazendeiro soa irônico ao perfil do protagonista masculino na trama do curta, sua suposta rusticidade, ausência, seria fruto de sua surdez, que os minutos iniciais do vídeo logo mostram ao público; essa “ausência”, por força dessa condição fisiológica, não o torna inimputável da ganância e do abuso que perpetra ao corpo da mulher. Ele reencena o dilema da *hybris* em sua dupla condição: a do colonizador/explorador e a do portador da catástrofe; do herói mítico que na trama trágica realiza o seu destino ao se esforçar para denegá-lo, ao que, como resultado trágico, suja suas mãos com culpa e crime. O que resta dos acontecimentos de Mariana e Brumadinho, longe de serem uma simulação, igualmente produz as imagens da catástrofe e crime ambientais, nas quais “dominação da natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica” (Benjamin, 1987, grifo nosso). A força e a capacidade técnica, que sustentam a plataforma de *streaming* para reproduzir em imagem digital a tragédia mítica e sua crítica obediente, é a mesma força e capacidade técnica que sustentam as mineradoras, que por fim sujam suas mãos com o crime ambiental em Mariana e Brumadinho.

Jíbaro subverte a lógica clássica da dominação burguesa que Adorno e Horkheimer descrevem ao longo da análise da epopeia no *Mito da Ilustração*, pois Jíbaro não é astuto como Ulisses, não é sujeito, não se preocupa com a autopreservação, não se perturba com a sedução dos sentidos, a natureza é muda para ele, não há qualquer heroísmo ou nobreza em suas ações, e seu fim é o mesmo de todos os seus companheiros de campanha: a desonra. Duas importantes analogias emergem no momento em que as águas se elevam em furiosas correntes turvas de sangue, lama e sedimentos. Dessas imagens de água mineral-barro de sangue avermelhado e trabalho em que se coagula a contradição e a exploração do ser humano e da natureza, Jíbaro expressa a fusão desse (anti)mítico imaginário ocidental do século XXI naquilo que exatamente lhe é mais evidente: a antropogênese/ antropia que move o capitalismo tardio. Mas também naquilo que Adorno e Horkheimer tão bem refletem no Excurso 1 de *Dialética do Esclarecimento*, o que não parece óbvio: a mimese da catástrofe sedimentada em imagens e massificação pela indústria cultural.

Se para Adorno e Horkheimer o Ulisses da epopeia homérica é a prefiguração do esclarecimento burguês correspondente à razão instrumental, algo que possivelmente continua válido como crítica social, Jíbaro, como expressão contemporânea da massificação via plataforma de *streaming* (re) conta o mito de dentro para fora da epopeia homérica. Esta sócioidisséia invertida, subvertida (re) mitifica a antropia do capitalismo tardio ao incorporar os obstáculos socioculturais do Ocidente para reinventá-los: o mito do Eldorado americano é enfim o mito inventado pelo colonizador que desde então vem garimpando a terra em busca de todo e qualquer mineral. Todo tipo de minério, nesse sentido, vale ouro; exploração para a qual então vale a pena estuprar, poluir, esgotar o meio



ambiente e o corpo humano com trabalho insalubre e incessante até o transbordamento final; o que os casos das barragens de Mariana e Brumadinho nos deixam ver com clareza. Os leitos dos rios e as cidades afetadas pelo rompimento desses diques, como na cena final em Jíbaro, são leitos de morte, desde a chegada do colonizador, desde a chegada das mineradoras.



Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Excurso 1: Ulisses ou Mito e Esclarecimento. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 23-39; 53-80. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf Acesso em: 09 abr. 2024.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 23-39; 53-80. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf Acesso em: 09 abr. 2024.

ADORNO, Theodor. Prismas. *Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida). São Paulo: Ática, 1998. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Adorno-Critica_cultural_sociedade.pdf. Acesso em: 06 mar. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Destino e caráter*. Tradução de João Barrento. Covilhã: LusoSofia:Press, 2011. Disponível em: <https://marxists.architecture.net/portugues/benjamin/1921/mes/90.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*,. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1940/mes/90.htm>. Acesso em: 07 abr. 2024.

BENJAMIN, Walter. *A caminho do Planetário*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 68-69.

BIBLE Gateway. Livro do Êxodo. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

Bíbliaonline. Evangelho de Mateus. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 20 ago. 2024.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. Tradução de Fernando Pinheiro. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, 2013, n. 96, p. 105-115. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/B4QLbKSYLfxdCtHFWDnVxfM/?lang=pt>. Acesso em: 06 ago. 2023.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CARVALHO, Gil de. Vídeo mostra o momento exato em que barragem da Vale se rompe em Brumadinho, Portal G1/MG, 01 fev. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/02/01/video-mostra-o-momento-exato-em-que-barragem-da-vale-rompe-em-brumadinho.ghtml>. Acesso em 06 ago. 2023.

ESCOLA BRITÂNICA DE ARTES CRIATIVAS & TECNOLOGIA (EBAC). CGI: os efeitos visuais no universo cinematográfico. São Paulo, EBAC, 2022. Disponível em: <https://ebaonline.com.br/blog/cgi-efeitos-visuais-no-cinema>. Acesso em: 06 ago. 2023.

FIGUEIREDO, Ewerton Luis Faverzani. Análise Semiótica Aplicada ao Estudo de Audiovisualidades nas Mídias. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, n. 5. v. 1. set.-nov. 2011, p. 1-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35588/38307>. Acesso em: 21 ago. 2024.



GRUPO DE ESTUDOS EM TEMÁTICAS AMBIENTAIS GESTA/UFMG. OBSERVATÓRIO DOS CONFLITOS AMBIENTAIS. Disponível em: <https://conflitosambientaismg.lcc.ufmg.br/observatorio-de-conflitos-ambientais/>. Acesso em: 06 ago. 2023.

JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Boletim de pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2014v14n22p26/29476>. Acesso em: 07 abr. 2024.

JÍBARO. Direção Alberto Mielgo. *In: Love, Death & Robots*, v. 3. Los Gatos/Califórnia: Netflix, 2022. 1 episódio (17 min. 12 seg).

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. [S. l.: s. n.], 1927. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Oa1qWCdSKHo&ab_channel=CineAntiqua. Acesso em: 06 mar. 2024.

LEITE, Isabela Fernandes Soares. Criação, hýbris e transgressão na mitologia heróica. *In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO JUNGUIANA DO BRASIL*. Anais [...]. Curitiba: [s. n.], 2010. Disponível em: <https://www.ijpr.org.br/wp-content/uploads/docs/monografias/Trabalho%20de%20Isabela%20Fernandes%20-%20Cria%20C3%A7%20C3%A3o,%20H%20C3%BDbris%20e%20Transgress%20C3%A3o%20na%20Mitologia%20Her%20C3%B3ica.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2024.

LOVE, DEATH + ROBOTS. Inside the Animation: Jíbaro. Netflix 2022. Canal do Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JeUuk-g_Qws&t=45s&ab_channel=Netflix. Acesso em 06 ago. 2023.

Love, Death & Robots. *In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre*. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Love,_Death_%26_Robots. Acesso em: 19 ago. 2024.

LUIZ, Felipe. Uma reflexão introdutória sobre o polemos no fr. 53 DK de Heráclito. *HYPNOS*, São Paulo, v. 45, 2020, p. 281-291. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/download/608/611/1112>. Acesso em: 19 ago. 2024.

MARX, Karl. *O Capital* - Livro 1. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. E-book.

OLIVEIRA, Wallace. Seis anos depois, nenhum responsável foi punido pelo rompimento da barragem em Mariana (MG). Processo penal está atrasado e há risco de que crimes sejam prescritos. *Brasil de fato*, Belo Horizonte, 05 nov. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/05/seis-anos-depois-nenhum-responsavel-foi-punido-pelo-rompimento-da-barragem-em-mariana-mg>. Acesso em: 06 ago. 2023.

PIMENTEL, Thais. Quantidade de lama que vazou de barragem em Mariana equivale a um ‘Pão de Açúcar’, diz presidente da Fundação Renova. *Portal G1/MG*, Belo Horizonte, 05 jul. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/desastre-ambiental-em-mariana/noticia/quantidade-de-lama-que-vazou-de-barragem-em-mariana-equivale-a-um-pao-de-acucar-diz-presidente-da-fundacao-renova.ghtml>. Acesso em: 06 mar. 2024.

AS PINTURAS negras de Goya. In. A. Cardigon. Sobre a arte. [s.l.] 2017. Disponível em: <https://www.acardigon.com/single-post/2017/08/20/as-pinturas-negras-de-goya>. Acesso em 10 out. 2024

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*: Colônia. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementares de la violencia*. 1. ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.



SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Tradução de Rose Barboza. *e-cadernos CES*, Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical, n. 18, p. 106-131, 2012. disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4914759/mod_resource/content/1/Segato.pdf. Acesso em: 06 ago. 2024.

SINDICATO NACIONAL DOS DOCENTES DAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR (ANDES). Três anos após o rompimento da barragem de Brumadinho (MG), atingidos ainda cobram justiça. Brasília: ANDES, 25 jan. 2022. Disponível em: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/tres-anos-apos-o-rompimento-da-barragem-de-brumadinho-mG-atingidos-ainda-cobram-justica1> . Acesso em: 06 ago. 2023.



Biografia acadêmica

George Fredman Santos Oliveira - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina Brasil.

E-mail: georgefredoliveira@gmail.com

Alexandre Fernandez Vaz - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Professor Titular nos programas de Pós-graduação em Educação e Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

E-mail: alexfvaz@uol.com.br

Financiamento

Este trabalho é resultado parcial do Programa de Pesquisas Teoria Crítica, Racionalidades e Educação VI: estudos para a compreensão do tempo presente, financiado pelo CNPq (408324/2023-6, 312749/2021-0, bolsas PIBIC/UFSC/CNPq).

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

George Fredman Santos Oliveira e Alexandre Fernandez Vaz

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceituação, curadoria de dados, análise formal, escrita - rascunho original, revisão e edição: George Fredman Santos Oliveira e Alexandre Fernandez Vaz

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Marcelo Rocco

André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 19 de abril de 2024

Data de aprovação: 13 de setembro de 2024