

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

O futuro está presente: sobre imagens da exploração espacial na arte contemporânea

Amanda Patron Alves Branco

Porto Alegre
2023

Amanda Patron Alves Branco

O futuro está presente: sobre imagens da exploração espacial na arte contemporânea

Trabalho apresentado ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos
(PPGAV-UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Sheila Cabo Geraldo
(PPGARTES-UERJ)

Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Niura Aparecida Legramante Ribeiro
(PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Patron Alves Branco, Amanda

O Futuro está Presente: sobre imagens da exploração espacial na arte contemporânea / Amanda Patron Alves Branco. -- 2023.

143 f.

Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Arte contemporânea. 2. Exploração espacial. 3. Ficção científica. 4. Utopia. I. Ricardo dos Santos, Alexandre, orient. II. Título.

Agradecimentos

Os agradecimentos escritos são uma parte difícil, pois parece que sempre faltam palavras para expressar o que seria mais facilmente resolvido com um abraço. Então, gostaria que pedir a todas as pessoas que estão aqui citadas: sintam-se abraçadas por mim da forma mais carinhosa e grata possível, porque, sem vocês, eu não seria quem sou, não pensaria como penso, não sentiria como sinto e, logo, esse trabalho não seria o mesmo.

Começo agradecendo às pessoas que iniciaram essa jornada comigo, 27 anos atrás. Minha vó Edilia e meu vô, Floriano, que estejam em paz sabendo que o esforço de suas vidas, que foi criar bem os filhos e filhas, e netos e netas, foi cumprido. E minha mãe, Rose, meu porto seguro, minha amiga, que desde sempre acredita em mim e me apoia, que jamais me deixou sozinha, mesmo quando estamos longe. A minha irmã, Rutiele, e meu irmão, Joezer, pelo carinho, paciência e companheirismo que sempre tiveram comigo, e por simplesmente existirem, o que me faz saber todos os dias que tenho, e terei eternamente com quem contar.

A meu companheiro e melhor amigo, Bruno, por compartilharmos a vida, por me ouvir quando falo incessantemente sobre o mesmo assunto, por cozinhar todos os dias quando eu esquecia de comer, pelos abraços e conforto que tu me deu quando eu duvidei de mim mesma, por quando fiquei ansiosa ou deprimida por tempo demais e quase esqueci quem eu era e foi tu quem me lembrou constantemente.

A minha gatinha, Diana, meu amor, minha companheira de todas as horas.

Aos meus amigos, Ademilton, Henrique, Thales, Marcelo, Gustavo, João, Lucas e Giuly, a quem eu devo muito por tudo, e sei que posso pagar com amor, carinho e, às vezes, cigarros. Pelos anos de amizade, pelas trocas, pelas risadas compartilhadas, pelo apoio e por nunca terem me deixado na mão.

Amo vocês com todo meu coração!

Ao meu orientador, Alexandre, por ter aceitado fazer parte desta viagem, por confiar e acreditar em mim, pelo que compartilhasse e criticasse, pela liberdade que eu pude ter contigo em ser eu mesma e pelo carinho, atenção e consideração que tivesse desde o início comigo.

A banca examinadora, por terem aceitado o convite de participar desta jornada. Mônica, Niura e Sheila, exemplos de mulheres fortes e inteligentes em um espaço predominantemente masculino. Tenho muito o que aprender com vocês ainda.

As professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com quem tenho tido o prazer de estudar,

conviver e aprender, desde a graduação, especialmente ao professor Paulo Silveira, que me orientou no Trabalho de Conclusão de Curso, por ter me incentivado a seguir esse caminho.

Ao Presidente Lula e ao ministro Fernando Haddad, a quem agradeço também no meu Trabalho de Conclusão de Curso, pelo investimento nas áreas da educação e nas universidades públicas. Realizei toda minha formação, desde o fundamental, em instituições públicas de ensino e, hoje, escrevo um agradecimento em um trabalho de mestrado, desenvolvido dentro de um programa de pós-graduação também público. E à CAPES, pela bolsa de fomento à pesquisa que recebi durante o período de um ano de mestrado.

Aos donos das canções que ouvi incansavelmente durante a elaboração deste trabalho: Jorge Ben, Jorge Mautner, David Bowie e Pink Floyd.

À Fox Mulder & Dana Scully, por terem me feito perceber que estava tudo bem em tentar compreender o incompreensível.

Meu mais sincero obrigada!

*Os planetas, um dia, talvez vocês conquistem.
Mas as estrelas não são para o homem.*

Arthur C. Clarke (1917 – 2008)

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma análise crítico-reflexiva sobre produções artísticas contemporâneas que expõem questões acerca da exploração espacial na atualidade. Considera-se que os trabalhos abordados apresentam imaginações utópicas ou distópicas do futuro, o que leva à elaboração tanto de uma abordagem quanto de uma metodologia baseadas no gênero de ficção-científica, e que são desenvolvidas a partir dos estudos de Darko Suvin e Dan Byrne-Smith. Embora representem futuros imaginados, as obras contém relações diretas com o passado, o que possibilita tensionar as noções e representações de história e futuro existentes em tais trabalhos, ao entendê-los como espaços-tempos vernaculares, isto é, lugares ou eventos próprios de cada obra e artista. Para tanto, busco revisar criticamente a história hegemônica da exploração espacial em contraposição com as imaginações de futuros distintos encontradas nos trabalhos abordados, procurando compreender suas relações com o tempo presente, para que seja possível identificar como, de onde e por que despontam as temporalidades utópicas ou distópicas nas produções artísticas contemporâneas a respeito da exploração espacial.

Palavras-chave: Arte contemporânea; exploração espacial; ficção científica; utopia; distopia.

Abstract

The present work aims at elaborating a critical and reflective analysis about contemporary artistic productions that expose pressing issues on space exploration. I consider that the studied artworks present utopian or dystopian imaginations of/on the future, which leads to the elaboration of an approach as well as a methodology based on the science fiction genre which are developed departing from Darko Suvin's and Dan Byrne-Smith's studies. Although they represent imagined futures, the artworks contain direct relationships with the past, which allows us to unsettle the existing notions and representations of history and future in such works by understanding them as vernacular timespaces, meaning places or events particular to each artwork and artist. In order to achieve it, I seek to critically revise the hegemonic history of space exploration in contrast with the imagination of distinct futures found in the approached artworks, trying to understand its relationships with present time, so that it might be possible to identify how, whence and why utopian or dystopian temporalities arise in contemporary artworks regarding space exploration.

Keywords: Contemporary art; space exploration; science fiction; utopia; dystopia.

Sumário

Primeira parada: 384.400 / 9

Pra viajar no cosmos não precisa gasolina / 13

1. O táxi lunar / 20

1.1. A Lua de Daguerre / 22

1.2. Da Terra à Lua e da Lua ao pensamento conservador / 27

1.3. Espaço sideral: a última fronteira (a ser colonizada) / 30

1.4. O sonho do cosmonauta / 34

2. Futuros presentes / 44

2.1. “Para toda humanidade” / 47

2.2. Nave espacial Terra / 55

2.3. Para toda humanidade? / 66

3. O que os telescópios não veem / 68

3.1. Os Despossuídos / 72

3.2. Um Êxodo Espacial / 88

3.3. Um funeral em Marte / 96

4. Pode o futuro intervir no passado? / 97

4.1. “Declaração Universal dos Direitos Marcianos” / 98

4.2. *Augúrios* / 113

4.3. A primeira viagem ao Sol / 119

O Princípio da Paralaxe / 133

Referências / 136

Primeira parada: 384.400

Porto Alegre, 17 de agosto de 2021

Te conheci ainda bebê, em alguma noite de céu limpo, estrelada, em que minha avó resolveu me pegar no colo e nos apresentar. Digo que foi uma noite estrelada porque foi assim que imaginei esse momento quando me contaram sobre ele muitos anos depois mas, na verdade, não há como saber se conseguimos nos enxergar bem. Nós dificilmente temos lembranças de quando éramos bebês, contudo, gosto de acreditar que meu interesse por você surgiu exatamente naquele momento.

Depois de muito tempo, porém ainda criança, tomei conhecimento do que tinha te acontecido nos anos 60 e, não vou mentir, em um primeiro momento fiquei bastante entusiasmada com tudo aquilo. Embora nunca tenha sido um sonho meu virar astronauta, pensava constantemente no que havia se passado antes de eu nascer. Talvez por isso tenha resolvido estudar história.

Entretanto, por volta dos meus sete ou oito anos, tive a oportunidade de vislumbrar um eclipse solar total. Você, com toda sua pequenez frente ao tamanho gigantesco do Sol, astro rei, conseguiu ocultá-lo, transformando o dia em noite completa. Lembro-me de utilizar alguma coisa parecida com uma lente de óculos escuro para poder ver diretamente e fiquei fascinada. Assim, a partir de minha inquieta fascinação infantil, fazendo várias perguntas para minha mãe, como era de costume, ouvi pela primeira vez uma história sobre outro eclipse que havia acontecido em 1966.

Um dos melhores pontos de visibilidade desse eclipse de 66 se encontrava num cerro no interior aqui do Rio Grande do Sul. Esse cerro, por coincidência, era muito perto da casa onde minha mãe morava quando criança. Minha mãe contou que durante uma semana inteira do mês de novembro, chegaram astrônomos e diversos cientistas de áreas afins com o intuito de observar, evidentemente, o eclipse. Montaram barracas e telescópios, e ficaram de prontidão esperando o evento do ano. Até aí estava tudo bem. O curioso é que para esta cidade – no caso a cidade em que eu nasci – também foi o evento do ano. Quiçá do resto da década. Causou uma agitação enorme, um alvoroço. Dizem que era todo tipo de gente rezando para todos os

lados com medo do fim do mundo. Aquela coisa toda muito mítica e pitoresca que é o dia virando noite. Apesar disso, duvidei prontamente de que você seria a causa do fim do mundo e agora sei que é porque temos muitas outras mais possíveis bem aqui na Terra.

Você foi interesse de sacerdotisas e povos tão antigos que desconheço os nomes. Também de pessoas intelectuais, literatos, artistas, enfim, estudiosos de todos os tipos. Vou lhe dar três exemplos para evitar que você duvide de mim: no ano de invenção dessa ferramenta que nos aproxima, 1608, Johannes Kepler, um astrônomo que contribuiu muito para a revolução científica do século XVII, escreveu um romance sobre um menino que viajava até aí, intitulado *Somnium*. Em 1839, o mesmo ano em que foi patenteado o daguerreótipo e, por isso, ano “invenção” da fotografia, Louis Daguerre te fotografou, fazendo de você objeto principal de uma das primeiras imagens fotográficas da história. Em 1902, Georges Méliès fez o tão famoso filme com seu nome no título.

Muito do desenvolvimento da tecnologia se deve a você, sabia? Embora ninguém a culpe por isso, felizmente. Todavia, nas décadas de 50 e 60, quando você já era o assunto principal, foi desenvolvido todo tipo de tecnologia avançada visando sua *conquista*. E quando finalmente aconteceu, em 1969, você se tornou o símbolo do universo inteiro. “Conquistamos o espaço!”, eles diziam. Ora, em outro momento escrevi, em sua defesa, que nenhum espaço livre deveria sofrer as consequências dos problemas geopolíticos que temos por aqui. Bem diferente da ação natural dos meteoros quando colidiram com você milhares de anos atrás, intervenções humanas realizadas em espaços livres, autônomos, são políticas. Infelizmente, você não foi a primeira e nem a última a ser afetada pelo pensamento *humanista* dos homens ocidentais. “Humanismo ocidental”, é assim que chamamos hoje o conjunto de tais práticas violentas, ironicamente. A sua colonização foi simbólica e, logo, menos incisiva de certa maneira. Entretanto, serviu de argumento, como um espantalho, para que continuassem praticando absurdos e genocídios aqui na Terra. Não a culpo porque se não fosse você, teria sido outra coisa. Tudo em nome do *desenvolvimento* e do *progresso*.

É curioso para mim que, embora você fosse o objetivo principal, não figurava nas ilustrações publicitárias. Por isso digo que sua conquista foi simbólica. Nunca foi apenas sobre você. Foi uma reafirmação de poder que se estende pela galáxia mas que, no entanto, só serve e responde aos terrestres. Mesmo assim, a partir de você, do vislumbre de alcançar-lhe, os artistas desenvolveram um gênero chamado *Space Art*.

A *Space Art* surgiu por volta dos anos 50 para agrupar e denominar a produção diversa realizada acerca da temática do espaço sideral e de sua exploração, e há um nome que se destaca justamente por ser considerado o “pai da *Space Art*” por conta de suas pinturas representando paisagens extraterrestres de maneira grandiosa e, muitas vezes, já frequentadas por foguetes e naves estadunidenses: Chesley Bonestell. O trabalho de Bonestell é a principal referência visual da *Space Art* porém, pouco se fala de como e porque esse artista, que até então trabalhava majoritariamente produzindo cenários de filmes, começou a desenvolver seu trabalho sobre a temática do espaço.

Por isso vou lhe contar esse segredo brevemente, esperando que logo não seja mais um segredo: no final da década de quarenta, o cientista alemão Wernher von Braun – que tinha sido levado aos Estados Unidos em 1944 – passou a chefiar o departamento de design e propaganda da iniciativa espacial do país e convidou Bonestell para “ilustrar” suas concepções para o futuro da exploração do espaço sideral. Von Braun desenvolveu também protótipos de foguetes, tanto na Alemanha quanto nos Estados Unidos, dando ao segundo a oportunidade de chegar até você na década de 60. Temos muitos motivos para detestá-lo, não é mesmo?

Para resumir a história porque falo demais e não quero te entediar, presumi então que as pinturas de paisagens extraterrestres de Bonestell foram certamente influenciadas pelos ideais nazistas no que diz respeito à produção artística e ideias de poder e usos da imagem em geral. Mais do que isso, o próprio discurso promovido pelos Estados Unidos de progresso e conquista do espaço foi e é contaminado por tal pensamento, acarretando em um entendimento da exploração espacial que assimilou uma ideologia de extrema-direita, resultando em uma prática imperialista que busca controlar e conquistar tudo aquilo considerado *de fora*. Você, embora faça muitas coisas funcionarem bem por aqui, como as marés (e a influência que exerce na minha personalidade junto de sagitário) é também considerada de fora. Mas, muitos outros que habitam a Terra também são vistos como *alienígenas* e ainda sofrem com as práticas colonialistas que, por aqui, já perduram há centenas de anos.

Contraditoriamente, Bonestell a pintou somente uma vez. Tal indiferença me conforta. Ainda mais porque temos diversos artistas terrestres trabalhando hoje para ressignificar a sua história

e a de tantos outros que foram esquecidos por conta de apagamentos sistemáticos e deliberados que ocorreram por conta do imperialismo e do colonialismo. Os “homens poderosos” ainda almejam “conquistar” você. No entanto, sei de uma porção de pessoas, artistas e intelectuais, que se dedicam a pensar sua história e também se preocupam com seu futuro e com o futuro de outros corpos celestes que hoje são ameaçados da mesma maneira que você foi décadas atrás. Pois, o seu futuro é, e talvez sempre vá ser, um reflexo do nosso.

Escrevo a você porque sei que jamais poderá me ler. Eu tentei te ler, alguns anos atrás, por meio das imagens de um livro e gosto de pensar que consegui, sim, entendê-la, mesmo sem podermos nos falar diretamente. Se pudéssemos, possivelmente eu não teria nada para dizer diante de você como aconteceu certa vez em um sonho. E se tivesse algo a dizer, imagino que não conseguiria. Mas te agradeço por todas as vezes em que acreditei que você me concedia um desejo que outro por ano e, muito mais, por ter, de fato, influenciado e transformado meu caminho como historiadora da arte.

Espero que sigamos juntas, ainda que sempre distantes¹,
como tem sido desde o início.

Carinhosamente,
Amanda

¹ O título desta carta, aqui presente quase como um prólogo, faz referência direta à distância que a Lua está da Terra. Isto é, em média 384.400 mil quilômetros de distância entre o centro da Terra e o centro da Lua.

Pra viajar no cosmos não precisa gasolina

Quando me propus a realizar uma pesquisa sobre as produções artísticas que se debruçam acerca de questões que envolvem a exploração espacial, meu objetivo principal, como descrito brevemente na carta de motivação, era o de “pesquisar como os fenômenos culturais e sociais interferem na vida das pessoas” agindo “na construção da própria memória cultural” e como esses elementos poderiam se manifestar na produção artística, ou, ainda “como a arte em si é justamente um dos fatores que interfere nessa construção e afeta a memória”. Esse propósito foi evidentemente concatenado ao meu interesse em pesquisar os fenômenos e corpos celestes, pesquisa que havia iniciado em meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em História da Arte. Partindo de tal questionamento, isto é, se e como os variados corpos e fenômenos celestes influenciam na vida “moderna” terrestre, posso afirmar que meu intuito desde então tem sido o de investigar como a arte se relaciona com os assuntos que compõem a construção, os entendimentos, práticas e consequências da exploração espacial.

A isso, soma-se a crescente produção artística que trabalha direta ou indiretamente com questões da exploração do espaço sideral, resultado ao qual atribuo, primeiro, uma relação evidente com o advento das novas tecnologias, as sucessivas crises democráticas e políticas que têm ocorrido em abundância nas últimas décadas como também a crise climática – que já acompanhamos há, pelo menos, três décadas, mas que, na atualidade, passa por uma revitalização de discursos. Segundo, a uma “Nova Corrida Espacial” ou um novo momento da exploração espacial que estamos observando no qual, por exemplo, discute-se e projeta-se um “turismo espacial” bem como a colonização e/ou militarização do espaço sideral, questões que perpassam tanto a esfera pública quanto privada, evidenciando assim, cada vez mais, a complexidade das relações e desdobramentos que têm se estabelecido no desenvolvimento da exploração do espaço no século XXI.

As produções artísticas contemporâneas que trazem questões a respeito da exploração espacial me parecem profundamente orientadas por “tipos” de pensamento direcionados ao futuro, isto é, imaginando, buscando e refletindo

principalmente em torno daquilo que *pode ser* ou do que *será* mas, podendo, também, manifestarem-se como formas de negação, discutindo o que *não deve* ou o que *não poderá* ser realizado. Contudo, os pensamentos orientados pelo futuro (ou por vários futuros possíveis) são, naturalmente, realizados de acordo com seus tempos presentes, estando inseridos em tempos e espaços particulares que serão denominados ao longo da pesquisa em desenvolvimento como “espaços-tempos vernaculares” [*vernacular timespaces*] (Bryant; Knight, 2019). Dessa maneira, considero pertinente começar a análise de tal produção tensionando as noções de futuro existentes nos trabalhos abordados para que seja possível, então, justamente identificar os espaços-tempos vernaculares dos quais despontam e, assim, confrontá-las com questões emergentes de seus tempos presentes como a militarização da tecnologia, disputas geopolíticas, apagamentos históricos e também, como citado anteriormente, a crise climática.

Torna-se indissociável, portanto, estudar tais questões em conjunto de uma reflexão acerca do entendimento do futuro, uma vez que os eventos principais que desencadeiam as narrativas presentes nos trabalhos são fruto de projeções diversas que povoam o imaginário cultural relacionado a essa temática. Dessa maneira, considerarei pertinente para elaboração de uma metodologia de pesquisa, utilizar-me de ferramentas presentes no gênero da ficção científica – dado que este pode ser fundamentado na imaginação de futuros a partir de especulações críticas que apresentam configurações de mundo inovadoras e complexas mas, ainda diretamente interligadas com o mundo real, como uma maneira de explorar em suas narrativas problemas do tempo presente. Seja por meio de comentários sobre as mudanças climáticas ou sobre o uso desenfreado e antiético da tecnologia, seja questionando estruturas sociais e econômicas ou, até mesmo, realizando investigações subjetivas acerca da “natureza” do próprio ser humano, a ficção científica tem a liberdade de elaborar futuros que colocam em crise as estruturas determinantes do mundo.

Assim, é possível perceber que a ficção científica pode reverberar ideias de transformação e incerteza do futuro, bem como pode levantar questões sobre nossas relações com o uso desenfreado da tecnologia – tanto cotidiana quanto militarizada – e suas consequências na natureza. Ainda, pode realizar comentários críticos a respeito de inquietações sociais emergentes relacionadas a regimes

autoritários e, conseqüentemente, denunciar abusos de poder. Dessa maneira, a ficção científica como *prática* e como *método* é capaz de despertar imaginações diversas (Byrne-Smith, 2020). No entanto, o simples ato de imaginar outros futuros não deve ser interpretado como ingênuo ou supérfluo; pelo contrário, cada imaginação insubmissa e os estranhamentos cognitivos gerados a partir destas imaginações, embora sempre ficcionais e, muitas vezes futurísticos, é um comentário crítico relativo ao tempo presente ou, até mesmo, ao passado. Assim, tais esforços proporcionam a abertura da escrita (ou reescrita) da história por meio de produções artísticas que colocam em crise passados históricos já estabelecidos.

Dessa maneira, a função da ficção científica não é somente prever o dia de amanhã mas, nos tornar conscientes acerca dos problemas que temos no presente (Aguirre, 2011) durante o processo de imaginar o futuro, ocasionando em espaços-tempos únicos em que se encontram, simultaneamente, fantasmas do passado e quimeras do futuro. Logo, parto de uma abordagem crítica, tomando a ficção científica como uma metodologia interpretativa e tendo como referência principal o trabalho de Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (DATA), no qual o autor comenta o gênero de ficção científica, especificamente na literatura, e estabelece dois conceitos que serão explorados por mim no decorrer dessa pesquisa: o estranhamento cognitivo e a ideia de *novum*. A ele, somam-se Dan Byrne-Smith (2020) e Dan Hassler-Forest (2016), que escreveram especificamente sobre as relações entre ficção científica e arte e/ou sobre a ficção científica na arte.

À vista disso, tal concepção vai de encontro às interpretações de que reflexões e produções, orientadas pelo futuro, dentro da temática da exploração espacial, são desconectadas da realidade do tempo presente pois, é precisamente a partir dos acontecimentos observados e vivenciados no agora que se torna possível realizar questionamentos e incursões na direção de outros futuros possíveis. Para isto, no decorrer desta pesquisa, tenho buscado explorar e desenvolver os conceitos de utopia e distopia, palavras que são constantemente presentes no cotidiano atualmente mas que, por vezes, ficam soterradas em comentários superficiais e acríticos. Conseqüentemente, é preciso realizar uma revitalização do conceito de utopia, desde seu surgimento nos escritos de Thomas More (1516) até análises mais recentes como as de Fredric Jameson (2005) e Richard Noble (2014), considerando sua potência política de transformação e suas aplicações diversas na arte.

Isto posto, tenho compreendido a utopia manifestada na arte contemporânea como uma potencialidade orientada pelo futuro que possui tendência a mudanças. Isto é, a capacidade de imaginar outros futuros que vão além dos já preconizados – futuros que se distanciam de idealizações de hegemonia ocidentais, imperialistas e/ou colonialistas. Entender a utopia em trabalhos contemporâneos dessa forma é, igualmente, compreender que tais trabalhos podem desenvolver um entendimento único da temporalidade e da espacialidade, unindo espaços-tempos imaginados e a própria história, contrariando, simultaneamente, essencializações da ideia de futuro. Isso faz com que seja possível abrir caminhos para uma produção não-linear que rompe com as divisões passado-presente-futuro. O que não significa, no entanto, que as narrativas propostas pelos trabalhos existam em um espaço-tempo suspenso sem relação com o presente mas, sim, que precisamente por serem conscientes dos acontecimentos de seu próprio tempo, são capazes de formar novas maneiras de imaginar o futuro enquanto realizam críticas ao presente.

Contudo, não tenho como finalidade nesta pesquisa a elaboração de uma taxonomia das imagens e trabalhos artísticos que procuro observar; se tais classificações emergem, é na forma de ferramentas para que possamos compreender e investigar as complexidades dessas produções, gerando, sempre que possível, desdobramentos e questões mais profundas acerca dos pensamentos e das práticas que as guiam. Faz-se necessário, portanto, analisar as especificidades dos discursos acerca do futuro na temática da exploração espacial e suas consequências políticas, simbólicas e, eventualmente, afetivas. Por conta disso, tenciono que cada capítulo deverá ser provocado por tensionamentos a respeito do futuro e seus vínculos diretos e indiretos com os tempos presentes nos quais foram produzidos, orientados, dessa maneira, por articulações que se fundamentam tanto em relações culturais quanto em discursos políticos.

No primeiro capítulo pretendo desenvolver uma historicização das produções artísticas que se dedicaram à temática da exploração espacial direta ou indiretamente partindo, assim, desde as primeiras imagens fotográficas de corpos celestes realizadas, especialmente a imagem fotográfica da Lua capturada por Louis Daguerre em 1839, até trabalhos feitos por artistas da vanguarda russa no início do século XX, bem como artistas de outras nacionalidades que exploraram a temática da exploração espacial na União Soviética. Ainda, neste capítulo, busco comentar

brevemente as ilustrações de Chesley Bonestell (1888 e 1986) e sua relação explícita com o desenvolvimento dos programas espaciais da NASA nos anos 50 e 60. Para tanto, desenvolvo reflexões sobre se e como as “artes oficiais” do governo estadunidense, durante essas décadas, definiram uma linguagem e representações “grandiosas” e romantizadas do futuro da exploração espacial, sobretudo durante a Corrida Espacial; tencionando, assim, estabelecer um contraste entre as primeiras imagens do espaço e de corpos celestes em relação com as representações “fantasiosas” que surgiram no período da Guerra Fria. Ademais, procuro investigar a possível ligação de tais imagens com ideais nazistas – que podem ter sido introduzidos em tais trabalhos e na própria construção do imaginário por meio, principalmente, de Wernher von Braun, cientista alemão que se mudou para os Estados Unidos em 1944.

Seguindo essa possibilidade e já reconhecendo a presença de uma ideologia de extrema-direita, o imperialismo, no desenvolvimento da exploração espacial tanto no passado quanto na atualidade, pretendo explorar como a “Nova Corrida Espacial”, junto a ideias de privatização e/ou colonização do espaço. Isso tem transformado a compreensão de artistas contemporâneos acerca do que deve ser exposto e questionado em seus trabalhos, o que abre espaço, dessa maneira, para a construção do segundo capítulo.

O segundo capítulo é impulsionado pelas consequências da exploração espacial e do uso desenfreado da tecnologia no tempo presente, bem como questões político-sociais que emergem da disparidade entre o investimento na tecnologia e a falta do mesmo em melhorias para a sociedade civil. A partir de produções artísticas que se dedicaram a discutir tal problema de maneira crítica por meio de visualizações de futuros que considero distópicos, os trabalhos que procuro abordar apresentam problemas cada vez mais tangíveis no mundo, como a colonização e/ou privatização do espaço sideral, a terraformação de Marte e o abuso da tecnologia advinda das missões espaciais dos anos 60 em função de práticas antiéticas, como a espionagem. Comento, no segundo capítulo, os trabalhos de dois artistas que se dispuseram a retratar (e relatar, de certa maneira), tais problemas: Matjaz Tancic e Trevor Paglen . Após ter introduzido algumas questões no texto anterior, pretendo aprofundar o tema da colonização do espaço no segundo subcapítulo a partir do trabalho de Michael Najjar. Os três artistas têm visões críticas

para com a ideia da colonização do espaço e, também, das consequências evidentemente terrestres, imaginadas e/ou direcionadas pelos trabalhos, que esse futuro pode ocasionar, produzindo ou realçando configurações de mundo que considero distópicas. Por fim, trago um poema de Gil Scott-Heron, buscando evidenciar o contraste entre futuros controlados por ideologias autoritárias e os efeitos que provocam no tempo presente das minorias sociais.

O terceiro capítulo é dedicado a obras que se opõem justamente aos futuros já preconizados por políticas hegemônicas, provocando novas imaginações de futuro por meio de temporalidades utópicas, mas que também realizam críticas ao tempo presente e à construção da história. Dessa forma, inicio a discussão retomando questões particulares do gênero de ficção científica propostas por Darko Suvin (1979), como a ideia de estranhamento cognitivo e o conceito de novum, para estabelecer maneiras de abordar e interpretar as produções artísticas contemporâneas que desenvolvem construções de mundo que considero utópicos. Tanto o conceito de novum como o estranhamento cognitivo aparecem na pesquisa como ferramentas, que reinterpreto de acordo com a diferenciação evidente que deve ser feita entre o estudo da literatura e o estudo das artes visuais. O primeiro subcapítulo refere-se a questões de exílio e/ou exclusão social. Analiso os trabalhos de Nuotama Bodomo e Vic Macedo a partir do conceito de afrofuturismo, que exploro a partir dos estudos de Achille Mbembe (2014), Reynaldo Anderson (2019) e Ytasha Womack (2013). Em seguida, segue-se uma reflexão sobre o trabalho de Larissa Sansour, relacionado ao conceito de arabfuturismo, que tenciono abordar com apoio dos textos de Jussi Parikka (2018), Gil Hochberg (2018) e Das Jareh (2013). Ambos, arabfuturismo e afrofuturismo, possuem questões similares no que diz respeito às suas configurações de mundo, opondo-se categoricamente ao imperialismo, ao colonialismo e ao racismo e/ou xenofobia. Os trabalhos expõem, desse modo, novas maneiras de se imaginar mundos fora da lógica humanista ocidental. Logo, admito em um primeiro momento que tais obras possuem como mote principal dos impulsos utópicos que as fundamentam uma reconfiguração da história/passado em função da imaginação do futuro.

No quarto capítulo desenvolvo análises sobre os trabalhos de Kiluanji Kia Henda, Manuel Díaz e Nonhuman Nonsense. Busco explorar como a imaginação de futuros livres e/ou emancipados pode interferir na forma como entendemos o tempo

presente. Apesar de serem completamente diferentes em suas origens e preocupações, acredito que há uma confluência no que diz respeito aos resultados que cada trabalho busca. Por isso, procuro compreendê-los, embora sempre considerando suas particularidades, principalmente por meio da ideia de “pensamento planetário”, proposta por Gayatri Spivak (2003).

Por fim, penso que, para compreender os futuros imaginados em trabalhos artísticos distintos, que emergem de narrativas e tempos passados e presentes múltiplos, é necessário um entendimento diferente da construção da história, que deve ser compreendida nesse contexto como um espaço-tempo mutável, sujeito a diversas representações não-fixas uma vez que a atemporalidade, consequência de tais produções e eventuais reflexões, faz com que as noções e funções do tempo presente mudem ao visualizarmos outros futuros em novas configurações de mundo. Tal desencadeamento provoca o estranhamento cognitivo, característico da ficção científica, que nos convida a pensar nessas representações como conjecturas plausíveis, aplicáveis ao mundo fora do campo da arte, rompendo, dessa forma, com paradigmas ou modelos pré-estabelecidos de compreensão do mundo “real”. Isto é, a capacidade de imaginar outros futuros que vão além dos já preconizados – futuros que se distanciam de idealizações de hegemonia ocidentais, imperialistas e/ou colonialistas. Futuros que, ao se emanciparem do controle de práticas autoritárias, expõem não apenas uma imaginação radical, isto é, que se recusa a aceitar o *status quo* mas, que, também, nos instigam a refletir sobre se e como podemos mudar o tempo presente e, conseqüentemente, o futuro. Portanto, as imaginações de futuros insubmissos na arte são janelas, buracos de minhoca, que se abrem para que possamos, a partir delas e com elas, retomarmos as rédeas de horizontes, que são, e devem ser sempre, múltiplos, diversos e, acima de tudo, nossos.

1. O táxi lunar

Tem uns dias que eu acordo pensando e querendo saber de onde vem o nosso impulso de sondar o espaço” trecho da música *Errare Humanum Est* de Jorge Ben, exemplifica e delinea o tom das questões que, de fato, me impulsionaram a escrever este primeiro capítulo, pois eu sentia certo fascínio em estudar imagens astronômicas dentro do campo da História da Arte. Parecia-me, tal como as representações de planetas e galáxias longínquas, um espaço relativamente desconhecido a ser desvelado, a partir de trabalhos que expõem mundos diversos, incomuns e completamente diferentes do nosso. Vejam bem, talvez meu interesse já não fosse, em meados de 2017 e 2018, quando realizei a pesquisa do meu Trabalho de Conclusão de Curso, estudar somente imagens do espaço sideral mas, sim, de confrontar um tema que expusesse lógicas diferentes de construção de mundo ou, decerto, mundos-outros totalmente distintos do nosso. Logo, quando tomei conhecimento de que o surgimento da *space art*, associado aos trabalhos de Chesley Bonestell, um dos primeiros a imaginar e representar o espaço sideral no campo das artes visuais – sem relação aparente com a literatura –, está diretamente relacionado a um plano de supremacia simbólica e de controle, não apenas do imaginário da exploração espacial, como das próprias práticas que a sustentam pelos Estados Unidos, questionei-me como eu poderia realizar tal pesquisa sem perder o pensamento quase-insubmisso mas, também, “otimista” que suscitou minha disposição para com o tema. Das saídas possíveis que encontrei, o primeiro passo vem a seguir: historicizar a partir das imagens e comentar criticamente as “imagens oficiais” da Corrida Espacial e suas ligações com o pensamento colonialista e imperialista e, em contraposição, apresentar as imagens astronômicas produzidas por artistas russos e por fotógrafos, profissionais ou amadores, principalmente durante o século XX.



Figura 1 | Modelo da Lua em exposição | Field Columbian Museum | 1898 | Autor desconhecido

1.1. A Lua de Daguerre

Enquanto pesquisava sobre fotografias astronômicas capturadas ainda no século XIX, encontrei uma imagem (figura 1) que muito me chamou atenção, e gostaria de começar a desenvolver algumas reflexões a partir dela. Um homem pára ao lado da Lua, não tão grande como deveria em relação a ele mas, ainda assim, maior. Parece-me uma foto posada justamente para demonstrar as dimensões do modelo da Lua em exposição no Field Columbian Museum, em 1898 mas, também, a fotografia também exhibe detalhes da superfície lunar que já eram visíveis aos estudiosos de astronomia desde o século XVII. Qual seria, então, o “ganho” em fotografar a própria Lua se as captações resultavam constantemente em imagens borradas, com muito contraste e pouco detalhamento? Questiono, claro, sem entrar no mérito do desenvolvimento técnico das câmeras fotográficas, porque essa seria a resposta mais simples e, igualmente, a mais provável. E respondo: nenhum. Enquanto o modelo exposto no Field Columbian Museum possuía, presumivelmente, um intuito didático, de instruir o público sobre o astro que tanto influencia a vida na Terra, as primeiras fotografias astronômicas, em um primeiro momento, nada têm a oferecer nesse sentido.

Porém, há uma circunstância que evidencia a relevância das primeiras fotografias tanto da Lua quanto do Sol, mesmo sem a riqueza de detalhes que o modelo exibiu – e que as imagens astronômicas produzidas nos séculos seguintes viriam a aprimorar. Elas são, exclusivamente, fotografias de astros celestes, sem mais, nem menos. Visto que, pela falta de nitidez, não é possível apreender nada além do que é visível. Não se pode fazer atribuições e impor lógicas terrestres aos corpos celestes fotografados no século XIX, eles existem e ponto.

Imagens artísticas contribuíram, e ainda contribuem, para visualizar, conceber e legitimar a exploração espacial e suas consequências terrenas. Quando aliadas a agendas nacionalistas, tais imagens têm a capacidade de transformar a compreensão pública acerca de questões críticas, isto é, funcionam como propaganda política. Logo, quando vemos fotografias como as feitas por Louis Daguerre, John William Draper, Hippolyte Fizeau e Lion Foucault (figuras 2 e 3), podemos observá-las somente pelo que são sem, necessariamente, pensar no que implicam. Ainda assim, gostaria de refletir sobre o que elas implicam, no campo da fotografia e especialmente a partir da fotografia de Daguerre, em relação à época

em que foram produzidas. Para tanto, é preciso pensar uma história da fotografia relacionada a uma possível história da astrofotografia.



Figura 2 | John William Draper | 1840 | Daguerreótipo | Fonte: Metropolitan Museum of Art

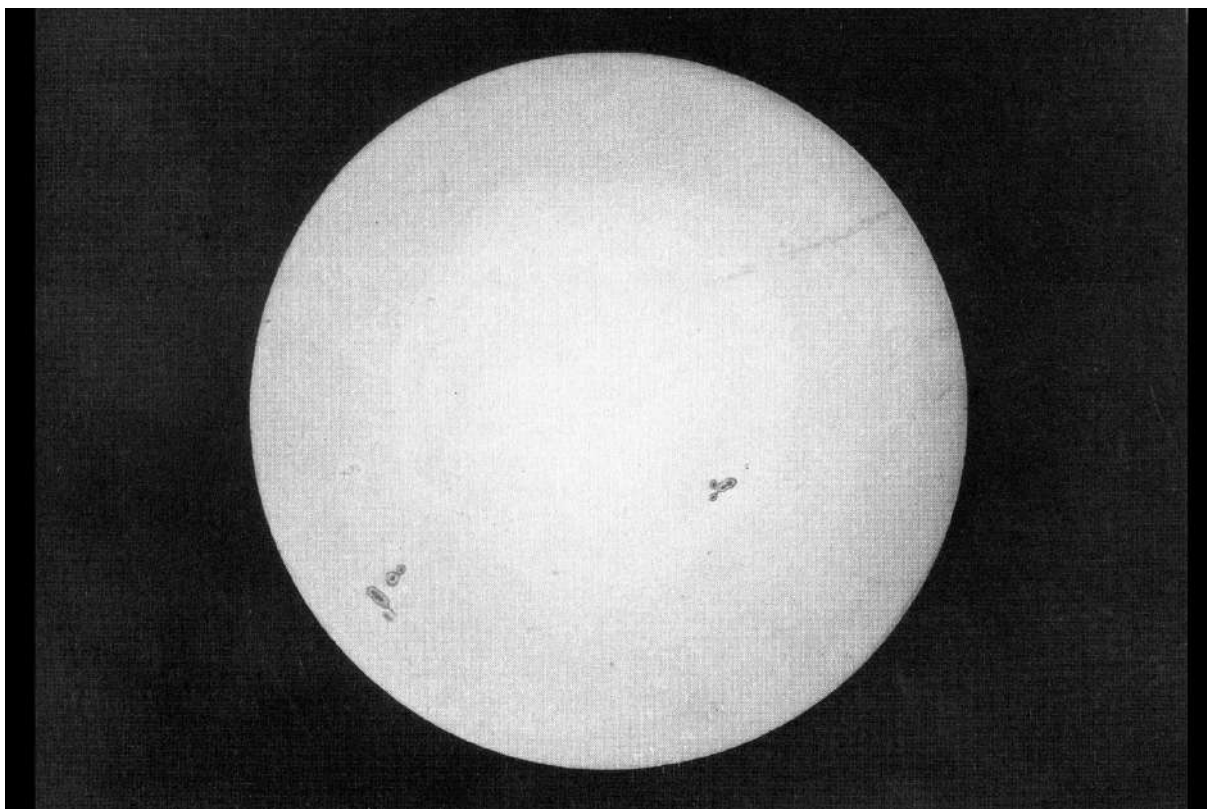


Figura 3 | Hippolyte Fizeau e Lion Foucault | 1845 | Daguerreótipo | Fonte: NASA

A fotografia serviu, desde sua difusão no século XIX, a diversos campos do conhecimento e, embora tenha sido apresentada oficialmente pela primeira vez na Academia de Ciência e Belas Artes da França, por Louis Daguerre, em 1839, foi, até o século XX, recusada pela sociedade artística como uma “forma de arte”. Por outro lado, estudiosos das ciências duras e da própria fotografia, logo fizeram uso de diversas técnicas fotográficas, como o daguerreótipo, a heliografia e o calótipo, entre outras, que surgiram na primeira metade do século XIX, para investigarem e comprovarem teorias em desenvolvimento. Houve, já na segunda metade do século XIX e especificamente na área da física, um interesse expressivo em utilizar a fotografia como ferramenta de estudo, que auxiliou o avanço de técnicas como a radiografia e, evidentemente, a observação astronômica.

Seguindo, então, uma possível história da astrofotografia, a Lua foi alvo de observações inúmeras vezes. Pouco tempo antes do anúncio público da invenção do daguerreótipo, feito por François Arago (1786 – 1853), Louis Daguerre (1787 – 1851) capturou uma imagem da Lua. Infelizmente, o daguerreótipo feito em janeiro de 1839, foi destruído em um incêndio dois meses depois. A perda da imagem é um dano irreparável para a história, no entanto, tal realização influenciou outros fotógrafos como Arago que tentou, sem sucesso, registrar imagens do espectro solar. Daí seguiram diversos experimentos na busca de se conseguir produzir imagens fotográficas de astros celestes. A primeira tentativa de “sucesso”, isto é, que produziu uma imagem nítida da Lua, foi a de George Phillips Bond (1825 – 1865), realizada com um refrator de 38 cm do observatório da Universidade de Harvard. Posteriormente, em 1852, o astrônomo inglês Warren de la Rue (1815 – 1882) registrou imagens lunares com uso de um telescópio². No entanto, acredito que dentre as primeiras imagens que conhecemos da Lua, a mais difundida e referenciada (figura 4) é a de Lewis Morris Rutherfurd (1816 – 1892).

Rutherfurd construiu em 1864 o primeiro telescópio fotográfico com o intuito de obter imagens astronômicas e conseguiu, assim, produzir um acervo vasto de imagens do Sol, Lua, planetas e estrelas. O telescópio gigantesco ficava no quintal de sua casa e, após muitas tentativas falhas, Rutherfurd desenvolveu uma lente específica – acromática –, corrigida para se adequar à sensibilidade da luz³ e, assim,

² Cf. RÉ, Pedro. *History of Astrophotography*, p. 29-30.

³ Cf. *The Moon*, New York, 1965. Página no site do Metropolitan Museum of Art.

obter imagens nítidas dos corpos celestes. Desde Rutherford até o presente, passamos a conviver com imagens astronômicas de forma quase cotidiana. De certo, sabemos que imagens astronômicas raramente serão vistas como objetos artísticos, estando, segundo James Elkins, na categoria de imagens informativas. E, em geral, a história da arte se interessou pouquíssimo por essas imagens. No entanto, talvez já há uma década e meia é possível percebermos uma curiosidade e atenção crescentes em relação a tais imagens, sendo grande parte delas proveniente de estudos científicos. Para Elkins, mesmo que essas imagens não contribuam diretamente para a produção de “obras de arte”, muitas vezes possuem características correspondentes com a produção artística, como preocupações estéticas e/ou formais e motivações subjetivas. Astrônomos realizam habitualmente dois tipos de imagens: “imagens bonitas” e “imagens científicas”. As “bonitas” são frequentemente alteradas em razão da cor (recebem cores falsas) e outros aspectos formais para obterem uma apresentação final “convidativa”, esteticamente aprazível⁴. Enquanto as científicas passam por processos de “limpeza” da imagem para tornarem-se nítidas e, por consequência, úteis a uma observação específica do que foi fotografado. Em ambos os casos, podemos considerar tanto as preocupações formais quanto as que procuram um resultado por conta de sua instrumentalidade científica como se relacionando em potencial com escolhas artísticas. Isto é, o trabalho de produção dessas imagens científicas pode estar “tão repleto de escolhas artísticas, tão profundamente envolvido com o visual e ser tão cheio de recursos e visualmente reflexivo quanto qualquer pintura, ainda que seus propósitos possam ser inteiramente diferentes” (Elkins, 2011, p. 16)

Assim, poderia-se dizer que a Lua de Daguerre, se ainda existisse, jamais seria necessária, do ponto de vista da observação científica dos corpos celestes. Enquanto as astrofotografias contemporâneas, realizadas tanto pelos astronautas no espaço, por fotógrafos com câmeras de altíssimo alcance na Terra ou telescópios espaciais como o Hubble, James Webb ou Canarias, contém uma imensidão de detalhes, as primeiras fotografias da Lua são inacessíveis por terem se perdido no tempo ou, são imagens com pouca nitidez, borradas e com contrastes altos entre luz e sombra, pretos e brancos. No entanto, é justamente por esse motivo que a Lua de

⁴ Cf. Elkins. História da arte e imagens que não são arte. 2011, p. 9.



Figura 4 | Lewis Morris Rutherford | 1865 | Fotografia | Fonte: Metropolitan Museum of Art

Daguerre mantém sua relevância na contemporaneidade, principalmente no que tange a temática da exploração espacial: é necessária para que continuemos a questionar e refletir acerca dos corpos celestes para além de sua utilidade para os governos do norte global, para que consigamos enxergá-los de perto sob outra ótica, outra perspectiva, que não somente aquelas ditadas por ideais políticos conservadores. Ou, na verdade, a impossibilidade de se observar a imagem é justamente onde reside sua importância no que tange às questões da exploração espacial. Assim, a Lua de Daguerre significa, a meu ver, tanto um respiro quanto uma abertura de possibilidades em meio à história da astrofotografia e da própria exploração espacial, pois não se adequa bem a nenhum destes, existindo à parte, o que evidencia a distância que há entre o ser humano e esse corpo celeste, ali, sempre inalcançável.

1.2. Da Terra à Lua e da Lua ao pensamento conservador

Existem diversas obras, sobretudo literárias, que tratam da exploração espacial nos séculos XIX e XX. A maioria delas narra viagens dos humanos à Lua ou a Marte, algumas já com intuito civilizatório, imaginando sociedades extraterrestres “primitivas”, e outras, que se dispunham a aceitar sua ignorância, no sentido de desconhecimento, e imaginaram o espaço sideral de maneiras distintas⁵. Dessas, a mais difundida é, provavelmente, *Da Terra à Lua* (1865), de Jules Verne (1828 – 1905). Na história de Verne, um “clube” estadunidense intitulado *Gun Club*, idealiza e projeta um canhão para lançar um projétil que seja capaz de chegar até a Lua. Tal organização é especializada em balística, isto é, todos os membros possuem conhecimento sobre armas de fogo. Logo, aparece na história Michel Ardan, que é a personagem francesa dessa narrativa. Ardan propõe para o *Gun Club* que o projétil/foguete seja tripulado e se dispõe a realizar a jornada. Assim, dois outros membros do clube também se voluntariam para fazerem parte da tripulação. Segue-se, então, a sequência de eventos que culminam no lançamento do foguete: a construção do canhão enorme, que dará o impulso inicial, uma bala

⁵ Como, por exemplo, os livros de H. G. Wells, *The First Men in the Moon* (1901) e Bohun Lynch, *Menace from the Moon* (1925).

gigante (oca) que será usada para abrigar a tripulação, e um telescópio de dimensões igualmente desconhecidas para observação.

As edições do livro foram ilustradas, em um primeiro momento, por Henri de Montaut (1825 – 1897), Emile Bayard (1837 – 1891) e A. de Neuville (1835 – 1885). É possível dizer, ao observarmos as imagens (figuras 5 e 6), que Verne e os ilustradores buscaram representar as cenas da narrativa de maneiras informativas e/ou pedagógicas, como aponta Arthur B. Evans (1998), ao notar que a maioria das imagens possuem um caráter didático, tanto para com a história quanto para as ciências naturais, como as fases da Lua e a representação das tecnologias que possibilitam o lançamento. Uma grande parte das páginas é acompanhada pelas ilustrações, que ficam acima do texto, ilustrando, literalmente, os acontecimentos narrados pelo autor (figura 6). Essa estratégia de comunicação por meio das imagens tentava, portanto, tornar o enredo do livro mais acessível para todos, incluindo, então, pessoas que não eram alfabetizadas. Além do que comenta Evans, noto, principalmente a partir das imagens, que a forma do foguete se assemelha, quase-premonitoriamente, aos que foram construídos no século seguinte, assim como a bala/módulo que se destaca do projétil/foguete com a tripulação é formalmente idêntico às balas que servem de munição para as armas de fogo. Evidente que a escolha e o uso que realiza o autor da forma da bala é tanto associada ao clube armamentista que conhecemos no livro como, igualmente, possibilita fisicamente o disparo em alta velocidade e, por consequência, o alcance de longas distâncias, “detalhe” que realça o quão alinhado estava o autor com os conhecimentos científicos que haviam sido elaborados e difundidos até aquele momento.

No romance, as três personagens de Verne não têm sucesso em completar a alunagem e ficam presos, viajando em órbita lunar, até que o módulo cai no oceano e eles são resgatados. O autor desenvolveu uma estratégia perspicaz que resolveu o problema de seu desconhecimento sobre grande parte das características particulares da Lua, as quais viriam a ser descobertas apenas no século seguinte. Com a falha da alunagem, torna-se desnecessário imaginar a paisagem e aspectos do solo lunar se vistos de perto, torna-se desnecessário, igualmente, construir interações imaginadas entre as personagens e o cenário. Sendo uma narrativa de ficção científica, seria compreensível, como ocorreu em outras obras, que o autor inventasse soluções para tais situações, no entanto, o cientificismo, cada vez mais

ligado ao positivismo, crescia na segunda metade do século XIX. Dessa forma, muitos artistas que escreviam ficção científica se adaptaram aos moldes que lhes eram propostos, normalmente em busca de validação de suas obras: a verossimilhança com a realidade e a capacidade de provar que suas histórias eram coesas cientificamente. Para tanto, é possível que Jules Verne tenha feito suas escolhas narrativas baseado nisso, uma vez que a ficção científica, desde o fim do século XIX, acabou se estabelecendo como um gênero conservador nesse sentido, com seus autores e, posteriormente, roteiristas e diretores, constantemente buscando a aprovação dos padrões das ciências “duras” e evitando (ou falhando) imaginar mundos que não seguissem as lógicas do nosso; o oposto do que realizou Mary Shelley (1797 – 1851) em *Frankenstein* (1818), obra tida como marco inicial do gênero na literatura.

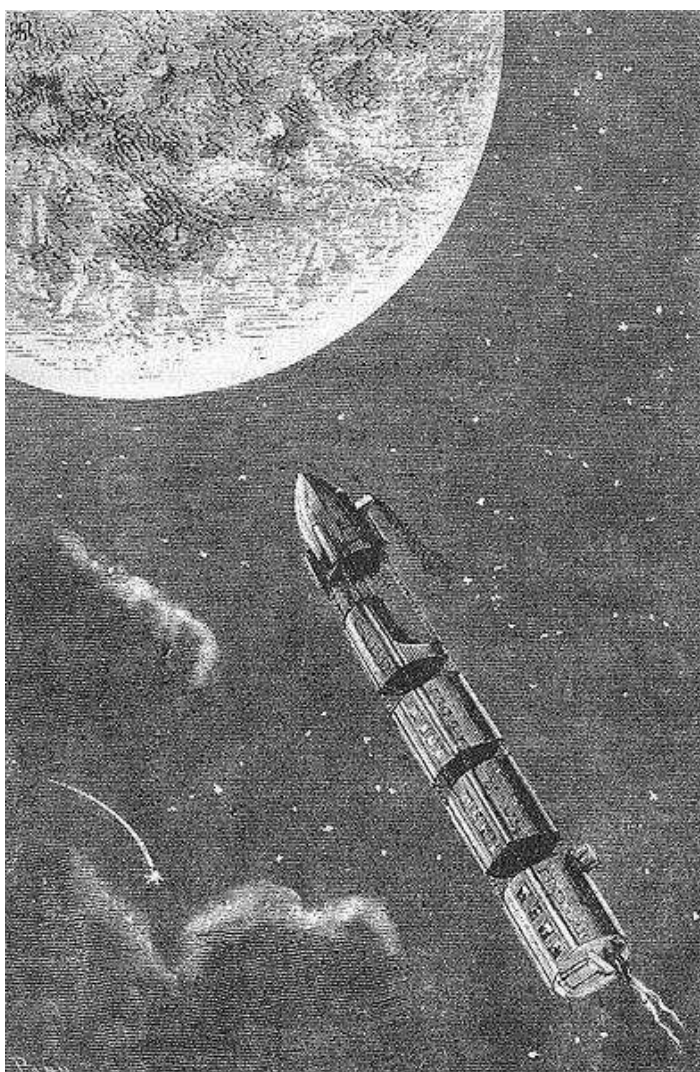


Figura 5 | Henri de Montaut | O trajeto do projétil até a Lua | 1868 | Ilustração

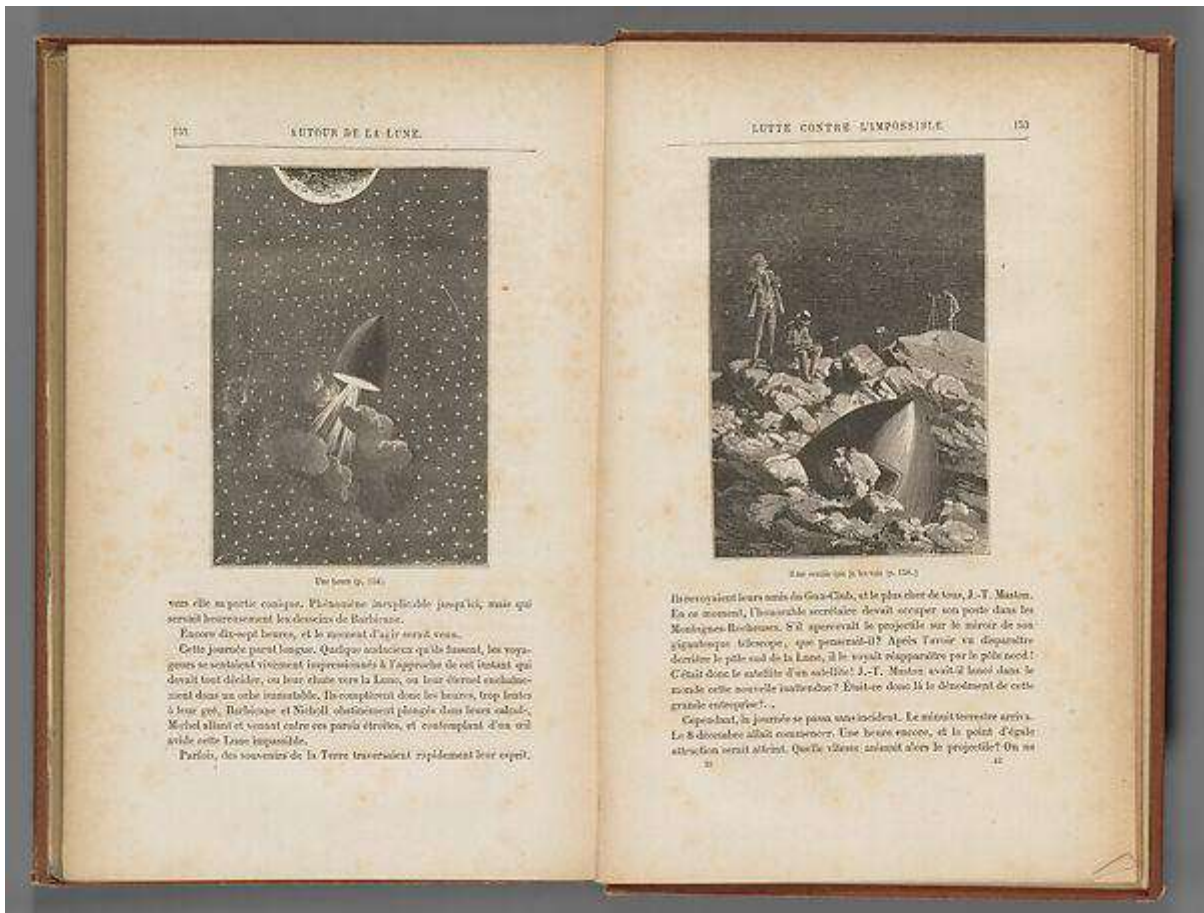


Figura 6 | Émile-Antoine Bayard e Alphonse Neuville | Página de *Da Terra à Lua* | 1878 | Fonte: Metropolitan Museum of Art

Dessa maneira, o conservadorismo do gênero se espalhou, e prevalece até os dias em que escrevo este texto, aparecendo até mesmo em obras que se dispõem a construir mundos novos: como *Stars Wars* (1977 – 2019) ou *Star Trek* (1966 – presente), que trazem consigo ainda configurações de mundo reacionárias, como regimes monárquicos, imperialismo e xenofobia, conectados, é claro, ao colonialismo e ao capitalismo. Tal como fez os Estados Unidos, durante a Corrida Espacial, dentro de uma guerra que já possuía fins imperialistas, ao impor uma lógica colonialista para com os corpos celestes, especificamente, a Lua.

1.3. Espaço sideral: a última fronteira (a ser colonizada)

O nome de Wernher von Braun (1912 – 1977) é mais difundido por ser associado ao desenvolvimento dos foguetes V-2, ainda na Alemanha Nazista, e

Saturno V, nos Estados Unidos já no período do pós-guerra; porém, pouco se fala de como ele também foi o idealizador do projeto visual da Corrida Espacial pelo lado estadunidense, viabilizado por meio das pinturas comissionadas que foram produzidas por Chesley Bonestell (1888 – 1986) na década de cinquenta. Wernher von Braun, cientista alemão, recebeu anistia e asilo dos Estados Unidos em 1944. Além de desenvolver projetos de engenharia aeroespacial, passou a chefiar o departamento de design e propaganda da iniciativa espacial do país e convidou Bonestell para “ilustrar” suas concepções para o futuro da exploração espacial estadunidense - que foram divulgadas em um simpósio realizado pela revista *Collier's* e intituladas “O Homem Irá Conquistar o Espaço em Breve!”. Bonestell trabalhava com temas astronômicos desde os anos 40, no entanto, há uma mudança notável no que diz respeito à introdução de figuras e construções humanas em paisagens antes imperturbadas pela presença de astronautas e foguetes (figuras 7, 8 e 9). Dessa maneira, é necessário apontar como a arte de Bonestell, em função de seu trabalho em conjunto com von Braun e a revista *Collier's*, entre 1952 e 1954, definiu uma linguagem de representações “grandiosas” e “românticas” do futuro da exploração espacial, sobretudo durante a Corrida Espacial.

Fica evidente que, desde o início, a exploração espacial realizada pelos Estados Unidos é fundamentada em um pensamento formado por ideias colonizadoras e, muito possivelmente, nazistas, expondo-as não só em suas ações como também em seus discursos e imagens. Ora, os foguetes eram, sobretudo, armas de destruição em massa que foram utilizadas na Segunda Guerra. O foguete desenvolvido por Wernher von Braun na Alemanha Nazista, V-2, era uma arma aterrorizante pois, acima de tudo, viajava com tamanha rapidez que a maioria das vítimas não era capaz de ouvi-lo até o momento da colisão/explosão. Independentemente de o foguete não ter “servido” o propósito de alterar drasticamente o resultado da guerra, o problema já estava dado: tal tecnologia viria a ser utilizada, poucos anos depois, para reafirmar a supremacia bélica estadunidense, que começou a se estabelecer globalmente no fim dos anos 40. Ainda, é preciso notar que a tecnologia aeroespacial produzida nos Estados Unidos em função, tanto da Segunda Guerra quanto da Guerra Fria, serve, até os dias de hoje, a objetivos descaradamente nazistas. Sob o manto do medo ora do comunismo, ora do terrorismo (islâmico, é claro), disfarçaram-se discursos de exclusão do outro. Esses discursos são utilizados para justificar práticas antiéticas



Figura 7 | Chesley Bonestell | *Saturno visto de Titã* | 1944 | Pintura | Fonte: site do artista

de espionagem em países sul-americanos e asiáticos, bem como para inflamar e financiar guerras e golpes de estado, os quais acabam fazendo uso da tecnologia aeroespacial, como satélites, mísseis e, ainda, foguetes, com o intuito final de controle, submissão e/ou extermínio de povos, etnias e culturas diferentes.

Dessa maneira, é pertinente lembrarmos que a alunagem da *Apollo 11* foi um acontecimento bastante inesperado na conjuntura histórico-política da Guerra Fria. Inesperado porque os russos já haviam se antecipado em quase todas as etapas dessa corrida: foram os primeiros a lançar um satélite no espaço (Sputnik, 1957), também os primeiros a colocar um ser vivo no espaço (Laika, 1957), os primeiros a colocar tanto um cosmonauta homem quanto uma mulher no espaço (Iuri Gagarin, 1961 e Valentina Terechkova, 1963). Seguindo essa linha, sabemos que os Estados Unidos vinham de uma constante desmoralização política, resultado de uma derrota na Guerra do Vietnã e do constante progresso dos russos na Corrida Espacial. Segundo Eric Hobsbawn em *Era dos Extremos* (1995), nesse período a ciência se

encontrava muitíssimo impopular em decorrência das bombas nucleares da Segunda Guerra Mundial. E, logo depois, também por conta justamente da corrida armamentista entre capitalismo e comunismo – de onde, sabemos, ocasionou-se a Guerra Fria e a própria Corrida Espacial⁶.



8

Figura 8 | Chesley Bonestell | *Lançando Mísseis Nucleares da Lua* | 1948 | Pintura
Fonte: site do artista

Diferentemente dos russos nos anos 50 que compreendiam o espaço sideral, mesmo protagonizando a Guerra Fria, por meio da ideia de “cosmos” (e daí vem o nome *cosmonauta*), em que a harmonia de um, o humano, com o todo, o espaço, era um dos ideais a ser alcançado, os Estados Unidos tinham e têm uma finalidade ligada diretamente à ideia de “progresso”. Pois, ao firmarem seu objetivo como sendo o da “conquista”, estavam simplesmente transpondo a “ideologia” *expansionista* de que algo “de fora” de suas pretensões não pode existir por si só, não pode ser considerado um espaço ou ser livre mas, sim, existe apenas para ser

⁶ Cf. Patron, 2018.



Figura 9 | Chesley Bonestell | *Explorando Marte* | 1953 | Pintura | Fonte: site do artista

subjugado. Seguindo essa linha, há também o uso excessivo das expressões “a última fronteira” [*the last frontier*] e “espaço exterior” [*outer space*]⁷, que evidenciam, quando colocadas lado a lado, ainda mais o caráter colonizatório presente no discurso da exploração espacial estadunidense que teve seu ponto culminante em 1969 quando foi realizada, na missão da Apollo 11, a aplicação da bandeira dos Estados Unidos em solo lunar. Ora, no espaço sideral certamente não existem fronteiras imaginárias e ele não é somente um local “fora” da Terra *esperando* para ser “conquistado” e modificado de acordo com os interesses *escusos* de cada país pois, toda intervenção humana feita sobre um espaço previamente livre é política e, portanto, agir sobre tal espaço com ideais modernos é igualmente agir em nome das estruturas imperialistas de relações de poder. Seja na Terra ou na Lua.

1.4. O sonho do cosmonauta

O anticomunismo é um discurso constantemente atrelado a políticas autoritárias e conservadoras. Desse modo, a história da exploração espacial russa, assim como de outros países foi, sistematicamente, apagada da “grande história”, tanto da exploração do espaço quanto no que concerne à produção visual de artistas da vanguarda russa no século XX sobre o tema. Para tanto, meu esforço aqui será o

⁷ Cf. Triscott, 2014, p. 27.

de lembrar e comentar tais trabalhos, uma vez que a Guerra Fria surgiu de um ímpeto imperialista de derrotar a “grande ameaça vermelha” da época, a URSS. Ainda, a Guerra Fria foi uma “guerra de memórias e de imagens”⁸ que culminou na vitória estadunidense quando a Apollo 11, em 1969, teve sucesso em realizar a primeira alunagem da história. Comentei anteriormente sobre os feitos russos durante a Corrida Espacial, e que certamente não foram de todo esquecidos mas, desbotados pelo êxito missão da NASA. Êxito que foi ampliado, justamente, por conta da disseminação das imagens, tanto em vídeo, quanto em fotografias, dos astronautas estadunidenses em solo lunar. À vista disso, os/as cosmonautas russos, ainda que não omitidos, mesclaram-se à “derrota” sofrida pela URSS na Corrida Espacial. No entanto, os russos estiveram muito mais envolvidos, e por mais tempo, do que os estadunidenses na busca pelo espaço sideral. Não apenas com investimento em pesquisas científicas e experiências tecnológicas, como também na área das artes visuais e da literatura.

Artistas de vanguarda, durante o período da União Soviética, nas décadas de 1900 a 1930, como Kazimir Malevich (Kiev, 1879 – São Petersburgo, 1935), tomaram como inspiração, em alguns trabalhos, a utopia da exploração espacial⁹. “A partir da investigação de léxicos visuais abstratos”, tais artistas refletiram sobre o desenvolvimento tecnológico na Rússia no início do século, “principalmente voltando-se a questões próprias da aviação e da exploração espacial, assim como contemplaram igualmente a influência de poetas e filósofos, cujos escritos referenciam uma busca pelo plano e/ou dimensão astral” (Boym apud Triscott, 2016), extraterrena – não extraterrestre. Refiro-me a essa intenção como sendo a busca por uma existência *extraterrena*, no lugar da palavra mais comum, *extraterrestre*, porque, no sentido da palavra extraterreno cabem mais desdobramentos, como as experiências de projeção astral ou projeção de consciência, práticas que, supostamente, eliminam as barreiras do mundo físico, concreto. Por outro lado, o sentido da palavra extraterrestre carrega consigo um peso associado à existência de vida em outros planetas. Isto é, enquanto a primeira

⁸ Cf. Seligmann-Silva, 2022. O autor não comenta especificamente sobre a Guerra Fria, mas é pertinente pensarmos algumas das práticas que ocorreram no período a partir dessa ideia.

⁹ Além de Malevich, muitos outros artistas da vanguarda russa como Vasilisi Kandinsky e Aleksandr Rodchenko, e também Pavel Filonov. Petr Foteev, Solomon Nikritin, Vladimir Tatlin e Gustav Klucis refletiram em seus trabalhos acerca da exploração espacial durante a União Soviética.

se refere a experiências extra-corpóreas dos seres humanos, a segunda faz referência a um contato pressuposto com formas de vida “inteligente” de outros planetas.

Dessa forma, e seguindo o que expõe Nicola Triscott (2014)¹⁰, penso que a exploração espacial, quando abordada por artistas da vanguarda russa, é, de certo modo, uma alegoria da revolução, pois representa o “sonho do cosmonauta” em deixar para trás um mundo capitalista e conservador para construir uma nova sociedade no espaço sideral. Para tanto, a palavra extraterrena volta com uma segunda camada de significação: a utopia da revolução, de refazer o mundo de maneira mais igualitária, que só poderia existir ou na separação entre corpo e “espírito” – este ligado diretamente ao cosmos –, ou na ação de corpo e espírito partirem do mundo já existente para um outro mundo-novo. Assim, ao colocar tal ideiação como uma aspiração utópica, significa também dizer que, embora a Revolução Bolchevique tenha acontecido, o restante do mundo, em sua esmagadora maioria, não apoiava (e ainda não apoia) regimes socialistas ou comunistas, de forma que o “sonho do cosmonauta” era, na Terra, irrealizável.

Para Triscott, Malevich “tentou imaginar o mundo do ponto de vista de um observador flutuando no espaço” pois, em suas pinturas, ele “removeu a hierarquia entre cima e baixo, Céu e Terra” (2016). Em um de seus textos-manifesto, Malevich compara a si mesmo e seu trabalho como artista com um aviador: “Eu transcendí o lampião azul de limitações de cores e adentrei o alvor além; sigam-me, camaradas aviadores, naveguem para as profundezas... Naveguem! Às livres alvas profundezas, a eternidade está diante de vocês!” (Malevich, 1976, p. 145).

¹⁰ Veremos, ao longo dos capítulos, muitas referências ao texto *Transmissions from the Noosphere* de Nicola Triscott. Seu artigo expõe um panorama geral e mundial de obras que tratam da temática da exploração espacial, o que foi muito enriquecedor para o desenvolvimento da minha pesquisa. No entanto, identifiquei que Triscott cita e/ou copia partes de textos de outras pessoas, incluindo entrevistas de artistas e comentários em catálogos, sem devida referência, pois não estão identificadas nem em notas de rodapé, nem ao final do texto. Me perturba em demasia que, uma das principais referências que encontrei, em meio à escassez de trabalhos sobre a exploração espacial nas artes visuais, seja problemática e, até mesmo, antiética. Me entristece e aborrece que eu não tenha tido acesso às fontes originais por conta da necessidade de pagar em dólar as revistas e catálogos nos quais foram publicadas. Como pesquisadora no Brasil, após seis anos de sucateamento nas áreas de educação e pesquisa, é uma adversidade, mesmo tendo recebido bolsa CAPES, não possuir acesso a algumas das fontes que me seriam caras. Além disso, as políticas de publicações científicas são, em sua maioria, antidemocráticas, tornando o acesso ao conhecimento algo cada vez mais seletivo e excludente. Dito isso, gostaria de ressaltar que, sim, o trabalho de Triscott foi de grande ajuda, no entanto, dadas as questões complexas de autoria envolvidas, mantenho, e manterei sempre, um incômodo por ter utilizado o texto dessa autora.

Aleksander Bogdanov, ou Aleksander Malinowski (Sokolka, 1873 – Moscou, 1928), um dos organizadores e líderes do partido bolchevique, tornou-se “um dos mais interessantes autores de SF dos anos pré-revolucionários” (Suvin, 1979, p. 252). Bogdanov-Malinowski escreveu no início do século dois livros que imaginavam sociedades marcianas, *A Estrela Vermelha* (1908) e *Engenheiro Menni* (1913) e um poema intitulado *Um Marciano Encalhado [stranded] na Terra* (1927). Nos livros, Bogdanov, cria uma sociedade comunista no planeta vermelho, e faz referências à Revolução Bolchevique e à luta de classes. O autor retrata sociedades marcianas harmoniosas e democráticas, sem deixar de apontar e esboçar problemas que nações hiper-industrializadas trazem consigo, mesmo em regimes socialistas ou comunistas. Quase como um profeta, Bogdanov já chamava atenção para questões difíceis, e que povoam o mundo terrestre na contemporaneidade, como os perigos que se utilizar energia nuclear, a preservação do meio ambiente, a ética (ou antiética) da biomedicina e das farmacêuticas, e a exploração desenfreada dos recursos naturais, que ocasiona cada vez mais na escassez da vida cotidiana terrestre.



Figura 10 | Ilya Kabakov | *The Man Who Flew into Space from His Apartment* | 1998 | Instalação
Fonte: Tate Modern

O artista Ilya Kabakov (Dnipro, 1933) é, igualmente, uma figura chave para pensarmos a produção local acerca da temática da exploração espacial. Kabakov, cuja produção mais reconhecida é feita de instalações, possui um trabalho intitulado *The Man Who Flew into Space from His Apartment* (1988). A obra, uma instalação, é composta por uma sala pequena, as paredes cobertas por pôsteres de propaganda soviética, bem como alguns desenhos técnicos, como diagramas e planos de voo (figura 10). É presumível que o dono do quarto obteve sucesso em sua missão de viajar para o espaço, uma vez que encontramos a sala vazia, com um buraco no teto. Esse trabalho, diferente daqueles produzidos por artistas russos no início do século, aborda com ironia o tema pois, pode ser entendido como uma sátira do desenvolvimento e ambições da nação russa para com a exploração espacial em confronto com um certo descaso com a vida cotidiana precarizada dos cidadãos; ainda que exista um aparente idealismo no trabalho, que se conecta diretamente com os trabalhos da vanguarda porque expõe o sonho da fuga. O cosmonauta deixa, então, de ser um indivíduo ligado ao governo, e torna-se uma pessoa comum, que morava numa sala minúscula e que, mesmo sob essas condições, conseguiu realizar o feito da viagem espacial.

Em 2011, a exposição *The Cosmos of the Russian Avant-Garde: Art and Space Exploration, 1900-1930* [O Cosmos da Vanguarda Russa: Arte e Exploração Espacial, 1900-1930], realizada no State Museum of Contemporary Art, em Thessaloniki, na Grécia, já apontava relações entre o entendimento dos artistas sobre a ideia de cosmos, e as práticas e tecnologias da exploração espacial na Rússia durante o período, tomando como acontecimento-chave a Revolução Vermelha, ocorrida em outubro de 1917. A exposição, que teve curadoria de John E. Bowlt, Nicoletta Misler e Maria Tsantsanoglou, trouxe obras de pintores modernistas junto a projetos, modelos e experimentos científicos de engenharia aeroespacial.

Evidente que tais características não são definições para o trabalho dos artistas russos que se dedicaram a explorar os programas espaciais soviéticos, mas, sim, camadas de significação que podemos encontrar, dado o período histórico e as relações que se davam entre eles e o ideal da época de alcançar o espaço sideral. Considero, ainda, que a viagem espacial para artistas russos possuía intenções não somente artísticas, digo, no sentido de explorar a temática mas, também, de se

refletir sobre a liberdade dos espaços, sejam eles terrestres ou extraterrestres, por meio de questões filosóficas e políticas.

Além de artistas russos, penso ser imprescindível comentar brevemente também, a produção feita na Rússia por artistas de outras nacionalidades, dado que houve e há um interesse em contar, recontar e criar novas narrativas acerca do programa espacial soviético. A exemplo, duas artistas britânicas, Jane e Louise Wilson (Newcastle, 1967), visitaram *Star City* [cidade estelar], o centro de treinamento dos cosmonautas que se localiza nos arredores de Moscou e, por meio dessa visita, desenvolveram uma instalação, *Stasi City* (1997) com vídeos do prédio sendo reproduzidos em quatro telas. Posteriormente, visitaram também o Cosmódromo de Baikonur, localizado no Cazaquistão, e realizaram uma segunda instalação, *Proton Unity, Energy, Blizzard* (2000) igualmente composta por quatro telas, que mostram sequências de imagens de locais-chave do desenvolvimento aeroespacial abandonados¹¹. Outro trabalho produzido pelas irmãs que trata da temática da exploração espacial russa é o filme *Dream Time* (2001), no qual as artistas buscaram documentar o lançamento de uma missão espacial no Cosmódromo de Baikonur. O Cosmódromo, atualmente desvanecido, foi um dos cenários terrestres protagonistas da Corrida Espacial, pois, foi desta instalação que a *Vostok I*, nave tripulada por Iuri Gagarin, em 1961, lançou-se ao espaço sideral. Assim, o fio condutor dos três trabalhos se dá a partir das imagens de locais-chave da Era Espacial Soviética; mas não só isso, pois, há também nos trabalhos de Jane e Louise Wilson, uma ausência de pessoas, o que transforma esses lugares, outrora triunfantes, em mansões de fantasmas. No entanto, o interesse das artistas pode ser capaz de despertar, mais uma vez, as memórias e conquistas da União Soviética durante a Corrida Espacial, justamente porque se dispõem a recuperar o passado, mesmo em meio a certa decadência e feitos desbotados, e o transpõem para o tempo presente, transmutando ambos, tempo e território, em novas narrativas. Essa prática, ainda que talvez não intencional, mantém vivo, de alguma forma, o sonho do cosmonauta. Isso se relaciona diretamente com o fato de que a Rússia não fez parte do grupo de países que assinaram o Acordo Ártemis em 2020, e, até o momento, não parece demonstrar interesse em fazê-lo.

¹¹ Cf. Triscott, 2016.

O Acordo Ártemis, que planeja estabelecer fronteiras terrestres em solo lunar, já foi assinado por 23 países¹², incluindo o Brasil, que integrou o conjunto em 2021. Mesmo em meio à pandemia de COVID-19, a falta de investimento e os seguidos cortes de orçamentos nas pesquisas científicas, negacionismos científicos inflamados pelo “alto escalão” do governo que impediram a compra de vacinas e, até mesmo, ideias de “terraplanismo”, o ex-presidente julgou que poderia, de alguma forma, ser capaz de organizar um programa espacial brasileiro que conseguisse explorar e minerar a Lua. Por outro lado, a Rússia, apesar ter um programa espacial consolidado, não assinou o acordo especialmente por um único motivo: os líderes do governo alegaram que os Estados Unidos, ao dividir as “fronteiras” lunares, ficariam com a “melhor” parte do solo para si, bloqueando, assim, a exploração e o minério da parte “boa” do solo lunar para os demais países. Logo, a Rússia não assinou o Acordo Ártemis por ambição e, talvez, resquícios das políticas que configuraram a Guerra Fria. De qualquer forma, não foram contra os termos básicos do acordo, e, sim, contra a divisão das partes do solo “dadas” a cada país. Em todo caso, o estabelecimento de linhas imaginárias terrestres servem para dividir e subjugar, muito mais do que para proteger, e transportar tal prática, ainda que não existam habitantes sencientes na Lua, escancara as práticas nocivas que fundamentam a exploração espacial, desde a segunda metade do século XX.

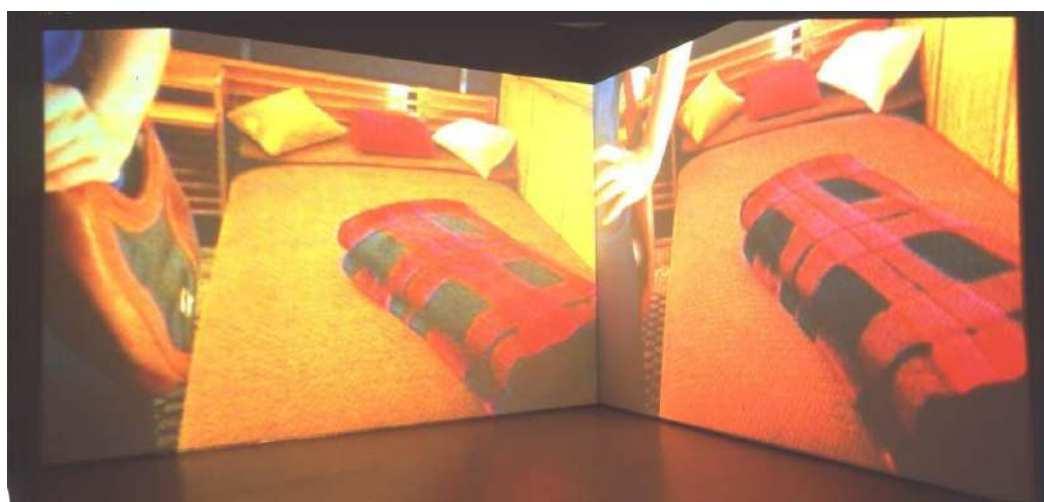


Figura 11 | Jane e Louise Wilson | *Stasi City* | 1997 | Instalação
Fonte: Metropolitan Museum of Modern Art

¹² Estados Unidos, Austrália, Canadá, Itália, Japão, Luxemburgo, Ucrânia, Reino Unido, Emirados Árabes Unidos, França, Israel, Colômbia, Bahrein, Coreia do Sul, Nova Zelândia, Romênia, Singapura, México, Polônia, Nigéria e Ruanda.

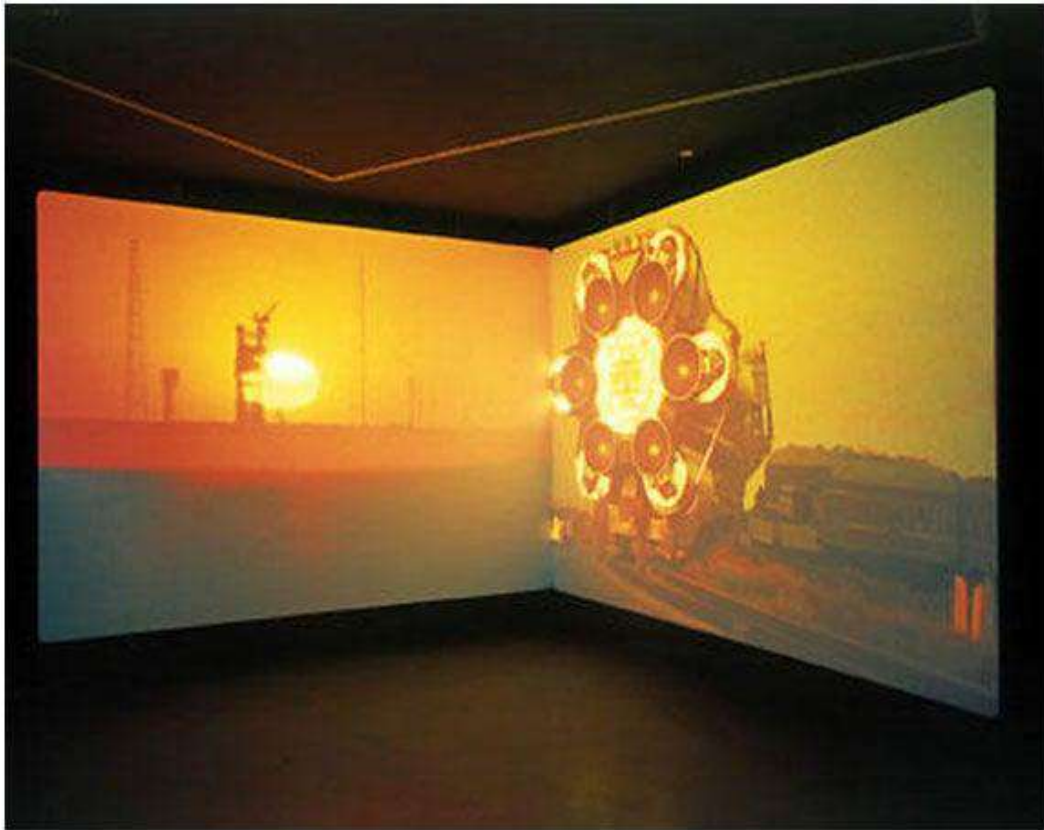


Figura 11 | Jane e Louise Wilson | *Proton, Unity, Energy Blizzard* | 2000 | Instalação |
Fonte: Metropolitan Museum of Modern Art

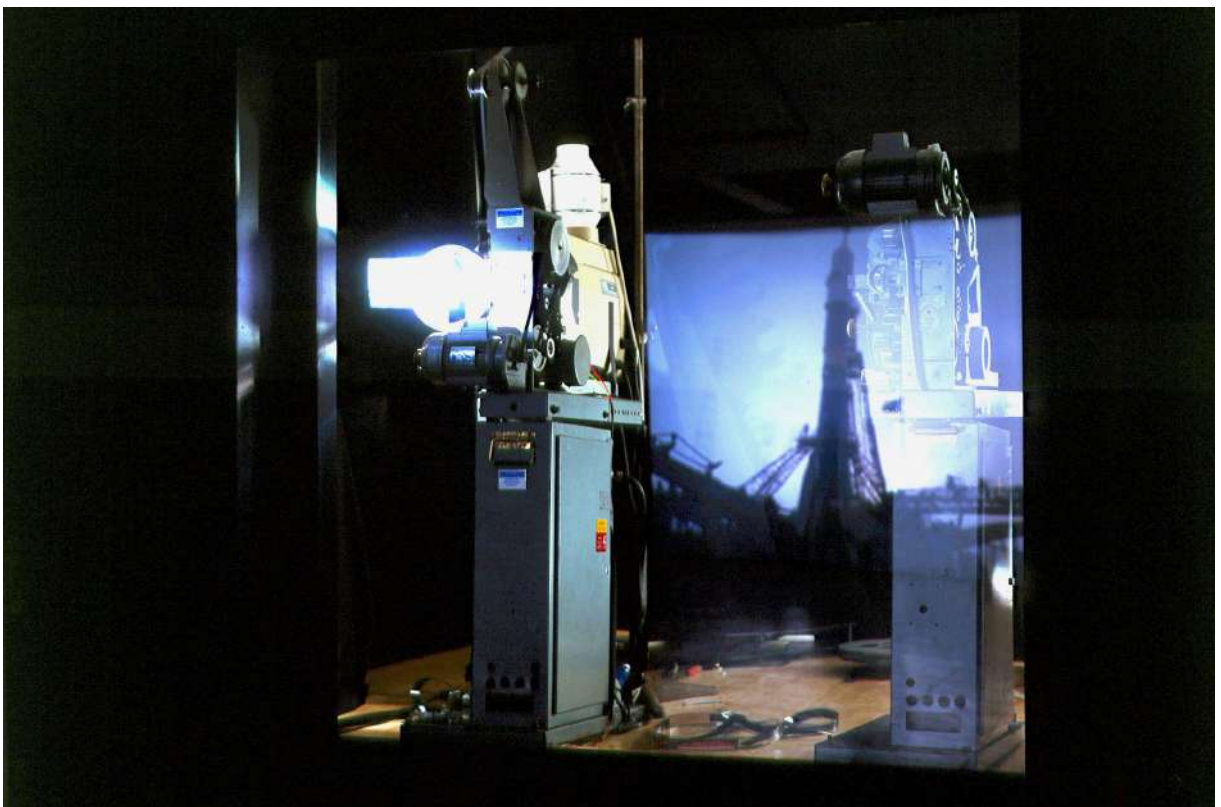


Figura 12 | Jane e Louise Wilson | *Dream Time* | 2001 | Fonte: site das artistas

Outro trabalho que considero relevante citar é o curta *On the Third Planet from the Sun* (2006), de Pavel Medvedev (1963). Seguindo a vida de civis em Arkhangelsk, região localizada no norte da Rússia, 45 anos após o teste da bomba de hidrogênio, que foi testada lá, vemos pessoas se entremear nos pântanos em busca de lixo espacial, como restos de foguetes, que, então, são vendidos ou utilizados na agricultura ao redor de suas casas. Para Triscott (2016), o filme “apresenta uma exploração mais nuançada e antropocêntrica do legado dos interligados programas espacial e nuclear russos” e, ainda, “tece forças sociais, políticas e materiais em um estudo mordaz e assombroso”. Dessa maneira, recupero o comentário feito alguns parágrafos acima, acerca do desenvolvimento de tecnologias militares e sua aplicação na vida cotidiana, que torna-se, de uma forma ou outra, nociva, pois, mesmo que os foguetes e satélites não tenham sido planejados para habitarem a Terra, seus detritos acabam interferindo no dia a dia. Em contrapartida, a Bomba H, por sua vez, foi uma tecnologia desenvolvida com intuito puramente bélico, isto é, com consciência de que sua aplicação resultaria em destruição e morte em massa. A produção da Bomba H se deu após o uso da Bomba A - lançada em Hiroshima e Nagasaki, durante a Segunda Guerra Mundial. Conhecemos, de certo, dois países que lançaram a Bomba H ainda nos anos quarenta: os Estados Unidos, em 1945, no deserto do Novo México, e a URSS, em 1949, no deserto do Cazaquistão. Porém, enquanto a região de Arkhangelsk fica no extremo norte do território russo, o Cazaquistão localiza-se ao sul da Rússia. Então, como há detritos e radiação da Bomba H em Arkhangelsk, se o teste foi realizado em outro lugar, de latitude expressivamente menor? Em 2019, investigações identificaram que a Rússia realizou testes nucleares com motores de foguetes próximo a Nyonoksa, cidade no norte da região de Arkhangelsk. Logo, além do curta de Medvedev expor a realidade cruel na qual vivem os habitantes da região, também desvela um segredo de Estado, e expõe duramente a ambição dos países que, no caso da Rússia, ainda que outrora possuísse uma preocupação (não tão prática quanto idealizada) para com a liberdade e o bem-estar não só de seus cidadãos mas também o dos cidadãos do mundo, ao continuar a aspiração de se tornar uma nação que “conquistou” o espaço, deixa de lado questões terrestres indispensáveis como o cuidado com o meio ambiente e a dignidade de seus cidadãos.



Figuras 13 e 14 | Pavel Medvedev | *On the Third Planet From the Sun* | 2006 | Frames do filme

2. Futuros presentes

Lembro-me de uma cena da minha série de televisão preferida, *Arquivo X* (1993 - 2002/2016 - 2018), na qual o antagonista principal da série, The Smoking Man, diz para o protagonista, Fox Mulder, que o governo estadunidense prevê o futuro, e acrescenta “a melhor maneira de prever o futuro é inventá-lo”. Sem dúvidas, os questionamentos que busco elaborar neste capítulo estão diretamente relacionados com o futuro que tem se delineado a partir de práticas nocivas de “grandes nações” do norte global. Precisamente por esse motivo, os trabalhos que abordo neste capítulo apresentam problemas cada vez mais tangíveis no mundo, como a colonização e/ou privatização do espaço sideral, a terraformação de Marte e o abuso da tecnologia aeroespacial advinda da Segunda Guerra e das missões espaciais, dos anos 60 em diante, em função de práticas antiéticas, como a espionagem. Tenciono comentar trabalhos de artistas que se dispuseram a retratar (e relatar, de certa maneira), tais problemas.

Para tanto, tomo como ponto de partida o conceito de “estranhamento cognitivo”, cunhado por Darko Suvin na segunda metade do século XX. Suvin “sistematizou” o gênero de ficção científica em *Metamorphoses of Science Fiction* (1979), identificando nos subgêneros mais correntes, como a *space opera*, *cyberpunk*, *space western*, utopia e distopia, as ideias de *estranhamento cognitivo e novum*.

Logo no início do livro, então, somos convidados a refletir acerca da produção *sci-fi* dentro da literatura a partir do que o autor chama de estranhamento cognitivo. A ideia de estranhamento é rapidamente apreensível uma vez que a maioria das obras de ficção científica dispõem de configurações de mundo que nos causam sensações dissonantes, revelando, muitas vezes, fragilidades e complexidades da percepção que temos sobre o mundo e sobre quem o habita. Tais sensações ou percepções, abrem zonas de não-conhecimento, ou seja, espaços-tempos nos quais quase tudo parece novo ou *estranho*. A parte que reconhecemos fica ligada à questão do cognitivo, visto que a ficção científica “vê as normas de cada tempo, incluindo empaticamente o seu próprio, como únicas, mutáveis e, logo, sujeitas a uma visão *cognitiva*” (Suvin, 1979, p. 7).

Suvin define a ficção científica como “a literatura do estranhamento cognitivo”, ideia desenvolvida a partir do trabalho de Bertolt Brecht sobre “alienação no teatro”, isto é, produções que incitam o observador a perceber que o contexto das narrativas, ou elas mesmas, são construções da realidade, não a realidade em si mesma. Além disso, Suvin sugere que *cognitivo* é um sinônimo de *ciência*, que, para ele, por sua vez, significa um campo mais amplo do que os limites dos métodos analíticos. Assim, cognição e estranhamento na ficção científica funcionam dialeticamente na interpretação do autor, permitindo que reconheçamos de alguma maneira o mundo no qual se passam as histórias, o cognitivo; mas, mantendo uma porção de algo que não identificamos prontamente, o estranho. Tal percepção serve, portanto, a um estímulo que se retroalimenta constantemente: a produção de pensamento crítico, de reflexões acerca do mundo real, que surgem justamente pelo embate entre os mundos imaginados e o mundo em que vivemos.

Em oposição, considero que os mundos que expõem cruamente a realidade em que vivemos, pautada e controlada por políticas e práticas hegemônicas, pertencem ao campo da distopia¹³. Não somente porque a distopia é, em seu modo mais simples, uma exacerbação da realidade que vivemos, como, também, porque mundos distópicos são domínio daqueles que detém o poder. As distopias, embora reconhecidas e difundidas no campo literário e cinematográfico, não foram propriamente teorizadas. São entendidas simplesmente como antônimos, configurações de mundo contrárias às utopias. Ou seja, a imaginação de mundos e/ou futuros que mantêm lógicas de poder estabelecidas em práticas colonialistas, capitalistas e/ou autoritárias, reportam-se diretamente às distopias; ainda que sejam capazes de realizar críticas ao tempo presente.

Compreendo o apelo em expor cruamente os problemas de nosso tempo ao empurrá-los para o futuro como fantasmas que estarão sempre em seus devidos lugares para nos assombrar; no entanto, os futuros distópicos não são democráticos, nem em sua construção imaginária de mundo e, muito menos, em suas representações. Ora, nem mesmo se imaginarmos uma distopia comum de alguma

¹³ O marco fundador da distopia como gênero literário é frequentemente atribuído ao romance de George Orwell, 1984, publicado pela primeira vez em 1949. Posteriormente, a ficção distópica é desenvolvida não só na literatura como também em trabalhos cinematográficos e obras de arte. Ressalto que existem divergências no que diz respeito à obra que originou o gênero, podendo, por vezes, ser identificado nos trabalhos de Robert Benson (O Senhor do Mundo, 1907) e Ievguêni Zamiátin (Nós, 1923).

maneira a todos, o fim do mundo a partir da crise climática, conseguimos um futuro inteiramente democrático. Tal como apontam Danowski e Viveiros de Castro (2014), o colapso ambiental não pode ser uniformemente distribuído. Penso que isso serve para qualquer outra distopia: nenhuma delas é ocasionada por todos. E, logo, nenhuma delas serve como distopia para todos, visto que é um tanto inconsistente que aqueles que ocasionam uma distopia sejam, de fato, afetados por ela.

Vejamos um caso específico da exploração espacial: por conta das mudanças climáticas, ocasionadas nos últimos anos principalmente pelo uso desenfreado (e antiético) da tecnologia, de queimadas e emissões monstruosas de gases tóxicos na atmosfera, a possibilidade de habitar outro planeta tem se tornado cada vez mais plausível. Para que isso aconteça, é necessário submeter outro corpo celeste a um processo chamado *terraformação*. Muito provavelmente esse outro planeta será Marte. Embora existam pesquisas em andamento e investimento de iniciativas e instituições públicas e privadas buscando tornar esse futuro uma realidade, sabemos que, se um dia chegarmos a isso, não enviarão todos os humanos para habitarem o planeta vermelho em uma “nova colônia”. Pelo contrário, deixarão todos aqueles que justamente não tiveram parte na destruição do planeta para trás. Tal suposição não é simplesmente um exercício displicente de *futurologia* mas, sim, um exercício baseado nas proposições apreensíveis por meio da ficção científica. Se admitirmos que esta é capaz de imaginar futuros sempre presentes, então é certo dizermos que o futuro projetado e sistematizado por instituições privadas em conjunto com nações imperialistas não acolhe a todos. Isso porque as distopias sempre pertencem àqueles que detém o poder.

Assim, considere pertinente pensar este capítulo a partir da frase proferida por Neil Armstrong, durante a alunagem da Apollo 11, “Esse é um pequeno passo para o homem, [mas] um grande salto para a humanidade”. A pergunta que coloco, e que orienta as reflexões deste capítulo é a seguinte: quais foram os efeitos que a alunagem teve na vida cotidiana da população civil? A quem a tecnologia que foi desenvolvida serve?

2.1. “Para toda humanidade”

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, governos e líderes militares têm conduzido decisivamente o desenvolvimento da ciência do norte global, consequência que derivou da relevância estratégica atribuída a novas tecnologias do século vinte, como a energia nuclear e a tecnologia aeroespacial. Além disso, segundo Triscott (2016) a concentração de cientistas em laboratórios de pesquisa universitários ou industriais, permitiu aos governos centralizar a qualidade dos estudos e recursos, controlando seu desenvolvimento a fim de intensificar a segurança nacional. Dessa forma, as novas tecnologias são idealizadas a partir de “interesses políticos dos governos e desenvolvidas por meio de práticas militares, antes de serem gradualmente filtradas e inseridas em indústrias civis e aplicadas ao cotidiano dos cidadãos”¹⁴, tais como sistemas de geolocalização e telecomunicação, internet e redes de vigilância.

Partindo do panorama histórico que apresenta a respeito do desenvolvimento tecnológico aeroespacial e de exemplos variados de colaboração entre artistas visuais e agências espaciais em programas institucionais de arte atravessando o século XX, Triscott observa uma tendência de trabalhos artísticos baseados em processos de conversão de tecnologias aeroespaciais e de interceptação de informação sigilosa, encontrando brechas nos processos de controle e regulação institucional dos usos de tais tecnologias. A autora destaca a produção de Trevor Paglen (Maryland, 1974), artista estadunidense que explora essas problemáticas utilizando, principalmente, a fotografia e o vídeo, mas também esculturas e textos. Em algumas de suas obras, Paglen investiga os sistemas militares de vigilância em massa e coleta de dados, tanto de empresas públicas quanto privadas, sancionados pelos governos federais, que, por sua vez, passam as informações de satélites “invisíveis”, pois, justamente, pairam na órbita terrestre, muito longe do alcance de olhos humanos. Dentro disso, Paglen também investiga as instalações “secretas”, que recebem e monitoram as imagens de satélites, localizadas em diversos lugares. Todos, no entanto, ermos.

¹⁴ Cf. Triscott, 2016.



Figura 15 | Trevor Paglen | *Dead Satellite with Nuclear Reactor, Eastern Arizona (COSMOS 469)* | Da série *The Other Night Sky* | 2011 | Fotografia | Fonte: site do artista

Dessa forma, um de seus trabalhos é resultado de anos de uma investigação realizada “no deserto atrás das montanhas de Sierra Nevada, onde Paglen utiliza um sofisticado equipamento telescópico a fim de rastrear e fotografar as quase duzentas espaçonaves sigilosas estadunidenses na órbita da Terra” (Triscott, 2016). *The Other Night Sky* (2010 – presente) captura em imagens aquilo que existe oculto, conhecido e visto por poucos, aquilo que corrompe a liberdade inerente do céu e o obriga a proteger segredos que não são dele para serem protegidos. Paglen, por meio da análise de fontes diversas como sites de astrônomos amadores, planos de voo da Administração Federal de Aviação estadunidense e a relatoria de orçamentos federais disponíveis para consulta do público civil, expõe atividades do governo que passam, muitas vezes, despercebidas da população – ainda que suas consequências desenrolem-se diretamente na sociedade e no mundo. Logo, assumindo uma posição política de oposição, que cobra por transparência e

responsabilização do governo, as fotografias do artista nos servem como prova, pois representam uma evidência, mesmo que divulgada por meio da arte, de atos e práticas nefastas do governo.

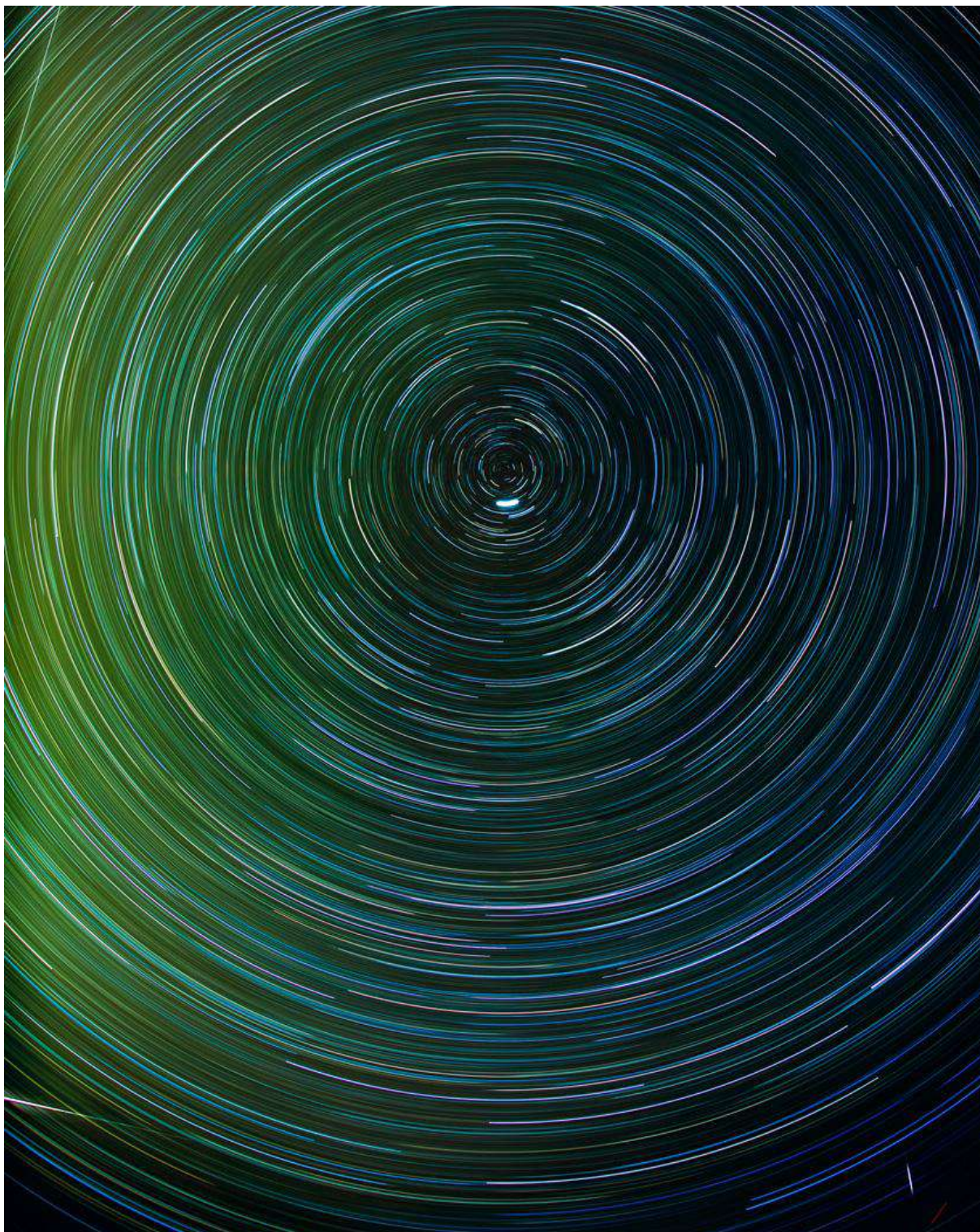


Figura 16 | Trevor Paglen | *Singleton/SBWASS-R1 and Three Unidentified Spacecraft (Space Based Wide Area Surveillance System; USA 32)* | Da série *The Other Night Sky* | 2012 | Fotografia
Fonte: site do artista

Para tanto, o “Outro Céu Noturno” é um título paradoxal, dado que o espaço do único céu que temos é povoado e controlado por países do norte global, e utilizado como uma cortina, um véu, que encobre atividades antidemocráticas e autoritárias de governos e empresas privadas. Em *The Other Night Sky*, Paglen fez uso do equipamento telescópico mais avançado na época para “rastrear e fotografar as luas feitas pelo homem”¹⁵, isto é, aproximadamente 200 aeronaves do governo estadunidense que orbitam a Terra em segredo. Além disso, o artista utilizou a técnica de longa exposição fotográfica com intuito de demonstrar os rastros das trajetórias que foram percorridas por estes satélites.



Figura 16 | Trevor Paglen | *They Watch the Moon* | Da série *Limit-Telephotography* | 2010 | Fotografia
Fonte: site do artista

O “mundo secreto dos satélites”, entretanto, precisa ser rastreado até as instalações que os administram, do contrário a denúncia não passaria de uma simples teoria da conspiração, que precisaria, no ponto de vista de Paglen, de um

¹⁵ Cf. Triscott, 2016.

“consenso de crença” para produzir um efeito de verdade. Penso, no entanto, que é por meio dessas outras imagens, precisamente, que Paglen oferece, de fato, as evidências necessárias para corroborar com aquilo que é exposto pelo conjunto de sua produção. A exemplo, é possível citar *They Watch The Moon* (2010), fotografia integrante da série *Limit-Telephotography*, que exhibe *Sugar Grove*, uma estação de escuta da NSA, em West Virginia, parte sigilosa e automatizada da rede ECHELON de estações terrestres. Projetada para interceptar e retransmitir dados privados de comunicação, a estação foi desenvolvida para tomar vantagem do fenômeno *moonbounce*, uma transmissão de comunicação por satélites que tem um caminho cíclico: Terra-Lua-Terra, isto é, que coleta sinais de comunicação ao redor do mundo no momento que ascendem ao espaço, atingem a Lua e retornam.

Dessa forma, *Limit-Telephotography* (2004 – 2012) é uma série fotográfica produzida com auxílio de telescópios de alta potência que exhibe as localizações remotas onde se situam instalações sigilosas do governo. Essas instalações, de acesso restrito, são cercadas por milhares de quilômetros de terra, de forma que não podem ser vistas a olho nu; no entanto, por meio da intervenção do artista, tais locais e práticas outrora invisíveis são tornadas visíveis. A maior parte das imagens é composta por fotografias borradas (figuras 17 e 18), acredito que intencionalmente, pois suas distâncias medidas por milhas variam bastante e não parecem interferir em uma captação nítida das imagens. Talvez, por uma vontade do artista em exprimir visualmente a “dificuldade em obter imagens de complexos militares” em relação a fotografar as “profundezas do Sistema Solar”. Ora, fotógrafos amadores, aparelhados de câmeras fotográficas com capacidade técnica mediana, conseguem realizar fotografias dos astros com nitidez quase absoluta. Paglen, que utiliza câmeras de alcance longo, ao escolher borrar ou embaçar imagens que poderiam ser nítidas, também produz uma declaração política: talvez seja mais fácil nos aproximarmos do espaço sideral do que de alguns lugares terrestres, como instalações militares governamentais. Pelo menos, enquanto os corpos celestes ainda estejam livres do controle dos mesmos.

O último trabalho de Paglen que considero imprescindível abordar é *Drone Vision* (2010). Idealizado pelo artista e produzido com assistência de um hacker de satélites amador, parte da rede que disponibiliza algumas das informações que Paglen acessa para realizar seus trabalhos, o vídeo mostra a transmissão da

câmera de um drone não-tripulado, interceptada por um canal de satélite não-criptografado. *Drone Vision*, exibe, portanto, a visão remota do operador de um drone militar, situado em base terrestre, ao pilotar o mini-veículo em direção ao alvo, que pode estar localizado a milhares de quilômetros de distância da base.

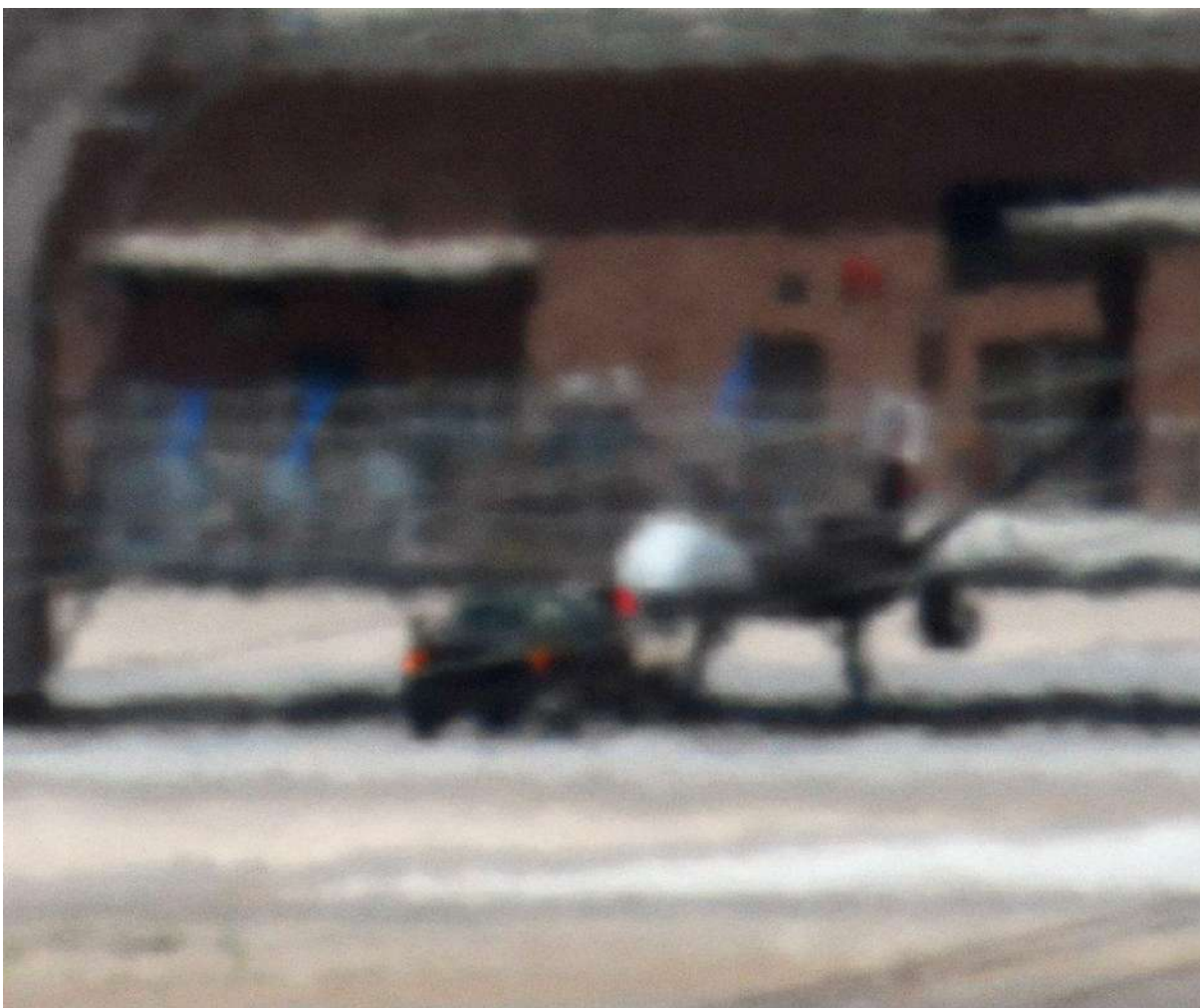


Figura 17 | Trevor Paglen | *Reaper Drone; Indian Springs, NV;*
Distance ~ 2 miles | Da série *Limit-Telephotography* | 2010 | Fotografia | Fonte: site do artista



Figura 18 | Trevor Paglen | *Chemical and Biological Weapons Proving Ground; Dugway, UT;* Distance approx. 42 miles; 11:17 a.m., 2006, | Da série *Limit-Telephotography* | 2007 | Fotografia

Dessa maneira, Paglen subverte uma das principais funções da fotografia, quando utilizada por governos e instituições hegemônicas: o controle das atividades civis e o cerceamento da liberdade, quase como um panóptico. Logo, embora realize um trabalho próximo ao jornalismo fotográfico investigativo, o artista se mostra consciente politicamente, bem como consciente da própria história da fotografia, que se entremeiam em diversas camadas, sustentadas, ao fim, precisamente pelas imagens resultantes. As imagens das bases servem como testemunhas oculares de crimes, não apenas por meio de sua significação como, também, das escolhas visuais do artista, que mantém o caráter opaco – localidade remota, de difícil acesso

– e se traduzem, ou se transportam, visualmente nas cores desbotadas, de pouca visibilidade no entorno das instalações. Estas, por sua vez, em contraste, possuem luzes e cores brilhantes, mas sem detalhes minuciosos justamente pela distância na qual foram fotografadas, necessitando de uma explicação externa à imagem para serem compreendidas em sua totalidade.



Figura 17 | Trevor Paglen | *Drone Vision* | 2010 | Fonte: site do artista

2.2. Nave espacial Terra



Figura 19 | Matjaz Tancic | *Mars on Earth* | 2019 | Fotografia | Fonte: PH Museum

Há poucos anos, todos sentimos, de uma forma ou de outra, o impacto da pandemia de COVID-19. O isolamento social, requerido para diminuir a proliferação do vírus, foi uma das medidas mais difíceis que tivemos que aprender a praticar. Imaginemos, então, como seria, além do isolamento, “ficar sem internet, sem a família ou amigos, com escassez de água e luz, comendo comida enlatada de ultraprocessados e correndo risco constante de vida” (Tancic, 2019). Apesar de parecer, não é a descrição de um filme sobre um apocalipse zumbi; pelo contrário, são escolhas de pessoas motivadas a viver na Terra como se habitassem uma colônia em Marte, um treinamento para (se e) quando o momento tão esperado por elas chegar.

Desde 2019, o artista Matjaz Tancic (Ljubljana, 1982), têm visitado e fotografado bases localizadas em diversos países, como a China, Japão, Estados Unidos e Polônia, com intuito de observar e investigar visualmente, com uma abordagem próxima a antropologia, como as pessoas que habitam as

bases-colônias vivem pois, para ele, esta é uma “nova corrida espacial, mas o resultado final provavelmente será colaborativo” e completa que o projeto está interessado “nos jogadores menos conhecidos, mas não menos dedicados [...]: os visionários idiossincráticos, muitas vezes sem dinheiro, trabalhando nas áreas cinzentas da lei, que estão desenvolvendo tecnologias para viagens e exploração espacial” (Tancic, 2019). Ao falar dessa “nova corrida espacial”, na qual as pessoas por trás da idealização e práticas dos projetos são desconhecidas, cuja motivação é ir para Marte e não para Lua, e que a realização de tal feito será, presumivelmente, coletiva, Tancic expõe um outro caminho possível, isto é, contrapõe as lógicas nacionalistas, individualistas e capitalistas vem moldando a Corrida Espacial desde os anos 60.

Não é que Marte seja um *destino* desinteressante para os bilionários que resolveram “investir” na exploração espacial, como Jeff Bezos e Elon Musk. Simplesmente, para eles e outros, uma viagem até Marte não seria rentável no momento atual porque teria um custo muito alto. Logo, dado que a motivação das empresas privadas e de alguns governos do norte global é a captação de dinheiro, tem se tornado cada vez mais popular a ideia de turismo lunar. Em contrapartida, as ideias que se popularizaram por volta de 2010, acerca de uma possível terraformação do planeta vermelho, foram diluídas pela ambição capitalista. Resultado que, a meu ver, é um ganho, já que a terraformação de Marte, além de ser um processo incisivo, tornaria-se, igualmente, um acontecimento turístico para os ricos. Por outro lado, as fotografias e o discurso de Tancic levantam um problema diferente: é justo que pesquisadores e trabalhadores em geral envolvidos nas bases-colônias vivam e trabalhem em condições precárias?

Quando digo precárias, refiro-me ao que aponta o próprio artista, sobre a falta de recursos básicos, como água e comida. No entanto, as bases-colônias me parecem, a partir da observação das imagens, bem aparelhadas e com tecnologias avançadas o suficiente que permitem a continuidade do trabalho científico.

Uma das instalações investigadas por Tancic, *C Space*, localizada no Deserto de Gobi, na China, é uma base de simulações analógica, isto é, os treinamentos são feitos a partir de interações reais entre a pessoa e a paisagem, bem como os objetos-chave para realização de uma missão tripulada, como as cápsulas de pouso.

Isso faz com que as imagens capturadas na *C Space* se assemelhem às de um filme de ficção científica, com muitas histórias possíveis, pois, o conjunto compõe uma sequência de fotografias que podem ser organizadas de acordo com a vontade do artista, dos eventuais curadores ou de quem somente as vê.

Duas das imagens que mais me chamaram atenção, em meio a tantas outras que exibem aparatos tecnológicos, trajes de astronautas e instalações de satélites, são as que, em um primeiro momento, menos se relacionam com o tema do trabalho de Tancic. A primeira (figura 20), é a fotografia de pinturas rupestres datadas de 2 mil anos AEC, localizadas no Cânion *Horsehoe* em Utah, Estados Unidos. O cânion é, portanto, casa de uma das manifestações mais antigas dos seres humanos e, também, das manifestações mais voltadas para o futuro, abrigando tanto as pinturas rupestres como a *Mars Desert Research Station*, base-colônia em Utah que simula a colonização do planeta vermelho.

A segunda (figura 21), é a imagem de um saco preto, isto é, o saco específico para cadáveres, distendido no chão. Em seu lado, vemos parte do corpo de um astronauta, estirado, como se estivesse morto. Compõe ainda a imagem, a mão de uma outra pessoa, que aparece como se tivesse vindo justamente remover o corpo do local. A fotografia, em realidade, mostra o treinamento médico realizado em uma das bases-colônia em Los Angeles, nos Estados Unidos. No entanto, diverge muito das outras imagens, que retratam momentos e lugares que remetem, precisamente, a uma visualidade extraterrestre: a forte presença de cores brancas e neons, na parte interna das instalações, iluminadas por lâmpadas muito fortes e sem nenhuma luz natural; o deserto, sua paisagem avermelhada, na parte externa; e as grandes instalações tecnológicas.

Em contraste, a fotografia das pinturas rupestres e a fotografia do “cadáver”, são as que nos lembram, de fato, que ainda estamos na Terra. Ambas expõem o mundano, aquilo que não poderia ser mais terrestre: como a passagem do tempo, a efemeridade dos seres humanos frente à natureza, e a própria morte, embaralhando, assim, as relações entre passado-presente-futuro expostas no trabalho. Igualmente, levanta outra questão relevante: se um dos motivos principais que levaria a humanidade a colonizar outro planeta é ser, hoje, incapaz de impedir o

fim do nosso próprio mundo, “conquistar” a natureza, e, quiçá, a própria morte, o que impediria a humanidade de destruir mundos novos?



Figuras 20 e 21 | Matjaz Tancic | *Mars on Earth* | 2019 | Fotografia | Fonte: PH Museum



Figura 22 | Michael Najjar | *Terraforming* | 2017 | Frame de vídeo | Fonte: Vimeo

Muitas vezes já imaginado e anunciado, o “fim do mundo” tem sido um assunto recorrente em diversas obras desde que “o Mundo é Mundo”. Se já começo realizando tal afirmação exagerada desta forma não é por esta ser capaz de representar meu pensamento individual, mas, porque o pensamento comum ocidental, que pauta uma compreensão própria de mundo e pelo qual estamos *nós* interconectados - ainda que possamos, como faço aqui de certa forma, recusá-lo -, nega-se a visualizar as possibilidades de um mundo sem “nós”. É possivelmente por conta dessa negação que temos visto crescer, nos últimos anos, a discussão acerca do que será feito quando *este* mundo acabar. Uma dessas possibilidades hipotéticas é a ideia de, literalmente, trocar de *mundo*, nesse caso, na realidade, trocar de planeta.

Em *Terraforming* (2017), ao combinar imagens predominantemente vermelhas da paisagem marciana feitas pelo *rover Curiosity* da NASA junto a vídeos autorais filmados em 2017 na Islândia durante uma viagem e inspirados pelo trabalho de Alfred Ehrhardt (figuras 22, 23 e 24), o artista alemão Michael Najjar (Landau, 1966) cria uma ligação oximorônica entre duas paisagens completamente distintas, tanto em distância física quanto em suas propriedades. De um lado, a paisagem glacial terrestre cujo gelo comprovadamente tem derretido cada vez mais, ano após ano, devido ao aquecimento global. De outro, a paisagem seca de Marte que, apesar de

avermelhada, o que nos dá a falsa sensação de calor, possui uma temperatura consideravelmente mais fria que a temperatura terrestre (figura 22).



Figura 23 | Michael Najjar | *Terraforming* | 2017 | Frame de vídeo | Fonte: Vimeo

Terraforming é uma hipótese científica que serve para projetar uma intervenção de grande escala em outros corpos celestes visando a transformação generalizada de sua atmosfera, temperatura, ecologia e topografias para que tornem-se parecidas com as da Terra, propiciando, assim, as condições de vida necessárias para abrigar um ecossistema terrestre, ou seja, uma futura colonização. Esse processo que, bem sabemos, é efetuado há séculos pelas grandes nações em solo terrestre (que interferiram e interferem com suas predileções e ideologias nocivas em locais previamente livres, ocasionando tanto ecocídios como genocídios) e que vem, então, ganhando cada vez mais força uma vez que o nosso planeta vem, também, sendo destruído sistematicamente por um dito “capitalismo cosmopolita”, isto é, uma série de práticas e intervenções que são ocultadas sob a efígie de uma abstração onde, diferentemente das guerras declaradas entre nações, é de “senso comum” não apontar diretamente quem são os culpados. No entanto, a responsabilidade pelo colapso ambiental não pode ser uniformemente distribuída¹⁶.

¹⁶ Cf. Danowski; Viveiros de Castro. 2014, p. 109.

Tal como nas premonitórias obras literárias distópicas do gênero *cyberpunk*, encontramos-nos em pleno momento no qual os recursos terrestres estão sendo completamente exauridos pelo capitalismo predatório das grandes nações, principalmente os Estados Unidos – e suas empresas de *Big Tech*.



Figura 24 | Michael Najjar | *Terraforming* | 2017 | Frame de vídeo | Fonte: Vimeo

A possível colonização do planeta vermelho não precisa de uma execução real para que se torne problemática, uma vez que, tristemente, o processo pelo qual uma “terraformação” de Marte se daria é justamente o mesmo que tem feito da Terra um planeta cada vez mais próximo de condições inabitáveis, ou seja, a emissão de gases CO² para que ocorra o aquecimento sistemático da atmosfera, entre outras. Nesse sentido, poderíamos dizer de maneira otimista que a tecnologia é a nossa garantia de futuro.

Mencionei anteriormente que o trabalho de Najjar foi inspirado nas fotografias e vídeos do também alemão Alfred Ehrhardt (1901 – 1984). Erhardt foi fotógrafo e cineasta formado pela Bauhaus, cujo trabalho realizado em 1938 onde ficou dois meses em uma expedição na Islândia, levou-o a refletir sobre uma “paisagem primeva” [*primal landscape*] formada por geleiras e vulcões, onde ele esperava

“compreender as origens” [*gain insights into the origins*] da Terra¹⁷. Retomando, de certa forma, os questionamentos propostos por Erhardt em seu trabalho, Michael Najjar nos coloca a questão: existe ainda uma paisagem, ambiente, flora ou fauna terrestre que permaneça completamente intocado por intromissões nocivas realizadas por ações humanas? Se pensarmos somente naquilo que vemos, pode-se dizer que, sim, ainda existem locais onde a exploração capitalista e a “expansão” tecnológica desenfreadas ainda não chegaram. No entanto, todas as paisagens e locais “remanescentes” no planeta sofrem diariamente com o lixo tecnológico que é impossível de ser reciclado, a gigantesca emissão de gases prejudiciais e suas consequências (a extinção em massa de inúmeras espécies, tanto animais quanto vegetais; modificações do clima, na química dos oceanos e rios, etc.).

Assim, a tecnologia recente não pode ser entendida como um sistema generoso. Não sobra espaço para o otimismo quando percebemos que a chamada “tecnosfera”, esse sistema com o qual convivemos nas últimas décadas, deve ser considerada por aquilo que ela tem realizado no presente e não por seus feitos possíveis em futuros longínquos (ou, talvez, não tão longínquos): como um parasita da biosfera. Pois, ela interfere e altera drasticamente a habitabilidade do planeta inteiro. A complexidade de sua existência se dá justamente por ela ser capaz de criar, com certa frequência, novas tecnologias e, supostamente, “melhorar” nossas vidas, o que acaba por estabelecer relações dependentes entre nós e a *coisa* útil, seja ela qual for. Atributo que então justificaria, de alguma forma, as consequências devastadoras que esse sistema traz consigo.

É importante atentarmos, acompanhando esses pensamentos, que as paisagens terrestres escolhidas pelo artista para “ocupar” o horizonte marciano são compostas de elementos que denunciam, evidentemente, os problemas do capitalismo tardio gerados, em sua maioria, pela expansão industrial e tecnológica. Poucas em números, podemos identificá-las prontamente conforme as imagens vão aparecendo: água derretendo, pequenos excertos de geleiras, um prédio grande que se assemelha a uma fábrica ou usina expelindo uma fumaça escura de suas chaminés e pequenas casas com forte aspecto geométrico feitas de um material

¹⁷ Informação disponível em <<https://vimeo.com/217908549>>. Acessado em 14 de abril de 2021.

prateado e espelhado, nos oferecendo a visualidade mais comum dos objetos “futuristas”. Contudo, é nos instantes derradeiros de seu trabalho que, acredito, Michael Najjar realiza precisamente sua crítica. No último *frame* do vídeo (figuras 25 e 26), Najjar continua utilizando como fundo o horizonte da paisagem extraterrestre marciana, sobrepondo-a, dessa vez, com uma geleira que rapidamente se desmonta e cai, fragilizada não pela paisagem seca e suas tempestades que ocorrem em Marte naquele momento mas, sim, pelas intervenções predatórias do capitalismo que a levaram para aquele lugar. Tal situação acontece brevemente antes de voltarmos a enxergar uma tela preta, que dura alguns segundos a mais do que o normal; indicação talvez não só do final do trabalho como também de um fim da paisagem e vida humanas como um dia conhecemos.

Desse modo, os movimentos feitos para que seja factível deixar a Terra e habitar outro planeta são formados por um conjunto de questões complexas e contraditórias, que, embora possam partir de aspirações sociais, acabam constantemente pautados e controlados por um aglomerado de interesses políticos ligados ao militarismo, à obtenção de capital financeiro e ao progresso tecnológico. Além disso, já sabemos que a maior parte da população, tida como minoria, jamais se beneficiou do êxito dos programas espaciais. Para tanto, gostaria de retomar a referência que dá título a este subcapítulo, o conceito de “Espaçonave Terra”, de Buckminster Fuller (1895 – 1983). Fuller acreditava que todos os seres humanos





Figuras 25 e 26 | Michael Najjar | *Terraforming* | 2017 | Frame de vídeo | Fonte: Vimeo

formam uma única tripulação na Terra, e que, para que o funcionamento dessa nave tenha sucesso, seria necessário que todas as pessoas trabalhassem juntas. Ainda, acreditando que a tecnologia deveria melhorar a vida das pessoas, “Fuller viajou pelo mundo, visitando universidades e outras instituições públicas a fim de conscientizar os cidadãos de seus ideais”. Buckminster Fuller esperava que, um dia, os recursos do planeta fossem “equitativamente divididos e as pessoas no mundo todo alcançassem um alto padrão de vida, com acesso a moradia e transportes”¹⁸, ambos, tecnologicamente avançados. Sua maior preocupação era com os altos índices de pobreza mundiais, pois, ainda que os governos detenham grandes orçamentos, preferem investir em tecnologias excludentes, que não servem à maioria da população. Em um de seus livros, *Grunch of Giants* (1983), Fuller escreveu:

“Eu sei que, tecnologicamente, a humanidade agora tem a oportunidade de, pela primeira vez na história, operar nosso planeta de modo a sustentar e acomodar toda humanidade a um padrão de vida substancialmente mais avançado do que todos humanos jamais experienciaram”.

¹⁸ Citações sem autoria indicada, na página *What is Spaceship Earth*, da biblioteca de Stanford. Disponíveis em <<https://exhibits.stanford.edu/bucky/feature/what-is-spaceship-earth>>.

Seguindo as idealizações ainda não realizadas de Fuller, questiono: é possível imaginar futuros diferentes, nos quais as minorias sociais se beneficiem dos resultados obtidos no espaço sideral e que a população não sofra com as consequências das decisões dos que detém o poder? Futuros nos quais as viagens espaciais possam acontecer sem queimar hidrocarbonetos, aumentar as mudanças climáticas e aderir às hegemonias nacionalistas e capitalistas da corrida espacial?

Para toda humanidade?

A rat done bit my sister Nell

(with whitey on the moon)

Her face and arms began to swell

(and whitey's on the moon)

I can't pay no doctor bills

(but whitey's on the moon)

Ten years from now I'll be payin' still

(while whitey's on the moon)

U know, the man jus' upped my rent las' night

('cause whitey's on the moon)

No hot water, no toilets, no lights

(but whitey's on the moon)

I wonder why he's upp'in' me?

('cause whitey's on the moon?)

I was already givin' fifty a week

Um rato mordeu minha irmã Nell

(com o branquelo lá na Lua)

Seu rosto e braços começaram a inchar

(e o branquelo tá na Lua)

Eu não consigo pagar as contas médicas

(mas o branquelo tá na Lua)

Daqui a dez anos eu ainda vou estar pagando

(Enquanto o branquelo tá na Lua)

Cê sabe, aumentaram meu aluguel ontem à noite

(porque o branquelo tá na Lua)

Sem água quente, sem privada, sem luz

(mas o branquelo tá na Lua)

Eu me pergunto porque ele tá me cobrando mais?

(por que o branquelo tá na Lua?)

Eu já tava pagando cinquenta por semana

(and now whitey's on the moon)
Taxes takin' my whole damn check,
The junkies makin' me a nervous wreck,
The price of food is goin' up,
And as if all that crap wasn't enough
A rat done bit my sister Nell
(with whitey on the moon)
Her face and arms began to swell
(and whitey's on the moon)
Was all that money I made las' year
(for whitey on the moon?)
How come I ain't got no money here?
(Hm! whitey's on the moon)
Y'know I jus' 'bout had my fill
(of whitey on the moon)
I think I'll sen' these doctor bills
Airmail special
*to whitey on the moon*¹⁹

(e agora o branquelo tá na Lua)
Os impostos levando todo meu salário
Os viciados me deixando nervoso pra caralho
O preço da comida aumentando
E se toda essa merda não fosse o bastante
Um rato mordeu a minha irmã Nell
(com o branquelo lá na Lua)
Seu rosto e braço começaram a inchar
(e o branquelo tá na Lua)
Será que todo dinheiro que eu ganhei ano passado
(foi pro branquelo lá na Lua?)
Como que eu não tenho dinheiro aqui?
(Ah! O branquelo tá na Lua)
Sabe, eu já tô de saco cheio
(do branquelo lá na Lua)
Eu acho que vou mandar essa conta médica
Pelo correio aéreo especial
pro branquelo lá na Lua

¹⁹ Gil Scott-Heron (1940 – 2011) - *Whitey on the Moon*, 1970. Tradução minha. Disponível em <https://youtu.be/goh2x_G0ct4> .

3. O que os telescópios não veem

Cresci assistindo séries de TV e filmes de ficção científica. Tenho o hábito de rever muitas vezes a mesma coisa quando gosto e isso fez com que eu começassem a perceber, pouco a pouco, e mais ainda recentemente, como as minhas obras audiovisuais preferidas estão cheias de problemas. É curioso e, mais do que isso, lamentável, que a maioria dos trabalhos cinematográficos ou televisivos que se dedicaram a imaginar diversas narrativas acerca da exploração espacial sejam tão carentes de um pensamento político consciente. Sobretudo, porque a exploração espacial surge precisamente de um embate político evidente, demarcado por imperialismo de um lado, e comunismo do outro. Ou, na verdade, a consciência política existe justamente em sua falta. Isto é, se eximir da discussão com obras focadas especialmente no caráter fantástico ao mesmo tempo em que dispõem de metáforas de conflitos terrestres disfarçados/dissimulados em um cenário extraterrestre. Atualmente, parece-me óbvio que as obras com as quais cresci escolheram, sim, um lado.

Ainda assim, a ficção científica pode desdobrar-se em uma potência transformadora uma vez que a pergunta principal que permeia cada trabalho fundamentado nesse gênero é simples e, também, complexa: e se? Perguntamo-nos “e se?” é o suficiente para que se abra uma multiplicidade de caminhos possíveis – que até então seriam considerados impossíveis – do tempo presente a partir de imaginações do futuro. Ora, se tal proposição é simples em sua origem, questiono: por que, então, a grande parte das obras audiovisuais, visuais e literárias da ficção científica falharam ou se recusaram em imaginar mundos diferentes do nosso?

Esse entendimento revela que a potencialidade para que um futuro se torne o *futuro* depende de uma dimensão real, algo que já exista no mundo, para ser plausível. Assim, quando o poder está retido com poucos, a potencialidade de transformar, moldar ou induzir futuros seria diretamente ligada aos objetivos e políticas deste pequeno grupo, definindo seus limites e prefigurando as possibilidades que surgem deles. Dessa maneira, os futuros controlados por ideologias de direita são, sem dúvida, “dispositivos que servem para avivar e apagar certos mundos” (Bryant; Knight, 2019) e que podem ser usados para formular, ativar ou resistir a certos futuros imaginados de acordo com as dinâmicas de poder

político. No entanto, é preciso considerar igualmente que a imaginação política “revolucionária”, isto é, que vai contra o *status quo*, também é capaz de provocar novas dinâmicas de poder político e, conseqüentemente, novas imaginações de futuro, abrindo o debate não apenas para quais futuros devem ou não acontecer mas, sim, refletindo sobre o que *deveria* ser possível de se realizar.

Logo, enquanto as distopias já são futuros considerados plausíveis, as utopias, por outro lado, passaram tempo demais sendo interpretadas como imaginações ingênuas do futuro. Qualquer coisa interpretada como impossível de existir tanto no presente quanto no futuro é prontamente considerada uma utopia. Dessa forma, meu esforço aqui será o de propor, por meio da análise de trabalhos fundamentados em *impulsos utópicos*, que uma utopia não é ingênuo e, muito menos, irrealizável.

E se os angolanos realizassem uma missão espacial para chegar ao Sol com o objetivo de entendê-lo melhor e, logo, desenvolvessem uma maneira de conter a crise climática? E se o povo sírio ou palestino encontrasse uma maneira de sobreviver em paz e em comunidade em outro planeta? E se as mulheres pretas criassem um planeta inteiramente novo, sem estruturas patriarcais e/ou racistas, baseado em seus conhecimentos ancestrais e em sua inteligência, finalmente reconhecida? E se a exploração espacial enfim se tornasse algo voltado para o coletivo e acabasse com as perseguições lgbtfóbicas e também geopolíticas? E se compreendêssemos o espaço sideral e seus corpos celestes não como algo a ser conquistado mas, sim, como algo próprio, que existe por si só? No que isso acarretaria epistemológica e politicamente no tempo presente?

E, ainda, se isso é tornado "real" por meio da arte, o que muda? Como as utopias representadas na arte podem ajudar a construir novas compreensões e configurações de mundo? Pergunto-me se o que a arte e a ficção científica têm em comum não seria justamente a capacidade de produzir novas realidades? E se a resposta for sim, essas realidades interferem na forma como nós percebemos o nosso tempo e nosso mundo?

Embora as representações próprias da exploração espacial tornem tais trabalhos um tanto quanto impraticáveis no tempo presente, é justamente na parcela do que é *possível*, mesmo quando em pequena escala, que reside a potência

transformadora de uma abertura do futuro nos trabalhos que analisarei no decorrer deste capítulo.

Assim, por mais que as distopias sejam parte do imaginário e construções de mundo dos futuros da exploração espacial representados na arte, gostaria de oferecer uma alternativa baseada precisamente em seu antagonismo, ou seja, a partir de reflexões fundamentadas na ideia de utopia. Pois, sabemos, a dominação dos futuros distópicos pertence a governos autoritários de direita. E, portanto, relegar aos trabalhos que justamente se propõem a questionar o autoritarismo, o colonialismo e a expansão capitalista desenfreada, uma significação de distopia, parece-me uma maneira ingênua, de certo modo, de reforçar os discursos hegemônicos que controlam e moldam não só o presente como também o *futuro*. Muito embora os personagens ajam como contestadores dos regimes autoritários espelhando, muitas vezes, a visão dos autores, “o mundo” que está dado desde o início das narrativas é um mundo controlado por governos totalitários. Assim sendo, ao considerar a construção de mundo como parte substancial da elaboração de distopias e utopias, é coerente interpretarmos os trabalhos cuja construção de mundo se dá inicialmente por meio da contestação de pensamentos e representações hegemônicas como utopias.

“Utopia” é um neologismo vindo da língua grega significando “não-lugar” e foi cunhado por Thomas More (1478 – 1535), em livro homônimo publicado em 1516, no qual Utopia é uma ilha imaginada no oceano Atlântico tendo sido, possivelmente, produto do imaginário de sua época, na qual acontecia o início das Grandes Navegações europeias e a descoberta do “Novo Mundo”, isto é, das Américas. Todavia, o não-lugar que More buscou alcançar com seu texto era um lugar onde as limitações e problemas de seu tempo já teriam sido superados; aspiração que definiu, portanto, a utopia como um lugar imaginável mas ainda não realizado. À vista disso, pode-se interpretar a utopia como sendo um lugar impossível de existir no tempo presente, tendo potencial de existir somente no futuro.

Partindo das reflexões desenvolvidas por Richard Noble (2009) pode-se afirmar que muitos trabalhos artísticos possuem um *impulso utópico* ou uma *tendência utópica* em suas fundamentações, no entanto, a “arte utópica” não pode ser definida como um estilo mas, pode ser identificada, por outro lado, como uma

tentativa de expor de alguma maneira a tensão entre uma crítica imanente do presente e um futuro possível.

Já para Ernst Bloch (1996), todo ato de antecipar se identifica com a *função utópica*, isto é, a função utópica se faz presente em todas as ações orientadas pelo futuro. Entretanto, apesar de concordar com a característica de que utopias são orientadas pelo futuro, considerar qualquer ação que seja realizada pensando no tempo porvir detentora de função utópica é despolitizar o conceito de utopia, esvaziá-lo, de certa maneira, de sua potência subversiva. Ainda que discorde por um lado, Bloch certamente abre um mundo de possibilidades quando define uma utopia como *o desconhecido, o outro*. Ou seja, ansiar pelo novo, pela mudança, como uma renúncia total do que aí-está em função desconhecido ou daquilo que já se conhece mas é constantemente ignorado, silenciado e apagado.

Dessa maneira, é certo dizer que as utopias necessitam de uma relação com o mundo real para serem imaginadas, porém, tais relações com o mundo (ou, talvez, mundos) não podem ser desprovidas de significação revolucionária. Ou seja, uma utopia não pode comportar um lugar de imaginação apolítico. Ainda, é possível enunciar que até mesmo atos alienados possuem algum tipo de potência política, contudo, não podem ser considerados como agenciamentos ou movimentos de intuito transformador. Isso pode ser concatenado com a argumentação exposta por Fredric Jameson em *Archaeologies of the Future* (2005), na qual o autor entende que utopia permanece politicamente relevante precisamente por possuir uma tendência à mudança. Interpreto tal potencialidade não apenas como uma maneira de quebrar com aquilo que é, ou seja, de se apresentar como contramedida ao *status quo* mas, ainda, de fazê-lo considerando justamente as várias possibilidades do que *poderia* ou *deveria ser*.

À vista disso, as utopias podem ser recursos utilizados por artistas contemporâneos para exporem os problemas do tempo e local específicos dos quais despontam. E ainda podem, conseqüentemente, se opor aos futuros já preconizados por políticas hegemônicas, provocando novas imaginações de futuro por meio de *temporalidades utópicas*, mas que também realizam críticas ao tempo presente e à construção da história.

É preciso apontar, no entanto, que para Jameson uma utopia é excludente em seu estágio “final” porque poderia eliminar as diferenças existentes no mundo real.

Contudo, é impossível para mim concordar com tal afirmação porque parte de meu esforço neste capítulo é justamente compreender as particularidades de diversos “espaços-tempos vernaculares” (Bryant; Knight, 2019), procurando identificar as possíveis origens e os desfechos de cada impulso utópico dos quais os trabalhos analisados despontam, a fim de complexificar as relações entre passado-presente-futuro.

Isto porque o que é uma utopia para mim certamente não é a mesma utopia para os leitores. Ainda que os impulsos utópicos possam convergir em alguns objetivos comuns, as utopias imaginadas pelos artistas contemporâneos são diferentes justamente por surgirem de espaços-tempos específicos que, por sua vez, possuem problemas específicos. Sendo mais direta, a utopia de uma mulher branca, como eu, embora possa convergir, em algum nível no seu resultado final com a utopia de uma mulher preta, nunca será exatamente a mesma. Logo, isso pode ocorrer em diversos níveis com significações diferentes e podemos ter como resultado utopias com finalidades bastante semelhantes, ainda que completamente díspares em suas origens ou, até mesmo, utopias com origens espaço-temporais próximas e fins distintos.

Para compreender, portanto, tais temporalidades utópicas é também necessário compreender o passado ou presente ao qual estão atreladas justamente porque uma utopia é capaz de reinterpretar a história ou, até mesmo, de agir no presente por meio da imaginação do futuro. Ao pensarmos, por exemplo, em trabalhos contemporâneos que tratam da exploração espacial no século XX, as utopias podem levantar questões no que diz respeito a noções problemáticas como o nacionalismo e a misoginia; mas, ainda, podem expor problemas vernaculares de seus espaços-tempos presentes. Acerca da exploração espacial atualmente, as utopias podem evidenciar questões sobre o colonialismo, capitalismo e racismo. Dessa maneira, acredito ser possível argumentar que os trabalhos artísticos que criam narrativas a partir da imaginação de temporalidades utópicas, quando conscientes de sua potencialidade emancipatória, servem muito mais como questionadores do futuro no lugar de representações ingênuas.

O entendimento de que utopias ou impulsos utópicos se referem a uma vontade de mudança, de criar ou conhecer algo novo, está diretamente relacionado ao conceito de *novum*, de Darko Suvin (1979). Suvin propõe, em *Metamorphoses of*

Science Fiction, a ideia de *novum* como uma ferramenta discursiva da ficção científica literária. Para o autor, a ciência em ficção científica se aproxima muito mais dessa compreensão cognitiva do que de um entendimento “técnico”. Embora muitas obras utilizem diversas teorias e conhecimentos das ciências duras, a ficção científica tem a liberdade de, e a utiliza, de maneiras mais “abertas”, transformando as leis da natureza, da física ou de qualquer outra disciplina, a partir do que se conhece sobre elas, de acordo com a construção de mundo que cada autor (e/ou artista) desenvolve. Desse modo, para Suvin, a potência crítica da ficção científica está naquilo que é justamente novo.

O *novum* é a característica que diferencia a construção de mundo de cada obra e também é o que impulsiona cada uma delas. Na maioria das vezes, tratando-se do gênero literário ou de produções audiovisuais *blockbusters*, o *novum* é exposto como um objeto “inovador”, geralmente um aparato tecnológico avançado²⁰, que transforma o mundo do qual as personagens fazem parte. Dentro da arte contemporânea, gostaria de propor a compreensão do *novum* como a *ideia*, o *conceito* ou, até mesmo, uma pequena ação ou pensamento que produz uma metamorfose do mundo e, conseqüentemente, da maneira como entendemos o nosso mundo por meio da influência deste outro. Isso porque “a abordagem da localidade imaginária, ou “devaneio” localizado [espaços-tempos vernaculares], praticada pela ficção científica é supostamente factual” (Suvin, 1979), logo, quando a compreensão de um mundo ou possibilidades imaginárias são factuais em si mesmas, elas nos provocam a interpelar o nosso próprio mundo, levando-nos à pergunta que já conhecemos: e se? A possibilidade de que situações anteriormente irrealizáveis tornem-se, de fato, reais, é o centro da potência crítica na ficção científica, dado que elas, por meio do estranhamento, geram questões sobre problemas e situações que existem no mundo real.

²⁰Por exemplo, o *novum*, em *Star Trek* é o motor de dobra das espaçonaves; os replicantes em *Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?*; as viagens no tempo em *O Fim da Eternidade* e em *Kindred*; a inteligência artificial em *Eu, Robô*; os *precogs* e outras pessoas com poderes psíquicos bem como a suspensão criogênica em *Ubik*; o rato e a personagem principal em *Flores para Algernon*; os dinossauros em *Jurassic Park*; etc. Arriscaria dizer também que Frankenstein é o *novum* em sua própria história. Dei todos esses exemplos buscando expor alguma dimensão da diversidade e multiplicidade de *novums* existentes, principalmente, na ficção científica literária, mas procurando igualmente tornar mais evidente a ideia do *novum* como um aparato (criação ou resultado) tecnológico na maioria das vezes.

Desse modo, embora Suvin diferencie o conceito de utopia de Bloch do conceito de *novum*, penso que podemos aproximá-los quando tratamos da produção artística visual contemporânea, que analiso aqui, passando a compreender o *novum* precisamente como aquilo que gera o impulso utópico presente nos trabalhos. Assim, o *novum* deixa de ser um objeto, concepção comum dentro da ficção científica literária, e passa a ser, na arte contemporânea, uma ferramenta puramente discursiva, uma condição e/ou idealização abstrata que serve para questionar determinadas estruturas mundiais de controle.

Logo, os artistas podem ser capazes de produzir, a partir de reflexões acerca de futuros imaginados, críticas ao tempo presente; justamente porque imaginar outros futuros oferece para artistas contemporâneos uma forma de reivindicar passados roubados e, simultaneamente, desafiar futuros preconizados. Pois, uma das funções da ficção científica e, arrisco dizer que da arte contemporânea também, “não é representar ou se perguntar sobre O Homem ou O Mundo” (Suvin, 1979) e, sim, perguntar: quais pessoas? Em qual mundo? Por que estas pessoas neste mundo?

3.1. Os Despossuídos

Quando comecei a me aproximar dos estudos sobre Afrofuturismo por conta do desenvolvimento da pesquisa, um nome aparecia frequentemente nos textos teóricos, Ytasha Womack²¹, embora a autora não trabalhe especificamente com pesquisa acadêmica. Resolvi comprar o livro mais citado pelo Kindle porque a edição física demoraria muito para chegar e eu precisava conhecer e ler o que ela havia escrito. Assim, logo no prólogo, a autora expõe as falhas presentes em uma das minhas franquias favoritas: *Star Wars* (1977 - 1983).

²¹Ytasha Womack é escritora, roteirista, cineasta e pesquisadora independente. Seu trabalho é focado em narrativas Afrofuturistas, sendo uma de suas principais obras, *Rayla 2212* (2016), uma série de livros nos quais acompanhamos a trajetória de Rayla Illmatic, uma jovem preta que embarca em uma jornada envolvendo viagem no tempo e exploração espacial com o intuito de salvar um planeta.

É curioso que, para Darko Suvin, *space operas*, como é o caso de *Star Wars*, são “suicídios criativos” porque importam configurações do *folktale* ou do *fairytale*, isto é, desenvolvem histórias baseadas em lógicas problemáticas já existentes como a monarquia (exposta nas figuras de príncipes e princesas), bem *versus* mal, entre outras; invés de mergulharem de cabeça nas possibilidades revolucionárias que uma obra de ficção científica tem a liberdade de produzir. Enquanto lia o ensaio curto de Womack, no início de *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture* (2013), tornou-se ainda mais evidente o quanto essas produções são excludentes no que diz respeito às suas construções de mundo. O problema está dado desde o princípio: são ficções que foram capazes de imaginar universos diferentes e, ainda assim, o protagonismo de pessoas não-brancas é quase inexistente. Além do racismo, a maioria delas, como expõe Suvin (1979), mantém lógicas liberais, conservadoras e/ou imperialistas.

Na década de 60, um dos primeiros seriados televisivos de ficção científica de sucesso, *Star Trek* (1966 – 1969), já havia criado uma personagem preta protagonista, inteligente e complexa, como Uhura; quase nenhuma outra produção *blockbuster* fez isso depois²². Ainda assim, *Star Trek* possui diversos problemas de expansionismo e imperialismo velados, bem como uma má construção de personagens consideradas “de fora”, embora apresente uma variedade abundante de seres alienígenas – estes geralmente fazem parte da Federação e, portanto, não são considerados “de fora”. Há então, o caso emblemático dos *Klingons*: sim, os *Klingons* são retratados como uma nação agressiva, mas isso acontece precisamente porque não aceitam ser subordinados pela Federação. A insubordinação dos *Klingons* relegou a eles uma posição de antagonistas durante uma parte da série e expõe uma ideologia nociva por trás dos ideais pacíficos da Federação. Ambos, *Klingons* e a Federação travam disputas a partir de ideias e práticas imperialistas; o que é, no mínimo, curioso, considerando que os *Klingons* são uma metáfora para a União Soviética (o que explicaria, de certa forma, o motivo

²²Algumas pessoas podem discordar dessa afirmação ao se lembrarem do filme do Universo Cinematográfico da Marvel sobre a história do herói Pantera Negra. Sim, o filme possui um elenco predominantemente preto; no entanto, há problemáticas por trás como o fato de que nenhum dos colaboradores pretos que trabalharam na criação da personagem receberam com a produção do filme. Ainda, o filme demonstra problemas sérios de ideais nacionalistas que são contrapostos unicamente na figura de *Nakia*. Ambas questões descaracterizam o filme como uma produção Afrofuturista de fato. Ainda assim, foi, indubitavelmente, um avanço para o movimento preto no que diz respeito à representatividade.

pelo qual os *Klingons* são os grandes vilões de *Star Trek* no imaginário popular mesmo havendo vilões mais ameaçadores como os Romulanos e Khan). Desse modo, é difícil não interpretar a Federação a partir de uma relação metonímica com os Estados Unidos, ainda mais porque as espaçonaves possuem nomes diretamente associados à frota marítima estadunidense: *USS*. O *SS United States* (construído entre 1950-51) foi o navio que atravessou o Oceano Atlântico mais rapidamente em qualquer direção. Em *Star Trek*, *USS* significa *United Space Ship* e possui (assim como todas as espaçonaves da frota) uma tecnologia chamada motor de dobra, que é uma forma de propulsão mais rápida que a velocidade da luz. Logo, tanto o nome quanto o propósito das espaçonaves da frota da Federação têm, visivelmente, ligações diretas com a história dos Estados Unidos.

A questão na qual tento chegar, influenciada pelo pensamento de Achille Mbembe, é que nem toda obra de ficção científica com representatividade preta é automaticamente afrofuturista. Para Mbembe (2014), o Afrofuturismo se caracteriza não apenas pelo protagonismo de pessoas pretas mas, também, por meio de uma negação total das lógicas do humanismo ocidental. Isto é, produções que mantêm estruturas e/ou configurações de mundo imperialistas, colonialistas, capitalistas, etc. não podem ser caracterizadas como Afrofuturismo. Assim, a tecnologia avançada e o protagonismo preto não são os únicos parâmetros para refletirmos acerca de produções que podem ser consideradas afrofuturistas.

Pois, a grande maioria dos filmes de ficção científica (e em contextos ligados à exploração espacial) produzidos a partir da década de 90 que contam com atores pretos e pretas em papéis principais, reproduzem ideais imperialistas constantemente como, por exemplo, *Men in Black* (1997) e *Independence Day* (1996). Ambos protagonizados por Will Smith, são filmes cuja narrativa é inteiramente construída em torno de instituições governamentais estadunidenses que “salvam” o mundo. Dessa maneira, muitas das produções recentes de ficção científica que apresentam personagens principais pretos e pretas, continuam expondo problemas em suas configurações de mundo. Isso se dá, acredito, porque a maior parte das produções audiovisuais e literárias “de sucesso” possui uma única personagem preta, o que passa uma ideia falsa – para nós, brancos – de que há, sim, representatividade não-branca; quando, na verdade, o restante do elenco (e também a equipe de produção) é composto somente de pessoas brancas e,

consequentemente, a visão de mundo ali exposta é, óbvio, predominantemente branca.

Na arte visual contemporânea, poucos artistas se debruçaram sobre a temática da exploração espacial. Ainda menos, expuseram algum tipo de protagonismo feminino. E pouquíssimos representaram pessoas pretas em tais narrativas. Lembro-me de ler dois ou três textos na sequência que citavam o trabalho de Aleksandra Mir (Lubin, 1967) e, desconhecendo a obra da qual falavam, fui buscá-la no site da artista polonesa para tentar entender as considerações. Lembro-me também de que um dos principais motivos pelos quais me interessei pelo trabalho foi a descrição de Nicola Triscott (2016), contando que, durante a realização da performance, onde a artista buscava se autodeclarar a primeira mulher na Lua, um homem surgiu do público e se declarou “o primeiro homem preto na Lua” (informação que também está presente no site da artista²³, seguida do relato de que, além do “primeiro homem preto”, uma pessoa também se declarou “o primeiro homem gay na Lua”). Então, imaginem meu espanto – e indignação – quando finalmente assisti ao vídeo que documentou a performance e não vi a ação do homem preto (que não possui nome nas descrições, sendo citado dessa maneira apenas). Essa ação é utilizada constantemente, tanto pela artista quanto pelos teóricos, como uma maneira de evidenciar o caráter “revolucionário” do trabalho, contudo, não entrou para o vídeo que documentou a performance, que é a melhor forma que temos para observarmos o trabalho. Além dessa questão absurdamente problemática, a performance de Mir possui outras contradições que necessitam de uma contextualização geral sobre o trabalho para que eu possa abordá-las.

Em 1999, Mir criou uma paisagem lunar na Terra para que pudesse se tornar a primeira mulher a chegar na Lua antes da virada do milênio. A ação de Mir consistiu em escavar e refazer a paisagem de uma praia holandesa, com a ajuda de operadores de máquinas pesadas, para que o resultado se parecesse com a superfície lunar a fim de poder fincar a bandeira dos Estados Unidos no solo enquanto auto-declarava ser, então, a primeira mulher na Lua. Embora o trabalho de Mir possua um esforço louvável de questionar a misoginia que existia (e existe) nos programas espaciais, é curioso e, até mesmo, inconsistente que ela tenha utilizado a bandeira estadunidense para realização de seu questionamento. Ora, a URSS foi a

²³ Disponível em: <https://www.aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/>

primeira nação a enviar uma mulher para o espaço, a cosmonauta Valentina Terechkova, em 1963. Ainda, um ano depois, o professor de ciências zambiano, Edward Makuka Nkoloso, declarava em um artigo de jornal que enviaria uma menina ao espaço²⁴, fundando ali para o mundo todo, o início do Programa Espacial da Zâmbia. O programa espacial zambiano não prosperou, mas é parte importante da história da exploração espacial precisamente por ser, com frequência, esquecido. Assim, o que me causa incômodo no trabalho de Mir, além da exploração das figuras de um homem preto e um homem gay que foram apagadas do trabalho, é o uso da bandeira dos Estados Unidos. Pois, isso faz com que *First Woman on the Moon* resulte em um tipo de discurso feminista que é liberal e branco; discurso esse que não se propõe, de fato, a questionar as estruturas de poder mas que, ao contrário, proporciona para a artista que ela possa criar apenas para si mesma uma incursão favorecedora nos espaços que mantém e reproduzem tais estruturas.

Em seu livro *Um Feminismo Decolonial* (DATA), Françoise Vergès aponta a impossibilidade da existência de um feminismo que não seja anticolonial, antirracista, anti-imperialista e anticapitalista, justamente porque, na falta de qualquer uma dessas motivações, o feminismo liberal, ou *civilizatório*, expressão cunhada pela autora, contribui para a manutenção dos sistemas de exploração, sejam eles culturais, raciais, de classe ou de gênero.

A chegada do ser humano à Lua é frequentemente difundida como uma realização de toda a humanidade, porém, foi contada por apenas um país. Os apagamentos históricos realizados pelo discurso estadunidense não são ligados apenas a questões da exploração espacial pois, mais do que isso, tratam também das organizações geopolíticas terrestres que se reportam, por sua vez, às políticas imperialistas, colonialistas e ao capitalismo expansionista. Ou seja, a história da exploração espacial, tanto em seu princípio como atualmente, é indissociável das outras histórias que foram e são sistematicamente apagadas dela.

Para analisar um dos trabalhos aqui abordados é preciso, portanto, retomar a figura de Edward Mukaka Nkoloso e o programa espacial zambiano. Diferentemente dos outros programas de sua época, a ideia de Nkoloso não tinha apoio do governo e, por isso, era muito baseada em trabalhos e concepções do tipo “faça você

²⁴ NKOLOSO, Edward Makuka. *We're Going to Mars!* 1964.

mesmo” [*do it yourself* ou *DIY*]. Apesar disso, o zambiano chegou a declarar no artigo citado anteriormente que via “a Zâmbia do futuro como uma Zâmbia da era espacial”. Por conta de não possuir apoio financeiro ou governamental, o discurso e as ideias de Nkoloso foram largamente vilipendiadas pela mídia internacional, desaparecendo em seguida da história da exploração espacial.

De 2014, o filme *Afronauts*, de Nuotama Bodomó (Gana, 1988), recupera a história do programa espacial zambiano colocando como personagem principal Matha Mwambwa (figura 27), a adolescente que Nkoloso planejava enviar para Marte junto com dois gatos e um missionário cristão (1964). O filme abre com Matha treinando no deserto onde está localizada a academia espacial em conjunto com um grupo de homens sob tutela de Nkoloso. Mais tarde, Matha sonha consigo mesma andando pela Lua (figura 30). À noite, ela sai de sua tenda para encará-la; embora atraída pela possibilidade, Matha sabe que se o lançamento tiver sucesso, não haverá uma viagem de volta.

As principais mudanças que Bodomó realiza no discurso proposto por Nkoloso nos anos 60 incluem focar em Matha como a personagem principal, no lugar de Nkoloso e, além disso, escalar uma atriz com albinismo para esse papel (Diandra Forrest), revelando críticas ao patriarcado e as noções de “raça” presentes em nosso tempo. Ela também escolhe dar a Nkoloso a capacidade de reconhecer os problemas que ideais nacionalistas impõem, contrapondo-as com objetivos conscientes e mais próximos a uma ideia de pós-colonialidade, destacando as diferenças entre certezas ideológicas do passado frente às dúvidas e questionamentos do presente. Bodomó, portanto, extrai os impulsos utópicos de Nkoloso de uma “Zâmbia da Era Espacial” mas os revisita, dando-lhes uma relevância contemporânea.



Figuras 27, 28 e 29 | Nuotama Bodomo | *Afronauts* | 2014 | Frames do filme | Fonte: Vimeo

“Eu os vejo dando boas-vindas a você, Matha. Eu os vejo festejando com você, e quando eles perguntarem a você, Matha, diga a eles que você é a mãe, mãe dos exilados”, diz Nkoloso a Matha. E, adiciona: “diga a eles que todos nós estamos chegando. Não imponha o Cristianismo a eles, Matha. Não imponha o estado-nação.” Assim, com apenas poucas frases, Bodomo também capaz de expor e criticar as práticas colonialistas, que influenciaram em certa medida o discurso de Nkoloso, e que também fundamentaram não apenas a história e o desenvolvimento da exploração espacial por tantos anos como também as diversas intervenções violentas que foram e ainda são realizadas em nome dessa ideologia.

Matha, como personagem principal de uma história de exploração espacial, é um desvio por si só uma vez que a maioria esmagadora dos filmes acerca dessa temática possuem protagonistas homens cisgêneros brancos. Assim, como se de fato compreendesse os problemas de ser a primeira, a Matha de Bodomo parece estar constantemente angustiada ao mesmo tempo em que demonstra determinação com relação ao que deve ser feito.

Na ficção científica vemos com frequência a metáfora da viagem espacial como uma forma de escapar de perseguições motivadas por racismo e/ou xenofobia; no entanto, o filme parece ir além nesse sentido. Ao escalar uma atriz preta com albinismo, Bodomo quebra totalmente com as ideias de raça inventadas pelos brancos e propõe um retrofuturo no qual essas não existem pois a figura do albino preto desnaturaliza concisamente a conexão entre a cor da pele e o racismo, expondo a incoerência da “raça” como um conceito biológico (Wilson, p, 151, 2019), ainda que mantenha evidente as identidades ali representadas. Ademais, Bodomo também expõe Matha como uma figura independente pois, ainda que represente o futuro de uma nação, o filme não gira em torno dessa realização, nos lembrando constantemente de que Matha é a personagem principal e é a história dela que acompanhamos nesse filme.

Considero que é precisamente por isso que Matha tem sucesso em chegar na Lua. No entanto, penso que há uma ambiguidade proposta por Bodomo nas cenas seguintes pois, somos convidados a ver em sequência, a alunagem da Apollo 11 e a alunagem de Matha, como se as duas acontecessem simultaneamente; contudo, Matha não se encontra com os astronautas estadunidenses (figura 31), dando a

entender que a Lua com a qual sonharam os zambianos é outra Lua, diferente daquela conquistada pelos estadunidenses. Ou, talvez, a proposta de Bodomo seja mais evidente: colocar lado a lado ambas as realizações, expondo que a Zâmbia daquele retrofuturo conseguiu ser, de fato, a Zâmbia da Era Espacial.



Figura 30 | Nuotama Bodomo | *Afronauts* | 2014 | Frames do filme | Fonte: Vimeo



Figura 31 | Nuotama Bodomo | *Afronauts* | 2014 | Frames do filme | Fonte: Vimeo

Em *Todas as Mulheres do Mundo* (2019), Vic Macedo (Porto Alegre, 1994) desenvolve por meio de fotografias uma “história especulativa, ambientada no futuro, de mulheres que decidiram por questões de sobrevivência, se afastar de uma cultura normativamente branca, patriarcal e violenta” (Macedo, 2019) Entre retratos de mulheres pretas (figuras 32 e 33), lugares e objetos-chave na narrativa (figura 34) e, também, imagens de arquivo da NASA (figura 35), a artista produz um mundo novo justamente por ser fundamentado em ancestralidades africanas.

Ao utilizar imagens de arquivo das missões espaciais estadunidenses em conjunto com fotografias de aparatos e maquinarias científicas ao lado de retratos de mulheres pretas, Macedo ressignifica tanto a história quanto o imaginário da exploração espacial que foram quase sempre povoados por homens cisgêneros brancos. Lembro-me instantaneamente do filme, *Hidden Figures*, de 2016, inspirado diretamente no livro homônimo (também de 2016) da autora Margot Lee Shetterly e que expõe, por meio de uma pesquisa sustentada por documentação, a presença de mulheres pretas e cientistas trabalhando na NASA durante a Corrida Espacial.

Influenciada pelo músico Sun Ra (Macedo, 2020), Macedo desenvolve uma narrativa onde as mulheres pretas criaram sua própria sociedade e que, além disso, essa sociedade habita o planeta “mais avançado do Sistema Solar, tanto social quanto tecnologicamente [pois] Ketu desenvolveu-se misturando a tecnologia trazida da Terra com os saberes originários e as tradições da África” (Macedo, 2019). Para tanto, a artista escolhe colocar, lado a lado ou em sequência, fotografias de aparatos tecnológicos e imagens da natureza, como recurso para expor o sucesso que as mulheres pretas obtiveram ao idealizar e construir Ketu.

Embora seja uma narrativa imaginada no futuro, o texto da artista sobre o trabalho é escrito no tempo pretérito indicando, penso, que a sociedade ali elaborada por ela já existia nesse futuro imaginado e que a narrativa exposta, tanto pelo texto quanto pelas imagens, é algo próximo de uma documentação ou, quem sabe, uma ode àquelas mulheres. Tal escolha se apresenta para mim como uma configuração retrofuturista uma vez que o futuro elaborado por Macedo parece, portanto, já existir desde o passado.



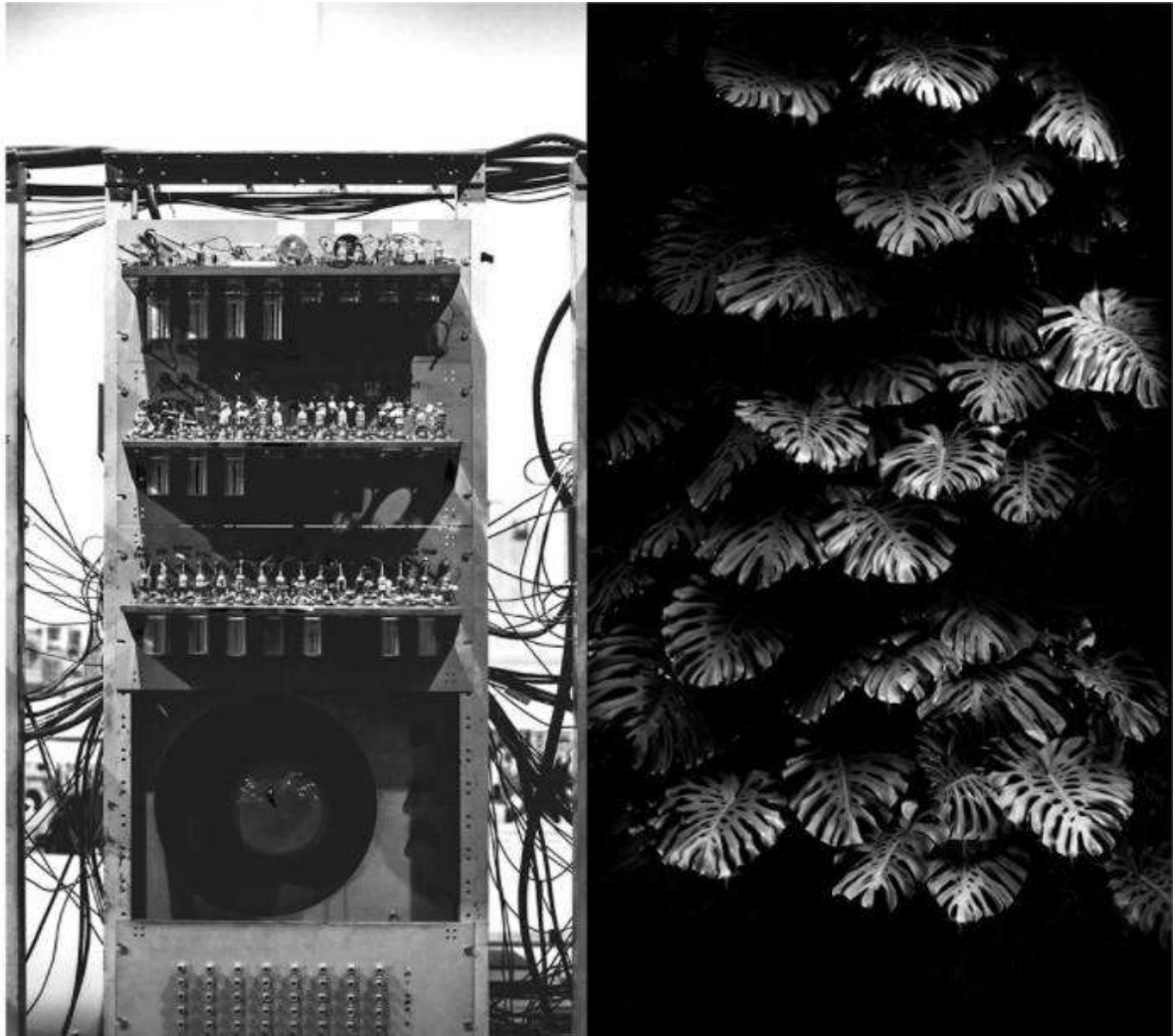
Figuras 32 e 33 | Vic Macedo | *Todas as Mulheres do Mundo* | 2019 | Fonte: site da artista

Dessa forma, Macedo (2020) expõe uma utopia fundamentada em seu espaço-tempo vernacular, resolvendo em seu trabalho suas angústias como mulher preta. Assim como Macedo, Bodoimo parece desenvolver seu filme não como uma maneira de recuperar ou restaurar uma utopia passada de Nkoloso mas, sim, para revisá-la e questioná-la, produzindo uma utopia própria de seu tempo presente. Ou seja, cada artista desenvolve as obras considerando, evidentemente, os espaços-tempos vernaculares dos quais fazem parte e, logo, também dos quais os trabalhos despontam, mesmo que se reportem à imaginação de futuros em tempos passados. Embora produzam utopias próprias, ambas artistas parecem-me ligadas a um pensamento mais abrangente do que individualista e, por consequência, mais complexo. Isto é, apresentam soluções de caráter coletivo, distanciando-se das práticas excludentes e expansionistas, características das práticas colonialistas. Dessa forma, o Afrofuturismo pode ser um mecanismo para compreender problemas reais do mundo contemporâneo, no contexto de um passado que se faz presente, enquanto mapeia e constrói outros futuros através da arte.

Cunhado por Mark Dery (1993), o termo Afrofuturismo serviu, em um primeiro momento, para caracterizar produções literárias de autores/as afro-americanos que desenvolveram “ficções especulativas” com protagonismo preto. No entanto, é preciso ressaltar, ainda que pareça óbvio, que artistas pretos já produziam trabalhos que continham aspectos “afrofuturistas” antes do termo ser definido²⁵. Por ter sido comumente associado somente a produções de artistas afro-americanos, o conceito de Afrofuturismo permanece em um debate acerca de suas possíveis restrições geográficas; por esse motivo, considero importante manifestar que compreendo aqui, a partir dos estudos de Sofia Samatar (2017), o Afrofuturismo irrestrito em sua origem estadunidense.

Contudo, embora mantenham constantemente aparentes suas identidades, Bodoimo e Macedo expandem questões próprias do Afrofuturismo para compreensão mais verossímil de suas narrativas, interpretação que realizo por meio da observação de como foram produzidos os trabalhos.

²⁵ Como, por exemplo, os trabalhos dos autores Samuel Delany (1942) e Octavia Butler (1947 – 2006) e do músico Sun Ra (1914 – 1993).



Figuras 34 e 35 | Vic Macedo | *Todas as Mulheres do Mundo* | 2019 | Fonte: site da artista

Ao percebermos, por exemplo, que ambos trabalhos se utilizam de imagens fotográficas e/ou vídeos das missões espaciais estadunidenses fora de seus contextos originais e, logo, servindo às propostas de cada artista, é possível afirmar que a história em tais trabalhos é um recurso que propicia a reescrita do passado a partir de incursões realizadas por meio de imagens “reais” que tornam os trabalhos ficcionais mais críveis para quem os observa. Ademais, ambos trabalhos fazem uso do preto e branco, característico de uma tradição da *fotografia direta*, e possivelmente também representam uma vontade de tornar a narrativa exposta por essas imagens mais verossímil.

Assim, tanto Bodomo quanto Macedo são livres para impor seus entendimentos acerca do que é constituído como “real” nas imagens pois, embora cada uma delas seja proveniente de eventos distintos, as artistas não as alteram digitalmente para transformá-las em outras (além do uso do preto e branco já comentado no parágrafo anterior), sustentando a ideia de “real” que é apreendida por meio dos eventos “originais” retratados. Dessa forma, as imagens de ambos os trabalhos possuem todas as características “objetivas” de uma fotografia ou de um vídeo documentário, mantendo as concepções clássicas atreladas à concepção de documento.

Os Despossuídos, título que tomo emprestado do livro de Ursula K. L. Guin, aparecem precisamente porque os trabalhos expõem personagens que não são posses de nada, nem ninguém. São personagens quase apátridas. À vista disso, ser despossuído é o *novum* de tais trabalhos, ele é o impulso primário de transformação da realidade. As mulheres de Macedo e a Matha de Bodomo realizaram exílios conscientes de que não voltariam. Ora, na verdade, exilaram-se justamente para que não precisassem voltar. Buscaram precisamente *o desconhecido*, *o outro* e, conseqüentemente, criaram suas próprias realidades. A imaginação revolucionária do futuro aqui não se dá tanto por conta do desenvolvimento tecnológico (embora essa também seja uma peça-chave) mas, sim, pela maneira como essas mulheres pretas se colocam como protagonistas de histórias cujo passado é formado por homens brancos. Ao realizarem essa mudança significativa, tanto Bodomo quanto Macedo, mesmo produzindo outros mundos, transformam não só as configurações do mundo já conhecido mas, também, a própria história.

3.2. Um Êxodo Espacial

Em 2009, uma espaçonave palestina saiu da Terra com objetivo de chegar à Lua. Embora a nave tenha apresentado alguns problemas, Larissa Sansour teve êxito na jornada e realizou a primeira alunagem protagonizada por palestinautas da história. Na filmagem, acompanhamos os momentos que antecederam o pouso e, em seguida, a palestinauta caminhando pela Lua. Podemos ver, também, a bandeira da Palestina sendo cravada em solo lunar e seguimos, então, Sansour, em uma breve exploração da paisagem da Lua, ao mesmo tempo em que observamos, em detalhe, as pegadas que a palestinauta vai deixando pelo solo com seus calçados pontiagudos. Nos minutos finais da gravação, Sansour flutua pelo espaço, deixando ambas, a paisagem lunar e a paisagem terrestre, cada vez mais longe. Nesse instante, ouvimos uma pergunta sendo repetida por ela: *Jerusalém?* sem resposta.

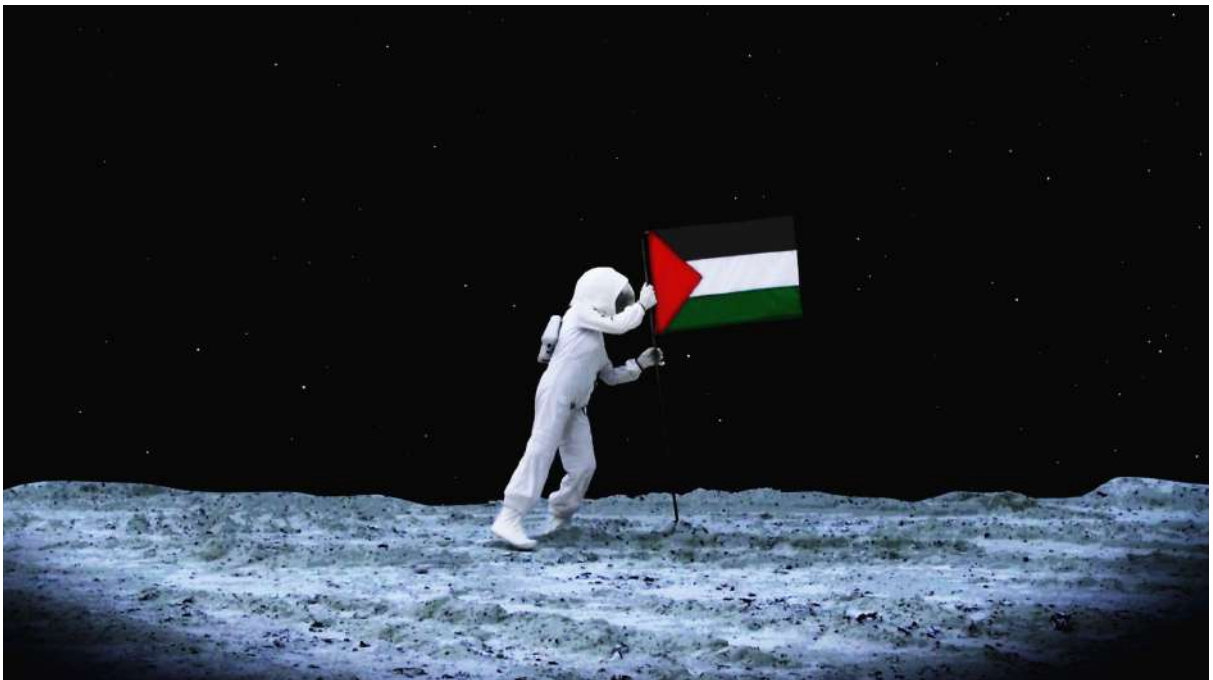


Figura 35 | Larissa Sansour | *A Space Exodus* | 2009 | Filme | Cortesia da artista

Os trabalhos de Larissa Sansour (*Jerusalém*, 1973) são produzidos por meio de diversos suportes, tais como a fotografia, o vídeo, cinema – em formato de

documentários experimentais –, e apropriações de imagens de livros e da internet²⁶. A artista constantemente se apropria de, e ressignifica o imaginário sobre cinema, tecnologia, cultura pop e as representações ocidentais sobre a Palestina, revelando um pensamento anti-colonial. Na maioria de suas produções, Sansour se coloca como uma personagem, embora aparecendo em cena sempre como ela mesma, deslocada do tempo presente mas, realizando ações que se dirigem e discutem o momento que vive.

Tais personagens aparecem, com frequência, efetuando atos políticos que, indo ao encontro do absurdo, ou seja, abraçando o exagero de seus feitos, acabam revelando as incoerências, as violências e marginalização com as quais sofre o povo palestino há décadas. Para isso, a artista traz referências e linguagens da ficção científica, filmes de horror e *spaghetti westerns* para expressar e evidenciar a discussão acerca dos conflitos no Oriente Médio. Dessa maneira, Sansour constrói novos mundos que podem funcionar a partir de lógicas distintas e, possibilitando, ainda, que percebamos nitidamente o paralelo com o mundo que já conhecemos. Além disso, é comum a utilização do humor, da ironia e sarcasmo para realçar a ideia do absurdo. Alguns de seus trabalhos que mais evidenciam tais características são *Run Lara Run* (2008), *Happy Days* (2005), *Falafel Road* (2010), *AFTER* (2019) e *As If No Misfortune Had Occurred in the Night* (2019) e a trilogia de filmes *A Space Exodus* (2009), *Nation Estate* (2012) e *In The Future They Ate From the Finest Porcelain* (2016).²⁷

Apesar de comporem uma trilogia, cada um dos três últimos filmes citados pode ser visto e entendido por si só, não precisando dos outros dois para que se sustente, ou se desenvolva como uma narrativa. Também, a trilogia possui um encadeamento por abordar a questão Palestina-Israel sob uma ótica *arabfuturista*. No entanto, as histórias não são, necessariamente, interligadas por um único fio e, sim, podem ser compreendidas como uma antologia fílmica. Escolho, neste subcapítulo, desenvolver uma análise crítica unicamente sobre o filme *A Space Exodus*.

²⁶ Seu trabalho foi exibido nas bienais de Istambul, Busan, Liverpool e também na 58ª Bienal de Veneza, na qual Sansour teve o trabalho comissionado pela Danish Arts Foundation e representou a Dinamarca, não a Palestina (a Palestina não foi um dos países convidados a participar).

²⁷ Todos trabalhos citados e outros podem ser vistos no site da artista. Disponível em <<https://larissasansour.com/WORKS>>.

O que significa, ou pode significar, para a Palestina, “possuir” um território na Lua? Em *A Space Exodus*, acompanhamos a artista como uma palestinata²⁸ que tem sucesso em realizar uma alunagem, o que foi alcançado antes somente em 1969, quando a Apollo 11 pousou em solo lunar. Diante de tal feito, penso que se pode apontar que Sansour coloca a Palestina bem “à frente” de diversos outros países que, mesmo possuindo capital, investimentos e programas espaciais desenvolvidos, não operaram tal proeza ainda. Embora sirva o propósito de comunicar uma ideia, considero equivocado o uso da expressão “à frente”; isto é, apesar de a Palestina ser exposta como possuindo tecnologia para ir à Lua, tal tecnologia é realmente avançada? Uma vez que os Estados Unidos chegaram ao satélite quarenta anos antes, diria que não.

Além disso, o progresso tecnológico não pode, e nem deve, ser o bastião de uma ideia de evolução que tem servido, há pelo menos, um século, primordialmente, para alimentar ideias supremacistas. E, sem dúvidas, não é isso que a artista propõe em seu trabalho. Pelo contrário, por se tratar de uma narrativa arabfuturista, coloca-se em crise todo ideal nocivo ocidental, o que faz com que a história desenvolvida no filme se apresente como um paradoxo: expõe uma imaginação de emancipação da Palestina por meio de um êxodo imposto por Israel. Ou seja, a opressão bélica e territorial à qual tem sido submetido o povo palestino é tamanha que só se pode continuar sendo palestina no espaço sideral. Portanto, quando Sansour se coloca como a *única* palestinata de uma espaçonave saída de Jerusalém, há um problema em questão que se trata menos sobre quem chegou à Lua, e mais sobre quem ficou com a Terra, porque, o que vemos durante os cinco minutos e meio de filme é uma única palestinata, à deriva no espaço e alienada de Jerusalém, sem poder voltar para casa.

Daí o título do trabalho: Êxodo. Por definição dos dicionários, é a emigração em massa de um povo de um determinado país ou região – como se o processo de emigração fosse sempre por escolha e não um imperativo que se coloca quando um povo sofre com conflitos geopolíticos. “Jerusalém, nós temos um problema”, a palestinata comunica no início do filme, interligando o problema fictício que poderia estar ocorrendo na espaçonave com a crise real de Palestina-Israel.

²⁸ Retiro e traduzo o termo “palestinata” de um trabalho posterior de Sansour, intitulado *Palestinats* (2010).

A imaginação de um futuro no qual a Palestina é representada por uma única pessoa, que possui tecnologia para chegar até a Lua mas se vê, por fim, à deriva no espaço sideral, é diretamente relacionada ao que propõem diversas abordagens do conceito de arabfuturismo. Isto é, “como o arabfuturismo, ou arabfuturismos, poderiam se tornar um esforço em direção a uma definição decolonial do “árabe”? (Majali, 2015). Sem dúvidas, esse esforço pode ser expressado de forma otimista, pessimista ou, até mesmo, um meio-termo entre as duas visões que mantenha sua forma crítica e suas relações com ideais de emancipação. Ainda, mesmo que o arabfuturismo tenha absorvido muito do afrofuturismo, sua particularidade mais notável é que possui um vínculo direto e evidente com questões geopolíticas localizadas, principalmente, entre o Oriente Médio e a diáspora no continente europeu.



Figura 36 | Larissa Sansour | *A Space Exodus* | 2009 | Filme | Cortesia da artista

Assim, os arabfuturismos não podem ser definidos por características específicas além da própria ideia de emancipação, exposta como realização ou como impossibilidade, e do uso comum da tecnologia que, por sua vez, também pode ser manifestada de diversas formas nas narrativas. É exatamente isso que Sansour traz em *A Space Exodus*, embora se recuse a ser definida como uma

artista arabfuturista. Tal entendimento segue de acordo com o que artistas contemporâneos compreendem acerca do arabfuturismo, colocando justamente que



Figura 37 | Larissa Sansour | *A Space Exodus* | 2009 | Filme | Cortesia da artista

esse não pode e, por consequência, não deve servir como uma categorização generalizante. Pelo contrário, é preciso sempre abordá-lo a partir de suas especificidades, e ser entendido como algo que forma sentidos e não como algo que possui sentido inerente/ os possui inerentemente.

Ao se colocar como protagonista de uma narrativa de exploração espacial, na qual vemos constantemente a bandeira palestina, a artista contrapõe-se àquilo que mais alimentou o imaginário da exploração espacial nas últimas décadas: a presença do homem branco estadunidense. Ainda, como o filme é uma releitura nítida tanto da alunagem da Apollo 11 quanto de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (Kubrick, 1968), tal mudança é ainda mais substancial, uma vez que o filme de Kubrick é, sem dúvida alguma, o referente cinematográfico mais presente no imaginário da exploração espacial, juntamente com a missão estadunidense protagonizada por Neil Armstrong em 1969. Em adição, a artista trabalhou com a musicista Aida Nadeem (Bagdá, 1965) para produzir um arranjo da trilha original do

filme, a peça *Assim Falava Zaratustra*, de Richard Strauss, combinando a melodia de Strauss com elementos remissivos das músicas árabes. Também, os calçados da palestinata são pontiagudos, à semelhança de babuchas²⁹. Logo, Sansour utiliza clichês bem estabelecidos na cultura pop para desvencilhar a própria Palestina de ser entendida como um clichê, construído e alimentado ao longo de décadas pelo mesmo imaginário ocidental.

Dessa maneira, a dicotomia presente em *A Space Exodus* – de pertencer a um espaço e ser removido dele repetidamente – é central para a compreensão do trabalho como uma manifestação arabfuturista. Quer dizer, a palestinata sai de Jerusalém para ganhar um território na Lua e, no fim, flutua para longe da Lua no espaço, terminando a jornada sem pertencer a lugar algum.



Figura 38 | Larissa Sansour | *A Space Exodus* | 2009 | Filme | Cortesia da artista

À vista disso, quatro dos principais elementos associados ao filme de Kubrick e à própria exploração espacial no século XX, são transfigurados à vontade da artista: o homem branco, a bandeira estadunidense, a icônica trilha sonora de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, e as pegadas relativas aos calçados comuns dos

²⁹ Sapato árabe pontiagudo.

astronautas. Essas reconfigurações feitas pela artista são, para mim, o *novum* em seu trabalho, pois, é precisamente das mudanças de paradigma, que a reflexão emerge e também se faz presente de maneira constante, visual e sonoramente no filme.



Figura 39 | Larissa Sansour | *A Space Exodus* | 2009 | Filme | Cortesia da artista

“*The Sunbird has landed*”³⁰, é a frase que indica a alunagem de Sansour, explicitando não apenas o sucesso da missão mas, também, a relação do nome da espaçonave com um pássaro específico, dito vindo do “Velho Mundo”. Tal frase, que pode passar despercebida, é uma reivindicação do território e da história da Palestina em relação às diversas violências simbólicas, históricas e bélicas cometidas por Israel. Logo, mesmo no êxodo, a palestinata reivindica não só o território lunar mas, igualmente, seu território terrestre.

A Space Exodus, especialmente, entre o exílio vivenciado no presente pelo povo palestino em seu próprio território ancestral e a reivindicação sobre a Lua promovida pela artista no filme, reembaralha tais temporalidades de modo a ressituar a possibilidade de pertencimento dos palestinos, ressignificando a conjuntura atual de opressão bélica e territorial em uma (exo)geopolítica

³⁰ “O *sunbird* pousou”. Tradução minha. Não existe uma tradução utilizada de *sunbird* para o português, sendo comumente referido por seu nome científico: *nectariniidae*.

reimaginada no futuro. Contesta, ainda, o encerramento da Palestina em uma temporalidade a-histórica – fruto do colonialismo – apropriando-se de símbolos do “progresso” ocidental em direção a novas possibilidades de ser para povos historicamente subalternizados, realizando, enfim, *“um pequeno passo para um/a palestino/a, um grande salto para a humanidade”*.

Um funeral em Marte



Figura 40 | Manuel Díaz | *La (im)posibilidad del fuego* | 2021 | Fotografia

Fonte: site do artista

Em Marte o tempo é diferente. Leva 1,9 anos terrestres para o planeta vermelho completar uma volta ao redor do sol. Além disso, é muito difícil acender uma vela por causa da falta de oxigênio e os corpos não se decompõem. Um funeral em Marte não se pareceria em nada com os ritos (mais comuns) que testemunhamos na Terra.

É possível fazer um funeral em Marte?

Ou ele deixaria de ser um funeral para se tornar uma coisa outra? Uma vez que, aparentemente, a única constante desses cenários é a própria morte... Porque a morte, óbvio, não é cultural – embora os ritos que a acompanhem sejam.

A morte, em Marte, não seria um rito de passagem mas, sim, um rito de permanência? A impossibilidade do fogo sugere, pois, que não há possibilidade nem de vida, nem de morte. Trezentos mil anos é a datação mais antiga dos primeiros usos do fogo pelos seres humanos. Por isso, questiono: as coisas são temporalizadas ou elas (nos) temporalizam?

4. Pode o futuro intervir no passado?

A ficção científica acerca da exploração espacial na arte contemporânea se apresenta constantemente como oxímoros. Seja na recuperação da história por meio da imaginação do futuro ou, como veremos nos trabalhos seguintes, como “irrealidades realistas, com não-humanos humanizados [ou humanos que foram “desumanizados”], Outros Mundos deste mundo e assim por diante” (Suvin, 1979). Isso significa que existe uma abertura na imaginação do futuro que permite aos artistas realizarem trabalhos fundamentados em micro-histórias, que ainda não foram contadas porque são constantemente silenciadas pela escrita de uma macro-história que é, como já sabemos, excludente.

Assim, a ficção científica não acontece unicamente pela imaginação de futuros muito mais avançados tecnologicamente. Ela pode apenas demonstrar curiosidade para com o futuro por meio de transformações significativas da realidade que afetam o entendimento do mundo no qual vivemos. Por sua vez, tais transformações vão abrindo espaço para que um futuro até então impensável emergja. A curiosidade de simplesmente imaginar as coisas diferentes de como elas são é justamente o que permite, para a arte contemporânea que utiliza da temática da exploração espacial, a produção de narrativas sem referentes fixos. Isto é, pode-se discutir diferentes assuntos, que surgem de imaginações completamente distintas, e chegar a fins parecidos ou próximos. Desse modo, as realidades que podem surgir das ações frente ao desconhecido ou a mudança, devem produzir embates com o tempo presente (ou com o passado), dado que, evidentemente, a imaginação desses eventos precisa contrapor lógicas já existentes para que seja possível provocar reflexões e transformações justamente sobre o que é conhecido, ou seja, sobre as configurações e pensamentos hegemônicos do mundo. Isto posto, é possível, portanto, imaginar futuros utópicos nos quais o *novum* é impulsionado precisamente por pequenas mudanças de paradigma que, por sua vez, geram consequências maiores e mais profundas no entendimento do tempo presente.

4.1. “Declaração Universal dos Direitos Marcianos”

É o que faz constantemente o coletivo de artistas *Nonhuman Nonsense*, ainda mais no trabalho *Planetary Personhood* (2019), onde os artistas Leo Fidjeland e Linnea Våglund, nascidos em Estocolmo, desenvolveram uma produção audiovisual de 4’16” de duração, que é acompanhada de um texto, com o objetivo de destacar questões éticas e políticas subjacentes, buscando desafiar as estruturas de poder que agravam a atual destruição do mundo (humano e não-humano). O trabalho propõe uma nova maneira de perceber o mundo a partir de Uma Declaração Universal de direitos dos seres Marcianos: as rochas.

Utilizando ferramentas discursivas como o antropomorfismo, a ironia e o absurdo, os artistas partem de diversas questões complexas do entendimento da vida terrestre e extraterrestre que, por sua vez, se apoiam em uma série de fundamentações filosóficas e políticas. Essas aparecem por meio de discussões acerca das ideias de biocentrismo e antropocentrismo, colonialismo, passando pelos conceitos de terraformação e geodiversidade até a metafísica, reunidos como uma forma de expor e questionar o problema cada vez mais atual da colonização do espaço e suas origens e consequências terrestres.

O trabalho é desenvolvido com apoio de um compilado de imagens e vídeos “documentais”. Algumas delas passaram por algum tipo de edição, adicionando cartazes e frases sobre Marte nas imagens originais, como é o caso da fotografia que aparenta ter sido realizada durante um protesto (figura 41). É curioso que só percebi se tratar de uma edição quando observei outra imagem que foi, evidentemente, editada (figura 45). Percebi pela padronização dos cartazes e porque obviamente não foi possível ainda que alguém dispusesse um cartaz com a frase “Marte não é Terra Nullius” em solo marciano).

A *Declaração Universal de Direitos dos Marcianos* é composta por oito reivindicações que são abordadas no decorrer do vídeo, mas que se desenvolvem também em texto e estabelecem o caráter crítico e sarcástico pelo qual o trabalho é constantemente permeado:

I. *Let Mars Be Mars* (Deixe Marte Ser Marte)

A partir de uma breve contextualização inicial, somos convidados a entender Marte e seus habitantes por meio do conceito de “pessoalidade” [*personhood*], que

baseia toda a construção do trabalho. O vídeo é narrado por um homem preto com o rosto sobreposto em Marte em um tipo de “simbiose”, que nos estranha em um primeiro momento, mas acaba servindo a esse propósito de tornar Marte mais “apreensível” como pessoa (figura 50). Embora a ideia seja justamente a de colocar Marte como dono e, logo, historiador de sua própria história, é um ponto inicial forte justamente porque homens pretos são ainda constantemente “desumanizados” pelo racismo de pessoas brancas. Assim, Marte, em *Planetary Personhood*, é representado pela imagem de um homem preto consciente de sua história e de seus direitos. Tanto, ao ponto de reivindicá-los com argumentos não apenas “pessoais” mas, também, fundamentados em teorias e pesquisas científicas.



Figura 41 | Nonhuman Nonsense | *Planetary Personhood* | 2019 | Fotografia | Fonte: site dos artistas

A proposta de Marte é uma “decolonização radical do espaço” [*radical space decolonization*], já expondo, por meio dessa frase, a busca pela emancipação em relação a todos os tipos de dominação e opressão gerados pela colonialidade. Dessa maneira, Marte pode ser entendido como um defensor dos direitos de todos os corpos celestes, ainda que a declaração seja direcionada unicamente a si próprio,

porque ele mesmo diz que a ideia principal do projeto é “explorar maneiras de não destruir *outro* planeta” [to explore ways of not destroying another planet]. É fácil considerarmos, então, Marte como um ser consciente não apenas de sua própria condição, como também da condição de outros corpos celestes, incluindo a Terra. Pois, explorar formas de não destruir outro planeta indica nitidamente que Marte é conhecedor da situação do planeta Terra atualmente, que se encaminha cada vez mais para uma catástrofe natural (ocasionada por meios não-naturais).

Igualmente, são apresentadas questões como exploração de minerais e alterações geomorfológicas, como o processo de terraformação e a possível criação de colônias em Marte. Tais práticas estão diretamente ligadas às práticas colonialistas terrestres, que interferem violentamente em territórios previamente livres. Como se já soubesse disso, Marte propõe a formação de um grupo de guardiões, “semelhantes aos guardiões do território Te Urewera no norte da Nova Zelândia”³¹, onde habita o povo originário *Maori*. No texto que apresenta a Declaração por completo (2019), encontramos a citação de Tāmāti Kruger, Analista Social e Político e ativista dos direitos Maori: “Cumprir suas obrigações e sua relação de parentesco com a terra. É disso que se trata – não de uma relação de posse ou propriedade”³².

Decidi, assim que tomei conhecimento sobre, me inscrever no projeto para ser parte do grupo de “guardiões” que apoiam os direitos Marcianos (figura 48). Na hora de escolher o país, surgiu a dúvida entre colocar a opção Terra, que aparecia como uma alternativa, ou Brasil. Por fim, acabei colocando Brasil porque talvez isso também exponha a minha própria forma de me relacionar com essa temática, uma vez que sou estudante, morando em um país que foi colonizado e que, ainda assim, falhou e falha largamente em reconhecer os direitos dos povos originários. Também, um país no qual atualmente os direitos de todos os seres humanos considerados “inferiores” pela “lógica” conservadora têm sido cada vez mais atacados.

Portanto, fica evidente que a afirmação “deixe Marte ser Marte” abre um mundo de interpretações possíveis de acordo com os espaços-tempos vernaculares

³¹ Original: “[...] similar to a board of directors of a corporation, or guardians of the Te Urewera territory in northern New Zealand”. Tradução livre (esta e todas as traduções seguintes foram feitas por mim).

³² “Fulfilling your obligations and your kinship relationship with the land. That’s what it is – not an ownership or property relationship”.

nos quais quem observa o trabalho está inserido. Mesmo que a intenção específica se dirija à questão da colonização do espaço e que as soluções sejam encontradas em movimentos e coletivos de povos originários. Assim, afirmar que Marte tem o direito de ser Marte e será “propriedade” apenas de si mesmo, é defender um planeta sem intervenções ou práticas colonialistas pois, “quaisquer decisões a respeito de questões marcianas serão tomadas por Marte”³³. Também podemos estender essa camada evidente do trabalho para significações menos aparentes mas igualmente intrínsecas ao que *Planetary Personhood* defende, como a reivindicação de direitos de povos e nações terrestres que sofreram e sofrem com o colonialismo e o imperialismo de nações do norte global.

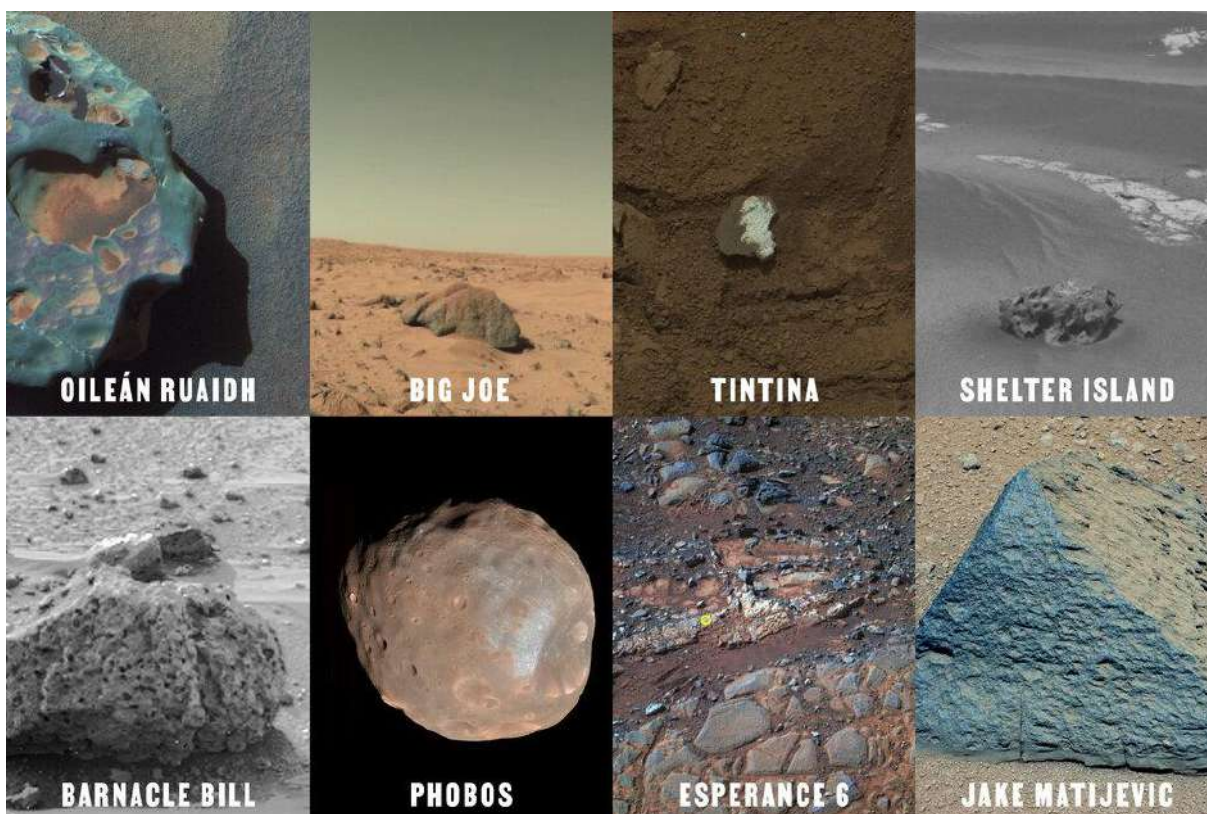


Figura 42 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

II. *Recognize All Martians* (Reconhecer Todos os Marcianos)

A segunda proposição é exposta por meio da ideia de respeito para além das fronteiras entre vida e não-vida. “Em Marte, tudo e todos nascem Marcianos, e todos

³³ “Any decisions regarding Martian matters will ultimately be taken by Mars”.

Marcianos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”. Tais afirmações se referem a uma visão abrangente dos seres Marcianos em relação àquilo que entendemos por “pessoas” ou “habitantes”, borrando os limites do binômio sujeito-objeto, sujeito-coisa ou, melhor, sujeito animado-sujeito inanimado. Dessa maneira, *Planetary Personhood* defende que se reconheça todos os habitantes nativos de Marte, rochas, objetos, luas, fenômenos e quaisquer outras materialidades, como Marcianos. E, ainda, seguindo a concepção de que Marte não pode e não deve ser conquistado, nos faz refletir sobre as ações humanas na “biosfera” marciana; indicando que é necessário uma virada de consciência, uma reformulação epistemológica acerca do que nós, humanos, concebemos como Marte. Logo, a defesa presente na segunda proposição é de que os humanos levem em consideração a existência de Marte como um ser livre, e que todos os seus habitantes são igualmente livres; por isso, todos os *visitantes* humanos que chegam a Marte devem reconhecer a existência prévia dos seres nativos Marcianos e considerá-los sencientes, com capacidade para decidirem o rumo de seu próprio planeta.

O fato de que os Marcianos só podem agir sobre o planeta de acordo com sua própria natureza é, nessa defesa, incontestado, e deve servir para que os humanos compreendam seus próprios limites quando entram em contato com outras formas de vida e não-vida. Os Marcianos que exemplificam essa reivindicação são rochas e luas diversas, cada qual com seu nome próprio, reunidas por contiguidade em uma imagem única, dado que tais seres não se movem de um lugar a outro a não ser que haja uma ação exterior a eles (figura 42). É interessante perceber, pela escolha dos artistas, que cada Marciano fotografado possui suas particularidades expostas por formatos, cores e tamanhos diferentes, e fotografados em lugares também diferentes, evidenciando a ideia de que os Marcianos são seres próprios e diversos, que devem possuir direitos iguais aos demais.

III. *Welcome to Earth Allan!* (Bem-vindo a Terra, Allan!)

O terceiro item do trabalho busca uma certificação de cidadania para o Marciano Allan. Allan Hills é um meteorito que aterrissou na Antártida há, aproximadamente, 13 mil anos. Em *Planetary Personhood*, Marte explica que Allan existe há cerca de 4.091 bilhões de anos, e que ele foi “jogado” para fora do planeta em decorrência do impacto da colisão de outro meteoro em solo marciano há, mais

ou menos, 16 milhões de anos. Em 27 de setembro de 1984, Allan estabeleceu “o primeiro contato com humanos”³⁴. Em vista disto, Allan foi imediatamente considerado um objeto de estudo, o que acarretou em uma série de testes realizados por cientistas humanos que tentaram descobrir o que fosse possível sobre o Marciano.



Figura 43 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

Descobriu-se, logo, que Allan carregava “restos fossilizados de colônias de bactérias primordiais”³⁵. Essas bactérias foram interpretadas como evidência de vida em Marte, o que levou a um anúncio do então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, em 1996. A fala de Clinton aparece em vídeo no trabalho e expõe as expectativas que a comunidade científica tinha, até aquele momento, com Allan, a rocha 84001:

“Hoje, a rocha 84001 fala para nós através de todos esses bilhões de anos e milhões de milhas. Ela fala sobre a possibilidade da vida. Se esta descoberta for confirmada, certamente será um dos *insights* mais surpreendentes sobre o nosso universo que a ciência desvelou. Suas implicações são tão abrangentes e espantosas quanto se

³⁴ Original: “established first contact with humans on December 27, 1984”.

³⁵ “Allan was found to carry fossilized remains of primordial bacterial colonies”.

possa imaginar. Ainda que prometa respostas para algumas de nossas mais antigas perguntas, levanta outras ainda mais fundamentais. Continuaremos a escutar atentamente o que ela tem a dizer, enquanto continuamos a busca por respostas e por conhecimento, que é tão velha quanto a própria humanidade mas essencial para o futuro de nosso povo.” (CLINTON, 1996)

Infelizmente, cientistas descobriram depois que “o que Allan dizia sobre a vida era incerto”³⁶ (Nonhuman Nonsense, 2019), acabando com quaisquer possibilidades de responder às nossas perguntas sobre a origem e o futuro da vida. Embora haja vida o suficiente no planeta Terra, as respostas foram buscadas em um ser alienígena e, evidentemente, não foram descobertas. Essa questão é complexa porque evidencia problemas éticos que a busca pelo conhecimento possa ter. Pois, é de entendimento comum que pesquisadores procuram constantemente entender o desconhecido, contudo, muitas vezes ignoram a individualidade dos seres na busca de compreendê-los, anulando sua pessoalidade e sua liberdade de decidirem quem ou o quê são. Dessa maneira, Allan expõe uma questão delicada sobre algumas abordagens e práticas científicas que “sequestram” os indivíduos de si próprios, impedindo que eles reivindicem suas concepções de mundo por vias diferentes daquelas que já foram estabelecidas pelo pensamento ocidental. Ademais, também torna evidente as expectativas acerca do futuro, como se esse fosse algo a ser desvelado, uma informação secreta que apenas deuses, ou alienígenas, nesse caso, possuiriam; invés de considerarem o futuro como um espaço-tempo a ser efetivamente construído.

Isto posto, *Planetary Personhood*, ao buscar cidadania para esse “precursor alienígena” [*alien harbinger*] (figura 43), procura desafiar os limites dos sistemas institucionais de categorização dos indivíduos, porque reconhece que essa divisão antagônica entre “seres com direitos e objetos como propriedade diz mais sobre o nosso sistema e as nossas práticas do que sobre Allan”. À vista disso, Allan ganha um documento de passaporte sueco contendo as informações disponíveis e necessárias para que ele possa viajar pela Terra (figura 13), o que retoma a ideia de que devemos reconhecer a pessoalidade dos Marcianos. Ainda, o “peso” de possuir

³⁶ “[...] scientists later decided that it was unclear what Allan was saying about life”.

todas as respostas para *nossas* perguntas é, com esse gesto, retirado das costas de Allan porque lhe confere certa “normalidade”. É nesse momento que Allan deixa realmente de consistir somente na enigmática rocha enumerada de 84001, categorização que recebeu por ser “de fora”, para, enfim, tornar-se um ser com nome, sobrenome e um documento de comprovação de sua existência – isso deixa nítido que Allan não precisa (e não deveria) ser considerado “especial” para ter sua existência reconhecida.



Figura 44 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

IV. *Mars Is Not Terra Nullius* (Marte Não é Terra Nullius)

Aqui ,o problema está dado desde o início. A assertiva de que Marte não é *terra nullius* revela que os princípios capitalistas de propriedade privada e bens

materiais não devem ser aplicados a Marte e, logo, que não se pode transpor valores e ideologias ocidentais para um lugar ou território livre. Marte, em *Planetary Personhood*, reflete que a idealização de uma colônia humana em Marte é resultado de compreensões generalistas acerca do planeta, como percebê-lo como um deserto, “um lugar vazio, uma tela em branco, esvaziado de vida” e, portanto “sem agência independente e valor inerente”³⁷. Esse entendimento é o que possibilita o argumento de terraformação em Marte porque uma “ocupação” do planeta vermelho é a utopia dos colonizadores: se não há vida, não há contestações, não há luta, não há sobreviventes e, conseqüentemente, não há resistência para “frustrar” os planos de quem coloniza.

Além disso, fala-se da terraformação de Marte como se as conseqüências desta fossem afetar somente o planeta vermelho, o que não é verdade. O processo de terraformação exige, entre outras coisas, a liberação de gases tóxicos para “remodelar” a atmosfera, situação que já vivemos na Terra há algum tempo e que tem se mostrado cada vez mais ameaçadora no momento atual, no qual a entrada da iniciativa privada no cenário da exploração espacial é altamente prejudicial para o nosso Planeta. Como, por exemplo, o primeiro lançamento da *Blue Origin*, empresa de astronáutica fundada por Jeff Bezos. A *Blue Origin* defende que seus lançamentos são projetados para emitirem um número consideravelmente menor de gases tóxicos e, ainda assim, os dez minutos de seu primeiro voo turístico emitiram mais gases tóxicos na atmosfera terrestre do que um ser humano emite em toda a sua vida naturalmente.

Dessa maneira, *Planetary Personhood*, nos provoca a refletir e repensar o desenvolvimento da exploração espacial no século XXI, abrindo espaço para questões pertinentes sobre o futuro da vida na Terra em relação à exploração dos recursos naturais em função da exploração do espaço. “Como podemos ir ao espaço, mas sem o colonialismo?”³⁸ é a pergunta feita no trabalho. Eu acrescentaria: deve-se continuar indo ao espaço em prol da minoria enquanto as conseqüências afetam o futuro da maioria?

³⁷ Original: “the planet is often seen as an empty place, a blank canvas, void of “life” – and therefore empty of independent agency and inherent value”.

³⁸ Original: “How can we go to space, but without the colonialism?”.

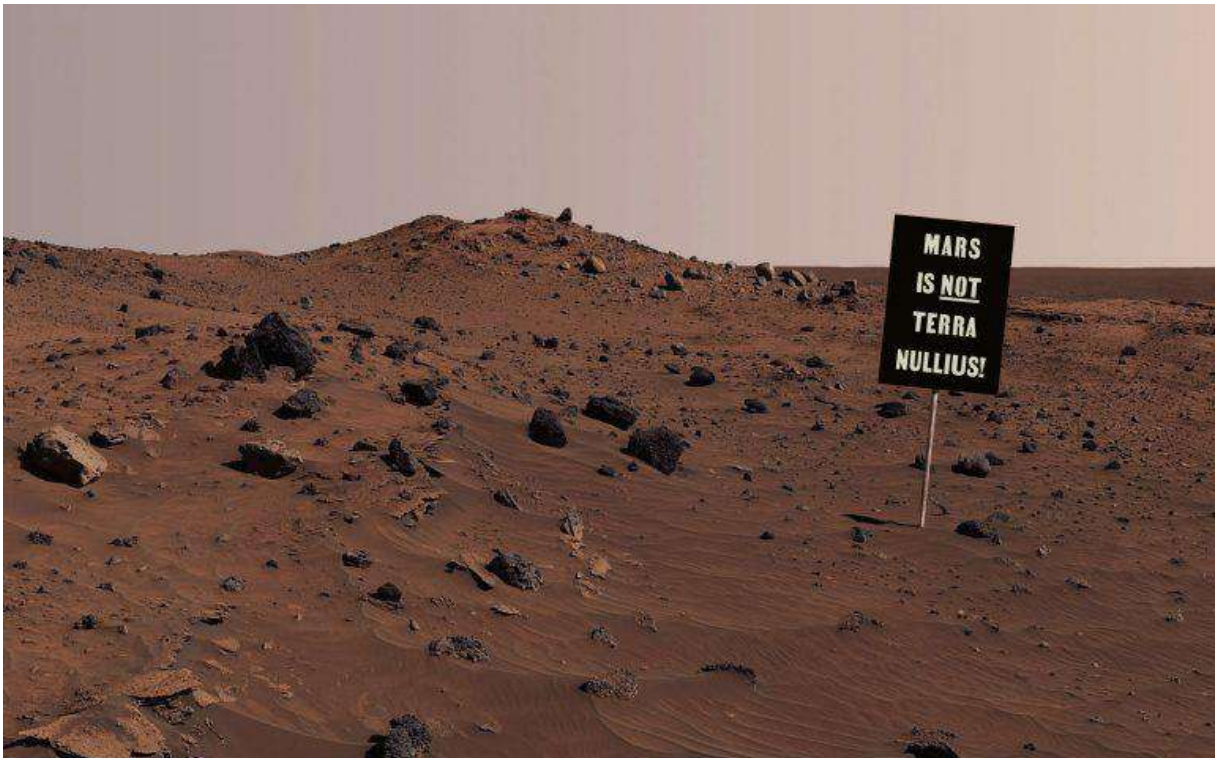


Figura 45 | Nonhuman Nonsense | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

V. *Honor Nonlife: End Biocentrism* (Honre a Não-Vida: Fim ao Biocentrismo)

Parece curioso, em um primeiro momento, pedir o fim do Biocentrismo, uma vez que ele é uma das maneiras de se reivindicar os direitos de *todos* os seres vivos. Contudo, a ideia de Biocentrismo é constantemente corrompida pela forma como os humanos veem e compreendem outras formas de vida, agindo de maneira compassiva em relação a outras espécies. Dessa forma, seguindo a proposição inicial do trabalho, *Planetary Personhood* defende que as rochas, seres Marcianos, também sejam levadas em consideração. Fica nítida então a existência de urgência por um entendimento de mundo que acolha a natureza em sua totalidade, sem juízo de valor e sem soberba por parte dos humanos no que diz respeito à compreensão de outras formas de vida e não-vida.

Planetary Personhood busca, por meio do item 5, o discernimento do “estado profundamente entrelaçado de ‘entre-ser’”³⁹, isto é, o contrário do discurso comum que entende a matéria apenas como recurso natural a ser explorado de modo abusivo, o que é uma prática capitalista por excelência. Tal reivindicação sugere uma compreensão de mundo no qual todos os habitantes, vivos e não-vivos,

³⁹ Original: “our deeply entangled state of interbeing”.

possuem individualidade (ou pessoalidade). Para os artistas, “focar na biodiversidade também ignora o fato de que tem muita diversidade em Marte: geodiversidade”⁴⁰ porque o planeta vermelho já é cheio de atividades, mesmo sem a intervenção humana, que acontecem em diferentes escalas tanto temporais quanto naturais: “tempestades de areia, vulcões, ciclos de congelamento-descongelamento, maremotos”, etc. Por isso, Marte é um território no qual “ninguém” faz efetivamente alguma coisa mas onde, ao mesmo tempo, muitas coisas acontecem. Esse entendimento propõe uma reavaliação da questão básica de como percebemos os seres e as “coisas” inanimadas, seres não-humanos, não-vivos, como unicamente propriedade ao invés de percebê-los como sendo “alguma coisa” que é, simplesmente, diferente de nós. Assim, o trabalho expõe, mais uma vez, problemas já existentes na Terra como a percepção de seres diversos e distintos a partir de concepções e ideias ocidentais que relegam aos seres vistos como “diferentes” à posição de propriedades e, logo, recursos.

VI. *Stones Are Our Ancestors* (Rochas São Nossos Ancestrais)

A sexta demanda, seguindo o caminho da anterior, consiste em redirecionar o olhar de Marte para a Terra. Embora isso também apareça indiretamente nos outros itens, aqui essa inversão se torna o centro do argumento. Em *Planetary Personhood*, a questão não é mais ser ou não ser, mas “entre-ser”. Ao estabelecer um parâmetro genealógico entre os seres humanos e as rochas (figura 46), os artistas questionam o nosso entendimento de mundo e de humanidade, evidenciando as relações de interdependência que existem na Terra. Ora, é um consenso histórico que o *homo erectus*, cerca de sete mil anos atrás, descobriu uma maneira de “fazer fogo” a partir do atrito de pedras e pedaços de madeira. Apesar disso, os primeiros usos de fogo são datados de trezentos mil anos atrás. De qualquer maneira, é certo que a descoberta do fogo foi imprescindível para o desenvolvimento tecnológico dos seres humanos. Desde então, criou-se uma variedade de ferramentas que necessitam do fogo para funcionar, como os foguetes, que operam a partir de uma reação que ocasiona em combustão que, por sua vez, serve como motor de propulsão, o que faz com que os foguetes consigam alçar voo. É curioso, e um tanto irônico, que o caminho tenha sido tão cíclico nesse contexto.

⁴⁰ “Focusing on biodiversity also misses the fact that there is a lot of diversity on Mars: geodiversity!”.

Em todo caso, o argumento principal do item seis é justamente as relações de interdependência que os seres humanos têm com outros seres não-humanos e coisas sem-vida. Pois, “se não fosse pelos animais, pelas plantas, pelos cogumelos e microbiomas, não haveria humanidade alguma. A humanidade consiste *inteiramente* de entidades não-humanas!”⁴¹. Portanto, respeitar outras formas de ser deveria ser um comportamento inerente à humanidade, uma vez que não existiríamos (ao menos da forma como existimos hoje), sem os vínculos que estabelecemos com essas outras formas de vida e não-vida.



Figura 46 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

VII. *Respect Other Ways of Being* (Respeite Outros Modos de Ser)

“Nós temos que tratar os Marcianos como humanos para que os respeitemos?”⁴². A assertiva de que é preciso respeitar outros modos de ser desdobra-se, no item sete, para a demanda de uma virada de compreensão em relação ao que é diferente de nós. Segundo Marte, uma forma possível de criar

⁴¹ Original: “[...] if it wasn’t for the animals, the plants, the mushrooms, and the microbiomes, there wouldn’t be any humanity at all!”.

⁴² “Do we have to treat Martians as humans in order to respect them?”.

“empatia e respeito por outros modos de ser é utilizando o método do ‘Antropomorfismo Estratégico’”⁴³, chamado à atenção pela filósofa Jane Bennett. O Antropomorfismo Estratégico aparenta ser um desdobramento ou abordagem próxima ao que defende o Essencialismo Estratégico, porque propõe a utilização de características ou concepções essencialistas da *psique humana* como ferramentas para que se desenvolvam estratégias de percepção de outros seres precisamente a partir da alteridade como, por exemplo, “a tendência inata de atribuir traços, emoções ou intenções humanas a entidades não-humanas”⁴⁴. Bennett (2010) justifica que essa é uma maneira de se reconhecer uma participação ativa de agentes não-humanos em diversas situações. E, ainda, que reconhecendo-se que a agência (dos eventos) é distribuída dessa maneira, mais democrática em relação à natureza e menos predominantemente humana, pode estimular o desenvolvimento de uma política mais responsável ecologicamente.

Embora refira-se aos Marcianos, a sugestão para que entendamos o mundo a partir da ideia de alteridade pode ser expandida para todos os outros seres ou, até mesmo, pessoas que percebemos serem diferentes (culturalmente) de nós. Tal argumento implica que se deixe de tentar padronizar e normatizar o que é diferente para que este seja, de fato, reconhecido pois, embora pareça dizer o que já é óbvio, o respeito para com a diferença é o princípio de um mundo sem preconceitos. Voltamos mais uma vez à questão de como o pensamento ocidental tenta constantemente anular as diferenças e, quando não consegue, torna-se imediatamente excludente. Ao falar sobre os Marcianos, é preciso ressaltar, seguindo a lógica do Antropomorfismo Estratégico, que não se deve tentar humanizá-los ou esperar que sejam como nós para que eles tenham suas existências e agências validadas.

VIII. *Martian Matter Matters* (Matéria Marciana Importa/O Assunto Marciano Importa)

A dualidade presente no título do último item é justamente o que enriquece a discussão proposta por ele. É possível seguir dois caminhos: o primeiro, considerando a matéria, algo concreto, apreensível visível e sensivelmente; o

⁴³ “A possible way then, of enabling empathy and respect for other ways of being is using the method of ‘Strategic Anthropomorphism’”.

⁴⁴ “[...] the innate tendency to attribute human traits, emotions, or intentions to nonhuman entities”.

segundo, referindo-se à discussão acerca da colonização de Marte, algo abstrato, que, por enquanto, existe somente em imaginações e projeções do futuro. Desse modo, os artistas amarram o trabalho de forma quase incontestável porque demonstram uma consciência para com os desdobramentos e contra-argumentos que podem emergir desse assunto. Por um lado, chamam atenção para o problema epistemológico de como concebemos e entendemos os corpos celestes; por outro, que é decorrente do primeiro, evidenciam a questão tangível da mineração e da extração de recursos e, conseqüentemente, o possível processo de terraformação.



Figura 47 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

“Pode o respeito aos modos marcianos de vida levar-nos a reconciliarmos com os terráqueos?”⁴⁵ (Nonhuman Nonsense, 2019). É o questionamento que fica no final do vídeo. Marte, curiosamente, é quem faz a pergunta, deixando nítido apenas no fim do trabalho a hipótese que tinha considerado em um primeiro momento: o narrador do vídeo serve o propósito de criar uma ideia de personalidade para Marte

⁴⁵ Original: “Can respecting Martian ways of being move us to reconcile with Earthlings?”.

porque, nos últimos segundos, seu rosto desaparece da superfície do planeta vermelho. Isso nos faz encarar, finalmente, Marte como ele mesmo e, imediatamente, a própria Terra (figuras 48, 49 e 50). Após a argumentação ser concluída, supõe-se que os observadores tenham passado por uma virada de consciência, possibilitando a compreensão de Marte como ser único, que deve ser reconhecido pelos seres humanos como uma entidade livre independentemente de não possuir vida. Portanto, o trabalho se encerra como um vislumbre de um futuro marciano autônomo e, ao mesmo tempo, com um presságio para que nós, humanos, comecemos a refletir criticamente acerca de questões nocivas, com consequências reais tanto no âmbito terrestre quanto extraterrestre, que orbitam o desenvolvimento da exploração espacial atualmente.



Figura 48 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas



Figuras 49 e 50 | Nonhuman Nonsense | | *Planetary Personhood* | 2019 | Fonte: site dos artistas

4.2. *Augurios*

Outro trabalho para o qual gostaria de chamar atenção é a série *Augurios* (2020), do artista mexicano Manuel Díaz (Cidade do México, 1983). Ela faz parte de um projeto maior intitulado *Nueva Carrera Espacial*, um dos vários trabalhos sobre a temática do espaço e da exploração do espaço produzidos por Díaz. *Augurios* é apresentado por meio de dois dípticos expondo a frente e as costas de cartões postais originais da missão *Apollo 11*, nos quais o artista realizou intervenções com tinta, transformando as fotografias originais em novas imagens. Cada díptico possui um título próprio que pode ser apreendido diretamente pela leitura das frases

escritas pelo artista nas imagens que ficam na parte da frente dos postais. Assim, embora façam parte da mesma série, cada peça expõe um problema específico – ainda que possam, também, ser diretamente correlacionados, como proponho adiante no texto.

Em um deles, Díaz pinta de branco a bandeira dos Estados Unidos, objeto apreensível por conta de um conhecimento prévio de tais fotografias e/ou da percepção quase instantânea do evento ali retratado; ou, ainda, do imaginário criado a partir do fim da década de 60 acerca da exploração espacial e da primeira alunagem realizada “pela humanidade” em 1969. Pois, embora compreenda a intenção do artista e a potência de apagar da bandeira estadunidense dessa imagem específica, que é justamente um dos motes principais do trabalho, arrisco dizer que Díaz poderia ter utilizado qualquer outra imagem de astronautas na Lua, desenhado uma bandeira branca e a compreensão “usual” do trabalho, isto é, a primeira impressão, seria a mesma. No entanto, como disse antes, é o ato de transformar a bandeira estadunidense em uma bandeira branca, a bandeira símbolo da paz, que traz força para o trabalho. Ainda, tal ação, seguida da leitura da frase *Tus Guerras Terminarán*, adiciona uma camada significativa para compreensão deste díptico, uma vez que ela certamente se reporta às guerras terrestres, mesmo que uma dessas tenha levado a disputa daqui para o cenário visto na imagem, a Lua.

A Corrida Espacial foi, sem dúvidas, uma busca pela reafirmação de poder bélico, político e simbólico que aconteceu no espaço sideral mas que, evidentemente, buscava resultados terrenos. Além disso, desde o fim dos anos 60, os Estados Unidos já participaram de, no mínimo, cinco conflitos bélicos geopolíticos declarados e uma porção de outros conflitos não-declarados ou que não ganharam tanta projeção, bem como a fabricação de golpes políticos incitados por instituições ligadas ao governo estadunidense em diversos países da América Latina. Dessa forma, ao apagar a bandeira dos Estados Unidos no solo lunar e declarar *Tuas Guerras Terminarão*, Díaz critica a supremacia bélica estadunidense ao mesmo tempo que em que põe um fim futuro para as violentas práticas colonialistas que cometeram e ainda cometem horrores em inúmeros países. Tais práticas se expandiram para o espaço sideral, acometendo corpos celestes como a Lua e, mais recentemente, Marte e o próprio espaço sideral próximo à Terra, com a inclusão de

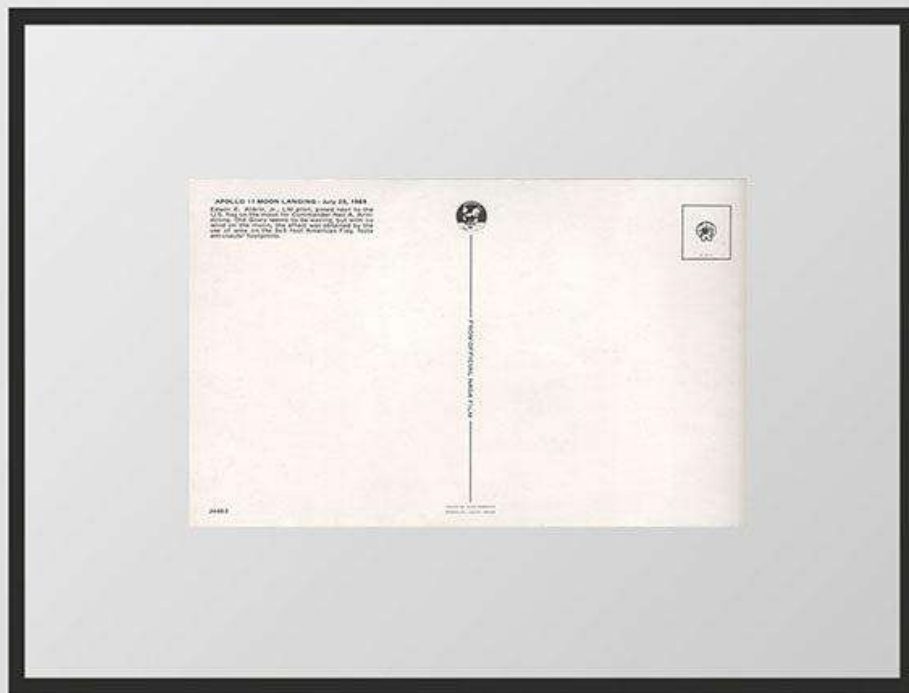
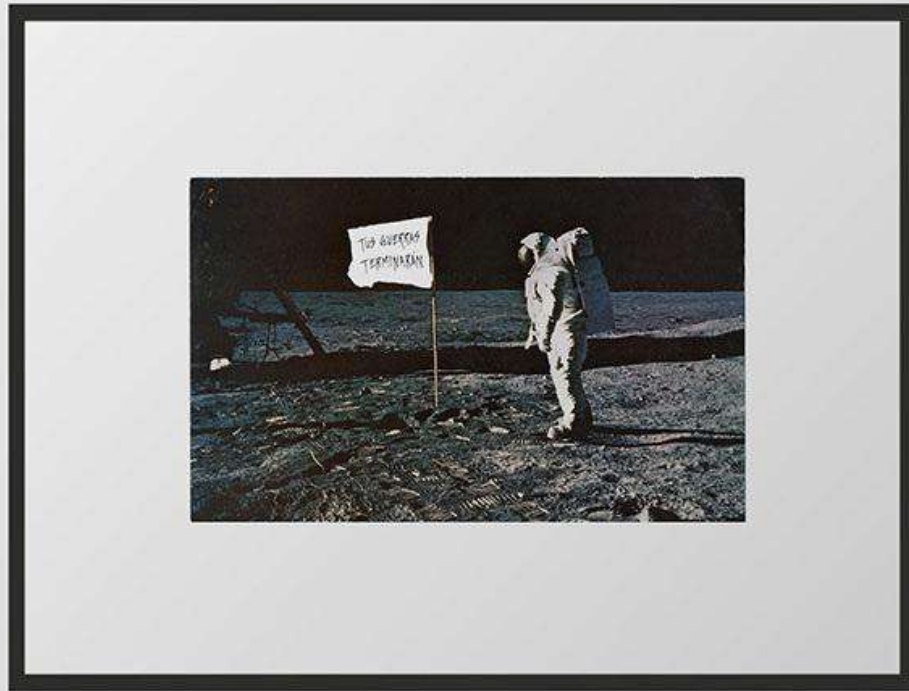
instituições privadas (em sua maioria ainda estadunidenses) no contexto da exploração espacial.

Como se isso não fosse problemático o suficiente, a questão da privatização do espaço se reporta a um problema já conhecido mas que tem se mostrado cada vez mais urgente: o exaurimento dos recursos naturais da Terra e a constante poluição da atmosfera em função da emissão monstruosa de gases tóxicos que cada lançamento espacial gera. Se, nos anos 60, a desculpa era ligada à produção de conhecimento, hoje, não existem mais justificativas disfarçadas de “bem comum” para explicar o turismo espacial além do abuso de poder que o capitalismo proporciona. Assim, *Tus Guerras Terminarán*, pode se reportar tanto às guerras reais das quais os Estados Unidos tomam parte como também a uma guerra com a própria natureza.

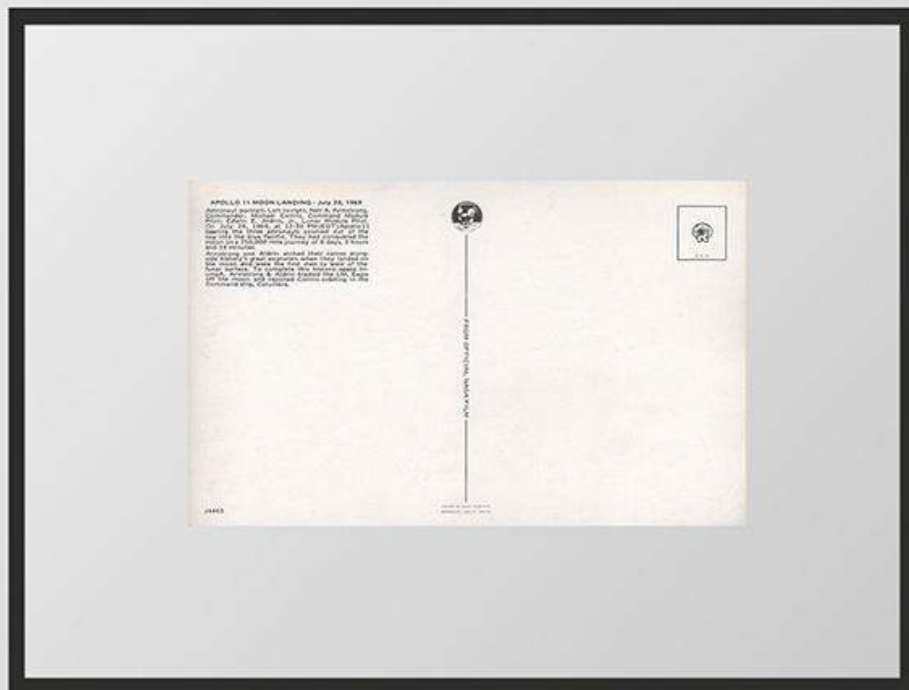
No segundo díptico, Díaz apaga os rostos dos astronautas da *Apollo 11*, Neil Armstrong, Buzz Aldrin e Michael Collins, homens cisgêneros brancos, para que ele possa escrever por cima de cada um, *Él, Elle, Ella*. *Elle* se refere ao pronome neutro do espanhol, utilizado geralmente por pessoas não-binárias que não se identificam com os gêneros feminino e masculino. Em um primeiro momento, apreende-se a relevância do trabalho por meio dessa camada evidente que expõe os inúmeros preconceitos e violências pelas quais as pessoas LGBTQIA+ passam diariamente, impedindo-os, entre outras situações, de adentrar em inúmeros espaços profissionais independentemente de suas capacitações.

Isso também pode ser relacionado com uma declaração dada pela astronauta, Helen Sharman, explicando que um dos motivos pelos quais as tripulações são formadas somente por homens ou somente por mulheres, é evitar que ocorram relações sexuais entre os/as/les tripulantes⁴⁶. Embora possa se argumentar que a declaração diz respeito principalmente a evitar uma gravidez durante uma missão longa, as falas demonstram um entendimento limitado das relações afetivas e sexuais. Também demonstra um discurso LGBTfóbico e misógino velado uma vez que Sharman diz que “a NASA decidiu que uma tripulação toda de mulheres era a melhor ideia, porque mulheres trabalham melhor em equipe e tem menos probabilidade de disputar posições de liderança do

⁴⁶ *Mars missions may be all-female to avoid astronauts having sex during 1.5-year journey*. The Express Tribune. 29 set. 2017.



Figuras 51 e 52 | Manuel Díaz | *Tus Guerras Terminarán* | série *Augurios* | 2020 | 14 x 22 cm | Cartões postais originais da missão Apollo 11, acrílico e tinta | Fonte: site do artista



Figuras 53 e 54 | Manuel Díaz | *Él, Elle, Ella* | série *Augurios* | 2020 | 14 x 22 cm | Cartões postais originais da missão Apollo 11, acrílico e tinta | Fonte: site do artista

que os homens”⁴⁷. Tal declaração expõe problemáticas de misoginia e transfobia, dada a interpretação essencialista sobre o comportamento das mulheres como sendo mais “dócil” e “adequado” o suficiente para não brigarem e não se importarem com posições de liderança. Ainda, nega completamente a existência de mulheres e homens transgêneres que, mesmo em tripulações só com mulheres ou só com homens, podem ter relações que também ocasionariam em uma gravidez.

Ademais, também gostaria de recuperar rapidamente, a partir dos estudos de Roger Launius (2008), a formação do mito do astronauta como um “herói” da sociedade estadunidense. Para o autor, é possível identificar essa construção particular a partir de algumas estruturas simbólicas reconhecíveis na figura dos astronautas: tornaram-se heróis porque representavam “a sociedade” desbravando um mundo desconhecido; correspondiam às personificações do homem cisgênero branco de classe média; diferenciavam-se dos cidadãos “normais” e, conseqüentemente, pertenciam a uma elite. Isso tudo, em conjunto com o contexto político da época, resulta na imagem do “homem poderoso” que buscava a salvação da nação em uma disputa de “vida ou morte” frente à “ameaça” comunista. Tais valores são notadamente atrelados às ideologias conservadoras e liberais.

Assim, ao analisarmos a importância desse impacto simbólico, percebemos que os astronautas transformaram-se rapidamente em mitos pela sociedade estadunidense. Para Launius (2008, p. 208), podemos identificar esta transformação em particular a partir de algumas estruturas simbólicas presentes no reconhecimento dos astronautas: tornaram-se heróis que representavam a sociedade explorando um mundo desconhecido; correspondiam à personificação do homem branco de classe média; diferenciavam-se dos cidadãos normais e, por consequência, pertenciam a uma elite; resultando, assim, na imagem do homem poderoso que buscava a salvação da nação. Valores esses que são intrinsecamente atrelados a políticas conservadoras e liberais.

Para realização das missões espaciais, os astronautas aprenderam a fotografar – o que fotografar, como fotografar, porque fotografar – supostamente com fins documentais para observação científica. Todavia, fotografias, mesmo aquelas

⁴⁷ Original: “Nasa had decided that an all-female crew was the best idea, as women work better as a team, and are less likely than men to fight over who is the leader”.

que se pretendem científicas/documentais, são uma série de manifestações das escolhas de quem as produz. A imagem “documental” não funciona unidirecionalmente, é preciso que o espectador conheça os valores ali expostos para compreendê-la como um documento.

Dessa maneira, o trabalho de Díaz se mostra consciente de diversos problemas histórico-sociais atuais que, evidentemente, também fazem parte de como se percebe, constrói-se e imagina-se a exploração espacial desde os anos 60 do século XIX até o XXI. Sua crítica desdobra-se, portanto, a partir de questões emergentes do tempo presente ao imaginar presságios de um futuro livre no qual as guerras acabarão, sendo elas bélicas ou sociais. Para tanto, é certo dizer que *Augurios* demonstra uma consciência política e, até mesmo, planetária, dado que as preocupações do artista transitam entre críticas à geopolítica estadunidense e os direitos de pessoas LGBTQIA+. Pois, ambos contrapõem as lógicas conservadoras que estão diretamente ligadas a um pensamento hegemônico que visa restringir, controlar e, enfim, apagar as diferenças, sejam elas culturais ou identitárias.

4.3. A primeira viagem ao Sol

Em um contexto de pós-guerra civil que desencadeou constantes transformações sociais e políticas em Angola, artistas contemporâneos têm desempenhado um papel fundamental de recuperação da história e, conseqüentemente, de reconstrução da memória de seus países. É o caso específico de Kiluanji Kia Henda (1979, Luanda), cujos trabalhos fotográficos dedicam-se a recuperar o passado a partir de revisões críticas a momentos específicos da história de Angola, ao mesmo tempo em que contrapõe o apagamento sistemático de memórias e identidades que sofreram com as práticas colonialistas por centenas de anos.

Em 2008, Kia Henda expôs pela primeira vez um trabalho que renova essa configuração poética ao propor uma narrativa afrofuturista de exploração espacial⁴⁸. Desse modo, o artista constrói uma história protagonizada por angolanos contemplada a partir de fotografias de diferentes lugares em Angola e possibilita a visualização de um outro futuro que contesta essencializações decorrentes de ideologias brancas e colonialistas. À vista disso e seguindo parte da lógica dos trabalhos anteriores que se fundamentam na recuperação da memória e revisões críticas da história, em *Icarus 13* Kia Henda apresenta a primeira viagem ao Sol realizada por uma Angola consciente de seu passado e no controle de seu próprio futuro.

Além disso, ao elaborar um trabalho sobre uma missão espacial, Kia Henda contesta, ainda que indiretamente, o desenvolvimento da própria história de exploração do espaço pois, a chegada do ser humano à Lua é frequentemente difundida como uma realização de toda a humanidade porém, foi contada por apenas um país. A “vitória” dos Estados Unidos na Guerra Fria serviu de argumento para reafirmação de poder simbólico, bélico e geopolítico, contribuindo para o avanço de políticas imperialistas que interferiram politicamente em diversos países, incluindo Angola durante a guerra civil. Dessa maneira, Kia Henda produz um trabalho crítico às interferências externas que intervieram no passado e, conseqüentemente, na construção de futuros em seu país.

Icarus 13 é composto por oito fotografias que mostram a jornada dos astronautas angolanos, uma maquete que replica em miniatura a espaçonave e também de um texto escrito pelo artista apresentando o projeto da missão e suas aspirações futuras. Logo no início do texto somos apresentados ao principal objetivo da missão “pousar no Sol” e, ainda, a solução encontrada para desempenhar uma tarefa antes impossível: viajar pela noite – idealização que é tornada real por meio das imagens. A ideia de viajar até o Sol durante a noite faz referência a uma anedota protagonizada por Samora Machel⁴⁹, o primeiro presidente de Moçambique,

⁴⁸ O trabalho foi exibido pela primeira vez na Trienal de Guangzhou, intitulada *Farewell to Postcolonialism* com curadoria de Gao Shiming, Sarat Maharaj e Chang Tsong-zung, organizada pelo Guangdong Museum of Art .

⁴⁹ Durante uma visita a Angola nos primeiros anos de independência, Samora supostamente se vangloriou de que seu país superaria a alunagem estadunidense realizando uma viagem ao Sol. Perguntado como alcançaria tal feito, ele respondeu: "Eu tenho a solução! Nós

e dita o caráter irônico pelo qual o texto que apresenta o trabalho é permeado. Além disso, o texto apresenta os propósitos de se realizar tal viagem, considerando as mudanças climáticas excessivas que têm ocorrido na Terra por conta do aquecimento global, Kia Henda (2008) enuncia que “uma investigação completa do Sol nos traria uma melhor compreensão do pulso inconstante dos seres humanos e dos meios para melhor proteger o ecossistema da Terra”. Outro dos objetivos contém um caráter mais poético ao planejar “coletar substâncias da superfície solar para que possamos ter um pouco do Sol na Terra” (Kia Henda, 2008). À vista disso, pode-se considerar que existe uma preocupação coletiva por trás da missão *Icarus 13* e que esta é apreensível unicamente pela leitura do texto de apresentação.

As fotografias, por outro lado, apresentam os acontecimentos e lugares-chave na trajetória da missão e não expõem, em momento algum, as repercussões e resultados da viagem que podemos encontrar no texto. Contudo, tal como a referência a Samora Machel no texto, são permeadas por diversas alusões implícitas à história de Angola, construindo um corpo visual narrativo que se fundamenta tanto no passado do que foi fotografado quanto no futuro elaborado pelo artista.

É por isso que já na primeira fotografia da série que mostra uma estrutura semelhante a um foguete podemos observar a espaçonave *Icarus 13* (figura 55) que é, fora da narrativa de Kia Henda, o mausoléu inacabado de Agostinho Neto, cuja composição neoconstrutivista foi projetada pelo arquiteto soviético Evgeni Rozanov (1925 – ?). O mausoléu, que teve a construção iniciada em 1982, deveria se tornar o centro da Praça Vermelha de Angola, um monumento-símbolo que representaria a solidariedade socialista em um momento no qual a imaginação de um futuro soviético já se encontrava em decadência. “Sputnik” é o apelido dado pelos angolanos ao mausoléu. Kia Henda (2010) notou que, apesar de o mausoléu ter sido feito para abrigar o corpo de Neto, “ninguém sabe onde está [o corpo]. É bastante incerto o destino do corpo, mas isso não importa agora. Tornou-se a espaçonave”.

vamos pela noite!”. Kia Henda contou em uma palestra ocorrida em 2010 na Tate Modern que, a partir da ideia de Samora, ele tentou realizar esse sonho com *Icarus 13*.



Figura 55 | Kiluanji Kia Henda | *The spaceship Icarus 13, Luanda*
2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

A referência a Agostinho Neto pode ser bifurcada em dois caminhos complementares que fundamentam em conjunto o trabalho. O primeiro deles, mais evidente, é a trajetória política de Neto no Movimento de Libertação Popular de Angola (MPLA), do qual foi líder, adquirindo projeção dentre os movimentos anti-coloniais angolanos e que influenciou largamente sua futura proclamação como primeiro presidente de Angola em 1975. Ainda, pode-se refletir acerca da possibilidade de referências à produção literária de Neto, embora essa jamais tenha sido desconectada de sua ideologia pois foi justamente na prisão, realizada por conta de perseguições políticas, que Agostinho Neto escreveu seus poemas mais conhecidos, dentre eles, “O Caminho das Estrelas” (1978 [1953]) cujos versos falam de um “inevitável passado escravo através das consciências como o presente” e da luta pela liberdade em direção ao “caminho das estrelas [...] para a harmonia do mundo”. Portanto, é possível considerar que as referências a Agostinho Neto no trabalho de Kia Henda se estabelecem por meio de sua produção literária tanto quanto sua trajetória política. O segundo caminho se abre precisamente por conta da ressignificação pela qual passa o mausoléu na narrativa de *Icarus 13*, isto é,

refletir sobre o que significa deixar o passado realmente para trás ou, melhor, reescrevê-lo como o prelúdio de um novo futuro totalmente próprio.



Figura 56 | Kiluanji Kia Henda | *Astronomy observatory, Namibe Desert*
2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

A segunda imagem apresenta o Observatório Astronômico mas, no passado, foi um cinema de proprietários portugueses. Em *Icarus 13*, o cinema, ruína de um passado colonialista, é ressignificado pelo artista, transformando o sentido do olhar que anteriormente se praticava naquele espaço que era frequentado por portugueses nas décadas de 50 e 60 e que, agora, se transforma em um lugar de produção científica dos angolanos em meio a uma paisagem desértica.

O deserto é também a localização da terceira imagem da série que apresenta outro prédio fotografado por Kia Henda (figura 57) e que, diferentemente da primeira imagem que exibe uma estrutura projetada por soviéticos, foi construído por colonizadores. O prédio é um armazém abandonado que conta com um padrão decorativo colorido em uma estrutura que se aproxima do estilo modernista tropical. A arquitetura do prédio tinha como objetivo “disciplinar o Sol” (Gray, 2014, p. 23), isto é, desviar o calor, criar sombras, canalizar o vento e, conseqüentemente, dominar o

clima. Em *Icarus 13* esse prédio representa o Centro de Estudos Astronômicos e Treinamento de Astronautas, sobre o qual o artista escreve: “Eles foram expostos a altas temperaturas dentro de uma máquina chamada “*Sahara*”, desenvolvida especialmente para este projeto a fim de equipar o ser humano com alta tolerância para temperaturas extremas” (Kia Henda, 2008). A possível noção do deserto como a própria máquina é curiosa e significativa pois dá a entender que o desenvolvimento de uma tecnologia avançada está diretamente relacionado à compreensão e colaboração com a natureza levantando a possibilidade da existência de um “pensamento planetário” (Spivak, 2003) como uma das fundamentações principais do trabalho.



Figura 57 | Kiluanji Kia Henda | *Centre of astronomy studies and astronaut training, Namibe Desert* | 2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

A quarta imagem apresenta construtores trabalhando na edificação da espaçonave *Icarus 13* em uma estrutura suspensa (figura 58). O que eles realmente construíam naquele momento era a torre SonAngol, um prédio corporativo do Estado angolano que controlava o mercado de petróleo, principal meio de financiamento do MPLA durante a guerra civil. A estrutura da espaçonave é descrita como uma construção feita a partir de “uma mistura de aço e uma cobertura de diamantes” (Kia

Henda, 2008), indicando uma subversão histórica dos saqueamentos de minerais e pedras preciosas e expondo um futuro nos quais os “tesouros naturais” de Angola pertencem aos angolanos, principalmente quando escreve que o projeto é baseado em Luanda “onde as fundações de *Icarus 13* foram construídas” (figura 58) e que fora resultado do trabalho de “setenta trabalhadores, artistas e engenheiros entre os mais proeminentes”.

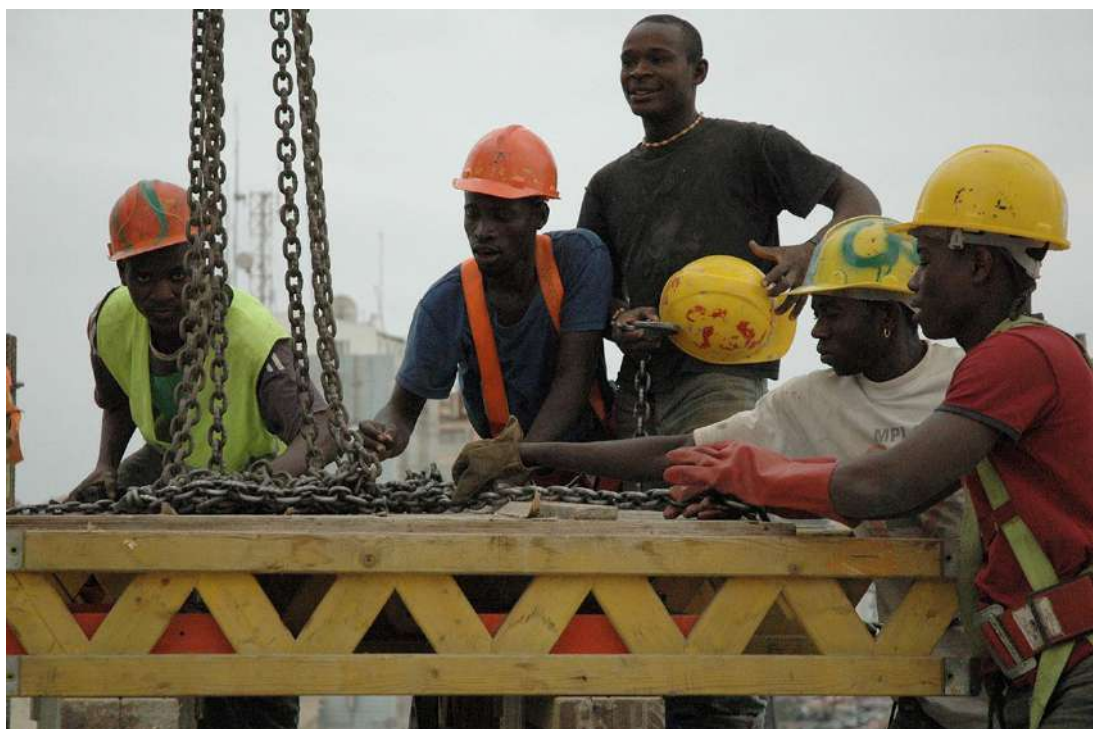


Figura 58 | Kiluanji Kia Henda | *Building the spaceship Icarus 13*
| 2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

No entanto, ainda que se deva apontar os muitos culpados externos pelo prolongamento da guerra civil angolana (Estados Unidos, URSS e, eventualmente, a África do Sul), alguns dos piores momentos ocorreram após o fim dela, por volta dos anos noventa. Assim que os Estados Unidos se retiraram da União Nacional para a Independência Total da Angola (UNITA), as guerrilhas buscaram os diamantes para financiar a guerra; esses eventos deram origem ao termo “diamante de sangue”. Logo, Kia Henda realiza uma crítica dupla ao citar os diamantes no texto, possivelmente aludindo, de um lado, às interferências colonialistas e imperialistas em Angola e, por outro, à prolongação da violência da guerra por parte das

guerrilhas angolanas; transformando, por fim, o diamante, outrora um símbolo sangrento, em matéria-prima para o alcance de um futuro livre do passado.



Figura 59 | Kiluanji Kia Henda | *The launch of Icarus 13 (6:00pm, 25th of May, 2007)*
2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

O lançamento da espaçonave é uma fotografia de um show de *lasers* que celebrava a qualificação da seleção angolana para a Copa do Mundo de Futebol em 2006 (figura 59). Em *Icarus 13*, o lançamento é descrito como um momento de "grande tensão, mas todos os problemas foram resolvidos" (Kia Henda, 2008). Assim, na sequência da série, pode-se observar a fotografia que mostra o Sol (figura 60), expondo o sucesso dos astronautas. Essa imagem é característica por conta do amarelo desbotado, nem um pouco incinerante, combinando com a ideia proposta pelo artista no texto de apresentação de que a escuridão da noite torna possível alcançar o Sol, e aludindo à proposição explicitada também no texto de que o Sol esfria durante oito horas – o período em que os astronautas exploraram sua superfície. Kia Henda (2008) ironicamente escreve que o primeiro turista poderá viajar até o Sol dentro de cinco anos mas, para que isso aconteça, ele deverá estar equipado com "óculos escuros o suficiente"; tal afirmação dá a entender que a

missão de *Icarus 13* foi um sucesso justamente por ter sido realizada por astronautas pretos.

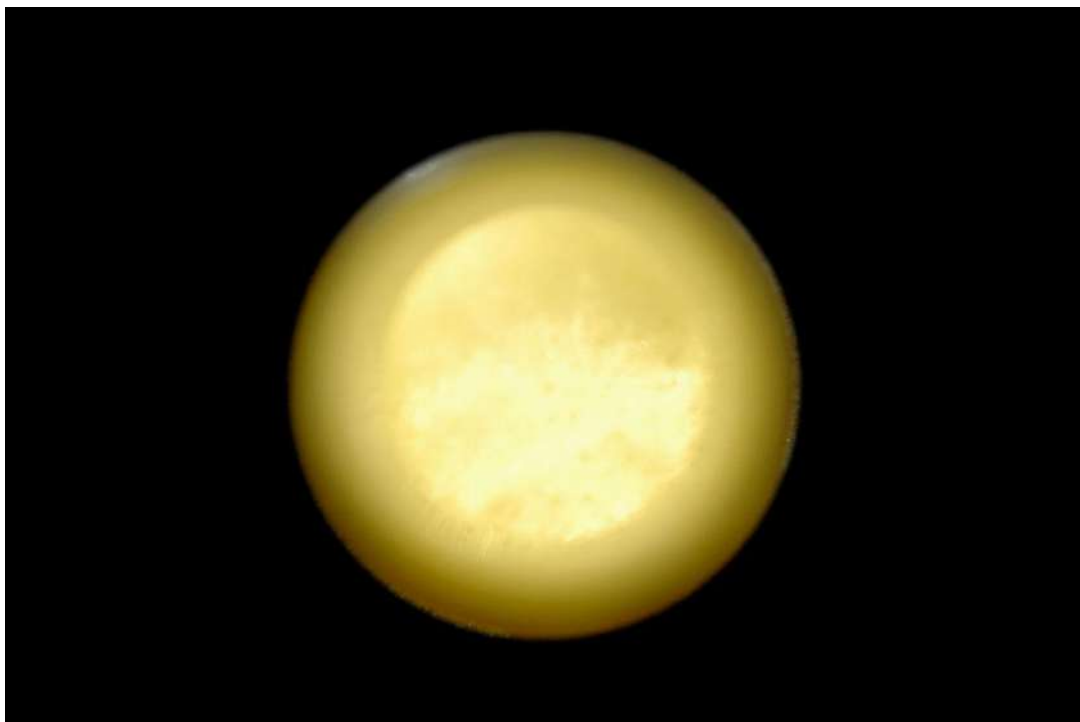


Figura 60 | Kiluanji Kia Henda | *First picture of the Sun's photosphere from Icarus 13 in orbit*
2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

A última imagem da série mostra o retorno dos astronautas por meio da cápsula espacial (figura 61). Ainda que não possuísse título, essa fotografia é facilmente associada ao momento do retorno pois apresenta uma estrutura que se assemelha ao formato comum das cápsulas de missões espaciais, isto é, um disco. É curioso que os astronautas da *Icarus 13* não pousem a cápsula em algum lugar marítimo, como é usual das missões espaciais estadunidenses; pelo contrário, regressam diretamente ao seu ponto de partida, concluindo a missão no mesmo lugar em que tudo começou: a cidade de Luanda. Esse retorno cíclico evidencia ainda mais o caráter político do trabalho de Kia Henda porque expõe o protagonismo da própria cidade de Luanda como um personagem imprescindível em sua narrativa.



Figura 61 | Kiluanji Kia Henda | *The return of the astronauts (5:00am, 5th of June, 2007)*
2008 | Fotografia | 80 cm X 120 cm

Sem dúvidas a história de Angola realiza um papel essencial na construção do trabalho, no entanto, pensar as imagens somente como ruínas de um tempo passado é simplificá-las, reduzi-las a um saudosismo paradoxal que, por vezes se apresenta como crítica ao passado colonizado e, por outras, assemelha-se a uma ode nostálgica de um tempo que nunca se concretizou. Pelo contrário, penso que devemos considerá-las binômios espaço-temporais, existindo constantemente entre passado-futuro pois, são espaços-tempos com diversas camadas de significação. Tal interpretação desponta precisamente porque as imagens de *Icarus 13* não revelam o passado dos lugares fotografados, fazendo com que o único contexto apreensível por meio delas seja a narrativa proposta pelo artista. No entanto, conhecer a história de tais lugares não a altera mas, sim, revela mais camadas de interpretação possíveis, complexificando-a ao invés de solucioná-la.

Há, conseqüentemente, uma ambigüidade na produção dessas imagens pois, tais documentos “adulterados” podem, à primeira vista, convocar a crença de veracidade contida em imagens cuja “originalidade inicial” é inalterada (Coleman, 1976). Como resultado, a ideia de veracidade se expande não apenas para o que foi fotografado como também para o que se diz sobre o que foi fotografado. Assim

sendo, pode-se argumentar que as fotografias de Kia Henda em *Icarus 13* possuem um caráter ambíguo que localiza-se entre documento e ficção pois, rompem com as concepções clássicas da ideia de documento ainda que mantenham certa veracidade enquanto, simultaneamente, realizam incursões na história por meio da ficcionalização do futuro que, por sua vez, acarretam em reconfigurações da memória. Em outras palavras, podem ser consideradas documentos históricos transformados em ficção, a qual se transforma, por sua vez, em novos documentos.

Embora esta não seja a primeira vez que um programa espacial ligado a países africanos foi idealizado, é a primeira vez em que se teve sucesso⁵⁰ e deve-se isto, por um lado, à potencialidade das produções artísticas afrofuturistas de imaginar e produzir novas configurações do mundo e, por outro, mais significativo: às soluções artísticas de Kia Henda para realização deste trabalho. Deve-se considerar a existência dos lugares fotografados antes e depois do trabalho porque foram apropriados e ressignificados pelo artista na direção de um outro futuro precisamente em função de suas origens. No entanto, não existem como lugares duplos embora existam, sem dúvida, em uma convergência entre passado e futuro pois, na narrativa fotográfica de *Icarus 13*, tornam-se completamente diferentes do que outrora haviam sido.

Icarus 13, ao configurar uma ficção especulativa com protagonismo preto, pode ser entendida como uma produção artística Afrofuturista. Contudo, o Afrofuturismo não serve para limitar as temáticas gerais, as discussões ou, até mesmo, as poéticas dos artistas. Pelo contrário, desdobra-se em uma abundância de possibilidades, ainda que sempre conscientes de suas histórias e/ou passados⁵¹ (como vimos também no subcapítulo anterior). Em vista disso, pode-se argumentar que Kia Henda resgata ruínas de um tempo passado notável e as rearranja em um futuro utópico.

Ao desenvolver uma narrativa dentro da temática da exploração espacial cujo objetivo é *chegar ao Sol* – e não *conquistar* a Lua ou Marte –, Kia Henda se

⁵⁰ Apesar de termos visto no subcapítulo anterior que tanto Matha, em *Afronauts*, quanto as mulheres, em *Todas as Mulheres do Mundo* alcançam seus objetivos, não sei se podemos considerá-los propriamente como programas espaciais porque seus resultados não retornam para Terra (e nem almejavam retornar), embora tratem de assuntos que se reportam à exploração espacial.

⁵¹ Cf. Anderson apud. Womack, 2013, p. 17.

distancia dos ideais colonialistas estabelecidos pelos estadunidenses durante a Corrida Espacial nos anos 60⁵² e confronta, ao mesmo tempo, o passado de uma Angola que foi transformada em um microcosmo tardio da Guerra Fria pelas intervenções dos Estados Unidos durante a guerra civil angolana. Ainda, como visto anteriormente, o texto de apresentação do trabalho escrito pelo artista expõe um tipo de pensamento planetário, isto é, que demonstra preocupações de caráter coletivo em relação ao futuro da Terra como um todo. Pois, embora recupere símbolos da história socialista de Angola, Kia Henda não restringe as conquistas imaginadas em sua narrativa ao continente africano, quebrando, em certa medida, com noções de supremacia nacional ainda que mantenha sempre evidente sua identidade.

É importante apontar que o trabalho de Kia Henda é, de certa forma, otimista pois, ao contrário de Ícaro que caiu em direção à sua morte depois de ter suas asas derretidas ao se aproximar do Sol, os astronautas de *Icarus 13* têm sucesso em sua missão de alcançar a estrela. Portanto, considerando todos os argumentos apresentados até aqui, penso que seja pertinente ressaltar que *Icarus 13* realiza uma crítica ao ocidente precisamente por meio da figura de Ícaro uma vez que Kia Henda (2010) expressa que seu trabalho é “também uma crítica à própria mitologia grega, a seus heróis e à Grécia como o lugar de nascimento do mundo ocidental moderno”, no qual a democracia e todas essas ideias teriam surgido” e, ainda que “vivemos em uma era em que todas essas ideias são fracassos: esse conceito de democracia, todas essas coisas”.

Tais proposições são diretamente relacionadas ao que Achille Mbembe (2014) reconhece como a principal função do Afrofuturismo, que seria justamente a potencialidade de romper com as lógicas e práticas capitalistas, racistas e colonialistas em geral a partir da imaginação de futuros livres das concepções humanistas ocidentais. *Icarus 13* consegue se desdobrar, conseqüentemente, em um trabalho crítico acerca das estruturas ocidentais de poder ao mesmo tempo em que se demonstra confiante em relação ao futuro. Para melhor colocar a questão, pode-se dizer que o otimismo frente às possibilidades de elaboração de um outro

⁵² No texto de apresentação, Kia Henda (2008) comenta ironicamente a missão Apollo 11 por meio da figura de Neil Armstrong: "Por volta da metade do século XX, Neil Armstrong tinha pisado na Lua (ou em uma Lua em algum lugar de Hollywood)".

futuro, um futuro “aberto”, isto é, insubmisso às práxis hostis do humanismo ocidental, se dá justamente a partir da crítica.

As fotografias de *Icarus 13* propõem uma nova configuração de mundo por meio de sua narrativa, resultando, portanto, em um espaço-tempo único cujas problemáticas existentes no passado – e que ainda escoam para o presente – foram resolvidas. Assim, afirmar que resgatar o passado é reescrever o futuro não implica necessariamente que o futuro projetado seja concretizado, no entanto, é possível transformar a compreensão das histórias que fundamentam as interpretações essencialistas relacionadas a um país ou povo, possibilitando a abertura da imaginação política como potência transformadora do tempo presente e, conseqüentemente, da elaboração de novos futuros reais e emancipados. A primeira viagem ao sol realizada pelos angolanos foi bem-sucedida não apenas porque acontece na narrativa fictícia de Kia Henda ou, ainda, porque as fotografias carregam consigo um potencial de verdade; mas porque é o vislumbre da abertura do futuro – que só ocorre por conta da resignificação do passado – uma vez que nos convida a realizar uma pergunta simples que orbita em meio às várias camadas de significação que fundamentam o trabalho: é possível? E a colocação da própria pergunta já é o suficiente para que possamos responder: sim.

Por fim, gostaria de identificar e comentar sobre um fio condutor possível dos três trabalhos observados neste capítulo: o pensamento planetário. Argumentei, sobre cada obra sutilmente em direção a ele, para que pudesse construir um pensamento mais abrangente no final. Sutilmente talvez não seja a palavra certa. Na verdade, acredito que tenham sido argumentos que levaram em consideração as especificidades de cada trabalho e o que os artistas buscavam discutir.

O conceito de “planetário” de Spivak (2005) se apresenta como uma condição especulativa acerca do mundo para além das abstrações do globalismo. O planetário, neste sentido, não é proposto como uma figura abstrata das ciências da terra, nem é um globo unificador que criaria condições uniformes e universais para todos os humanos. Pelo contrário: o planetário é em muitos aspectos irresolúvel e, ainda assim, é uma maneira de figurar, desfigurar e reconfigurar a responsabilidade coletiva para com o outro em circunstâncias pós-coloniais e decoloniais. O planetário, portanto, é sobre reimaginar o mundo pois, também trata de

possibilidades de reconfiguração do humano ao considerar como se formam os sujeitos por meio de condições particulares mas que igualmente se expandem para questões coletivas como direitos e responsabilidade ecológica.

Logo, considero que os trabalhos abordados neste capítulo são impulsionados por um “pensar planetário” que, embora desenvolvam de maneiras bem distintas, está presente de alguma forma nos três. Ou seja, os *novums*, seus impulsos utópicos são fundamentados levando em conta o coletivo, a humanidade “como um todo”; o que é, porventura, a abordagem mais utópica presente nesses três trabalhos. Isto é: imaginar futuros nos quais a ideia de coletividade, de entendermos a humanidade realmente como um todo, ainda que cada indivíduo mantenha sua identidade, é, de fato, possível.

O Princípio da Paralaxe

É possível perceber, a partir das discussões apresentadas neste trabalho, que a ficção científica reverbera ideias de transformação e incerteza do futuro, bem como pode levantar questões sobre nossas relações com o uso desenfreado da tecnologia, realizar comentários críticos a respeito de inquietações sociais emergentes relacionadas a regimes autoritários e ter, como possível resultado, a denúncia de abusos de poder. Dessa maneira, “a ficção científica como prática e como método, adotado com frequência por artistas contemporâneos, é capaz de despertar imaginações diversas” (Byrne-Smith, 2020). No entanto, o simples ato de imaginar outros futuros não deve ser interpretado como ingênuo ou supérfluo; pelo contrário, cada imaginação insubmissa – e os estranhamentos gerados a partir destas imaginações – é um comentário crítico relativo ao tempo presente ou, até mesmo, ao passado.

Conseqüentemente, pensar o futuro projetado em produções artísticas se torna um exercício oximorônico pois acarreta sincronicamente na recuperação da história. Entretanto, as histórias resgatadas por artistas contemporâneos tendem a se expandir para narrativas que não foram propriamente escritas/contadas, explorando histórias sobre pessoas/eventos que “não se destacaram” (ou que, deliberadamente, foram apagadas da escrita da mesma), transformando a compreensão de passado por meio da imaginação do futuro. Assim, tais esforços proporcionam a abertura da escrita (ou reescrita) da história por meio de produções artísticas que colocam em crise passados históricos já estabelecidos e estruturas determinantes que existem no mundo hoje, como as práticas imperialistas, o capitalismo e a xenofobia, por exemplo.

Isto pode ser relacionado com o que William Gibson (1986) chamou de fantasmas semióticos [*semiotic ghosts*] ou, também, ao que Jacques Derrida (1993) denominou hauntologia [*hauntology*], isto é, pequenos pedaços do imaginário cultural que, ao serem separados de seus tempos “originais”, criam “vida própria”, fazendo com que o presente seja povoado por espectros do passado. Tais fantasmas, ao transcenderem seus tempos, transformam a nossa recepção e compreensão cultural da história no presente, e se tornam disponíveis para serem

modificados e apropriados. Logo, a história “oficial” se fragmenta por não mais possuir uma “voz única”, ou seja, por não possuir mais grandes narrativas contadas como verdades únicas, entrelaçando elementos de passado, presente e futuro de experiências humanas diversas que resultam em narrativas atemporais. Isto porque se apropriam tanto de eventos dos quais não tomaram parte ou que não foram escritos, bem como se apropriam de suas próprias histórias, negando-se a deixar que continuem a ser contadas por outros. Dessa maneira, “a função da ficção científica não é somente prever o dia de amanhã mas, nos tornar conscientes acerca dos problemas que temos no presente” (Aguirre, 2011) durante o processo de imaginar o futuro, ocasionando em espaços-tempos únicos que encontram, simultaneamente, fantasmas do passado e quimeras do presente.

De tal maneira, os futuros na arte contemporânea usam do antagonismo e de dicotomias como ferramenta para elaboração de suas críticas. Seja na recuperação da história por meio da imaginação do futuro ou como “irrealidades realistas, com não-humanos humanizados [ou humanos que foram “desumanizados”], Outros Mundos deste mundo e assim por diante” (Suvin, 1979). Isso significa que existe uma abertura na imaginação do futuro que permite aos artistas realizarem trabalhos fundamentados em micro-histórias, que ainda não foram contadas porque são constantemente silenciadas pela escrita de uma macro-história que é, como já sabemos, excludente. Assim, a ficção científica não acontece unicamente pela imaginação de futuros muito mais avançados tecnologicamente. Ela pode apenas demonstrar curiosidade para com o futuro por meio de transformações significativas da realidade que afetam o entendimento do mundo no qual vivemos. Por sua vez, tais transformações vão abrindo espaço para que um futuro até então impensável emerja.

Pode-se dizer, então, que entender os diversos futuros expressos na arte contemporânea é, igualmente, compreender que tais trabalhos podem desenvolver um entendimento único sobre temporalidades e espacialidades, unindo diferentes tempos e fatos históricos e contrariando, simultaneamente, essencializações da ideia de futuro. Isso faz com que seja possível abrir caminhos para uma produção não-linear que rompe com as divisões passado-presente-futuro. O que não significa, no entanto, que as narrativas propostas pelos trabalhos existem em um espaço-tempo suspenso sem relação com o presente mas, sim, que precisamente

por serem conscientes dos acontecimentos de seu próprio tempo, são capazes de formar novas maneiras de imaginar o futuro,

O princípio da paralaxe é, portanto, uma mudança de paradigma, que deve acontecer não por parte dos corpos celestes, mas, sim, por parte de quem os observa. Ou seja, o desvio deve ser uma ação do observador, que pode se posicionar em localidades diferentes ou se colocar em movimento, para que seja possível, enfim, calcular a distância entre objeto-observador. Quanto mais distante o objeto, menor sua paralaxe e vice-versa. Assim, minha proposição final, mas que, pelo contrário, não encerra coisa alguma, é de que nos aproximemos cada vez mais das pequenas histórias, as histórias dos excluídos, dos despossuídos, dos não-humanos ou as de humanos que foram desumanizados. Essas, que têm paralaxes mínimas, pois, cada vez mais, a imaginação revolucionária se faz necessária no mundo em que vivemos para que, a partir dela e com ela, tomemos decisões igualmente revolucionárias e aí, sim, sigamos em frente.

Referências

- AGUIRRE, Peio. Semiotic Ghosts: Science Fiction and Historicism. **Afterall**, n. 28, p. 124-34, 2011.
- ANDERSON, Reynaldo; FLUKER, Clinton (Ed.). **The Black Speculative Arts Movement**: Black Futurity, Art+Design. Londres: Lexington Books, 2019. 283 p.
- ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles (Ed.). **Afrofuturism 2.0**: The Rise of Astroblackness. Londres: Lexington Books, 2016. 242 p.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1993. 336 p.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.
- BENNET, Jane. **Vibrant Matter**: A Political Ecology of Things. Durham/Londres: Duke University Press, 2010. 200 p.
- BROADHURST, Kieron. **Adventures in the Irreal**: Science Fiction, Utopia and Contemporary Art Practice. Tese (Doutorado) - School of Media, Creative Arts and Social Inquiry. Curtin University. Bentley, 2020.
- BLOCH, Ernst. **The Principle of Hope**, 3ª ed. Cambridge: MIT Press, 1996. 617 p. Edição em PDF.
- BRYANT, Rebecca; KNIGHT, Daniel M. **The Anthropology of the Future**. Cambridge/Nova Iorque: Cambridge University Press, 2019. 239 p.
- BYRNE-SMITH, Dan (Ed.) **Science Fiction** (Whitechapel Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2020. 238 p.
- CAMPANY, David (Ed.). **The Cinematic** ((Whitechapel Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2007. 232 p.
- COLEMAN, A.D. The Directorial Mode: Notes Toward a Definition. **Artforum International**, v. 15, n. 1, set. 1976. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197607/the-directorial-mode-notes-toward-a-definition-37959>.
- CONRAD, Joseph. Henry James, an appreciation. **The North American Review**, v. 203, n. 725, abr. 1916, p. 585-591.
- COTTON, Charlotte. **The Photograph as Contemporary Art**. London: Thames & Hudson, 2004.
- DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental. 2014. 176 p.

DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx**: L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Éditions Galilée, 1993. 286 p.

DERY, Mark (Ed.). **Flame Wars**: The Discourse of Cyberculture. Durham/Londres: Duke University Press, 1993.

DÍAZ, Eva. Is Space the Place? **Texte zur Kunst**, v. 111, p. 126-131, set. 2018.

_____. **New Left Review**, v. 112, p. 144-160, jul./ago. 2018.

_____. We Are All Aliens. **E-flux Journal**, v. 91, 14 p. maio 2018. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/91/197883/we-are-all-aliens/>

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1998.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica**. Trad. Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992. 71 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2013. 108 p.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. 132 p.

FROST, Andrew. Science Fictional Aesthetics: The Novum & Cognitive Estrangement in Contemporary Art *In*: **19th International Symposium on Electronic Art - ISEA2013**, 2013, Sidney. Anais... Cleland, K; Fisher, L; Haley, R. Sidney, 2013.

GODFREY, Mark. The Artist as Historian. **MIT Press Journal**, v. 120, p. 140-172, 2007.

GIBSON, William. **Burning Chrome**. Nova Iorque: Arbor House, 1986. 289 p. Edição em PDF.

GRAY, Ros. A Lingering Lusotopia: Thinking Planetary From Angola. **ARTMargins**, v. 3, n. 1, 2014.

GUNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). **El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad**. Barcelona: Lunewerg, 2009.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble**: Making Kin in the Cthulucene. Durham/Londres: Duke University Press, 2016. 312 p.

HASSLER-FOREST, Dan. **Science Fiction, Fantasy, and Politics**: Transmedia World-Building Beyond Capitalism. Londres e Nova Iorque: Rowman Littlefield International, 2016. 247 p.

HOCHBERG, Gil. "Jerusalem, We Have a Problem": Larissa Sansour's Sci-fi Trilogy and the Impetus of Dystopic Imagination. **Arab Studies Journal**, v. 16, no. 1, p. 34-57, 2018.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. Londres: Verso, 2005. 431 p.

JAREH, Das. Science or Fiction: Imaginary narratives in the works of Laylah Ali, Hamad Butt, Basim Magdy and Larissa Sansour. **Contemporary Practices**, p. 44-49, 2013.

KIA HENDA, Kiluanji. **Icarus 13: The First Journey to the Sun**, 2008.

_____. Part 4: Kiluanji Kia Henda. Palestra. **After Post-Colonialism: Transnationalism or Essentialism?** Tate Modern, Londres. 8 maio 2010.

KIEFER, Luísa. **Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. 353 p.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 237 p.

LATHAM, Rob. Our Jaded Tomorrows. **Science Fiction Studies**, v. 36, n. 2, p. 339-349, jul. 2009.

LAUNIUS, Roger D. Heroes in a vacuum: the Apollo astronaut as a cultural icon. *In: American Institute of Aeronautics and Astronautics [AIAA] - Aerospace Sciences Meeting and Exhibit*. Anais... Reno, 2005. Disponível em: <http://arc.aiaa.org/doi/abs/10.2514/6.2005-702>.

_____. The historical dimension of space exploration: reflections and possibilities. **Space Policy**, v. 16, p. 23-38, 2000.

LE GUIN, Ursula. **Os despossuídos**. São Paulo: Editora Aleph, 2019. 384 p.

LUGON, Olivier. **El estilo documental: de August Sander a Walker Evans 1920-1945**. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

MACEDO, Vic. [Entrevista concedida a] Ursula Jahn. **Nítida - fotografia e feminismo**. 28 jul. 2020. Disponível em: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/09/21/nitida-entrevista-vitoria-macedo/>

_____. **Todas as Mulheres do Mundo**, 2019. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/98212759/TODAS-AS-MULHERES-DO-MUNDO>

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: Uma Nova Política da Espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

MBEMBE, Achille. Afrofuturisme et devenir-nègre du monde. **Politique Africaine**, n. 136, p. 121-133, abr. 2014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2014-4-page-121.htm>.

MILLER, Ron. **The Art Of Space: The history of space art, from the earliest visions to the graphics of the modern era**. Minneapolis: Zenith Press, 2014. 224 p.

MIR, Aleksandra. **First Woman on the Moon**. Diários do trabalho, 1999. Disponível em: <https://www.aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/>

- NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. 10ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- NKOLOSO, Edward Makuka. **We're Going to Mars!** [jornal desconhecido] 1964.
- NOBLE, Richard (Ed.). **Utopias** (Whitechapel Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2009. 239 p.
- NONHUMAN NONSENSE. **Planetary Personhood: A Universal Declaration of Martian Rights**, 2019. Disponível em: <https://planetarypersonhood.com/>
- PARIKKA, Jussi. Middle East and other futurisms: Imaginary temporalities in contemporary art and visual culture. **Culture, Theory and Critique**, v. 59, n. 1, p. 40-58, 2018.
- POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002. 244 p.
- RIEDER, John. On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History. **Science Fiction Studies**, v. 37, n. 2, p. 191-209, jul. 2010. Disponível em: <https://paas.org.pl/wp-content/uploads/2016/09/05.-John-Rieder-On-Defining-SF.pdf>
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. 483 p.
- SAMATAR, Sofia. Toward a Planetary History of Afrofuturism. **Research in African Literatures**, v. 48, n. 4, p. 175-191, 2017
- SANTOS, Alexandre. Sobre fotografias, documentos e autoficções *In: 20º Encontro Nacional da ANPAP - Subjetividade, Utopias e Fabulações*. 2011, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2011. p. 1245-1258.
- SHARP, Sharon. Nostalgia for the Future: Retrofuturism in Enterprise. **Science Fiction Film and Television**, v. 4, no. 1, p. 25-40, 2011.
- SCHENKEL, Camila. Passados possíveis: Negociações recentes entre arte e documento *In: Arte Além da Arte - 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. 2018, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre, 2018. p. 469-478.
- SPIVAK, Gayatri. **Death of a Discipline**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005. 143 p.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p. Edição em PDF.
- STALLABRASS, Julian (Ed.). **Documentary**. (Whitechapel Documents of Contemporary Art). Londres: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2013. 242 p.
- SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven/Londres: Yale University Press, 1979. 328 p.

TRISCOTT, Nicola. Transmissions from the Noosphere: Contemporary Art and Outer Space *In*: DICKENS, Peter; OMROD, James (Ed.). **The Palgrave Handbook of Society, Culture & Outer Space**. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2016. 31 p.

VALENTINE, David; HASSOUN, Amelia. Uncommon Futures. **The Annual Reviews of Anthropology**, v. 48, p. 243-316, 2019.

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. Trad. Jamile Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 144 p.

WILSON, Paul. The Afronaut and Retrofuturism in Africa. **ASAP/Journal**, V. 4, n. 1, p. 139-166, jan. 2019.

WOMACK, Ytasha L. **Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture**. Chicago: Chicago Review Press, 2013. 140 p. (Edição do Kindle)