

A CRÍTICA AO ANTROPOCENO EM NAUSICAÄ DO VALE DO VENTO (1984)

THE CRITIQUE OF ANTHROPOCENE IN NAUSICAÄ OF THE VALLEY OF THE WIND (1984)

Gabriel Wirz LEITE¹

RESUMO: Diante da crise climática que assola o planeta ao longo das últimas décadas, cientistas e pensadores têm questionado o modo de produção capitalista que provoca tal cenário. O termo Antropoceno foi cunhado em 2000 por Crutzen e Stoermer para indicar uma nova era geológica provocada por ação antrópica, que pode levar a uma possível extinção em massa. Como indica Chakrabarty (2013), o ser humano tornou-se agora um agente biogeomorfológico, capaz de transformar permanentemente o planeta. Algumas produções artísticas das últimas décadas apresentam em suas narrativas uma preocupação com o colapso ambiental, de modo que críticas são articuladas nessas histórias. A partir de um referencial teórico e crítico como os trabalhos de Latour (2020) e Crary (2023), o presente trabalho busca discutir como uma crítica ambientalista é articulada no filme de animação *Nausicaä do vale do vento* (1984), de Hayao Miyazaki.

PALAVRAS-CHAVE: Ecocrítica. Pós-apocalipse. Cinema japonês.

ABSTRACT: Scientists and thinkers have been questioning capitalist system because of the recent climate change that desolates Earth during the last decades, giving the fact that this mode of production provoked climate change. In the year 2000, Crutzen and Stoermer conceived the term Anthropocene in order to designate a new geological age provoked by human action that might lead mankind to mass extinction. Chakrabarty (2013) states that mankind became a biogeomorphological agent capable of changing the planet forever. Some art productions of the last decades present in their narratives a concern around environment collapse in a way that critiques of Anthropocene are presented in these works. By using a critical apparatus such as the works by Latour (2020) and Crary (2023) we aim to discuss here how an environmental critique is presented in the movie *Nausicaä of the valley of the wind* (1984) by Hayao Miyazaki.

KEYWORDS: Ecocriticism. Post-apocalypse. Japanese cinema.

Ao longo das últimas décadas, alguns setores das comunidades acadêmicas e científicas têm alertado e se consternado a respeito da crise climática que não se apresenta mais como iminente, mas cada vez mais é uma realidade crescente vivenciada pelos habitantes do planeta. Na virada do milênio, os cientistas Paul Crutzen e Eugene Stoermer propuseram que a Terra

1. Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit – UFMG), Belo Horizonte, Brasil. Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: gabrielwirz451@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7291-6972>.

vive uma nefasta nova era geológica, alcunhada de Antropoceno por eles: por Antropoceno, entende-se este novo momento em que os seres humanos provocaram alterações significativas no planeta em termos biogeoquímicos. Dentre essas alterações, pode-se mencionar principalmente o aumento do nível de carbono na atmosfera e suas consequências, tais como o aquecimento global, a acidificação dos oceanos ou o clareamento de corais, além da extinção de diversas espécies por conta da ação antrópica.

Estudiosos como Bruno Latour (2020) entendem que o Antropoceno evidencia o fracasso do humanismo moderno, ancorado em ideais de racionalismo, desenvolvimento e progresso, que, na realidade, não podem ser desvinculados do modo de produção capitalista e seu autodestrutivo caráter endógeno de acumulação infinita em um planeta finito. Latour (2020, p. 42) pensa que as pessoas se encontram em um cenário no qual a Terra não pode ser mais tida como mero local onde a espécie humana habita, descrito de modo supostamente objetivo por meio das ciências naturais – não à toa, não se pode mais conceber distinções como geografia física e geografia humana, para o filósofo. O planeta evidencia um notável papel de agente em sua própria história, como se o território tivesse se apossado de seus supostos proprietários. Desse modo, o espaço, para Latour (2020, p. 42), “não é mais o da cartografia, com seus quadriculados de longitudes e latitudes. Ele se tornou uma história agitada da qual nós somos meros participantes entre outros, os quais, por sua vez, reagem a outras ações”.

Em consonância com o pensamento de Latour (2020), Chakrabarty (2013, p. 8-9) argumenta como o século XX e as drásticas mudanças ambientais provocadas pela ação humana evidenciam que antigos binarismos humanistas como ciências naturais/ciências humanas, ou história natural/história humana, não se sustentam mais. Se o ser humano, até as revoluções industriais e tecnológicas, costumava ter meramente um papel de espectador pelas eras geológicas e pelas mudanças climáticas vivenciadas pelo planeta, a partir do século XIX ele também se tornou um agente geológico. Para Chakrabarty (2013, p. 9-10), chamar seres humanos de agentes geológicos é ampliar nossa imaginação acerca do humano. Os seres humanos são agentes biológicos, coletivamente e também como indivíduos, e sempre o foram. Nunca houve um ponto na história humana em que os seres humanos não fossem agentes biológicos, portanto. Porém, apenas histórica e coletivamente podemos nos tornar “agentes geológicos, isto é, assim que alcançamos números e inventamos tecnologias que sejam de uma escala suficientemente grande para causar impacto no próprio planeta” (Chakrabarty, 2013, p. 9). Desse modo, caracterizar-nos como agentes geológicos é atribuir-nos uma força de escala liberada nas vezes em que houve extinção em massa das espécies, e o Antropoceno modifica severamente as histórias humanistas da modernidade e da globalização.

Diversas obras artísticas apresentam em suas narrativas universos caracterizados por mundos devastados e catástrofes ambientais, frequentemente provocadas justamente pela própria humanidade. Assim, essas produções sinalizam preocupações a respeito dos rumos tomados pelos seres humanos e seu modo de produção autodestrutivo, que erode o solo, queima flores-

tas, polui rios e oceanos. Uma seminal narrativa que evidencia preocupações ambientais em um mundo pós-apocalíptico é o filme de animação *Nausicaä do vale do vento* (1984), do renomado diretor japonês Hayao Miyazaki. No longa-metragem, em um mundo poluído que foi devastado por conta da sociedade industrial, uma princesa de uma pequena comunidade – a jovem Nausicaä – busca combater o extermínio de uma floresta e da sua comunidade de insetos ambicionado por duas nações humanas em conflito que invadem o território da sua aldeia, o vale do vento.

Desde o começo do filme o questionamento ambiental é articulado, ao ser apresentado o universo da animação. A narrativa se passa após 1000 anos de um colapso mundial provocado pela sociedade industrial, no qual uma grande guerra devastou o mundo, causou um longo incêndio na superfície do planeta que durou 7 anos e culminou na existência do chamado mar de corrupção, importante na narrativa. O mar de corrupção é uma floresta nos intermédios do vale do vento, povoada por uma fauna que produz toxinas e insetos gigantesco. Para habitar o território, as pessoas precisam utilizar máscaras especiais que filtram o ar tóxico. Crary (2023, p. 59) argumenta que o acelerado desenvolvimento técnico-científico, ancorado no modo de produção capitalista, está atrelado à devastação ambiental e da paisagem do planeta, não à toa o pensador utiliza em seu ensaio a expressão capitalismo de terra arrasada. A terra arrasada é uma consequência da acumulação infinita capitalista, que ocorre com respaldo do discurso científico humanista em prol da ilusão de desenvolvimento. Crary (2023, p. 100) infere que a humanidade chegou a um momento em que a sobrevivência da vida em nosso planeta depende da crítica a respeito dos paradigmas técnico-científicos atrelados ao capitalismo de terra arrasada e “da recuperação de uma consciência inequívoca de como a maioria dos paradigmas fundacionais da ciência ocidental nos conduziram à atual situação desastrosa e possivelmente terminal” (Crary, 2023, p. 100).

Figura 1 – A princesa Nausicaä protegida por uma máscara de gás²



2. Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/a1/51/f3/a151f3beb7790b628bb6a0f761419e50.jpg>. Acesso em 25 abr. 2025.

Como indica Crary (2023, p. 102), para utilizar apenas um de inúmeros exemplos, a torrente de produtos químicos sintéticos que envenena o ar, a água, o solo, os oceanos e os corpos de todos os organismos superiores é sem dúvida um dos feitos mais duradouros da tecnocracia capitalista. Não apenas os executivos corporatistas como também os próprios cientistas são responsáveis diretos pelos ferimentos de morte causados aos sistemas vivos por plásticos, herbicidas, pesticidas e fertilizantes petroquímicos, assim como pelo impacto tóxico dos milhares de compostos tóxicos que saturam corpos e o ambiente. Tais compostos vêm sendo produzidos, argumenta Crary (2023, p. 102), com o único propósito de facilitar a produção e os processos técnicos, inclusive em aplicações militares, e para o aprimoramento, de várias maneiras diferentes, das conveniências desnecessárias da vida diária e do comércio. O complexo industrial global, dessa forma, depende de um fluxo contínuo de novos produtos e é estruturalmente incapaz de se limitar ou de regular a si mesmo de modo significativo.

Assim, “a existência transformada pela tecnocracia em aterro sanitário terminal não é uma anomalia que poderia ter sido, ou ainda possa ser, corrigida; ela é intrínseca às operações do capitalismo de terra arrasada”, argumenta Crary (2023, p. 103). Quando se considera as inovações danosas da biologia sintética, da nanotecnologia, da robótica social e dos sistemas autônomos de armas, a reação condicionada de veneração da ciência pode ser entendida apenas como uma capitulação do continuado ataque ao mundo da vida. Ao retomar o pensamento de Jean-Pierre Dupuy, famoso por sua visão a respeito de catástrofes, Crary (2023, p. 103) afirma que qualquer pessoa que acredite que a ciência e a tecnologia conseguirão oferecer uma solução para os problemas criados pelas próprias ciência e tecnologia não acredita na realidade do futuro.

A paisagem desolada das narrativas apocalípticas contemporâneas apresentam os efeitos das ações humanas pautadas na modernidade industrial, com frequência retratando cenários como mundos áridos em que a água se tornou escassa, outros em que a própria água inundou o planeta, ou mesmo transformações radicais na fauna e na flora, como em *Nausicaã do vale do vento* (1984), em que o planeta é povoado por insetos gigantes e pela floresta tóxica, o mar da corrupção. Ao apresentar as similaridades entre a narrativa apocalíptica e as narrativas góticas, ambos gêneros contestadores do discurso iluminista que pautou a modernidade, Cardoso (2020, p. 126) sinaliza que “o espaço apocalíptico não só é ameaçador, mas também é construído com base no repertório visual do gótico, em particular numa reelaboração da estética gótica das ruínas”. Assim, o gótico e o apocalíptico evidenciam as ruínas na modernidade por meio de cenários desolados, em vez das promessas de futuro e desenvolvimento que culminam numa Terra arrasada.

As paisagens apocalípticas, como infere Hicks (2016, p. 109), são associadas com o efeito estético do sublime, que produz um sentimento paralisante perante grandiosidades e elevações. Desse modo, paisagens como cachoeiras imponentes, geleiras, montanhas ou mesmo vastos desertos e florestas assustadoras – estes dois últimos cenários marcantes no filme de Miyazaki – têm em comum a assustadora iminência do objeto visto de uma perspectiva

que virtualmente nos compele a imaginar a nós mesmos como impotentes. O evento sublime, argumenta Hicks (2016, p. 109), excede classificação, confrontando aqueles que o experienciam ou o contemplam com algo inefável, indizível, ou, por uma perspectiva sutilmente diferente, algo novo. Tais representações do sublime, atesta Hicks (2016, p. 108), têm como marco seminal o terremoto que devastou a cidade de Lisboa no século XVIII. Tal catástrofe representaria, nessa argumentação, simultaneamente o nascimento e o túmulo da modernidade, assim como o nascimento da concepção moderna de sublime, servindo como inspiração para Edmund Burke e Immanuel Kant em seus famosos tratados sobre o tema. Hicks (2016, p. 108) infere que Burke publicou sua definição do sublime dois anos após o terremoto de Lisboa, para quem tal efeito estético tem como sua fonte qualquer coisa que excite ideias de dor, de perigo, isto é, qualquer coisa que seja terrível de algum modo, que esteja em diálogo com objetos terríveis ou que opere em um modo análogo ao terror. Dessa forma, a destruição de Lisboa produz uma nova face da modernidade, o sublime, e uma concepção nova e moderna do apocalipse como sublime.

Figura 2 – Nausicaä no mar da corrupção, a floresta que produz toxinas³



Após a contextualização narrativa em que é apresentado o universo vivido por Nausicaä, a protagonista se encontra no mar da corrupção, investigando como existe água purificada nesse local, apesar das toxinas e do imaginário construído por todos a respeito da floresta como um local tóxico. Nausicaä surpreende-se com o fato de os insetos protegerem o mar da corrupção e, em outro momento ao longo do filme, quando retorna à floresta, se per-

3. Disponível em: <https://medium.com/plant-stories/into-the-sea-of-decay-4d954d0a8db7>. Acesso em 26 abr. 2025.

gunta “quem fez tamanha bagunça com o mundo?” ao se espantar com os esporos de toxinas presentes no local. É introduzido em seguida o personagem Yupa, que se encontra com Nausicaä enquanto um gigantesco inseto da fictícia espécie Ohm corre desgovernadamente, mas consegue se acalmar por intermédio de Nausicaä. Yupa é um personagem famoso no mundo da protagonista, conhecido por ser o maior espadachim do local. Os personagens militares e guerreiros do universo de *Nausicaä do vale do vento* (1984) apresentam uma indumentária que mistura o visual de cavaleiros medievais com espadas e soldados armados com rifles e tanques de guerra.

Quando retorna com Yupa ao vale do vento, a anciã do vilarejo conta a Nausicaä a história mítica de um herói do povo que adviria um dia trajando uma roupa azul e guiaria a população a uma terra purificada, restabelecendo o equilíbrio entre os seres humanos e a natureza. Tal alegoria representa a temática central do filme: o questionamento da poluição e da devastação natural provocadas pela humanidade. É interessante como Nausicaä ao longo do longa-metragem acaba personificando a profecia, combatendo um exército, protegendo os insetos e preservando o mundo natural. Tate (2015, p. 105) aponta o marcante protagonismo de pessoas jovens em narrativas apocalípticas contemporâneas, nas quais tais indivíduos vivenciam ritos de passagem para a vida adulta em meio a mundos devastados, tornando-se figuras de potentes mudanças políticas. Para Tate (2017, p. 105), nessas histórias a protagonista central cruza uma linha deliberadamente que simultaneamente intensifica a visibilidade de seu status heroico singular e a torna mais vulnerável a ataques. O mundo adulto é frequentemente representado como corrupto ou comprometido, mas os personagens ainda buscam assumir as responsabilidades da maturidade, frequentemente com a afirmação de que sua era não irá sucumbir às várias falhas morais de gerações antecessoras. O caráter questionador de Nausicaä é evidenciado desde o começo, ao se pensar que a personagem busca uma aproximação com os outros animais e conhecer melhor a floresta tida como meramente tóxica. O seu pai, o rei Jhil do vale do vento, chega a reclamar com ela por conta do seu posicionamento perante os insetos gigantes, lhe dizendo que humanos e insetos não devem viver em um mesmo mundo.

No vale do vento, uma aeronave cai no local e uma jovem é resgatada por Nausicaä. É apresentado que a garota faz parte de uma das duas nações que estão em guerra no mundo de *Nausicaä do vale do vento* (1984) – a fictícia nação Pejitei –, e, logo após a morte da forasteira, naves de guerra da nação rival da garota morta chegam ao vale e o atacam. O indefeso pai de Nausicaä é morto durante o ataque da princesa Kushana, do império de Torumekia, antagonista da narrativa e rival da nação Pejite. Após o ataque, os invasores hasteiam a bandeira do seu império no vale do vento e colocam alguns dos habitantes locais para serem transportados em suas aeronaves de guerra, dentre eles a princesa Nausicaä.

Figura 3 – a princesa Kushana de Torumekia comandando o gigante⁴



A existência de nações em conflito em uma malha sociopolítica fragmentada de universos pós-apocalípticos evidenciam as várias micronarrativas que permeiam essas narrativas. Para Hicks (2016, p. 8), narrativas pós-apocalípticas são caracterizadas por um universo povoado por diversos grupos que com frequência vivem em conflito e tentam sobreviver em um mundo agonizante. Um dos argumentos centrais do livro de Hicks (2016) é que se, por um lado, as narrativas pós-apocalípticas contemporâneas questionam a modernidade, por outro essas obras apresentam em suas histórias o resgate dessa mesma modernidade após o ocaso dos seus antigos mundos. O conflito central entre as nações de Pejitei e o império de Torumekia gira ao redor do controle de um antigo gigante do mundo antigo, que serviu como instrumento bélico durante a guerra que devastou e incendiou o planeta. A princesa de Torumekia em diversos momentos anuncia que buscava, por intermédio do gigante, destruir a floresta tóxica e trazer a antiga ordem de volta ao mundo humano. Por conta disso, o império de Torumekia roubou o gigante do reino de Pejitei – que, por sua vez, compartilhava os mesmos objetivos de Torumekia – e assim iniciou o conflito entre os dois reinos.

Enquanto é transportada pelos torumekianos, a frota de aeronaves é atacada pelo garoto Asbel, de Pejitei, irmão da garota morta que havia sido atacada pelo império de Torumekia e resgatada por Nausicaä. O jovem consegue destruir algumas das naves, porém sua aeronave também é destruída. Nausicaä consegue escapar e adentra a colossal floresta, onde encontra Asbel. Lá, ela explica ao garoto que as árvores, na verdade, inspiram o ar tóxico e purificam a água que fora poluída pela humanidade. Os insetos gigantes, por sua vez, protegem a

4. Disponível em: <https://www.fraggincivie.com/2012/04/what-ive-been-watching-6-nausicaa-of.html>. Acesso em 26 abr. 2025.

floresta, que não é meramente um reduto tóxico como pensado pelos habitantes do mundo de Nausicaä. A jovem protagonista e Asbel saem da floresta e encontram soldados de Pejitei, porém Nausicaä se frustra ao descobrir que Pejitei compartilhava objetivos em comum com a princesa de Torumekia e acaba fugindo. Enquanto isso, a princesa Kushana resolve utilizar o gigante para atacar uma manada enfurecida dos gigantes insetos Ohm, que se juntaram para combater Kushana por conta da sua iniciativa de destruir a floresta.

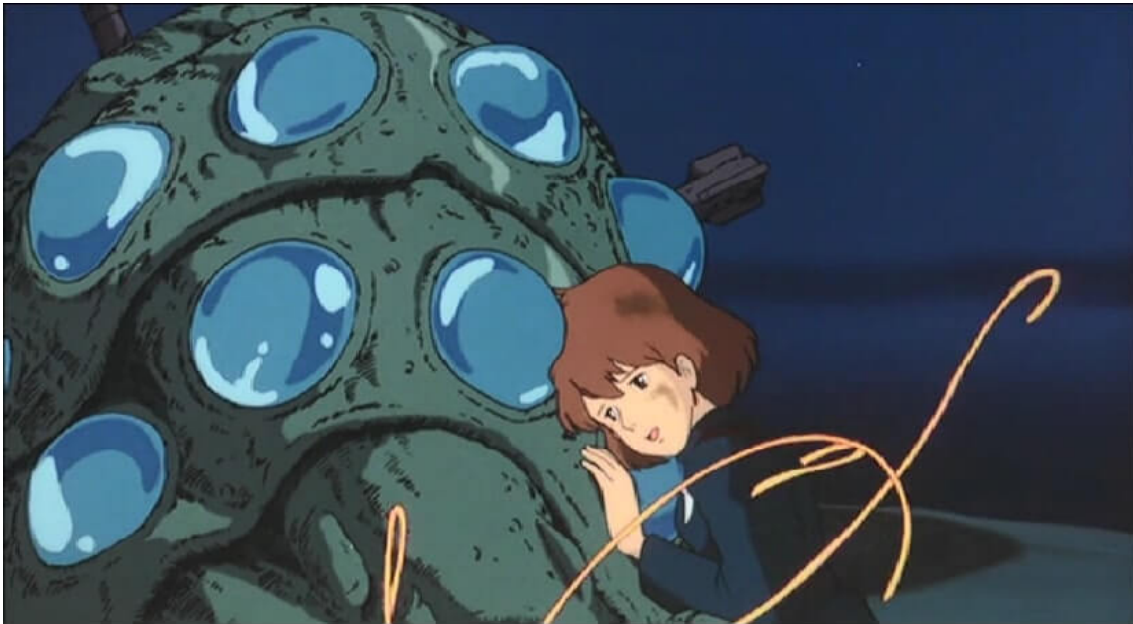
Figura 4 – os insetos Ohm atacam os torumekianos⁵



O ataque de Torumekia, contudo, acaba sendo frustrado: o gigante acaba se deteriorando por não estar preparado o suficiente para a empreitada. Nausicaä, então, corre em direção ao grupo de insetos gigantes levando em cima de um aeroplano um dos Ohms que fora ferido pelos ataques humanos, conseguindo acalmar e frear o ataque dos demais insetos. É marcante o momento em que a garota pede desculpas ao inseto pelo que os humanos fizeram com ele. Em seguida, a jovem princesa, que também havia sido ferida, é curada pelos insetos. Após ser revestida pelas estruturas capilares dos insetos, que possibilitaram a sua regeneração, de modo resplendoroso no final do filme a garota aparece trajada em vestes azuis, personificando a antiga profecia de seu povo, que indicava o aparecimento de uma liderança que guiaria as pessoas para a purificação e um equilíbrio com a natureza.

5. Disponível em: <https://www.cbr.com/nausicaa-of-the-valley-of-the-wind-ohmu-role-explained/>. Acesso em 26 abr. 2025.

Figura 5 – Nausicaä abraça o Ohm e pede desculpas pelo que as pessoas fizeram⁶



Assim, *Nausicaä do vale do vento* (1984) apresenta em sua narrativa um forte discurso de contestação ambientalista que promove a coletividade entre todos os seres, desmistificando os nocivos discursos de desenvolvimento que pautam o autodestrutivo modo de produção capitalista. A conjugação entre os seres presente no filme, que desmistifica as narrativas antropocêntricas humanistas construídas ao longo da modernidade, aproxima-se de algumas propostas feitas nos últimos anos: Haraway (2023, p. 109) concebe a noção de *simpoiese* para justamente indicar a coexistência em coletividade, afinal “nada se faz por si só; [...] os seres da Terra nunca estão sós. Esta é a implicação radical da *simpoiese*. *Simpoiese* é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos”. A noção de *simpoiese*, portanto, descreve a mundificação conjunta, em companhia. Haraway (2023, p. 113) exemplifica a coexistência no mundo biológico com a teoria da Endossimbiose de Lynn Margulis, que postula o parentesco entre humanos, seres eucariontes, e bactérias, seres procariontes. Em um passado evolutivo distante, um eucarionte ancestral teria feito parentesco com um procarionte ancestral por meio de uma junção, de modo que existiu a partir disso uma relação simbiótica – de junção entre os seres, com benefícios mútuos –que foi benéfica para ambos. O ponto da longa argumentação de Haraway (2023) com base na biologia é indicar como os seres vivos precisam mutuamente uns dos outros, algo que está presente em níveis microscópicos e macroscópicos.

Se a devastação capitalista do Antropoceno promove individualismo e a destituição de comunidades, do senso de coletividade e do equilíbrio com o restante do mundo natural, outras formas de viver são possíveis, como evidente em *Nausicaä do vale do vento* (1984). Krenak (2023, p. 83) argumenta sobre a possibilidade de construirmos um futuro ancestral e novas redes de

6. Disponível em: <https://mymediachops.com/wp-content/uploads/2019/08/babyOhm5-1.jpg>. Acesso em 26 abr. 2025.

afetos e sentidos, pois só assim seria possível “conjugar o *mundizar*, esse verbo que expressa a potência de experimentar outros mundos, que se abre para outras cosmovisões e consegue imaginar *pluriversos*” (Krenak, 2023, p. 83, grifo do autor). Tais termos, desse modo, indica Krenak (2023, p. 83), evocam a possibilidade de mundos se afetarem, de experimentar o encontro com a montanha não como uma abstração, mas como uma dinâmica de afetos em que ela não é só sujeito, como também pode ter a iniciativa de abordar quem quer que seja. Esse outro sentido de coletividade, portanto, desconcerta a centralidade do humano, afinal todas as existências não podem se realizar a partir do enunciado do antropocentrismo que tudo marca, denomina, categoriza e dispõe.

Referências

- CARDOSO, André. Entre a presença e a ausência: A estética da destruição em *Black River* e *The Cage*. *Porto Das Letras*, vol. 6, n. 4, p. 123-145. out. 2020.
- CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. Trad. Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, Cristiano Rodrigues, Lucas Santos, Regina Félix e Leandro Durazzo. *Sopro*, Florianópolis, n. 91, p. 2-22, jul. 2013.
- CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2023.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentescos no chthluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- HICKS, Heather. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. Basingstoke (UK); Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- LATOURE, Bruno. *Onde aterrar? – Como se orientar politicamente no antropoceno*. Trad. Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- NAUSICAA do vale do vento. Direção de Hayao Miyazaki. 1h 57 min. Japão: Toei Company, 1984.
- TATE, Andrew. *Apocalyptic Fiction*. Edição Kindle. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2017.