

Por uma cosmoestética sem ontologia

Pedro Hussak^{1*}

RESUMO

Este artigo adota como ponto de partida uma crítica à noção de imagem contida em *Les formes du visible* de Philippe Descola. Trata-se de mostrar que os quatro tipos de imagem que ele descreve, a saber, o animismo, o naturalismo, o totemismo e o analogismo referem-se às imagens apenas na medida em que elas são mediações para a conformação de *ontologias*. Com isso, trata-se de estabelecer uma crítica mais geral à assim denominada “virada ontológica” da antropologia, à qual se contrapõe uma postura ética e política. Por fim, propõe-se um sentido para o termo *cosmoestética* ligado ao próprio movimento de artistas e intelectuais indígenas atualmente no Brasil de disputar espaço nas diversas plataformas culturais de circulação de ideias e imagens a fim de dar visibilidade às belezas indígenas e angariar aliados para sua causa e para a causa da floresta.

Gostaria de adotar como ponto de partida o debate travado entre Georges Didi-Huberman e Philippe Descola, intitulado *A quoi servent les images: ce qui transmet la figuration*², sob a mediação de Anne Lafont, ocorrido no *Musée Quai Branly* em Paris em 11 de janeiro de 2023, cujo escopo era a discussão a respeito do livro de Descola *Les formes du visible*³ que havia sido recentemente lançado na França.

Tratou-se de um encontro entre um antropólogo e um historiador da arte que embora sejam colegas na prestigiosa *École des hautes études en sciences sociales (EHESS)*, nunca haviam estado juntos em um debate. Descola, que vem da linhagem da antropologia francesa herdeira do pensamento de Claude Lévi-Strauss, é hoje um intelectual que advoga a assim chamada *virada ontológica da antropologia* que, em poucas palavras, pode ser resumida na ideia de que a antropologia deveria assimilar uma compreensão

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Pós-Doutor pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Professor de estética no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,

² Disponível em << <https://www.youtube.com/live/SYSSuoNpoSU?feature=shared>>>, acessado em 19/04/2022

³ P. Descola, *Les formes du visible*, Paris, Seuil, 2021.

advinda da filosofia para formular o que seria a “metafísica” dos povos por ela estudados. Essa proposta, por sua vez, coaduna-se com a atual exigência decolonial do pensamento que busca criticar a ideia de que apenas o ocidente teria essa experiência de pensamento que chamamos de filosofia e, com isso, apresentar metafísicas alternativas à metafísica ocidental. Já Didi-Huberman notabilizou-se por sua abordagem histórica inovadora, baseada na ideia do anacronismo das imagens – que consiste na ideia de que é possível fazer associações de imagens provenientes de diferentes contextos geográficos e temporais – que ele criou graças à influência de Walter Benjamin e Aby Warburg.

A proposta desse encontro consistia, portanto, em chamar um especialista na teoria da imagem para debater um livro que se propõe a ser um grande tratado sobre a relação entre a imagem e a etnografia. No entanto, a aparente convergência de interesses entre ambos os autores logo se dissipou quando ficou claro que, na verdade, havia uma distância muito grande entre as duas abordagens. Assim, o diálogo partiu de um tensionamento que se deveu ao fato de que em *Les formes du visible* a imagem não é tomada em sua autonomia, pois, dentro dessa perspectiva antropológica, o interesse não é tanto investigar propriamente a questão da imagem, mas entendê-la como uma mediação para determinar formas de organização de mundo que, na linguagem da antropologia atual, devem ser nomeadas de *ontologias*.

É desta forma que o livro dedica-se a apresentar quatro tipos de imagem que correspondem, portanto, a quatro ontologias: o animismo; o naturalismo; o totemismo e o analogismo. Em apertada síntese, pode-se dizer que o animismo parte do princípio de que há uma interioridade comum entre os humanos e os animais de modo que ambos teriam uma mesma essência humana, diferindo apenas na manifestação corporal; já o naturalismo é a tese contrária ao animismo, pois considera que há uma só natureza e várias culturas – um só corpo e várias almas –, permitindo uma multiplicidade de pontos de vista em uma mesma imagem, graças à diferença entre a formação do espaço e a visão humana; o totemismo, por sua vez, é o mais desafiador para a compreensão da teoria porque adota a premissa de que as características físicas e morais entre humanos e não humanos formam um conjunto de modo que essas características – tais como rápido, alegre, elegante, etc. –, que se referem inicialmente ao animal podem servir como uma espécie protótipo para os seres humanos; por fim, o analogismo considera que o mundo é composto por uma infinidade de elementos heterogêneos que devem ser ligados por meio de técnicas de correspondência.

Em vez de apresentar uma ontologia, como fariam os filósofos tradicionais, o antropólogo francês apresenta – numa perspectiva que não se quer universal, mas pluriversal –, *ontologias*.

É bem verdade que o uso do termo ontologias poderia ser justificado com aquilo que em filosofia se chama *ontologia regional*, mas seu uso é um tanto impreciso porque justamente ela trata de descrever uma situação particular, valendo-se de uma concepção de totalidade. Ocorre que, normalmente, essa terminologia é usada justamente para criticar algum autor ou autora que tentando fazer uma ontologia geral, só consegue fazer uma ontologia regional. Por isso, quando a atual virada antropológica fala em ontologias, esse termo tem um valor meramente retórico, já que a ontologia em seu sentido forte deve implicar em uma ideia de unidade. Nesse sentido, embora seja compreensível que a antropologia queira enfatizar uma ideia de pluralidade que o universalismo filosófico acabou por apagar, penso que é, por outro lado, incompreensível que para dar conta dessa dimensão, em vez de criar um novo vocabulário, ela recorra à velha semântica metafísica. Penso que ao adotar uma abordagem ontológica, Descola acaba justamente contradizendo a proposta pluriversal que ele quer defender, já que apresenta um quadro fechado que tem a pretensão de dar uma visão de totalidade que encerraria quatro maneiras de organização do mundo. A maneira rígida de apresentar as ontologias em quadros gerais apaga as possíveis nuances e singularidades que podem estar envolvidas em processos de compreensão de mundo. Além disso, voluntária ou involuntariamente, ele faz uma hierarquização entre as quatro ontologias, já que o *naturalismo*, apresentada no quadro de Descola como uma das ontologias, expressa justamente a perspectiva da ciência que é, por sua vez, a abordagem que o próprio antropólogo adota como um meio para sistematizar e classificar as demais ontologias.

Não que propor uma classificação de imagens seja algo necessariamente ruim. Eu mesmo, em uma perspectiva que se quer rancieriana, propus também quatro regimes de imagem: a imagem ilusória; a imagem encarnada; a imagem dialética e a imagem xamânica⁴. No entanto, há uma grande diferença quando se fala regime e não em ontologia, dado que ele se refere a um modo de pensar que implica na ideia de que o significado das imagens depende sempre dos seus usos sociais, nomeadamente as relações das imagens entre si e entre textos, áudios e músicas; os modos pelos quais elas circulam; os suportes em que

⁴ P. Hussak, “Alguns desdobramentos sobre os quatro regimes da imagem”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, n° 32 (jan-jun/2023), p. 485-501. Disponível em: <<<https://revistaviso.com.br/article/521>>>, acessado em 22/04/2024

elas encarnam; os regimes de emoção, os discursos, e as disputas hermenêuticas que elas suscitam. Já em Descola ocorre algo diferente, pois suas ontologias conduzem a uma compreensão das imagens como um elemento fixo, desconsiderando a sua própria alteridade, ou seja, o fato de que elas estão sempre mudando seu significado dependendo da forma como elas são agenciadas.

No debate supramencionado, Descola apresenta sua tipologia, e quando toma a palavra, Didi-Huberman adota um tom crítico principalmente com relação a esse modo unívoco pelo qual o antropólogo vê as imagens. Como contraponto, Didi-Huberman apresenta o que ele chamou de “duplo regime da imagem”: a imagem simboliza, como quer, por exemplo Cassirer, mas também é um *sintoma* de algo. Nessa perspectiva, as imagens são sempre ambíguas: podem sempre significar uma coisa, mas podem significar *outra* coisa. As imagens estão sempre transitando, alternando-se, diferenciando-se, e, por isso, o trato com elas exige sempre uma montagem anacrônica que constroi, mas também desconstroí significados.

Na sua réplica, Descola acentua a diferença de abordagem com seu interlocutor, defendendo seu enfoque científico com a argumentação de que a antropologia nasceu em um museu de modo que ela visa fazer comparações entre as diversas maneiras pelas quais as culturas organizam um mundo.

A tréplica de Didi-Huberman de que as imagens não organizam, mas *desorganizam* um mundo indica uma limitação clara da abordagem científica dessa antropologia que quer encontrar, atrás da imagem, uma organização de mundo. A arte, para Didi-Huberman, não revela um “mundo”, mas indica a abertura de novos horizontes, propondo novas possibilidades de organização do sensível. Inclusive essa dimensão tem importantes consequências no atual momento decolonial, dado que hoje o museu é uma instituição em crise já que sua solidariedade histórica com o colonialismo está sendo colocada em questão. O museu etnográfico, por exemplo, propôs critérios de sistematização dos objetos e imagens não ocidentais baseados nos princípios de sistematização da ciência e os dispôs dentro do aparato perceptivo ocidental a fim transformar a cultura “estranha” do outro em um algo inteligível para um público médio ocidental. Por isso, não é surpreendente que Françoise Vergès⁵ diga que para descolonizar o museu, é necessário

⁵ F. Vergès, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, Fabrique, 2023.

propor um *programa de desordem absoluta*, um programa que desorganize os próprios critérios científicos elaborados no ocidente para entender as demais culturas.

A perspectiva política ligada à concepção destrinchada por Descola pode ser resumida ao fato de que seria, portanto possível propor alternativas à ontologia hegemônica, o que seria particularmente visível no debate atual acerca da catástrofe climática, porque, nessa concepção, a culpa de haveremos chegado ao estado de coisas atual recairia sobre a ontologia moderna que, por sua vez, estaria calcada na centralidade da posição do sujeito estabelecida a partir do Século XVII, em particular por René Descartes. Essa ontologia consiste em criar dois polos separados, o *sub-jectum* em oposição ao *ob-jectum* de modo que posicionamento do objeto como o elemento a ser conhecido pelo sujeito indicaria uma relação particular do humano com a natureza de acordo com a qual a segunda deveria ser moldada pelos desígnios do primeiro. Em outras palavras, ontologia moderna da subjetividade teria elaborado uma imagem do mundo segundo a qual a Razão deveria conformar e controlar a natureza. Portanto, diferente da concepção clássica na qual a ciência deveria limitar-se a descrever os fenômenos, a ciência moderna afirma sua essência técnica, ao erigir um projeto de intervenção e transformação da natureza.

Implícita ou explicitamente, essa forma de pensar insere-se em uma tradição heideggeriana de crítica da modernidade, só que a *catástrofe*, denunciada pelo autor alemão, advinda da técnica moderna, ganha, atualmente, o adjetivo *ecológico*. A ideia de que “só um deus pode nos salvar” passa a referir-se ao fato de que as mudanças climáticas são um dado irreversível da situação atual contra o qual já não há mais o que fazer⁶. Dessa feita, é possível dizer que, hoje, o pensamento Heidegger encontra-se em uma situação paradoxal: ao mesmo tempo que as pesquisas de Peter Trawny⁷ e Emmanuel Faye⁸ provam de modo inequívoco sua adesão ao nazismo, sua crítica à técnica moderna fornece um quadro teórico para o atual pensamento ecológico, como pode ser verificado, por exemplo, no texto *A questão da técnica* em que um conceito como o de *Bestand* pode adquirir – em linha com a atual denúncia do *extrativismo* e suas consequências ecológicas, políticas e sociais devastadoras –, um significado ecológico já que se refere à transformação da natureza em um fundo de reserva no qual os recursos naturais estão

⁶ M. Heidegger, *Ensaio e conferências*, trad. E. Carneiro Leão e al., Petrópolis, Vozes, 2002.

⁷ P. Trawny. *Heidegger et l'antisémitisme: Sur les "Cahiers noirs"*, trad. J. Christ et J.-C. Monod, Paris, Seuil, 2014.

⁸ E. Faye, *Heidegger e a introdução da filosofia no nazismo*, trad. L. P. Rouanet, São Paulo, É realizações, 2015.

dispostos para serem extraídos, transformados em energia, armazenados e por fim comercializados.

Muito embora seja possível dizer que se trata de uma descrição correta do extrativismo, não deixa de causar estranheza o fato de que um pensador como Heidegger que adota uma posição anti-moderna com viés conservador acabe por fundamentar uma visão ecológica que adota uma pauta que luta contra o negacionismo climático, alinhada ao campo progressista e de esquerda.

A questão que levanto aqui consiste em criticar a atribuição dos males do extrativismo ao que seria uma imagem unívoca e totalizante da modernidade, nomeadamente o império da tecnociência. A questão não é negar o vínculo entre *certa* modernidade e extrativismo, mas criticar a tendência à totalização que está implícita a esta compreensão: não há apenas uma, mas várias modernidades, inclusive aquelas não europeias, muitas vezes esquecidas e invisibilizadas. Além disso, mesmo dentro da modernidade europeia é preciso nuançar essa crítica, dado que importantes conquistas políticas como as noções de igualdade e emancipação continuam a fazer sentido como um importante instrumental teórico-prático na luta dos povos.

Por isso, não deixa de causar surpresa que um pensamento que advoga a pluralidade desconsidere a complexidade do processo histórico, realizando uma crítica homogeneizante – eu diria mesmo caricatural –, da modernidade como tecnociência. A crítica à instrumentalização da ciência pelo capitalismo, cuja consequência é o estabelecimento do vínculo que une ciência e poder, não deveria levar, a meu ver, a uma recusa da ciência como um todo, mas engendrar um processo crítico no interior dela mesma no sentido de propor outras possibilidades de realização, como o que se pode ver na bela formulação de Isabelle Stengers de que *uma outra ciência é possível*⁹.

Acontece que recorrer a essa visão totalizante funciona bem para a atual construção ontológica, pois se a causa de nossos problemas estaria na ontologia moderna da tecnociência, então a operação política ecológica atual consistiria no seu abandono e na adoção de outras ontologias. No entanto, essa perspectiva engendra uma série de perguntas: precisamos de uma ontologia para aumentar o grau da consciência ecológica? Os dados empíricos que indicam já uma reversão nas mudanças climáticas não são

⁹ I. Stengers, *Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências*, trad. F. Silva e Silva, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2023.

suficientes e decisivos? Por que a antropologia atual quer ressuscitar o tema da ontologia que afinal de contas foi um dos grandes alvos da filosofia no século XX?

Nessa perspectiva, Georges Didi-Huberman, novamente no debate supramencionado, questiona as quatro ontologias de Descola recorrendo ao pensamento de Emmanuel Levinas que embora adote uma premissa semelhante àquela da antropologia sobre como lidar com a questão do *outro*, aponta para o fato de que a ontologia não se presta para pensar essa questão.

Caso se tome a definição mais básica de ontologia: *a ciência do Ser enquanto tal*, então, neste caso, seria preciso obrigatoriamente considerar que o que há é o Ser e que fora dele não há nada. Desse modo, o Ser não comporta outro que não ele mesmo. Ou melhor, caso queiramos complexificar a ontologia clássica, deve-se dizer que o Não-Ser consiste na negação do Ser, mas, nessa hipótese, o *outro* nunca pode ser considerado absolutamente, mas sempre relativamente ao *mesmo*.

Levinas alinha-se com Heidegger na tarefa da destruição da ontologia tradicional, mas se distancia dele quanto ao caráter propositivo que a filosofia deveria adotar, isso porque o pensador alemão acaba tentando resolver o problema nos termos da diferença ontológica. Já o filósofo francês propõe outro caminho para fazer justiça àquilo que foi reprimido pela tradição, pois ele entende que a alteridade não se fará digna do pensamento por uma reformulação da ontologia. Ao contrário, em sua visão, para se pensar a alteridade absoluta do outro, é preciso abandonar completamente a ontologia e adotar outra área do pensamento filosófico, a saber, a *ética*¹⁰.

Penso que, ao evocar Levinas, Didi-Huberman acaba, talvez involuntariamente, dando uma contribuição para a discussão sobre a questão da *cosmopolítica*, termo que foi formulado com o intuito de dar uma chave conceitual para se pensar a política na época da catástrofe ecológica pela pensadora belga Isabelle Stengers¹¹. Nessa perspectiva, a política não deveria limitar-se a tratar de questões humanas, mas incluir humanos e não-humanos, incorporando não apenas os animais, como também o meio ambiente como um todo. Assim, trata-se de defender *Gaia* contra o extrativismo e a exploração dos recursos naturais, por isso a tarefa política atual, nessa perspectiva, consistiria na defesa de uma *cosmopolítica da Terra*.

¹⁰ E. Levinas. *Totalidade e infinito*, trad. J. Pinto Ribeiro, Lisboa, edições 70, 1980.

¹¹ I. Stengers, “A proposição cosmopolítica”, trad. R. Camargo e S. Marras, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

Em princípio, o pano de fundo dessa versão da cosmopolítica é ontológico na medida em que entende que seria preciso buscar em povos não ocidentais outras formas de compreensão de mundo que façam uma contraposição à ontologia moderna da centralidade do sujeito e do posicionamento da natureza como objeto. Com isso, trata-se de forjar uma imagem de mundo na qual não haveria um privilégio hierárquico da posição humana, mas uma equivalência ontológica entre todos os seres.

No entanto, a efetividade política dessa versão da cosmopolítica é criticada por Jacques Rancière, em entrevista dada a mim e a Gustavo Chataignier¹², pelo fato de ela implicar em uma versão idealizada da política. Segundo o pensador francês, não devemos abrir mão da ideia de que a *política é um conflito entre humanos* e que apenas uma luta real em um sentido anticapitalista e contrário às grandes iniciativas extrativistas, tocadas evidentemente por humanos, poderia apontar para outras relações entre os humanos, os animais e o meio ambiente. Com isso, Rancière vai mais longe do que a crítica de Didi-Huberman, apontando a necessidade não apenas de uma ética da alteridade, mas de uma ação política que questione a exploração desenfreada dos recursos naturais.

Penso que, embora enfatize que a política deve ser a luta entre os humanos, é possível dizer que a formulação de Rancière mantém o sentido da cosmopolítica, caso entendamos que a ação política real deva ser orientada para alcançar os objetivos ecológicos pressupostos neste conceito. Para tanto, é necessário considerar a emergência de atores políticos comprometidos com essa agenda, muito em particular o movimento indígena no Brasil.

Nessa linha, proponho que o termo *cosmoestética* deva ser entendido de duas maneiras distintas: em primeiro lugar, no seu sentido mais imediato da estética como a expressão da evocação das forças cósmicas; em segundo, como o próprio devir das expressões artísticas indígenas nas suas variadas formas de expressão.

1. O primeiro sentido da cosmoestética pode ser entendido na descrição da imagem-*utupë* que aparece em *A Queda do Céu* de Bruce Albert & Davi Kopenawa¹³. Em poucas palavras, trata de um processo em que há uma *trans-ducção* das imagens do mundo invisível para o mundo visível, o que dá à imagem-*utupë* um caráter

¹² P. Hussak, G. Chataignier, “Pandemia e Temporalidades”- entrevista com Jacques Rancière, Centro de Estudos Avançados da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CEA/UFRRJ), Disponível em <<<https://www.youtube.com/live/Y5AwPfpO4io?feature=shared>>> , acessado em 21/04/2024

¹³ D. Kopenawa, B. Albert, *A Queda do Céu*, Tradução a partir da versão francesa de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

xamânico na medida em que essa experiência pode ser caracterizada como uma diplomacia, ligada à capacidade de transitar entre as esferas da natureza e da sobre-natureza, do humano e do não-humano, graças ao uso da *yãkoana*, substância alucinógena usada pelos xamãs yanomamis. Segundo Kopenawa, todos os seres da floresta possuem uma imagem *utupë*, que constitui o “verdadeiro interior” que remete à dimensão mítica primordial de todos os seres. São essas imagens que os xamãs “fazem descer”, proporcionando uma experiência visual que pode posteriormente ser transmitida para a comunidade na medida em que essa imagem possa encarnar, para falar com Hans Belting¹⁴, em um suporte, como por exemplo, a pele corporal. Nessa perspectiva, a cosmoestética aproxima-se do *animismo* de Descola dado que a evocação da imagem primordial dos animais vai ganhar sua dimensão visível na expressão de uma *pele* que se sobrepõe à pele humana, como por exemplo, a pintura em pontilhado que incorpora a pele da onça e a pintura em traços que incorpora a pele da serpente.

2. No segundo caso, proponho um sentido mais amplo para a cosmoestética relacionado com a decisão estético-política de artistas indígenas de disputar espaço nos circuitos tradicionais de arte, tensionando de dentro as instituições e os processos legitimadores da arte ao colocar seus próprios elementos culturais combinados com suportes e procedimentos da contemporaneidade artística, como é o caso das pinturas de Jaider Eisbell e Daiara Tukano e das performances e colagens de Denilson Baniwa, artistas que integram a assim chamada *arte indígena contemporânea*. A visibilização da cultura indígena no Brasil, na atualidade, tem ganhado um alcance talvez nunca antes visto, graças à sua presença na mídia, à publicação de livros com suas narrativas, a homenagens em enredos escolas de samba, e a exposições das quais se pode citar, por exemplo, *Mundos indígenas*¹⁵ que ocorreu na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) de dezembro de 2019 a setembro de 2020 em que vários curadores e curadoras indígenas foram convidados para mostrar a pluralidade cultural dos seus povos ou então a participação dos/as artistas indígenas Glicéria Tupinambá, Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó na exposição *Ka'a Pûera: nós somos os*

¹⁴ H. Belting, *An Anthropology of images: picture, medium, body*, transl. Th. Dunlap, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2011

¹⁵ As informações sobre a exposição estão disponíveis em <<
<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/>>>

pássaros que andam, com curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Cabloco no Pavilhão *Hãhãwpuá* (Pavilhão do Brasil) na 60. Bienal de Veneza, 2024. Nesse caso, estamos diante uma estratégia singular de política da estética que partiu de um debate no interior do movimento indígena em que duas posições se confrontavam: por um lado, a estratégia da opacidade que consiste em manter os elementos culturais próprios restritos de modo a preservá-los das possíveis apropriações e espoliações do inimigo, a saber, o homem branco; por outro, a estratégia oposta de evidenciar ao máximo as manifestações culturais produzidas por indígenas com o intuito de superar a invisibilidade a que eles foram lançados pela sociedade brasileira e, com isso, angariar aliados para sua causa.

A visibilização das culturas indígenas relaciona-se com aquela estética originária da política que Jacques Rancière chamou de *partilha do sensível*¹⁶ que significa a compreensão de que o processo pelo qual se decide quais corpos devem ocupar lugares, realizar determinadas ocupações e participar nos processos de legitimação de tomada da palavra é também estético, pois a luta política real pela reconfiguração de lugares, ocupações e processos de tomada da palavra embaralha também o jogo sobre quem é visível e quem é invisível.

A publicação de *A Queda do Céu* do Xamã Yanomami Davi Kopenawa e do antropólogo francês Bruce Albert tem um papel central nessa partilha do sensível que a presença indígena está causando no Brasil na contemporaneidade. O que me parece interessante, nesta perspectiva, é que a decisão de escrever um livro por alguém que vem da cultura oral parte de uma compreensão ligada a uma política da escrita. Em *A Queda do céu*, Kopenawa expressa, no primeiro capítulo, uma tensão, muito semelhante ao que aparece no *Fedro* de Platão, entre a dimensão da oralidade e a escrita:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém não precisamos, como os brancos, de peles de imagem para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso, nossa memória é longa e forte.¹⁷

¹⁶ J. Rancière, *Partage du sensible*, Paris, Fabrique, 2000.

¹⁷ D. Kopenawa, B. Albert, *A Queda do Céu*, trad. cit., p. 75.

Muito embora os Yanomamis tenham uma memória longa forte e, portanto, não teriam a necessidade de “desenhar as palavras” nas “peles imagem”, Kopenawa entendeu que deveria expressar-se para um público mais amplo e escrever um livro que fale sobre sua filosofia e seu povo a fim de ajudar na conquista de *aliados* para a causa indígena e para a causa da floresta de modo mais geral. Importante notar que a todo o momento o autor quer enfatizar sua identidade indígena, diferenciando-se dos brancos, a quem ele chama de *povo da mercadoria*, mas, estabelece, nessa diferenciação, por meio de suas palavras, um elemento comum com seus leitores não indígenas. Assim, a *comunidade* que se forma em torno do livro não se dá por uma identidade entre os indígenas e os brancos, mas ao contrário no acento de sua diferença, enriquecendo, portanto culturalmente os brancos que por ventura tenham a abertura para o entendimento das belezas dos Yanomamis.

Nessa perspectiva, o que proponho como *cosmoestética* relaciona-se menos com a ontologia do que com a poética dos povos, ou seja, a compreensão da sua *poesia* que subjaz às suas visões de mundo: seus mitos, suas cosmovisões, suas expressões visuais e sonoras, suas danças. Sobretudo, trata-se de entender o quanto elas podem transmitir a nós, brancos, a dimensão cósmica de sua relação com o mundo, expressa, portanto, em uma estética de Gaia, uma *cosmoestética*. Assim, os dois sentidos propostos para o termo cosmoestética podem entrelaçar-se, mas eu chamaria a atenção de que não se deve reduzir as artes indígenas a uma única forma de expressão.

Os modelos de inteligibilidade das artes indígenas estão sendo, já há bastante tempo, construídos graças à constituição de um *campo* que se forma em função da proliferação dos discursos proferidos pelos próprios indígenas; da produção de regimes de emoção específicos; da circulação das obras das artes indígenas nas mais diversas plataformas e, por fim, da criação de esquemas interpretativos para entendê-las. Com isso, as instituições artísticas que passam a abrigar e expor as artes indígenas estão sendo obrigadas a rever conceitos e posições; a estabelecer um novo aparato crítico e a formar um público que está sendo desafiado em sua imaginação. Nesse sentido, o discurso da antropologia, com sua gama de conceitos, como é o caso de *agência* proposto por Alfred Gell¹⁸, muito embora constitua, sem dúvida, um elemento fundamental, não é o único para a compreensão das belezas indígenas. O que chamei de *campo* deve ser entendido como um tecido discursivo interdisciplinar no qual entram, por exemplo, além da antropologia,

¹⁸ A. Gell, *Art and agency*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

a estética, a história da arte e, naturalmente, os discursos dos próprios indígenas, ancorados em seus saberes tradicionais, sobre o seu próprio fazer.

A construção desses modelos de inteligibilidade faz-se necessária na medida em que, como bem sustenta a antropóloga Lúcia Hussak van Velthem¹⁹, entre os indígenas não há, como no ocidente, um conceito único de arte de modo que se deve falar não em arte, mas em *artes indígenas*, no plural, já que elas são muitas e desempenham diferentes funções naquelas sociedades. Penso, por meu lado, que essa dimensão plural fica ainda mais evidente com o aparecimento de manifestações, como a já citada *arte indígena contemporânea* que, entre outras coisas, coloca em questão todo um senso comum sobre as expressões indígenas.

Nesse sentido, deve-se considerar que as culturas indígenas, como qualquer outra cultura, aliás, são permeáveis a influências que permitem obras que expressem um hibridismo cultural que exige um esforço de interpretação livre de pré-julgamentos que advogam por uma espécie de “pureza” em suas criações. Esses hibridismos permitem trocas culturais inauditas, como por exemplo, com a cultura *pop* estadunidense para fazer uma crítica ao modo como a sociedade brasileira lida com os povos indígenas.

Penso, a esse respeito, no trabalho de Denilson Baniwa, *Alien, o oitavo passageiro* (2021), em que o artista vai recuperar criticamente a ideia do indígena como um alienígena, fazendo uma colagem na qual se figura um encontro imaginário entre um indígena e a personagem de *Alien, o oitavo passageiro* (1978) de Ridley Scott, filme que o artista conta ter assistido na televisão em 1989²⁰. O paralelismo entre a personagem que é um elemento “alienígena” dentro da nave espacial imaginada pelo cineasta e o indígena, como um “alienígena” na sociedade brasileira, estabelece uma reflexão crítica justamente sobre como eles foram estigmatizados e tornados invisíveis ao longo do processo histórico de construção do país. Naturalmente, aqui há algo de novo na medida em que é o próprio indígena, e não alguém que “fala no lugar dele”, que estabelece suas próprias proposições artísticas, criticando justamente a estigmatização da sua imagem no Brasil.

A obra de Baniwa indica a diversidade de possibilidades estéticas das artes indígenas. Nesse caso, é possível ver o hibridismo cultural graças a um procedimento advindo da

¹⁹ L. Velthem, *O belo é a fera: estética da produção e da predação entre os Wayana*, Lisboa, Assirio Alvim, 2003.

²⁰ Ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui). Disponível em << <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/cultura-e-historia-1>>>, acessado em 1/12/2023

arte moderna, a saber, a colagem com a qual os surrealistas propunham gerar um estranhamento ao associar imagens que, em princípio, não possuíam nenhuma relação entre si. Esse estranhamento, por sua vez, estabelece um elemento crítico que desestabiliza consensos e visões pré-estabelecidas, propondo outras possibilidades de realização e de relação.

Na minha perspectiva, estimular o diálogo intercultural é extremamente importante para projetar uma reconfiguração da partilha do sensível na sociedade brasileira. As teorizações precisam, nessa perspectiva, ser capazes de abarcar as formas artísticas híbridas que possam surgir desses encontros para se colocar à altura do rico momento cultural que a sociedade brasileira vive atualmente.

A proposta de uma *cosmoestética sem ontologia* visa abarcar esse processo, cuja dinamicidade dificilmente pode ser abarcada por abordagens que não conseguem dar conta da complexidade dos processos culturais.

Naturalmente, se com minha formulação procuro criticar o livro *Les formes du visible* de Philippe Descola, de forma alguma deixo de reconhecer o seu trabalho de fôlego, realizado anos a fio. No entanto, na esteira das considerações de Didi-Huberman, é importante apontar sua limitação no trato com as imagens. Essa crítica abre, a meu ver, um campo imenso de pesquisa na área da estética que, como tudo aquilo que está sendo afetado atualmente pelas artes indígenas, vai precisar ela mesma rever seus pressupostos que, em grande medida, são ainda hoje aqueles forjados no momento da sua fundação como disciplina no século XVIII.