

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Algumas inquietações  
sobre estética e etnografia**

Pedro Hussak

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)  
Seropédica (RJ)

## RESUMO

### Algumas inquietações sobre estética e etnografia

Este artigo consiste em um diálogo com o texto *Algumas inquietações acerca do anacronismo na história da arte*, apresentado pela profa. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA) no X encontro do GT de estética da ANPOF. Tomando como ponto de partida a relação das vanguardas europeias dos anos 1920 com o assim chamado *primitivismo*, trata-se de desenvolver uma reflexão, sem querer de forma alguma esgotar o tema, sobre as relações entre estética e antropologia. Para estabelecer essa relação, o texto estrutura-se em três tópicos: em primeiro lugar, a relação entre estética e etnografia, no qual se tentará articular, analisando particularmente o surrealismo, o interesse comum dos dois campos na questão da relação com o *outro*; em segundo lugar, a relação entre etnografia e estética, no qual se pretende mostrar, a partir de uma citação de Levi-Strauss que o etnógrafo na medida em que analisa mitos e narrativas pode ser entendido como um esteta ou crítico literário e finalmente a relação entre estética e contra-antropologia em que partindo das *Metafísicas canibais* de Eduardo Viveiros de Castro, pretende-se tirar algumas consequências para a estética do conceito de contra-antropologia.

#### Palavras-chave

estética; etnografia; surrealismo

## ABSTRACT

### Some Concerns about Aesthetics and Ethnography

This article consists of a dialogue with the text *Algumas inquietações acerca do anacronismo na história da arte*, presented by prof. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA) at the X *encontro do GT de estética da ANPOF*. Taking as a starting point the relationship of the European avant-gardes of the 1920s with the so-called primitivism, it's a question of developing a reflection, without in any way wanting to exhaust the theme, on the relationship between aesthetics and anthropology. To establish this relationship, the text is structured around three topics: first, the relationship between aesthetics and ethnography, in which an attempt will be made to articulate, particularly analyzing surrealism, the common interest of the two fields in the issue of the relationship with the *Other*; secondly, the relationship between ethnography and aesthetics, in which it is intended to show, from a quote by Levi-Strauss, that the ethnographer, insofar as he analyzes myths and narratives, can be understood as an aesthete or literary critic and, finally, the relationship between aesthetics and counter-anthropology in which, starting from the *Metafísicas canibais* of Eduardo Viveiros de Castro, we intend to draw some consequences for aesthetics from the concept of counter-anthropology.

#### Keywords

aesthetics; ethnography; surrealism

HUSSAK, Pedro. “Algumas inquietações sobre estética e etnografia”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 26-44.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/412](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/412)

Aprovado: 03.12.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Pedro Hussak. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 03.12.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Pedro Hussak. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Este artigo nasce do diálogo com o texto “Algumas inquietações acerca do anacronismo na história da arte”, apresentado pela profa. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA) no X encontro do GT de estética da ANPOF do qual eu fui um dos comentadores, juntamente com as profas. Carla Milani Damião (UFG) e Taísa Palhares (UNICAMP), que expressa uma inquietação a propósito da noção, que hoje está muito em voga graças às pesquisas do historiador da arte Georges Didi-Huberman, de anacronismo na história da arte.<sup>1</sup> O autor francês, seguindo a estrada aberta pelo conceito de *Nachleben*, cunhado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, desafia a regra segundo a qual a historiografia deve usar a metodologia científica justamente para afastar os anacronismos na pesquisa, ao propor, em livros como *Diante do tempo*<sup>2</sup>, a possibilidade de associação de expressões de diferentes épocas e lugares, sem hierarquizar aquilo que seria do campo da “arte” e o que seria do campo da “cultura”.

Meu artigo, contudo, dialoga mais diretamente com algumas considerações que Rosa Gabriella faz no início do texto sobre a ligação entre anacronismo e o interesse pela etnografia demonstrado por parte das vanguardas europeias, muito em particular o surrealismo. De maneira geral, pode-se se dizer que as vanguardas – cujo nome foi tomado de empréstimo do vocabulário militar, nomeadamente “o pelotão que está na linha de frente” –, porque projetavam as formas artísticas que iriam superar os cânones da arte burguesa europeia decadente da época, inspirou-se em grande parte em expressões não-ocidentais. Nascido entre duas guerras, o surrealismo era um movimento que questionava os valores da cultura ocidental, em particular o *racionalismo* que a domina desde o século XVIII, adotando uma posição revolucionária em relação à cultura e à sociedade.

Assim, é possível dizer que as vanguardas operavam uma dialética que articulava uma dupla temporalidade: por um lado, uma visão histórica ligada ao progresso; por outro, uma visão *anacrônica* nascida da apropriação das formas não ocidentais como um elemento crítico da sociedade burguesa europeia.

Desse modo, elas convergem nesse interesse pelo “outro” com as pesquisas etnográficas que estavam sendo feitas no início do século XX, o que foi ocasião para um processo de influência mútua.

No seu livro, *L'esthétique traversée*, Jacinto Lageira analisa em que medida a estética pode ser entendida como um campo interdisciplinar atravessado pela semiótica, pela psicanálise e pela fenomenologia.<sup>3</sup> Neste artigo, sem poder aprofundar-me no tema, gostaria de acrescentar um outro atravessamento da estética no século XX: a etnografia. Trata-se de mostrar que a etnografia dita científica e a estética, não se constituindo como dois planos estanques, sempre foram permeáveis uma à outra.

Articulo meu texto em três tópicos que devem ser entendidos menos como sentenças assertivas e mais como um grande programa de pesquisa a realizar-se: em primeiro lugar, trata-se de delinear a relação entre estética e antropologia; em segundo, no caminho inverso, entre antropologia e estética; e, por fim, as consequências para a estética daquilo que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro chamou de *contra-antropologia*.

### **Estética e antropologia**

Um dos emblemas do que se convencionou chamar de movimento surrealista, a revista *Documents*, na sua própria apresentação, uma revista ilustrada de *doutrinas, arqueologia, belas-artes*, etnografia, aponta para o atravessamento entre o campo das artes e aquele da etnografia. A sua própria composição em três núcleos de colaboradores dá a ver uma predisposição para o diálogo transdisciplinar: o núcleo da BNF, do qual fazia parte o numismata Georges Bataille; o núcleo de etnógrafos, dentre eles Paul Rivet, Georges Rivièr e Marcel Griaule, ligados ao *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, e por fim, o núcleo de historiadores e críticos de arte, do qual faziam parte Michel Leris, Carl Einstein e Roger Vitrac.

Em que pesem os tensionamentos entre os núcleos, é possível verificar o grande interesse pela questão etnográfica pelos demais participantes: seja na publicação, em 1915, por Carl Einstein de *Negerplastik*<sup>4</sup>, a primeira grande análise do ponto de vista formal da arte africana feita por um historiador da arte europeu, seja no texto de Bataille *La notion de dépense*<sup>5</sup>, inspirado nas análises feitas por Marcel Mauss da *Potlatch* e na publicação, em 1934, de *Afrique fantôme*<sup>6</sup>, livro no qual Michel Leris, relatando sua participação como *rapporteur* da *Missão etnográfica e linguística Dakar-Djibouti* entre 1931-33, faz duras críticas à solidariedade velada entre a etnografia francesa e o colonialismo. Digno de nota é a verdadeira febre, ocasionada em grande medida por causa das exposições no *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, por “arte primitiva” que tomou Paris nos anos de 1920 e início do anos de 1930 e que veio a influenciar importantes artistas modernistas como Picasso, Modigliani e Matisse.

Muito embora “primitivismo” seja um conceito que, como bem critica Hal Foster<sup>7</sup>, ao criar o “mito” do acesso direto às esferas do inconsciente e da não-razão, acaba por associar de maneira um tanto aleatória instâncias muito distintas entre si como a infância, a loucura e o “não-ocidental”, ainda assim expressa uma certa disposição para a alteridade.

Voltarei na terceira seção desse artigo ao tema do “outro”. Por enquanto, cabe guardar um primeiro elemento que explica a relação entre o surrealismo e a etnografia, pois como bem mostra James Clifford, em seu “On Ethnographic Surrealism”, a ligação do surrealismo com a antropologia moderna dá-se graças à observação participante entre os artefatos de uma realidade não-familiar, por isso “the ethnographer, like the surrealist, is licensed to shock”.<sup>8</sup> Se, por um lado, o etnógrafo cientista nos seus estudos explicita padrões culturais diferentes daqueles da sua própria cultura, os surrealistas foram em grande medida etnógrafos, por exemplo, nas suas derivas no *marché aux puces*, em que, guiados por conceitos como *hasard objectif* e *objet trouvé*, buscavam artefatos culturais que, apropriados e deslocados, terminam por revelar

uma dimensão onírica, como é o caso da colher de madeira de uma camponesa encontrada por Breton e fotografada por Man Ray.

No entanto, se surrealistas e etnógrafos convergem no interesse pelo não-familiar, isso não significa que não haja diferença entre ambos, pois, como bem mostra Denis Holler, o debate que acarretou a substituição do antigo *Museu do Trocadero* pelo *Musée de l'homme* em 1937, sobre o significado de um museu etnográfico, buscava estabelecer critérios de classificação científicos para, em uma perspectiva que se queria “humanista”, fazer jus aos povos estudados.<sup>9</sup> Para tanto, entendiam os etnógrafos que era preciso afastar as abordagens estetizantes dos objetos etnográficos para (tomando um termo de empréstimo de um conceito da teoria do valor de Karl Marx) restituir-lhes o seu *valor de uso*.

Naturalmente, tal concepção contrariava a arquitetura de *Documents*, pois se, por um lado, ela era “etnográfica” no sentido de coletar bens culturais, expressos aqui nas fotografias que “ilustravam” a revista; por outro, essa coleção era organizada segundo critérios *anacrônicos* na medida em que se associavam elementos heterogêneos, pertencentes a temporalidades e espacialidades distintas: uma fotografia do abatedouro de *La Villette* em Paris é colocada ao lado de uma fotografia da queda de uma chaminé industrial no subúrbio de Londres. A operação da *montagem* fotográfica, à qual se podem associar outros procedimentos como a *collage* e a *bricolagem*, ficou consagrada como um princípio básico da estética surrealista na medida em que recriava uma esfera onírica ao associar imagens que inicialmente, por não possuírem uma relação evidente entre si, produziriam certo grau de estranheza e, portanto, um choque no espectador.

A associação da montagem à questão do “primitivismo” pode levar, com razão, à crítica de que as vanguardas interessaram-se por formas não-ocidentais apenas por seu caráter estetizante e formalista. A partir de uma perspectiva que se quer decolonial, o historiador da arte Christopher Reed

argumenta que as vanguardas europeias valeram-se da “arte do outro” apenas para aprimorarem a sua autoexpressão, sem preocupar-se verdadeiramente com os povos com os quais estavam lidando.<sup>10</sup>

Há aqui duas questões que se entrelaçam que eu gostaria de abordar separadamente. Primeiro, com relação ao juízo de Reed, é preciso pontuar que embora ele seja aplicável em muitas situações relativas às vanguardas, ele é demasiadamente genérico, sobretudo se olharmos para o caso do surrealismo, que foi um movimento que, entre outras dimensões, tinha um profundo pendor *anticolonialista*. Como bem afirma a antropóloga Elsie Lagrou, o interesse pelo “outro” nos surrealistas de forma alguma limitou-se às suas expressões artísticas, mas tinha também um caráter eminentemente *político*, manifesto na solidariedade com a luta anticolonial dos povos:

As simpatias com a revolução visavam antes uma revolução de mentalidade do que uma revolução armada, e os surrealistas eram tão interessados em se transformar a si mesmos quanto estavam em transformar o mundo. As populações colonizadas do ultramar se ofereciam desse modo como aliados naturais, no sentido de que estes pareciam possuir a solução existencial procurada pelos surrealistas.<sup>11</sup>

Ainda antes de sua adesão ao Partido Comunista Francês, o grupo liderado por André Breton engajou-se na luta contra a guerra que a França iniciou contra o Marrocos em 1925. Em 1931, o grupo surrealista liderou um movimento a partir do manifesto *Ne visitez pas l'exposition colonniale* que foi motivo de um grande movimento de contestação da exposição no parque de Vincennes que celebrava o império colonial francês. Ações como a contraexposição *La vérité des colonies* na sede do jornal *L'humanité* ajudaram a mobilizar vários grupos que começaram a atuar politicamente em uma perspectiva anticolonial, como é o caso daquele formado por jovens estudantes da Martinica, *Légitime défense*, cujo título é tomado de empréstimo de um texto de Breton, que lançou uma revista,



que teve apenas um número, em 1932.<sup>12</sup> Outro estudante da Martinica, que chega em Paris justamente sob o impacto da exposição colonial em 1931, é Aimé Césaire que, mais tarde, tornar-se-á uma liderança do assim chamado *Movimento da negritude* e iria notabilizar-se como um dos grandes militantes das lutas anticolonialistas do século XX. Seu longo poema, que Breton considerava um dos textos maiores da língua francesa, *Cahier d'un retour au pays natal*, teve grande influência do surrealismo, ao qual ele pretendeu acrescentar referências africanas.<sup>13</sup>

Embora seja possível circunscrever o movimento surrealista como uma vanguarda europeia nascida nos anos 20 do século passado, o movimento conseguiu disseminar seus princípios estéticos ligados ao onirismo a várias partes do mundo, em particular na América Latina onde ele se desenvolveu, ganhando novos horizontes, em países como a já mencionada Martinica, o México, a Argentina e o Brasil.

Justamente a partir do Brasil eu gostaria de problematizar o segundo ponto, referente à ideia da separação entre a reconstrução do contexto do etnógrafo cientista e a montagem surrealista. Embora muitos dos surrealistas que se interessaram por expressões não ocidentais nunca tenham saído da Europa: Bataille conhecia a *Potlatch* a partir dos escritos de Marcel Mauss e Einstein escreveu *Negreplastik* analisando fotografias de esculturas africanas das quais muitas delas ele não conhecia o país de procedência nem a data em que foram feitas (o próprio Breton, aliás, foi ao México apenas em 1938 para encontrar-se com Trotsky e Diego Rivera para escrever o manifesto da F.I.A.R.I. e depois, em 1941, para o exílio imposto pela guerra nos EUA), além do já mencionado Michel Leris que, após escrever *África fantasma*, tornou-se um grande africanista e militante da causa anticolonial, pode-se citar outros surrealistas que “foram a campo” como é o caso do contato de Antonin Artaud com os Tarahumaras no México em 1936 e particularmente Benjamin Péret, que esteve no Brasil por duas vezes: na primeira entre 1929 e 1931, quando fez incursões em terreiros de Candomblé no Rio de Janeiro e

interessou-se pela cultura afro-brasileira de modo geral; na segunda, entre 1955 e 56, fez viagens aos povos Xavantes e Carajás no centro oeste brasileiro, seguida de uma viagem de Manaus a Salvador, na qual pesquisou cerâmica Marajorara e do Tapajós, a arte popular do mestre Vitalino, ex-votos, capoeira do Mestre Valdemar em Salvador entre outras manifestações. Ora, mas se ele faz efetivamente uma etnografia nas suas incursões pelo Brasil, faz questão, ao mesmo tempo, de salientar que elas não seguem um método científico, mas são *poéticas*.

Embora o termo seja de Gary Snyder, a ideia de uma *etnopoética*<sup>14</sup> aplica-se perfeitamente ao projeto de Péret, ainda que ele não esclareça conceitualmente o que entende com essa concepção. É bem verdade que as fotografias que Péret fez da arte popular brasileira são muito mais próximas dos princípios surrealistas do que de um registro científico de “objetos etnográficos”, mas não é possível separar totalmente sua prática de procedimentos científicos, como a preocupação em levantar, nos textos que escreve, o “estado da arte” dos temas de que ele está tratando.<sup>15</sup> Assim, se o que pode significar uma etnopoética em Péret ainda está por ser definido, creio que seu trabalho e sua militância política sem dúvida problematizam em muito a ideia de que o interesse etnográfico do surrealismo limitar-se-ia ao formalismo da associação de imagens por meio da montagem, apesar dessa dimensão ser crucial na abordagem deles.

Algumas pistas, contudo, sobre o que pode significar a relação entre poesia e etnografia em Péret podem ser encontradas nas noções de *maravilhoso* e de *mito*. No que se refere ao mito, trata-se de enfatizar a dimensão social dos processos imaginativos como forma de organização poética do mundo. Nesse sentido, no prefácio da sua *Antologia dos mitos, lendas e contos da América* – texto escrito no México em 1942, publicado em Nova Iorque com o título *La parole est à Péret*, e finalizado em São Paulo em 1955 –, ele argumenta que a própria ciência teria sua origem no mito, de modo que, para ele, recuperar o teor poético do mito significa o esforço de apontar

para as gerações futuras uma nova harmonização entre ciência e poesia.<sup>16</sup> Explicitamente, Péret coloca sua concepção em linha com a *poesia universal progressiva* de Friedrich Schlegel, cujo projeto consistia em “tornar a poesia viva e social”.<sup>17</sup> Em seu livro *A estrela da manhã*, Michel Löwy sustenta que o surrealismo, cujo projeto mais amplo seria por meio do *maravilhoso* criar um processo de *reencantamento do mundo*, pode ser caracterizado por uma expressão paradoxal, *marxismo romântico*, que colocava em tensão duas linhas filosóficas opostas: o materialismo e o idealismo de Fichte e Schelling ao qual os românticos estavam ligados. Assim, além do engajamento político para a transformação real da sociedade, o surrealismo também propunha um processo de libertação subjetiva no plano da imaginação.<sup>18</sup>

### **Antropologia e estética**

Quando Péret retorna ao Brasil em 1955, *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss havia acabado de ser publicado na França, mas ainda que o poeta francês tenha feito incursões para visitar povos indígenas no Centro-Oeste brasileiro, ele não faz nenhuma menção ao etnógrafo que visitara povos indígenas no Brasil nos anos 1930 e escreveu o livro nos anos 1950, no contexto do pós-guerra, com o intuito de criticar o “progresso”, mostrando o quanto ele pode ser destruidor, em particular para os povos indígenas do Brasil.<sup>19</sup> No entanto, é preciso destacar que, apesar disso, o antropólogo possuía uma forte relação com o movimento surrealista não só porque o acaso o colocou ao lado de André Breton no mesmo barco que os permitiu fugir da ocupação nazista na França em 1941, proporcionando uma amizade e um diálogo, mesmo que depois houvesse um afastamento, como também porque houve uma explícita influência dos surrealistas no seu trabalho.

Já apontei que, segundo James Clifford, a etnografia e o surrealismo aproximavam-se pelo fato de que ambos têm o *direito de chocar*, ou seja, ambos trabalham no campo daquilo que não é familiar. No entanto, é possível dar algumas outras indicações dessa relação: em primeiro lugar, porque, em

grande medida, a própria antropologia estrutural vale-se de elementos estéticos para a sua análise. Levi-Strauss levantou uma hipótese de que havia certas estruturas simbólicas inconscientes que seriam universais, por isso interessou-se pelo trabalho de campo no Brasil. Como se sabe, a colonização portuguesa privilegiou a costa brasileira, por isso, não é surpresa que a maior parte das populações indígenas que ali viviam tenham sido dizimadas ao longo dos séculos. No espírito do *nacional-desenvolvimentismo*, ideologia que sobrevive até hoje, apenas nos anos de 1930 é que se iniciou um esforço de povoamento e desenvolvimento da região Centro-Oeste do Brasil que culminou com a inauguração de Brasília em 1960. Nesse contexto, as expedições do antropólogo francês, que mais tarde seriam relatadas em *Tristes trópicos*, eram favoráveis para testar sua hipótese sobre as estruturas simbólicas dado que, nos anos de 1930, ainda era possível encontrar povos indígenas relativamente isolados. Ora, mas justamente para fazer esse trabalho de extração de estruturas inconscientes, o etnógrafo usou, em grande parte, como metodologia científica a análise de *mitos*, circunstância que permite que se faça uma afirmação importante: na medida em que faz análises de *narrativas*, o antropólogo atua também como um esteta ou crítico literário.

Mas a ligação do etnógrafo com a estética não se limita a isso. Em entrevista a Didier Eribon, publicada sob o título *De près et de loin*, ele fala explicitamente sobre sua conexão com o surrealismo:

Em um sentido eu aceito essa aproximação. É verdade que os surrealistas e eu estamos ligados a uma mesma tradição intelectual que remonta à segunda metade do século XIX. Breton tinha uma paixão por Gustave Moreau, por todo esse período do simbolismo e do neossimbolismo. Os surrealistas estavam atentos ao irracional, procuraram explorá-lo do ponto de vista estético. Trata-se um pouco do mesmo material do qual eu me sirvo, mas para tentar submetê-lo à análise, compreendê-lo, permanecendo sensível à sua beleza.<sup>20</sup>

Ora, mas se aqui o autor francês aponta para a convergência com os surrealistas nas fontes literárias e também atenção ao “irracional”, demarcando seu posicionamento analítico em contraposição ao interesse estético, quando perguntado sobre sua ligação com Max Ernst ele avança ainda mais nessa ligação, apontando que em *Mitologias* o trabalho dele com os mitos, em certo sentido, pode ser aproximado da montagem surrealista.

Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevisíveis como aquelas que Max Ernst gostava de fazer nas suas colagens. A influência é perceptível em *O pensamento selvagem*. Max Ernst construiu mitos pessoais por meio de imagens tomadas de empréstimo de outras culturas: aquelas dos velhos livros do século XIX, e fez essas imagens dizerem mais do que elas significavam quando olhadas com um olhar ingênuo. Nas *Mitologias*, eu também recortei um material mítico e recompus esses fragmentos para fazer brotar dali outros sentidos.<sup>21</sup>

Essa citação mostra em que sentido os limites entre as etnografias poética e científica são porosos e que há um atravessamento mútuo: por um lado, ao analisar mitos, o etnógrafo faz recortes e comparações com outros mitos, e com isso consegue extrair novos sentidos; por outro, a “pesquisa participativa” foi uma prática cara aos surrealistas Péret, Leris e Artaud.

Não é de se estranhar que a antropologia seja uma disciplina privilegiada também para a análise do fenômeno artístico, de modo que grandes etnógrafos foram igualmente grandes estetas, como é o caso de Alfred Gell, por exemplo. No Brasil, cabe destacar que as análises mais importantes das artes indígenas foram feitas a partir de um olhar etnográfico. A esse respeito, pode-se citar o trabalho de Berta Ribeiro, Elsie Lagrou, Lux Vidal e Lúcia Hussak. Dado que vivemos em uma época histórica em que há um interesse particular pelos povos

indígenas no Brasil, cabe destacar a importância dessas abordagens sobre as artes indígenas realizadas no país.

### Estética e contra-antropologia

Em *Metafísicas canibais*, Eduardo Viveiros de Castro, partindo da ideia de que a antropologia é uma ciência de espelhos, na qual o conhecimento do outro deve significar o conhecimento de si mesmo, propõe os conceitos de *contra-antropologia* e de *antropologia simétrica*. Se, como discuti no início desse artigo, a antropologia foi uma ciência criada na Europa para conhecer o *outro*, criando uma situação na qual o etnógrafo *fala por* este outro, a contra-antropologia implica na tomada de palavra deste “outro”, dando ocasião para o conhecimento do “europeu” que se torna, dessa forma, *o outro do outro*.<sup>22</sup>

Penso que essa ideia tem profundas consequências nos dias atuais: a primeira delas é a ampliação do concerto de vozes e uma *partilha do sensível*, para usar um termo de Jacques Rancière<sup>23</sup>, na legitimação dos processos de tomada de fala. Em outras palavras, trata-se de dizer que as questões estéticas, hoje, tornaram-se polifônicas, constituindo-se como uma arena na qual a palavra do “especialista” é apenas mais uma na contribuição para o crescimento da partilha. Multiplicidade de vozes que implica também na habitação em uma multiplicidade de temporalidades e espacialidades que colocam em questão a ideia de que há um “centro” irradiador do conhecimento ao qual se deva atribuir uma autoridade.

Inúmeros exemplos desse momento histórico contra-antropológico podem ser citados, mas no escopo deste artigo, restrinjo-me a apenas dois. Em primeiro lugar, a *arte indígena contemporânea* que ganhou merecido destaque na 34ª Bienal de São Paulo, programada para 2020, mas ocorrida em 2021 em função da pandemia, e que tem como título *Faz escuro mas eu canto*.<sup>24</sup> Os trabalhos, que têm tido grande impacto no circuito internacional da arte contemporânea, de artistas como Jaider Esbell, Daiara Tukano e Denilson Baniwa, expostos na Bienal expressam, dentre outras coisas, o questionamento

tanto sobre a invisibilização das expressões indígenas nos compêndios de história da arte quanto sobre o modernismo brasileiro, cujas temáticas indígenas, como a *antropofagia* por exemplo, apareciam de forma mediada e não pela voz dos próprios.

Em segundo lugar, cabe destacar a recepção da publicação de *A queda do céu*, inicialmente uma *tradução* da língua yanomani para francês, cuja edição com o nome *La chute du ciel* serviu de base para a tradução em português, lançada no Brasil em 2015, fruto da colaboração entre o xamã Davi Kopenawa e o etnógrafo francês Bruce Albert. O livro levantou inúmeras questões filosóficas e mereceu uma análise no livro *Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia fundamental* em que o autor, o professor Marco Antonio Valentim, na chave da ontologia, tenta extrair a noção de *mundo* nas cosmologias indígenas e colocá-las em confronto com o pensamento de Heidegger e Kant. Creio, contudo, que *A queda do céu* permite várias outras chaves de leitura: no que interessa a esse artigo, cabe indicar o seu interesse para o campo da estética. Se Valentim vale-se do palavra de Kopenawa *utupë* para extrair sua ideia de uma *ontologia fundamental*<sup>5</sup>, penso que, por um outro viés de análise, podemos estar diante de uma concepção que sem dúvida revoluciona os estudos de teoria da *imagem* no ocidente, já que se trata de uma compreensão, que naturalmente só poderá ser desenvolvida em um outro artigo, na qual a imagem ao mesmo tempo olha e é olhada.

Antes de finalizar, ainda uma palavra sobre a antropologia simétrica: a escrita do livro é uma solicitação de Kopenawa a Albert em função da relação de amizade e confiança entre ambos, o que coloca questões ligadas à autoria. Sobre a própria questão da escrita, interessante notar que, já no primeiro capítulo, o xamã faz uma reflexão sobre os processos de transmissão e do motivo pelo qual ele resolve escrever o livro uma vez que ele indica que os yanomamis nunca tiveram a necessidade de “desenhar palavras”, apontando o fato de que o modo de transmissão oral era-lhes totalmente suficiente.

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 imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas entre nós. Por isso, nossa memória é longa e forte.<sup>26</sup>

No entanto, embora não sejam necessárias “peles de imagens” para fixar os pensamentos e impedir que eles fujam de suas mentes, Kopenawa sente a necessidade de endereçar suas palavras a um público mais amplo. Nesse sentido, pode-se entender que *A queda do céu* é um livro escrito para os brancos, conformando uma *política da escrita*: trata-se de conquistar aliados para a luta contra as ameaças aos povos indígenas e à Floresta vindas particularmente de agentes econômicos que visam a extração mineral. Ouvir a palavra que Kopenawa endereça-nos significa sobretudo entender que o interesse cultural que os indígenas podem ter para os brancos deve ser lido em chave *política*. Nesse sentido, olhar retrospectivamente para os surrealistas talvez ensine algo para a tarefa futura que nos é colocada.

### Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *A parte maldita – precedida de “A noção de dispêndio”*. Tradução de Júlio Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d’un retour au pays natal/Diário de um retorno ao país natal*. Edição bilíngue. Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EdUSP, 2012 (1956).

CLIFFORD, James. “On Ethnographic Surrealism”. *Comparative Studies in Society and History*, v. 23, n. 4 (October 1981), p. 539-564.



DA MATA, Larissa Costa. “Hal Foster e a crítica ao primitivismo vanguardista”. *Crítica cultural*, v. 5, n. 1 (Julho de 2010), p. 16-84.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

EISTEIN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra). Tradução De Fernando Scheibe e Inês Araújo. Florianópolis: UFSC, 2011.

HOLLER, Denis. “O jogo lúgubre”. In: *Documents – Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques Moraes. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGEIRA, Jacinto. *L'esthétique traversée: Psychanalyse, sémiotique, phénoménologie*. Paris: La lettre volée, 2007.

LAGROU, Elsie. “A arte do outro no surrealismo e hoje”. *Horizontes antropológicos*, v. 14, n. 29(jan./jun. 2008) , p. 217-230.

LERIS, Michel. *África fantasma*. Tradução de Fernando Arêas Peixoto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De prés et de loin*. Paris: Odilé Jacob, 1988.

LÖWY, Michel. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018.

PÉRET, Benajmin. *Les arts primitifs et populaires du Brésil*. Préface de Jérôme Duwa et posface de Leonor Lourenço de Abreu. Paris: Sandre, 2017.

\_\_\_\_\_. *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d’Amérique*. In :\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes : Tome 6*. Paris: José Corti, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Edições 34, 2009.

REED, Christopher. “Inventing the Modern. Art and Sexual Identity in the Late Nineteenth Century”. In: *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. New York: Oxford Press, 2011, p. 69-104.

SNYDER, Gary. “Politique de l’ethnopoétique”. In: *Le Sens des lieux. Éthique, esthétique et bassins-versants*. Tradução de Christophe Roncato Tounsi. Paris: Domaine sauvage, 2018, p. 137-156.

TOLEDO, Magdalena Sofia. “Légitime Défense: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana”. *Aisthesis*, n. 64 (2018), p. 119-137.

VALENTIM, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza: ensaio de ontologia infudamental*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

---

Pedro Hussak é professor do Departamento de Filosofia da UFRRJ.

<sup>1</sup> A mesa do X encontro do GT de estética pode ser acessada em <<https://youtu.be/dKvBg01eSoA>>. Além do diálogo com o texto da profa. Rosa Gabriella, eu destacaria que muitas das considerações aqui são devedoras das reuniões do grupo que pertence à pesquisa “Benjamin Péret: tensionamentos entre estética, arte e política” que ocorre no quadro do projeto CAPES-COFECUB “Estética contemporânea: diálogos de culturas”, uma parceria entre a UFRRJ, a UFMG e a Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, coordenado pelos professores Rodrigo Duarte (UFMG) e Jacinto Lageira (Paris 1). Agradeço muito particularmente ao professor Gilles Tiberghien (Paris 1) pelas conversas e pelas indicações bibliográficas em torno do tema envolvendo a relação entre estética e antropologia.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015.

<sup>32</sup> LAGEIRA, 2007.

<sup>4</sup> EISTEIN, 2011.

<sup>5</sup> BATAILLE, 2013.

<sup>6</sup> LERIS, 2007.

<sup>7</sup> Sobre a crítica de Foster ao “primitivismo”, cf. DA MATA, 2010.

<sup>8</sup> “O etnógrafo, assim como surrealista, tem o direito de chocar”. In: CLIFFORD, 1981, p. 551.

<sup>9</sup> HOLLER, 2018, p. 8.

<sup>10</sup> REED, 2011, pp. 69-97.

<sup>11</sup> LAGROU, 2008, p. 221-222.

<sup>12</sup> Sobre o grupo *Légitime défense*, cf. TOLEDO, 2018.

<sup>13</sup> CESAIRE, 2012.

<sup>14</sup> SNYDER, 2018.

<sup>15</sup> PÉRET, 2017.

<sup>16</sup> PÉRET, 1992, p. 18.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>18</sup> LÖWY, 2018.

<sup>19</sup> LEVI-STRAUSS, 1996.

<sup>20</sup> LEVI-STRAUSS, 1988, p. 53 (tradução nossa).

<sup>21</sup> LEVI-STRAUSS, 1988, p. 54 (tradução nossa).

<sup>22</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21.

<sup>23</sup> “Inserindo na analogia, pode-se entendê-la [a partilha do sensível] num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como sistema das formas *a priori* determinando o que dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” RANCIÈRE, 2009, p. 16.

<sup>24</sup> As informações sobre a bienal estão disponíveis em <<http://34.bienal.org.br/>>

<sup>25</sup> VALENTIM, 2018, pp. 231-238 (capítulo 7 – *Utupê*).

<sup>26</sup> KOPENAWA; ALBERT., 2015, p. 75.