



ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA – CONVERSÇÕES COM A FILOSOFIA DA DIFERENÇA

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEO – CONVERSACIONES CON LA
FILOSOFÍA DE LA DIFERENCIA

CONTEMPORARY INDIGENOUS ART – CONVERSATIONS WITH THE
PHILOSOPHY OF DIFFERENCE

Édio Raniere da Silva

Universidade Federal de Pelotas

Renata Azevedo Peres

Universidade Federal de Pelotas

para vó Inácia

RESUMO

O ensaio oferece uma breve introdução a respeito da Arte Indígena Contemporânea. Propõe uma leitura agenciada a três regimes de enunciação: *Aesthesis*: onde se evidencia a relação dos povos originários com uma estética distinta daquela que é narrada pela história da arte. Os Ancestrais Animais: onde são os bichos que ensinam. E por fim, O Sonho como Instituição: onde aquele que sonha, e por consequência também aquele que cria, vem a reboque dos coletivos e das imagens que o precedem. O referencial teórico utilizado vem do pensamento *Yanomami*, *Krenak*, *Macuxi*, e da filosofia da diferença. O método de trabalho está agenciado pelo método de dramatização.

Palavras-Chave: Arte Indígena Contemporânea, Jaider Esbell.

RESUMEN

El ensayo ofrece una breve introducción al Arte Indígena Contemporáneo. Propone una lectura a partir de tres regímenes de enunciación: *Estética*: donde se destaca la relación entre los pueblos originarios y una estética diferente a la narrada por la historia del arte. Los Ancestros Animales: donde están los animales que enseñan. Y finalmente, El Sueño como Institución: donde el que sueña, y en consecuencia también el que crea, sigue a los colectivos e imágenes que le preceden. El marco teórico utilizado proviene del pensamiento *Yanomami*, *Krenak*, *Macuxi* y la filosofía de la diferencia. El método de trabajo está gestionado por el método de dramatización.

Palabras clave: Arte Indígena Contemporáneo, Jaider Esbell.

ABSTRACT

The essay offers a brief introduction to Contemporary Indigenous Art. It proposes a reading based on three enunciation regimes: *Aesthesis*: where the relationship between native peoples and an aesthetic different from that narrated by art history is highlighted. The Animal Ancestors: where are the animals that teach. And finally, The Dream as an Institution: where the one who dreams, and consequently also the one who creates, follows the collectives and images that precede them. The theoretical framework used comes from *Yanomami*, *Krenak*, *Macuxi* thought, and the philosophy of difference. The working method is managed by the dramatization method.

Keywords: Contemporary Indigenous Art, Jaider Esbell.

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA – CONVERSÇÕES COM A FILOSOFIA DA DIFERENÇA

Édio Raniere da Silva | Renata Azevedo Peres

Abertura

Neste ensaio buscamos oferecer uma breve introdução à Arte Indígena Contemporânea – AIC. Não pretendemos realizar A introdução desse importante tema, nem tão pouco imaginamos que nossa modesta contribuição esgote outras possibilidades de abertura. Trata-se de uma introdução em meio a muitas que estão acontecendo e outras que virão. Uma introdução realizada dentro de um contexto bastante específico: não somos pesquisadores indígenas, não pretendemos falar em nome dos indígenas artistas que tanto admiramos. Somos brancos e nosso trabalho vem sendo realizado dentro de um grupo de pesquisa universitário no extremo sul do Brasil, onde provocamos diálogos entre a AIC e a filosofia da diferença, bem como entre as artes e a psicologia social.¹

Este contexto se relaciona também com um susto. Em 2019, na *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, em meio a exposição *Nous les Arbres* fomos violentamente afetados pelas obras de Joseca Yanomami e Esteban Klassen. Uma imensa vergonha, por não conhecer os artistas, por realizar um primeiro contato com suas obras em Paris, misturada a sensação de que uma insurgência estética estaria ocorrendo na América Latina despertou alguma coisa em nós.

O que aprendi ao longo dessas décadas é que todos precisam despertar, porque, se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar nossa demanda. (Krenak, 2019, p.45)

Esta introdução busca apresentar aos desavisados – que como nós em 2019 – ainda não tiveram oportunidade de conhecer, esse que talvez seja um dos movimentos mais importantes das últimas décadas. Para isso vamos aproximar esse movimento, ainda em ebulição, ao conceito de Arte Indígena Contemporânea – AIC – tal qual pensado por Jaider Esbell (2016, 2018a, 2018b). Dizendo de outro modo, o sentido que fomos forçados a produzir diante a desterritorialização que a AIC nos causou é um tanto do que buscamos compartilhar agora nesta produção.

O ensaio está dividido em quatro platôs. No primeiro deles — contextualização — apresentamos ao leitor o modo como estamos nos aproximando da Arte Indígena Contemporânea, alguns dos desafios que ela estabelece, bem como o contexto da leitura a partir da qual estamos trabalhando. No segundo platô — *Aesthesis* — partiremos da análise de Walter Mignolo (2010) para pensar vinculações da Arte Indígena Contemporânea com o que estamos chamando de *aesthesis* indígena. O terceiro platô — Os Ancestrais Animais — problematiza a relação entre imagem e ancestralidade. Em que medida os processos de criação estão relacionados com imagens que os antecedem? A partir do pensamento *Yanomami* — David Kopenawa (2015) — *Krenak* — Ailton Krenak (2019, 2020) — e *Macuxi* — Jaider Esbell (2016, 2018a; 2018b) — nos colocaremos diante a seguinte questão: a produção e a percepção de imagens, na AIC, estariam agenciadas a uma ancestralidade? E por fim, no último platô — O Sonho como Instituição — tomaremos a interpretação dos sonhos consagrada pela psicanálise como uma imagem eurocêntrica, onde o sujeito — mesmo não sendo senhor em sua própria morada — continuaria refém da propriedade privada: eu, id, self, ego, superego, conceitos que remetem, todos, a noção de próprio. Neste contexto, o conceito de sonho como instituição se apresenta como outra possibilidade de criação de sentido. Onde a propriedade cede espaço aos agenciamentos coletivos de enunciação, onde algo só pode atingir o indivíduo se antes passar pela imagem, onde talvez sejamos nada mais que imagens. (Sauvagnargues, 2020)

Contextualização

Seria possível iniciar convidando o leitor a visitar um debate, ao que nos parece, ainda em aberto, na história da arte. Poderíamos partir das análises de Arthur Danto

(2006) e Hans Belting (2006) para colocar em questão o antes, bem como o depois da era da arte, a perda da confiança nas grandes narrativas modernas, que até então nos diziam como as coisas deveriam ser vistas, como as obras de arte poderiam ser lidas, e o mais importante, como distinguir arte de outros processos de criação. Esse debate, em boa medida, realizado com Clement Greenberg e Erwin Panofsky poderia nos oferecer uma entrada via problematização da clássica dicotomia entre arte e artesanato. Visto que a distinção entre ambos deixa de ser tão nítida quando percebemos que o sistema das artes — museus, curadorias, pesquisadorxs, etc — é quem efetivamente define aquilo que pensamos como arte. Para Els Lagrou, (2009), por exemplo, a afirmação do artesanato indígena seria uma espécie de afirmação do simulacro que nos permitiria pensar a arte indígena diante a singularidade estética que lhe caracteriza.

Apesar de concordamos com a análise de Lagrou, a mesma nos parece insuficiente quando tentamos nos aproximar da Arte Indígena Contemporânea, visto que boa parte dos indígenas artistas que participam desse movimento utilizam-se de linguagens da arte contemporânea como a pintura, a performance e o desenho, bem aceitas pelos sistemas tradicionais. Nesse sentido, a problematização da dicotomia entre arte e artefato, bem como a defesa do artesanato como arte ameríndia não nos parece suficiente diante das novas complexidades trazidas pela AIC. O mesmo acontece diante a afirmação de inexistência de palavra ou conceito, nas populações indígenas brasileiras, para se referir às artes.

(...) trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não tem palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do

Ocidente neste campo. Dois problemas centrais e interligados ressaltam desde o começo da discussão: a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como artística. (Lagrou, 2009, p.11)

Talvez em algum momento tenha sido possível se posicionar diante a questão desse modo. Atualmente, contudo, o conceito de Arte Indígena Contemporânea, enunciado por Jaider Esbell, e utilizado por indígenas artistas das mais diversas etnias apresenta uma nova complexidade à relação dos povos originários com as artes.

Uma segunda opção, bastante tentadora, seria assumir o conjunto de obras aqui selecionadas como arte contemporânea e oferecer ao leitor uma interpretação a respeito desses trabalhos. Não seria difícil aplicar um método iconográfico inspirado em Panofsky e/ou atualizado por Alfredo Lopez Austin, como sugere Fernando Pesce (2020). Contudo, dessa forma, correríamos o risco de negligenciar e mesmo embranquecer a natureza indígena das obras. Dizendo de outro modo, não nos parece possível pensar em uma transliteração, muito menos em uma tradução da Arte Indígena Contemporânea para o sistema tradicional das artes. Trata-se, antes de tudo, de reconhecer que não estamos diante de uma nova tendência, expressão, escola ou mesmo movimento das artes. Ou seja, o pensamento moderno, e sua ambição de revelar, significar, interpretar a imagem encontra na AIC um limite muito nítido, visto que "(...) estamos falando de outra arte, da arte indígena. Assim a ordem dos fatores faz mesmo toda a diferença, pois o que está em questão são agenciamentos artísticos que são indígenas antes de serem contemporâneos. Isso porque tais proposições se dão em continuidade com um arcabouço originário dos povos da terra, isto é, com seus modos milenares de relacionalidade, como o xamanismo e a guerra, e seus correspondentes expressivos. É a

agência coetânea do artista indígena, vivendo no trânsito entre mundos, que vai produzir também o elo entre tempos, de modo que o ancestral é contemporâneo, e vice-versa". (Paula Berbert, 2021, p.21-22)

Pretendemos nesse ensaio, portanto, afirmar ao mesmo tempo uma potência ético-política dos povos originários – sua singularidade e contexto – bem como uma dimensão estética contemporânea em suas obras. Para isso, propomos uma leitura agenciada a três regimes de enunciação:

- a) *Aesthesis* – Onde se evidencia a relação dos povos originários com uma estética distinta daquela que é narrada pela história da arte.
- b) Os Ancestrais Animais – Onde são os bichos que ensinam. Onde o rio é tão vivo quanto os peixes e a montanha é tão viva quanto às sementes.
- c) O Sonho como Instituição – Onde aquele que sonha, e por consequência também aquele que cria, vem a reboque dos coletivos e das imagens que o precedem.

Passamos agora a desenvolver, com mais atenção, cada um dos regimes de enunciação.

Aesthesis

Walter Mignolo encontra nas pesquisas do artista e ativista colombiano Adolfo Alban Achinte uma instigante problematização sobre o conceito de estética. Em 2010 publica o ensaio *Aesthesis* Decoloniais, onde desenvolve uma crítica ao modo como Immanuel Kant (1724-1804) restringiu a *aesthesis* – noção presente no pensamento grego antigo – à sensação do belo². Neste artigo, Mignolo sustenta que antes do século XVII o conceito estaria relacionado com os processos de percepção, as sensações de modo geral: visuais, gustativas e auditivas.

Seu uso não apareceria, também, restrito ao uso humano como se popularizou a partir da invenção da estética. “Esta operação cognitiva constituiu, nada mais-nada menos, a colonização da *aesthesis* pela estética; visto que, se a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a *estética* é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas com a beleza”. (Mignolo. 2010, p. 14. Tradução nossa)

Contudo, se a relação da estética com o belo não é natural, se a história da arte costuma operar dentro de um jogo representacional onde essa relação é raramente exposta, seria possível encontrar no pensamento dos povos originários - perspectivismo ameríndio (Viveiro de Castro, 1996) - uma estética? Para além da afirmação do artesanato em sua singularidade, para além da potência de todos os simulacros, a Arte Indígena Contemporânea explícita, ao menos é o que nos parece, uma *aesthesis* dos povos originários. Ou seja, se tanto a experiência que temos da estética como teoria, como do conceito de arte enquanto prática são invenções recentes, ambas produzidas a partir de uma percepção específica com o mundo, parece bastante razoável afirmar que existam outros modos de percepção.

Em 2018 Ana Avelar e Ana Magalhães publicam na Revista Select, edição 37, um ensaio que causou grande controvérsia: ‘*Dos Tupinambá aos Huni Kuin: arte contemporânea brasileira em risco*’. Muitas pessoas protestaram e exigiram direito de resposta. Duas edições mais tarde o editorial da revista abriu o espaço e convidou Jaider Esbell – escolhido pelos próprios parentes – para publicar ‘*Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo*’. Nesse trabalho, com muita paciência Esbell explica ao grande mundo dos brancos que “(...) o sistema de arte de natureza ocidental não vê, não percebe e

não faz qualquer relação com seu próprio paralelo: o sistema de arte indígena (...). O sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprios. A arte indígena contemporânea seria essa força-poder de atração, ou mesmo atração.” (Esbell, 2018, p.02)

O artista macuxi nos força a perceber a relação histórica dos povos originários com uma *aesthesis* distinta àquela que é narrada pela história da arte. Trata-se ao mesmo tempo de reconhecer um sistema de arte não europeu, e de compreender que os indígenas, em seus processos de criação, são tão ou mais contemporâneos que os brancos. A primeira hipótese que defendemos neste ensaio, portanto, é de que a Arte Indígena Contemporânea está agenciada a uma *aesthesis* dos povos originários.

Na breve coleção abaixo indicamos três obras que nos parecem sugerir esse sentido:

Antibatismo de *Makunaimi* e *pussanga* da pedra, de Gustavo Caboco Wapixana. Disponível em: <http://caboco.tv/>

“*Morí’ erenkato eseru*”, de Daiara Tukano e Jaider Esbell. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2021/09/conheca-as-duas-vencedoras-do-pipa-online-2021/>

Makunaimi devolve a *Muirakitã* ao centro da terra, de Jaider Esbell. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>

Os Ancestrais Animais

No quarto capítulo – os ancestrais animais – de *A Queda do Céu*, Davi Kopenawa, de modo generoso e didático, nos ajuda a realizar uma aproximação com a cosmologia *yanomami*. Onde os *Yarori* são vistos como os ancestrais

animais que se transformaram no primeiro tempo e os *Xapiri* como imagens dessas entidades. Imagens que os antigos xamãs faziam, desde sempre, dançar e que David Kopenawa, ao beber o pó de *yãkoana*, segue a tradição.

Talvez seja possível nos aproximarmos um pouco mais do pensamento yanomami a partir de diferenças bem-marcadas com o pensamento judaico-cristão. Todos conhecemos a narrativa: um deus todo poderoso criou a sua imagem e semelhança nossos ancestrais e deu a eles o direito de subjugar todos os animais e plantas. Vamos recordar a famosa citação do livro de Genesis, capítulo 1, versículos 26 a 29:

Então disse Deus: "Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. **Domine** ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão" (...) "Sejam férteis e multipliquem-se! Encham e **subjuguem** a terra! **Dominem** sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem pela terra". Disse Deus: "**Eis que dou a vocês** todas as plantas que nascem em toda a terra e produzem sementes, e todas as árvores que dão frutos com sementes. (Negrito Nosso)

Há uma diferença bastante significativa entre as duas tradições. No pensamento judaico-cristão temos o direito sagrado de posse sobre todos os animais e plantas. Somos o único ser criado à imagem e semelhança de um deus que concebeu toda natureza para nosso usufruto. Como o próprio Deus nos concedeu esse direito julgamos ser um direito sagrado. Nos vemos, portanto, distantes, separados do restante da natureza que nos cabe dominar, subjugar, explorar. Somos um ser especial. Estamos acima de todas as demais criaturas. Já no pensamento *Yanomami* nossos ancestrais se metamorfosearam nos animais que hoje caçamos. Nos relacionamos, portanto, com uma

ancestralidade híbrida, um tanto bicho, um tanto gente. Por isso, matar um animal, mesmo que para saciar a fome, não é algo banal como ir ao açougue comprar mantimentos. Os animais não nos foram dados como presente, eles são nossos parentes, nossos ancestrais. Ou seja, estamos misturados com o mundo. Não somos mais importantes que os outros seres. Fazemos parte de uma mesma natureza.

Há muito e muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nome animais, se metamorfosearam em caça (...) São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje, atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. (Kopenawa e Albert, 2015, p. 117-118)

Em que medida essas imagens de ancestralidade permitem passagem aos nossos processos de criação? Em que medida a interpretação moderna do artista genial — quase sempre branco, masculino e europeu — como ponto de origem da sua obra e/ou do seu processo de composição, festejada reiteradamente pelos sistemas das artes — bem como por boa parte do pensamento ocidental — está relacionada com uma imagem ancestral? Em que medida essa ancestralidade nos permite pensar um grande artista isolado em seu ateliê, submetendo determinada técnica a seu favor para criação de uma obra prima?

○ que quer a ancestralidade em nós? ○ que quer essa imagem ancestral? ○ que quer a imagem de humanidade enunciada por essa ancestralidade em nossos corpos? ○ que quer essa imagem?³

Ailton Krenak (2020) recorre a um mito de origem do seu povo para explicar que a ideia de humanidade, entre

eles, é vista como algo precário, sem garantia, que pode dar errado. Por isso os *Krenak* se filiam ao rio, às plantas, à montanha. Visto que não haveria espaço para se pensar numa qualidade humana especial, predestinada a governar as demais espécies.

Ou seja, na imagem de humanidade que habita a ancestralidade *Krenak*, tal qual na ancestralidade *Yanomami* ou *Macuxi* – como veremos adiante – não aparecemos separados ou acima da natureza, somos uma partícula, fazemos parte dela. Nessa imagem, o rio é tão vivo quanto os peixes, a montanha é tão viva quanto as sementes. “Quando falo de humanidade não estou falando só do *Homo sapiens*, me refiro a uma imensidão de seres que nós excluímos desde sempre” (Krenak, 2020, p.09-10). “O rio Doce, que nós, os *Krenak*, chamamos de *Watu*, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso como dizem os economistas”. (Krenak, 2019, p.40)

Em que medida a relação que mantemos com nossa ancestralidade, seja ela consciente ou não, afeta as poéticas, as pesquisas, os temas e técnicas que trabalhamos? Não se trata meramente de uma narrativa, visto que em certo sentido, as narrativas estariam esgotadas (Danto, 2006; Belting, 2006; Didi-Huberman, 2015. Mas de uma passividade constituinte diante as imagens que agenciam nossos corpos. (Sauvagnargues, 2005, 2020)⁴

Dizendo de outro modo, seja um artista branco europeu, seja um indígena artista sul-americano, africano ou asiático os processos de criação não acontecem de modo isolado. Nossos processos de criação são agenciados por imagens que nos antecedem. Essa ancestralidade imagética nos força a compor com essa ou aquela linguagem, com essa ou aquela técnica, coletivos, conceitos, bichos e gentes.

Nesse sentido, questionar a supremacia humana sobre as demais formas de vida é também colocar em questão a individualidade dos processos de criação.

O'ma'kon é uma reunião de bichos, uma grande bicharada. São eles nossos professores. Não somos mais que eles. É preciso negar a supremacia humana sobre a diversidade de formas de vida. (...) Para mim, o que nós artistas indígenas estamos fazendo é isso. Estamos saindo de nossas comunidades, guetos, favelas, e indo caçar, como sempre fazemos, recorrendo aos nossos mestres, a bicharada. Que eles nos ensinem mais uma vez e que nos sirvam para que sirvamos de um novo alimento ao mundo empobrecido, exaurido e profundamente carente, a vida da atualidade. (...) a exposição *Moquém_Surarí* é uma negação à individualidade. Que é um esforço plural de aproximação, mas nunca de tentativa de tradução. (Esbell, 2021, p. 15-16)

O que querem nossos professores, os bichos, quando nos ensinam a criar? Em contraposição, o que quer aquele que interpreta o artista branco europeu lhe atribuindo a origem de uma obra?

Se os bichos nos ensinam a Arte Indígena Contemporânea, se como vimos esse movimento atualiza e problematiza a relação milenar que os povos originários estabelecem com uma estética, talvez seja possível afirmar que o modo de percepção — que aqui estamos chamando de *aesthesis* indígena — encontre nos bichos uma imagem ancestral. A segunda hipótese que defendemos neste ensaio, portanto, é de que na Arte Indígena Contemporânea a produção e a percepção de imagens estejam agenciadas a uma ancestralidade animal.

Duas obras que nos parecem sugerir esse sentido:

Yube Aibu Inu Pinuya — Edilene Yaka com Isadora Kerexu.

Disponível em: <http://www.achabrasilia.com/festival-rec-tyty/>

Waimahsã mãe dos peixes — Daiara Tukano. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/daiara-tukano-waimahsa-mae-dos-peixes-o-peixe-que-gostava-de-frutas-e-os-peixes-viram-passaros>

O Sonho como Instituição

Em 1900 Sigmund Freud publica 'A interpretação dos Sonhos', livro que dará início a uma metapsicologia que ficará mundialmente conhecida: a psicanálise. Segundo o psiquiatra austríaco todo material onírico, produzido durante o sono, está relacionado com o desejo do sujeito. As imagens que denominamos sonhos seriam, nada mais, que nossos desejos — na maioria das vezes reprimidos — dramatizados de maneira condensada e/ou deslocada. O sonho seria, portanto, o modo encontrado pelo inconsciente para elaborar uma repressão sofrida e realizar, em certo sentido, um desejo não consumado em vigília. Desse modo, a noção de interioridade, postulada pela psicologia moderna, inicialmente combatida por Freud, retorna numa camada subterrânea. O eu deixa de ser senhor em sua própria morada, quem assume a posição do colonizador — *oikonomos*, senhor, mandatário - parece ser o inconsciente. E nesse mesmo sentido o sonho será pensado como a "(...) estrada real para o inconsciente" (Freud, 1972, p.87)

Dizendo de outro modo, as imagens oníricas são produzidas pelo sujeito. Há um responsável, um criador, uma espécie de ponto original da imagem. Tais imagens são, portanto, próprias de um determinado sujeito. Visto que é ele, de modo individual e interno, quem as elabora. Contudo, para acessar a instância individual, interna e de difícil acesso onde se elaboram tais imagens o melhor caminho, sugere a psicanálise, é o sonho. Visto que cada

sonho é produzido de modo privado pela relação do sujeito com seu inconsciente.

O sonho seria, dessa forma, uma relação do sujeito consigo mesmo. Um modo de acessar aquilo que desconhecemos em nós. Mas se o sonho como estrada pavimentada ao inconsciente pretende nos colocar diante aquilo que há de próprio em nós, o que quer o sonho como instituição?

Quando Ailton Krenak (2019, 2020) nos fala do sonho como instituição, dois verbos aparecem frequentemente: ensinar e compartilhar. O sonho é apresentado como um lugar onde somos ensinados, onde aprendemos. Nessa espécie de escola onírica, as imagens sonhadas nos ensinam a viver, a tomar as decisões, a fazer boas escolhas e também a compartilhar tais aprendizados de modo afetivo com nossa comunidade. O sujeito não aparece, portanto, como aquele que cria a imagem, mas sim como aquele que aprende algo com ela e que pode compartilhar esse aprendizado.

(...) na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa. Enquanto isso, no silêncio da floresta, nós, xamãs, bebemos o pó das árvores *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*. Estes então levam nossa imagem para o tempo do sonho. Por isso somos capazes de ouvir seus cantos e contemplar suas danças de apresentação enquanto dormimos. Essa é a nossa escola, onde aprendemos as coisas de verdade. (Kopenawa, 2015, p.76/77)

Essas imagens vistas no tempo do sonho parecem de algum modo anteceder aquele à quem elas ensinam, e ao mesmo tempo, se alojar num espaço do fora e/ou para além do próprio sonhador. O que acaba por colocar uma

questão instigante: uma vez descentralizada do seu criador, em que medida a imagem continuaria sendo sonhada, produzida, elaborada individualmente por alguém?

Também seria possível inverter a questão: ao naturalizar um sujeito (mesmo que do inconsciente) como causa/origem da imagem sonhada não estaria a psicanálise oferecendo uma defesa metapsicológica à propriedade privada? Ou seja, se estamos fadados a sonhar os nossos desejos, se nossos sonhos revelam um inconsciente que opera de modo interno e individual em cada um de nós, então tudo indica que haja algo de próprio em nossa natureza mais profunda.

Algo radicalmente diferente parece habitar as imagens-sonho dos povos originários. Segundo Davi Kopenawa “(...) os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos” (2015, p.390). Contudo, se os povos originários não sonham com eles mesmos — como sugere a psicanálise — então sonhariam com o que?

Sonham com os outros, ou na bela definição de Hanna Limulja (2022) com o desejo dos outros. Porque “(...) o sonho é fruto de um sentimento que vem do outro, seja esse outro um morto ou um parente ausente temporariamente. O objeto do sonho é o sujeito do sentimento, e quem sonha acorda no mesmo estado daquele que desencadeou o sonho: a pessoa acorda *xuhurumu*, triste; e fica *pihi*, com saudade”. (Limulja, 2022, p.110)

Desse modo, se as imagens que aparecem em nossos sonhos estão agenciadas pelo desejo dos outros, seria possível pensar uma imagem que sonha? Dizendo de outro modo, ao tratarmos o sonho como instituição estaríamos considerando o sonho como constituído pelas *utupês*, ou seja, pelas imagens?

Contudo, se é a imagem que sonha e não o sujeito e/ou o seu inconsciente talvez o espaço que o pensamento ocidental — de Platão à contemporaneidade — concedeu à imagem como representação possa ser problematizado. Talvez possamos finalmente nos relacionar com as imagens não mais como “(...) uma representação de objeto, mas um movimento no mundo do espírito. A imagem é a vida espiritual.” (Deleuze, 2010, p.101). Talvez a Arte Indígena Contemporânea nos ajude, finalmente, a compreender a imagem como “(...) um ser, uma coisa, não uma cópia, ou uma representação no sentido de um ato psicológico ou físico. A imagem não está no interior do cérebro. Ela não está dentro da cabeça, é justamente o contrário, ‘é o cérebro que é uma imagem entre outras’.” (Sauvagnargues, 2005, p.73. trad. nossa).

A terceira hipótese que defendemos neste ensaio, portanto, é de que a Arte Indígena Contemporânea nos permite compreender que aquele que sonha, e por consequência também aquele que cria, vem a reboque dos coletivos e das imagens que o precedem.

Para finalizar compartilhamos três obras que nos parecem sugerir esse sentido:

De onde surgem os sonhos — Jaider Esbell. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>

O demiurgo *Omama* (vermelho) e seus filhos; o irmão maligno de *Omama*, *Yoasi*, e sua bezerra grávida - Poraco Hiko. Disponível em: <https://ims.com.br/2023/01/30/o-ims-circula-pelo-mundo/>

Os caminhos dos *xapiri* quando descem até a casa dos xamãs — Joseca Yanomami. Disponível em: <https://ims.com.br/2023/01/30/o-ims-circula-pelo-mundo/>

NOTAS

- 1 O Laboratório de Arte e Psicologia Social - LAPSO está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPGARTes e ao curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Para maiores informações sobre o grupo consultar <https://wp.ufpel.edu.br/lapso/>
- 2 Ao centralizar a crítica em Kant, Mignolo acaba invisibilizando referências importantes no debate como Francis Hutcheson (1694-1746) e Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) cujas obras são frequentemente citadas por pesquisadores das artes como precursores no estabelecimento da relação entre *aesthesis* e o belo. Para mais detalhes verificar, por exemplo, o trabalho de Benedito Nunes: *Introdução à Filosofia da Arte*.
- 3 Desta forma de pergunta deriva um método. Sendo dados um conceito, um sentimento, uma crença, serão tratados como os sintomas de uma vontade que quer alguma coisa. O que quer aquele que diz isso, que pensa ou experimenta aquilo? Trata-se de mostrar que não poderia dizê-lo, pensá-lo ou senti-lo se não tivesse tal vontade, tais forças, tal maneira de ser. O que quer aquele que fala, que ama ou que cria? E, inversamente, o que quer aquele que pretende o lucro de uma ação que não faz, aquele que apela para o “desinteresse”? (...) O método consiste no seguinte: referir um conceito à vontade de potência para dele fazer o sintoma de uma vontade sem a qual ele não poderia nem mesmo ser pensado (nem o sentimento ser experimentado, nem a ação ser empreendida). (Deleuze, 2018, p.102)
- 4 Para mais detalhes sobre o conceito de passividade constituinte ver Anne Sauvagnargues (2005, 2020)

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERBERT, Paula. *Pedagogias da Transformação*. Catálogo da Exposição *Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2021.

BÍBLIA, A. T. Genesis. In *BÍBLIA*. Português. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BILATE, DANILO. *Deleuze e a imagem: um problema estético*. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 42, n. 3, p. 153-170, Jul./Set., 2019

CABOCO, G. *Antibatismo de Makunaimi e pussanga da pedra*. 2019-2022. Disponível em: <<http://caboco.tv/>>

CASTRO, Viveiro de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista MANA* 2(2):115-144, 1996.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Marina de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: Editora N-1, 2018.

_____. *O Esgotado*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. In: *Sobre Teatro: um manifesto de menos; O Esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Luiz Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

ESBELL, Jaider. *Índios: identidades, artes, mídias e conjunturas*. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v.22, n.2, p.11-19, maio/ago, 2016.

_____. *Makunaima, o meu avô em mim!* *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018a.

_____. *Arte indígena contemporânea e o grande mundo*. *Revista Select*, São Paulo, Vol. 7 Nº. 39, Junho/Julho/ Agosto 2018b.

_____. *ESBELL, J. Makunaimi devolve a Muirakitã ao centro da terra.*, 2019. Disponível em: <<https://www.premiopi.com/pag/jaider-esbell/>>

_____. *De onde surgem os sonhos.*, 2021. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>>

DIDI-HUBERMAN, Georges *Diante do tempo : história da arte e anacronismo das imagens / Georges Didi-Huberman ; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex.* - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: *Edição standard brasileira.* Rio de Janeiro, Imago: 1972

HIKO, P. O demiurgo Omama (vermelho) e seus filhos; o irmão maligno de Omama, Yoasi, e sua bezerra grávida., [s.d.]. Disponível em: <<https://ims.com.br/2023/01/30/o-ims-circula-pelo-mundo/>>

KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami.* Trad. Beatriz Perrone, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *A Vida Não É Útil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação.* Belo Horizonte, c/arte, 2009.

MOKAHESI, J. Os caminhos dos xapiri quando descem até a casa dos xamãs., [s.d.]. Disponível em: <<https://ims.com.br/2023/01/30/o-ims-circula-pelo-mundo/>>

NUNES, Benedito. *Introdução a Filosofia da Arte.* São Paulo, Editora Ática, 2003.

PESCE, Fernando. *Iconografia e materialidade: caminhos metodológicos para a arte da Mesoamérica in Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil.* (Org.) Claudia Mattos Avolese e Patrícia D. Meneses. São Paulo, Estação Liberdade: Vasto, 2020.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art.* Presses Universitaires de France, 2005.

_____. Somos nada mais que imagens entrevista com Anne Sauvagnargues. [Entrevista concedida a] Édio Raniere. *Rev. Polis e Psique*, v. 10, n. 1, p. 6-29, 2020.

TUKANO, D. *Waimahsã mãe dos peixes.*, 2021. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/daiara-tukano-waimahsa-mae-dos-peixes-o-peixe-que-gostava-de-frutas-e-os-peixes-viram-passaros>>

TUKANO, D.; ESBELL, J. *Mori' erenkato eseru.*, 2020. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2021/09/conheca-as-duas-vencedoras-do-pipa-online-2021/>>

YAKA, E.; KEREXU, I. *Yube Aibu Inu Pinuya.*, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.achabrasilia.com/festival-rec-tyty/>>