

ESTÉTICA E POLÍTICA NO CAPITALOCENO: CONSIDERAÇÕES EM BUSCA DE UM PLURALISMO ESTÉTICO

*AESTHETICS AND POLITICS IN THE CAPITALOCENE: CONSIDERATIONS
IN SEARCH OF AN AESTHETIC PLURALISM*

Mateus Raynner André de Souza

Universidade de Brasília

Resumo: Partindo da emergência de criação de nomes e conceitos para compreensão da nova época geológica, e seguindo pesquisas recentes em história da arte, este ensaio irá analisar o Capitaloceno, isto é, a intrusão do capitalismo enquanto força geológica como um fenômeno estético. Consideramos que além da crise climática, instaurou-se uma crise cultural e estética, todas elas intimamente ligadas. Para compreender esse novo estatuto da Terra, é necessário analisar como o capitalismo cultural despolitiza o campo estético e como a arte e a estética corroboraram com a instauração das crises atuais, utilizamos como parâmetro de análise as missões coloniais como demonstrativa do problema. Dessa maneira, enquanto contraproposta, vislumbramos saídas estéticas ao Capitaloceno, estas pautadas em bases comunitárias, políticas e pluralistas.

Palavras-chave: Arte e antropoceno; estética e política; capitaloceno; comunidade estética; pluralismo estético.

Abstract: *Starting from the emergence of the creation of names and concepts to understand the new geological epoch, and following recent research in art history, this essay will analyze the Capitalocene, that is, the intrusion of capitalism as a geological force and as an aesthetic phenomenon. We consider that in addition to the climate crisis, a cultural and aesthetic crisis was established, all of which are closely linked. To understand this new status of the Earth, it is necessary to analyze how cultural capitalism depoliticizes the aesthetic field and how art and aesthetics corroborated with the establishment of the current crises, we used colonial missions as a parameter of analysis as a demonstration of the problem. In this way, as a counterproposal, we envision aesthetic solutions to the Capitalocene, these based on community, political and pluralistic bases.*

Keywords: *Art and anthropocene; aesthetics and politics; capitalocene; aesthetic community; aesthetic pluralism.*

Introdução

O vencedor do Prêmio Nobel de 1995, o químico Paul. Crutzen, formulou o termo Antropoceno para nomear a nova época geológica marcada pela centralidade da ação humana enquanto força capaz de alterar as estruturas e as relações terrestres. Diversas discussões apontam para as origens desse novo tempo e para os seus marcos iniciais, dentre os eventos que o constituem encontramos a Revolução Industrial, o regime da Plantation, as grandes navegações, a invenção da máquina a vapor, o imperialismo na África, dentre outros.

Tendo em vista os debates sobre as origens do fenômeno, seus marcos e a impossibilidade de centralizar apenas o homem – o antropos – nesse cenário, surgem questionamentos sobre a nomenclatura adequada para a época geológica atual (HARAWAY, 2016). Um dos termos profícuos para questionar e entender esse momento é Capitaloceno, proposto por teóricos como Jason W. Moore (2015) e Donna Haraway (2015) e seguido pelos historiadores da arte Thomas J. Demos (2017) e Nicolas Bourriaud (2021).

Chamar o que vivemos de Capitaloceno centraliza o impacto do capitalismo nas diversas esferas da vida terrena, e seu papel primordial nas mudanças climáticas sentidas pelo globo terrestre. Essa nomenclatura ajuda a localizar as origens econômicas e as violências por ela empregadas que determinam e constroem nosso presente geológico (DEMOS, 2017).

A tese do Capitaloceno destaca como o capitalismo evoluiu dentro e contra a teia da vida da natureza, bem como trouxe transformações ecológicas para ela. Em outras palavras, a crise da mudança climática, de acordo com essa perspectiva, não se deve simplesmente a uma substância como o petróleo ou o carvão, ou a um elemento químico como o carbono – e certamente não

ao ser da espécie humana –, mas a complexos fatores socioeconômicos, políticos e operações materiais, envolvendo classes e mercadorias, imperialismos e impérios, biotecnologia e militarismo. (DEMOS, 2017, p. 86, tradução do autor!).

Seguindo essa lógica, pretendemos ao longo deste ensaio analisar os impactos estéticos e políticos do Capitaloceno e como podemos considerar uma saída estética para o problema. Nosso objeto central de análise serão as missões coloniais como instauradoras do Capitaloceno e como fundadoras de uma guerra estética que se pautou na aniquilação das diferentes formas de sentir e na homogeneização do pensamento. Consideramos de antemão que qualquer caminho que se vislumbre deve ser pensado a partir de uma perspectiva coletiva e comunitária, e, portanto, qualquer estética que se proponha deve ser imaginada em uma via pluralista.

1. A ausência de um mundo em comum

Bruno Latour (2020a) é categórico ao afirmar que diante das transformações do Antropoceno, em busca de um suposto projeto de progresso e desenvolvimento evocados em nome da modernização e de uma certa noção de globalização, já “não sabemos [mais] para onde ir, nem como viver, nem com quem coabitar” (LATOURE, 2020a, p. 26). Essa perda ou falta de uma noção comunitária, isto é “a ausência de um mundo comum” (LATOURE, 2020a, p. 10, grifos do autor), é um dos produtos ocasionados pela modernidade e pelo avanço do capitalismo industrial e possui implicações estéticas evidentes que devem ser ressaltadas em busca da experiência comunitária.

Essa perda de mundo causada pelo capitalismo está atrelada a um arruinamento da capacidade de sentir, e a um condicionamento da experiência estética. Nesses termos, a

estética é compreendida como a capacidade de sentir e da sensibilidade em geral (STIEGLER, 2013). Aqui é impossível dissociarmos a questão estética da questão política, essa última sendo, essencialmente, preocupada com a relação com o outro e com o sentir em conjunto (STIEGLER, 2013).

O capitalismo cultural, isto é, o capitalismo entendido como aquele que manipula as formas de vida, que constrói um certo cotidiano e que padroniza nossa experiência sensível através do marketing e da indústria cultural (STIEGLER, 2010), é responsável por uma redução estética do mundo. Esta é expressa por uma padronização da experiência sensível, mas também pela perda da participação e da capacidade de gerar símbolos.

A perda do conhecimento sensível em prol de uma alienação do desejo e dos afetos pela indústria cultural em troca do consumo se anuncia com um instrumento de controle social (STIEGLER, 2013, p. 30). Assim, o capitalismo irá causar uma verdadeira “proletarização da sensibilidade” (STIEGLER, 2017), que compreenderemos como uma reprodução da percepção imposta e de uma sensibilidade alienante que retira dos indivíduos a capacidade de sentir coletivamente.

Com uma visão premonitória, o francês Bernard Stiegler (2013) identifica enquanto uma catástrofe e um sintoma preocupante do avanço do capitalismo cultural na sensibilidade, o resultado das eleições presidenciais na França em 21 de abril de 2002, em que Jean-Marie Le Pen – conhecido por sua visão política conservadora, aliado às ideias de extrema direita – alcançou um resultado bem acima do esperado no pleito, ainda que não tenha sido eleito. Quinze anos depois os Estados Unidos da América elegeram Donald Trump como presidente, acontecimento apontado por

Latour (2020a) como um dos grandes fatos que anunciam o fim da noção de comunidade em escala planetária. Vemos, 20 anos após a eleição francesa destacada por Stiegler, um avanço extraordinário do neofascismo no mundo e de um discurso político antimunitário e centralizado nos individualismos sociais e culturais.

Sentimentos políticos similares aqueles apontados por Latour na eleição de Trump são percebidos no Brasil após as eleições em 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro (COSTA, 2021), em que seus discursos evocam os negacionismos científicos, climáticos e informacionais em prol da elevação de uma “elite obscurantista” e o rebaixamento de minorias sociais que haviam ganhado espaço geopolítico nos últimos anos. Ao mesmo tempo que se celebra o armamentismo, os crimes ambientais, a censura, as ditaduras militares e ódio a arte. O avanço desse pensamento é nítido nas últimas eleições na América Latina, na França, na Itália, na Índia, da Hungria, na Turquia, etc.

O que os discursos de Le Pen, Trump e do ex-presidente Jair Bolsonaro no Brasil enunciam e são reproduzidos por seus seguidores é que existem uma gama de pessoas no mundo pelas quais não se deve sentir nada², que não são passíveis de pertencimento. Os produtos dessa

2 Lembremos do então presidente Bolsonaro, em 2021, imitando em tom de deboche os pacientes que sofreram com falta de ar em virtude da pandemia do coronavírus (COVID-19), doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2 (cf.: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/08/22/bolsonaro-imitou-paciente-com-falta-de-ar-durante-transmissoes-ao-vivo-na-internet-em-2021.ghtml> Acesso em 19 jan. 2023). Outro fato que merece destaque são as inúmeras celebrações ao Carlos Alberto Brilhante Ustra, coronel do exército durante o período ditatorial do Brasil, responsável por pelo menos 40 mortes a opositores do sistema ditatorial (cf.: <https://revistacult.uol.com.br/home/bolsonaro-ustra-e-a-naturalizacao-da-barbarie/> Acesso em 19 jan. 2023).

dessensibilização do mundo são múltiplos: a aversão ao estrangeiro, o ódio a quem não se pareça consigo, o investimento na destruição do outro, e a falta de sentimento pela construção coletiva da Terra e das condições de vida nela.

2. A crise estética no Capitaloceno

“A ausência de um mundo comum a compartilhar está nos enlouquecendo” (LATOURE, 2020a, p. 10, grifos do autor). Este enlouquecer está ligado ao abandono do pensamento político pela arte e do abandono da questão estética pelas esferas públicas e pelas indústrias culturais. Não à toa, o sistema das artes, esfera do sensível per se, é constantemente atacada em discursos e atitudes obscurantistas em prol da manutenção do Capitaloceno.

Nicolas Bourriaud (2021) reforça que para além da crise climática que marca essa nova época geológica, vivemos uma crise planetária da Cultura. O trabalho estético, que deveria ser o engajamento com a questão da sensibilidade do outro e com o outro, torna-se palco de uma guerra. Essa “guerra estética” é pautada pelo controle das tecnologias de *aisthesis* e as vítimas são as singularidades individuais, coletivas e culturais (STIEGLER, 2013).

A expressão máxima dessa guerra é o colapso simbólico fruto da perda dos símbolos intelectuais e sensíveis (STIEGLER, 2013). No qual os indivíduos imbuídos daquele obscurantismo expressam a perda total da participação no fazer coletivo da criação de mundos possíveis. Esses não só não se reconhecem nos objetos estéticos produzidos, mas possuem uma verdadeira aversão aos mesmos.

Parte do sentimento que motiva essa destruição em massa e a crítica generalizada à arte advém de uma utopia reforçada pelo Capitaloceno de que o ser-humano é mestre

e senhor da natureza e do mundo (DEMOS, 2017), essa suposta onipotência o dota da compreensão de que pode a tudo dominar como bem quiser, mesmo que acriticamente.

Essa guerra estética e a perseguição cultural são frutos de um projeto de sociedade capitalista pautados na homogeneização do mundo, isto é, na universalização de um único ponto de vista que é reforçado e imposto a todo momento. Sendo a política a esfera do coletivo e do diverso, portanto, a área que nos obriga a ir contra aqueles que tendem representar um único mundo possível, ela se torna constantemente vítima proposital de aniquilamento pelo capitalismo (PIGNARRE; STENGERS, 2005).

Em outras palavras há uma organização do sistema-mundo que nos impossibilita de imaginar o fim do capitalismo (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 35), dessa forma somos levados a uma zona sinistra de perda de símbolos e capacidades estéticas que nos empurram não só a não ir contra ao Capitaloceno, mas também a defendê-lo em todas suas esferas, não nos identificando enquanto pertencentes do mundo.

3. A despolitização da arte

No entanto, é preciso considerar, se a arte e a estética são atacadas pelo Capitaloceno isto se dá pelo fato de que houve uma despolitização proposital dessas esferas de criação humana. Ao passo que as mesmas não podem ser consideradas apenas agentes passivos da constituição desse sistema, pelo contrário, ao proporem uma imposição universalista e binária de um único modo de fazer e se reconhecer para que se constituíssem como áreas do conhecimento institucionalizadas, ajudaram na incineração da pluralidade do mundo e no imperativo de um único ponto de vista.

Entendemos que a nossa compreensão moderna de arte surge no século XVIII, onde até então qualquer coisa poderia ser virtualmente considerada arte, os pilares que separam arte e vida foram erguidos e as áreas foram sendo estritamente bem delimitadas. O projeto de institucionalização da arte, nesse período, está ligado à uma tentativa enfática de impor códigos e limites entre aquilo que será compreendido como arte e aquilo que vai ser entendido enquanto não arte ou meros objetos. (SHINER, 2001).

Shiner (2001) define justamente esse período em que ocorre divisão de termos e a construção de seus sentidos. A Arte, entendida enquanto Belas-Artes [fine arts], articulam-se como um conjunto de atividades humanas que envolvem a pintura, a escultura, a poesia, a música e a arquitetura. Em contraponto, fundou-se os ofícios [crafts] ou as artes populares [popular arts] para sistematizar atividades que foram consideradas menores e as criações estéticas de povos subalternizados. A grande consequência dessa divisão binária é a instauração de fronteiras entre arte e vida (DANTO, 2014, p. 39-46).

No mesmo período também ocorreram marcos importantes para que o capitalismo se tornasse uma força geológica: a revolução industrial, o fortalecimento dos regimes de monoculturas, a proletarianização da mão-de-obra, a maquinização dos sistemas de produção e a institucionalização do conhecimento pautado em uma racionalização completa do saber. A modernidade é também responsável pela separação entre natureza e cultura, estética e política.

Dito de outra forma, na tentativa de institucionalização da arte e da estética em busca de uma suposta objetividade e neutralidade das mesmas, ocorre uma

despolitização que as levam a servir aos interesses do sistema dominante e agirem como coautoras de sua instauração

A filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu (2019) define a estética enquanto categoria ontológica orientada e atrelada ao imperialismo e a cultura branca. A fundação de uma certa concepção de arte e criatividade no século XVIII é visto por ela como uma maneira de perpetuação da hegemonia imperial e racial do ocidente. Essa noção de estética é evocada tanto para elevá-la enquanto categoria ontológica que se distingue das demais, ou seja, perpetuando um ocidentocentrismo que irá considerar tudo que seja diferente daquilo selecionado para compor seu domínio como sendo ontologicamente inferior. Mas, também, continua sendo evocado de maneiras mais sutis para que se universalize o pensamento e que dados políticos que deveriam transpassar o debate permaneçam ocultos.

Em vista disso, é fundado um domínio do conhecimento em que alguns pesquisadores e teóricos impõe uma visão racialmente e ideologicamente estruturada sobre a realidade cultural de todo o planeta. Essa imposição se investe de certos pressupostos muito caros ao conhecimento moderno: Racionalidade, Objetividade, Universalidade, Verdade e Conhecimento. Ignoram-se o preconceito e as interpretações problemáticas em favor dessas mesmas categorias e na manutenção da hegemonia (NZEKWU, 2003).

Para Latour (2001), mesmo que se instaurem nesses termos um multiculturalismo, os ideais universalistas continuam sendo perpetuados. Isto é, o que ocorre é uma falsa abertura do pensamento favorecendo a manutenção de uma única natureza como edificante da realidade. Transpondo a discussão para nossa área, para que qualquer indivíduo, ou povo seja capaz de

ser aceito como possuidor de um pensamento estético é necessário que aceitem se submeter aos pressupostos do conhecimento dominante, é imposto que “abram mão de tudo aquilo que lhes importa, seus deuses, suas almas, seus objetos, seus tempos, seus espaços e, em suma, sua ontologia” (LATOURE, 2001, p. 9).

Paralelo a instauração da arte e da estética enquanto categorias substancialistas, ocorria, sobretudo, no continente africano e asiático, missões coloniais responsáveis pela coleta de materiais que iriam integrar museus e universidades em toda Europa. Essas missões tinham a intenção de coletar “artefatos etnográficos”, “obras de arte” locais, ossadas humanas, animais, plantas, insetos, e outros elementos da biota e das culturas locais. O objetivo era, sobretudo, a conquista territorial e a colonização dos povos.

O teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff (2016) considera que o início do Antropoceno se deu através justamente dessas missões coloniais, afirmando se tratar de uma empreitada de genocídio colonial de seres humanos e não-humanos. E identifica um outro papel da arte nesse período, que é uma alienação do prazer estético para que se naturalize a destruição dos ecossistemas (MIRZOEFF, 2014). Para o autor, a pintura impressionista de Claude Monet, em quadros como *Impression: Sun Rising* (1873), é um paradigma para compreender a instauração de uma “estética do Antropoceno” que anestesie a percepção da poluição industrial, por exemplo.

Além da apreciação padrão do tratamento de cor e luz de Monet, quero enfatizar aqui que esta é uma pintura que ao mesmo tempo revela e estetiza a destruição ambiental antropogênica. Chegando tarde à Revolução Industrial, a França estava apenas experimentando a poluição produzida pelo uso industrial do carvão. A fumaça do

porto de Le Havre, na Normandia, vista na pintura de Monet, era uma característica da cultura visual francesa (...) Monet cresceu em Le Havre, que se tornou o principal porto francês para o transporte transatlântico de passageiros, predominantemente o tráfego de navios a vapor. Enquanto os barcos a remo tradicionais podem ser vistos em primeiro plano, o fundo é dominado por máquinas industriais, como os guindastes à direita, e seus subprodutos. A fumaça do carvão jorra das chaminés dos vapores claramente representados no meio-campo esquerdo da pintura. Gera o conjunto de impressões sensoriais que deram primeiro a esta pintura, e depois a todo um movimento, o seu nome. (MIRZOEFF, 2014, p. 221-222).

Enquanto no século XIX, a Europa estetizava a fumaça portuária, esses mesmos navios partiam rumo ao continente africano ou de encontro à outras sociedades não-ocidentais em busca das chamadas missões coloniais. As equipes responsáveis pelas missões coloniais eram constituídas de antropólogos, militares, cientistas, missionários, aventureiros e historiadores da arte. E a coleta e pilhagem de materiais eram práticas recorrentes e incentivadas, como forma de demonstrar a conquista do território e o poderio do homem sobre a natureza. O que reforça não ser possível separarmos a crise das artes das crises do Capitoceno, inclusive da crise ambiental.

O auge dessas missões se deu no fim do século XIX e início do século XX, com o objetivo de alçarem a conquista dos territórios fora da Europa e promover a colonização dos povos além do Ocidente. Essas empreitadas dividiam-se em etnográficas e punitivas, aquelas imbuídas de um caráter científico e estas voltadas para dominação dos povos e territórios. Em ambas, era prática recorrente a pilhagem de objetos produzidos pelos povos locais, ao lado uma série de produtos humanos e não-humanos.

O resultado dessas expedições é a

intensificação de maneira monumental dos artigos africanos no continente europeu, em coleções particulares, universidades, acervos de museus, em posse de cientistas, artistas e militares. Estima-se que no British Museum, por exemplo, haja hoje 69 mil objetos africanos, no que concerne aos animais coletados, mais de 5 mil insetos africanos foram para o acervo do Museu de História Natural de Paris entre 1931 e 1933 (BONDAZ, 2014). Outros objetos foram parar, justamente, nas mãos de mercadores de arte.

O saque desenfreado de objetos e matéria viva nas missões coloniais eram imbuídos de um ideal de caça, um sentimento heroico do colonizador que voltava vivo ao continente europeu com seus troféus coletados em solo estrangeiro. Vigorava, portanto, uma ideia de recompensa e de dominação, como se tudo que fosse encontrado pertencesse ao colono por direito (BONDAZ, 2014).

Achille Mbembe (2019, p. 57-62) irá definir esse período como uma fase do colonialismo no continente africano que institucionalizou o imperialismo, pois possibilitou aos países ocidentais estabelecerem seus mercados e o comércio internacional. Evidenciando a ligação imbricada entre as pilhagens coloniais e o desenvolvimento do capitalismo enquanto forma de governo da vida.

Ainda que o autor camaronês compreenda que as pilhagens configuraram um verdadeiro crime contra a humanidade (MBEMBE, 2019), na visão europeia esse era visto com um ato de demonstração de poder e de expansão ideológica e territorial. Devido ao fato dessas missões unirem catequização, pilhagem de objetos e domínio imperialista, elas configuraram um ato de desumanização do inimigo e de controle ontológico. Os seres passam a serem compreendido não mais

em seu local de origem, mas no continente europeu através das compreensões próprias do ocidente.

E o desenvolvimento civilizacional europeu, juntamente com o capitalismo só foi possível graças à essas missões coloniais:

A nova “civilização dos costumes” se tornou possível graças às novas formas de enriquecimento e de consumo inaugurado nas aventuras coloniais. De fato, a partir do século XVII, o comércio exterior passou a ser considerado com a via régia para assegurar a riqueza dos Estados. Tendo em vista que o controle dos fluxos de trocas internacionais passava agora pelo domínio dos mares, a capacidade de criar relações de troca desiguais se tornou, a seu turno, um elemento decisivo do poder. (MBEMBE, 2020, p. 40-41).

Indo de encontro com essa ideia, Mirzoeff (2018) afirma que os museus, depositários de grande parte desse material coletado, são “empresas coloniais”. Empresas por estarem inseridos no contexto de lucro capitalista, e coloniais por terem se expandido graças as explorações e missões coloniais. Mesmo compreendendo que hoje seja possível falar de diferentes formas de musealização, torna-se necessário conhecer a genealogia imperialista que marcou o início dessas instituições.

Os museus são empresas coloniais. Veja-se o primeiro grande museu ocidental, o Louvre, em Paris. É grande porque Napoleão andou pela Europa e por África a tirar coisas de que gostava e a levar para lá. Por isso é que o Louvre tem uma coleção de arte egípcia, por exemplo. Napoleão foi ao Egito e roubou-a. Porque o British Museum tem uma coleção fantástica de obras de todo o mundo? Porque os ingleses andaram pelo mundo inteiro e roubaram-nas. Dizem que são museus universais e que estão mais habilitados a preservar essas obras, mas no fundo acreditam que são melhores do que os povos que as fizeram. Temos mesmo de pensar num novo tipo de

instituição. E, quando eu estive em Lisboa, falava-se muito num novo museu, chamado “das Descobertas”. (MIRZOEFF, 2018b, s/p).

Assim, podemos compreender a espoliação colonial como parte constituinte e inaugurados da “guerra estética” definida anteriormente. A atividade estética aqui deixou de lado seu papel de criar em conjunto com o Outro, passando ensejar a sua dominação. Esse domínio diz respeito a um controle simbólico, em que a singularidades endógenas são apagadas em prol de uma uniformização do fazer estético. A expressão máxima disso é justamente a compreensão de que todos essa matéria saqueada passou a ser compreendida nos termos das instituições ocidentais e serem comercializadas como arte ou como qualquer outra coisa, mesmo que esse não fosse seu uso em sua comunidade de origem.

5. Há uma saída estética para o Capitaloceno?

Ao propormos o papel da estética na instauração do novo regime global, e ao mesmo tempo ao analisarmos as consequências sofridas por ela nessa época, como podemos vislumbrar uma saída estética para o Antropoceno?

Primeiramente, é importante ter como dado que o que ocorreu diante do sobredito é uma verdadeira mutação do planeta Terra e de suas relações estético-políticas, de forma que Latour (2020b) é enfático ao afirmar que o problema instaurado é irreversível e ocorrido no passado, ou seja, não podemos mais evitá-lo. Toda e qualquer proposta há de ser feita para adiar o fim do humano e para criar relações no presente que impeçam uma aceleração da destruição.

Torna-se necessário compreendermos que não há solução milagrosa que irá nos trazer de voltar para um suposto período de estabilidade (DEMOS, 2017). O que propomos enquanto saída é, em concordância com Demos (2017, p. 99), a

instauração de novos espaços de criação, de transformações culturais e reorganização do conhecimento. Dessa maneira, a saída estética para o Capitaloceno perpassa a criação de novos mundos estéticos.

A emergência de criação desses novos mundos é descrita por Stengers (2015) não como uma possibilidade, mas como imposição se quisermos continuar com a vida humana na Terra. O imperativo se põe diante do fato que o planeta e seu fim não irão nos esperar. Devemos então nos perguntar quais outros mundos queremos criar? (STENGERS, 2015, p. 44).

Se a estética e a arte perderam suas potencialidades políticas de construção coletiva, e se, na modernidade, foram responsáveis pela aniquilação do outro, emerge a necessidade de um “alargamento da estética” (STIEGLER, 2013) que compreenda processos de individuação e de invenção coletivos.

Isto é, a construção e a concepção de um imaginário que se componha com todas as línguas do mundo em que não seja mais possível pretensões de um universal imposto. As considerações tecidas nestas páginas parecem apontar que o há de em-comum no campo artístico e que deve ser destacado não é uma visão essencialista de Arte, mas a faculdade de criação, a criatividade, o sensível e a capacidade de geração de mundos, o que indica a libertação do artístico de uma posição particular de crítica e racionalidade substancialistas, que visam encontrar uma suposta universalidade neutra e objetiva. (SOUZA, 2022, p. 105).

O que buscamos é a possibilidade de propor um “universal verdadeiramente universal” (DIAGNE, 2017), ou seja, uma estética aberta ao outro, que considere o outro, e se paute na relação em conjunto. Nossa proposição perpassa, portanto, a construção de uma

“comunidade estética” (STIEGLER, 2013) pautada no sentir em conjunto. O que não quer dizer que buscamos uma homogeneização, a noção coletiva e o em-comum evocados outrora remetem a necessidade urgente de nos compreendermos enquanto comunidade. O em-comum é o fato de vivermos no mesmo planeta e estarmos enfrentando uma mutação a nível geológico juntos.

Se as instituições ligadas ao capitalismo causou uma dessensibilização em favor de uma aliança global de dominação – através de ligações com setor privado, com o mercado de arte e com a produção artística sendo pautada pela circulação econômica –, como tratado, o campo sensível necessita se remodelar radicalmente para ser pautado em um nível comunitário.

Para isso, urge a necessidade de reabrir a questão estética para a sua variedade de experiências em níveis locais (HUI, 2021), estas foram apagadas em favor da dominação de uma estética unitária. Urge compreender as múltiplas e as infinitas experiências de arte apagadas na universalização de uma estética única, e as levar a sério perpassa o entendimento de que estas não se diferem unicamente por suas localizações geográficas, mas são verdadeiras formas diferentes de construção de pensamento estético (HUI, 2021).

Uma revolução epistêmica não é algo que podemos inventar estando de fora. Pelo contrário, ela é sempre local e histórica. A arte pode abordar certos aspectos do universal, todavia, não se pode inventar uma estética universal, que só se permite existir como postulado filosófico ou slogan de marketing da indústria cultural. A verdade da Arte é que não há verdade formal per se, contudo, comprometer-se com a verdade é desvelar aquelas verdades ocultas ou que permanecem escondidas em um tempo assolador. (HUI, 2021, p. 287).

Denotar a diferença aqui não é uma proposta de separação e catalogação, como realizada

aqui e alhures pela modernidade, mas é um ensejo para a relação com o outro e a consideração do outro como agente digno. Essa construção estética demanda a participação (STIEGLER, 2013), isto é, a repolitização da estética em busca do pertencimento.

Isto posto, para vislumbrarmos a criação de novos mundos coletivos, é preciso repensar a noção estética e a noção comunitária. Torna-se necessário pensarmos a coletividade como a reunião das diferenças e não mais como a unificação em torno de um Mesmo. Colocar essas diferenças em evidência demanda uma não hierarquização das maneiras de fazer e compreender a estética, ao mesmo tempo que necessita o nosso entendimento de que todo conhecimento é localizado em algum terreno geográfico e em um espaço-tempo específico.

A arte aqui “seria uma experimentação de modos de vida (...) de uma forma de vida na qual seria impossível dissociar nossas técnicas de seus efeitos, o julgamento do corpo, a arte da natureza” (NODARI, 2019, p. 75). Isto é, “a arte é também uma moda, a (re)invenção de hábitos, de modos não-métricos de habitar o mundo, de costumes, de maneiras como nos relacionamos com e damos sentido ao mundo” (NODARI, 2019, p. 95).

Essa comunidade estética pautada, portanto, em criações coletivas e reinvenções do mundo perpassam uma inclusão do Outro e a “outrificação” do Mesmo. Esse outro, desconsiderado pela modernidade, inclui os humanos desumanizados, mas também não-humanos, como pontua Bourriaud (2021). Fazer comunidade com os não-humanos é repensar também as práticas artísticas, a natureza, e a paisagem para além dos antropocentrismos e dos “humanos-centrismos” (CASTRO, 2021). Enseja ir contra uma ideia restritiva de estética e investir na elaboração de proposições

alternativas de diferentes formas de compor o mundo, criando alianças com os outros seres que habitam a Terra (CASTRO, 2021).

Afinal, só iremos saber algo sobre a crise ambiental e estética se soubermos sobre os mundos sociais das outras espécies que ajudaram a construir a Terra (TSING, 2019, p. 128). A repolitização da estética está, por conseguinte, atrelado a transformar fatos sociais, biológicos, ambientais, geológicos – esferas do conhecimento separados pelo pensamento da modernidade – em problemas estéticos (COCCIA, 2018).

O que buscamos é uma reorientação do sistema de pensamento atrelado a uma nova política estética, não mais unificante, mas plural. Isso perpassa a consideração do conhecimento e do pensamento ambiental como problemas estéticos e orientar possíveis caminhos para fora do Capitaloceno como saídas estéticas. Essa sempre pautada na coletividade e na pluralidade.

4. Considerações finais

O que estamos vislumbrando enquanto proposta de comunidade estética para uma repolitização da arte e da estética no Capitaloceno é uma retomada da participação e o compromisso das mesmas com o comunitário e com a criação de “maneiras originais de habitar a Terra” (DESCOLA, 2016, p. 27). O pluralismo estético que o Capitaloceno demanda é a consideração das múltiplas possibilidades de pensamento estético possíveis no planeta, realizada por humanos e não-humanos.

Para que uma prática pluralista entre em cena é necessário sair das amarras imperialistas de uma forma única de construir conhecimento, buscar outras centralidades que não somente a Ocidental. Precisamos colocar enquanto ponto de partida uma instauração de uma

outra atitude filosófica que se contraponha às estruturas essencialistas da metafísica ocidental. Esta nova atitude filosófica, imbuída de uma estética não mais divorciada da política, buscará um viver-junto que seja possível em comunidade.

Se o Capitaloceno, compreendido desde as missões coloniais, pautou-se na homogeneização e na redução de mundos através do domínio dos Outros e de aniquilação de suas ontologias, incluindo aqui as diferentes formas e capacidades de sentir, o que buscamos é o oposto: a comunidade estética enquanto o somatório e convivência das diferenças e das multiplicidades. Essa comunidade evoca a criação em conjunto de mundos e possibilidades de formação de novas estéticas reconfiguradas a partir da união dos diferentes.

O pensamento estético se dará pelo encontro, pela relação, pela composição e pelas possibilidades de construção coletiva através de uma participação ativa, e não mais pela separação, catalogação e destruição do outro. Considerar o outro é ir contra a fratura do conhecimento que possibilitou a perda de um mundo em comum. Por fim, propor uma estética com o outro é pensar este ao mesmo tempo em que pensa a si mesmo, construindo pontes para um mundo verdadeiramente coletivo.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusions: Esthétique du capitalocène*. Paris: PUF, 2021.
- BONDAZ, Julien. *Entrer en collection. Pour une ethnographie et techniques de collecte*. Les Cahiers de l'École du Louvre, 4, 01 abr. 2014. 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cel/481>>. Acesso em 19 mai. 2021.
- CASTRO, Tereza. *Contre le paysage. Cinéma, anthropologie de la nature et raison écologique*, La Furia Umana, n.39, 2020. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/940-teresa-castro-contre-le-paysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>. Acesso em 2 jan. 2023.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COSTA Alyne, *Penser le Brésil avec Bruno Latour. Où atterrir sous Bolsonaro?*. Revue du Crieur, n. 18, p. 102-117, 2021. DOI: 10.3917/crieur.018.0102. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2021-1-page-102.htm>. Acesso em 19 jan. 2023.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. 2. ed. Florianópolis, São Paulo: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2017.
- DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DEMOS, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlim: Sternberg Press, 2017.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIAGNE, Souleymane Bachir. *Pour un universel vraiment universel*. In: MEBMBE, Achille; SARR, Felwine (org.). *Écrire l'Afrique-Monde*, Les Ateliers de la Pensée. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017. p. 396-377
- HARAWAY, Donna. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. *Environmental Humanities* 6, n. 1, p. 159-165, 2015. doi:10.1215/22011919-3615934.
- HARAWAY, Donna. *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*. *e-flux*, n. 75, s/p, 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>. Acesso em: 03 mai. 2021.
- HUI, Yuk. *Art and cosmotechnics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2021.
- LATOUR, Bruno. *Guerre des mondes - offres de paix*. In: BENETTO, J. V. (Org.) *Volume spécial de l'Unesco*. 2001. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/81-GUERRE-PAIX-UNESCO-FR.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020a.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu Editora/ Ateliê de Humanidades Editorial, 2020b.
- MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- MIRZOEFF, Nicholas. *It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line*. In: GRUSSIN, Richard (ed.). *After Extinction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, forthcoming, 2016. p. 123-150.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Visualizing the Anthropocene*. *Public Culture*, vol. 26, n. 2, p. 213-232, mai. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/08992363-2392039>. Acesso em 20 jan. 2023.
- MOORE, Jason W. *Capitalism in the Web of Life*. New York: Verso, 2015.
- NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. *ILHA*, v. 21, n. 1, p. 69-102, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2019v21n1p68>>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- NZEGWU, Nkiru. *African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (JAAC), *Race and Aesthetics* 77, 4, 2019. p. 367-378.
- NZEGWU, Nkiru. *O Africa: Reflections on the Poverty of Theory*. In: OYĒWŪMÍ, Oyèrónké (ed.). *African Women and Feminism: Reflecting on the politics of sisterhood*. Trenton et al.: African World Press, 2003. p. 99-157.

PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2005.

SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

SOUZA, Mateus Raynner André de. *Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte*. 2022. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique*. Paris: Galilée, 2013.

STIEGLER, Bernard. *O desejo afixado*. In: *Le monde diplomatique Brasil*. Ed. 30, 3 de jan. 2010. Disponível em : <https://diplomatie.org.br/o-desejo-asfixiado/>. Acesso em 19 jan. 2023.

STIEGLER, Bernard. *The Proletarianization of Sensibility*. *Boundary 2*, 44(1), p. 05-18, 2017. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/boundary-2/articleabstract/44/1/5/97410/The-Proletarianization-of-Sensibility>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília, DF: IEB, 2019

Mateus Raynner André de Souza

<https://orcid.org/0000-0002-7639-3977>

Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte e Licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Interessa-se pelas filosofias das artes, pela ontologia da arte e da imagem e pelo pensamento ambiental.

mateusraynner@gmail.com.