

Conceitos artísticos são armas e armadilhas

Artistic concepts are both weapons and traps

Celio Roberto Eyng¹

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo

O artigo investigou o trajeto de dois conceitos: Arte Indígena Contemporânea e campo artístico. De cunho bibliográfico, utilizou-se da análise textual discursiva como metodologia de análise de dados para identificar metáforas conceituais nos discursos de artistas e pesquisadores. A Teoria da Metáfora Conceitual entende a metáfora não como figura de linguagem, mas como estrutura da atividade humana que se manifesta nos processos linguísticos a partir do mapeamento entre domínios: o domínio-fonte e o domínio-alvo. Estabelecendo-se como domínio-alvo a arte, constatou-se que os discursos acerca da inserção de artistas indígenas nas instituições artísticas contemporâneas têm se estruturado a partir dos domínios-fonte da guerra, da luta e da disputa. Assim, a ideia de que os "conceitos artísticos são armas", presente nas pesquisas de Pierre Bourdieu, se atualiza nas posições de artistas e pesquisadores-testemunhas com os discursos da "retomada territorial" e da "arena de disputas". Por sua vez, o domínio-fonte da caça possibilita pensar os conceitos artísticos como armadilhas. Essa ideia é tributária do pensamento de Jaider Esbell, quando ele descreve a Arte Indígena Contemporânea como uma armadilha para armadilhas. Tal conceituação parece ser uma via alternativa para se pensar as relações sociais que se estabelecem no campo artístico na atualidade.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea; Campo artístico; Teoria da metáfora conceitual; Jaider Esbell; Pierre Bourdieu.

Abstract

This article investigated the trajectory of two concepts: Contemporary Indigenous Art and the artistic field. Using a bibliographic approach, it employed discursive textual analysis as a data analysis methodology to identify conceptual metaphors in the discourses of artists and researchers. The Theory of Conceptual Metaphor understands metaphor not as a figure of speech, but as a structure of human activity that manifests itself in linguistic processes through mapping between domains: the source domain and the target domain. Establishing art as the target domain, it was found that discourses about the insertion of Indigenous artists in contemporary artistic institutions have been structured from the source domains of war, struggle, and dispute. Thus, the idea that "artistic concepts are weapons," present in Pierre Bourdieu's research, is updated in the positions of artist-witnesses and researchers with the discourses of "territorial reclamation" and the "arena of disputes." In turn, the source domain of hunting allows us to think of artistic concepts as traps. This idea is indebted to the thinking of Jaider Esbell, when he describes Contemporary Indigenous Art as a trap for traps. This conceptualization seems to be an alternative way of thinking about the social relations that are established in the artistic field today.

Keywords: Contemporary indigenous art; Artistic field; Theory of conceptual metaphor; Jaider Esbell; Pierre Bourdieu.

Introdução

¹ Doutorado em Educação na UFPEL, Brasil (2016). Professor Associado na UNIOESTE, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5960-5720>. E-mail: celio.eyng@unioeste.br.

Os conceitos voam com o vento, se propagam em diferentes direções, alcançam lugares distantes e recebem diferentes interpretações. E, no mercado das negociações semânticas, são valorizados ou esquecidos com o tempo – aquilo que se diz e que se fala, aquilo que se lê e que se escreve, repercute ou sucumbe, é aceito ou refutado, é bem compreendido ou mal interpretado. Nada se sabe sobre o destino dos conceitos quando do seu surgimento, mas uma parte de sua trajetória pode ser mapeada. Se eles não dizem tudo sobre a vida, a arte ou a criação, pelo menos são indícios de que algo foi cristalizado, ainda que, momentaneamente, em palavras.

Neste artigo, buscou-se estudar o trajeto de dois conceitos – Arte Indígena Contemporânea e campo artístico –, não para estipular uma cronologia linear, mas para identificar um de seus possíveis intercruzamentos – a ideia de que os conceitos artísticos são armas e armadilhas. O conceito de Arte Indígena Contemporânea apareceu com a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea. Um de seus principais articuladores foi Jaider Esbell (1979-2021). Já o conceito de campo artístico foi utilizado por Pierre Bourdieu (1930-2002) para analisar a constituição de um espaço social que se estabeleceu na Europa nos séculos XIX e XX nas áreas da Literatura e das Artes Visuais.

Embora tenham surgido em contextos socioculturais e históricos diversos, os conceitos supracitados têm em comum o fato de que foram utilizados por artistas, jornalistas, pesquisadores, curadores, críticos etc. Nesse processo, eles foram sujeitos à toda sorte de aceitações, refutações, modificações e, por vezes, eventuais deturpações – é o risco que se corre quando se criam conceitos e lança-os ao vento.

Metodologia

O estudo foi realizado a partir de uma revisão bibliográfica de textos de Jaider Esbell (2018a, 2018b, 2020, 2021) e Pierre Bourdieu (2009; 1996). Também, foram analisadas as publicações tanto de pesquisadores-testemunhas da inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea (Berbert, 2019; Dinato; 2019, Goldstein, 2019), quanto de comentadores do sociólogo francês (Chartier, Lopez, 2002; Miceli, 2003; Saint Martin, 2022). Ainda, com a finalidade de problematizar as temáticas abordadas, foram consultadas outras fontes bibliográficas como Panofsky (2007), Heinich (2008; 2014), Luna, Flores e Melo (2022) e Viveiros de Castro (2018).

O material bibliográfico foi submetido à Análise Textual Discursiva (Moraes, 2003). Assim, a partir da unitarização do *corpus*, a qual envolveu a fragmentação dos textos em unidades semânticas, passou-se à categorização e à comunicação dos achados da pesquisa. As categorias delimitadas *a priori* foram: a conceituação da arte; a Arte Indígena Contemporânea; o campo artístico; e a arte contemporânea como campo artístico. Às categorias emergentes, que surgiram com a intensa impregnação analítica, achou-se por bem nomeá-las “conceitos artísticos são armas” e “conceitos artísticos são armadilhas”. Após a categorização, metatextos foram redigidos com a finalidade de se interpretar os dados. Por vezes, optou-se pela transcrição dos textos originais para que o/a leitor/a pudesse ter acesso à parte dos materiais analisados.

Base teórica

A partir da noção de que os discursos sobre a arte constituem os processos de produção e percepção artísticos, buscou-se evidenciar algumas das metáforas conceituais que estruturam as proposições verbais de Pierre Bourdieu na caracterização do campo artístico europeu e de Jaider Esbell e pesquisadores que testemunharam a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea.

Lakoff e Johnson (2017) desenvolveram, na área da semântica cognitiva, um arcabouço teórico que trouxe contribuições significativas na compreensão da metáfora não mais como recurso estilístico ou figura de linguagem, mas como dispositivo que estrutura os discursos produzidos nos diferentes campos do conhecimento. A Teoria da Metáfora Conceitual propõe que metáforas conceituais são mapeamentos entre domínios conceituais – um domínio-fonte e um domínio-alvo. Assim, se “a essência da metáfora é entender e experimentar uma coisa por meio de outra” (Lakoff, Johnson, 2017, p. 37), o uso sistemático de metáforas como “discussão é uma guerra” ou “teorias são edifícios”, por exemplo, está relacionado com os valores atribuídos pelas pessoas tanto à discussão quanto às teorias em contextos culturais específicos.

A metáfora conceitual “teorias são edifícios” parte da ideia de que as palavras utilizadas no domínio-fonte “construção civil”, como quando se fala acerca das “bases de sustentação de uma edificação”, são deslocadas para se pensar o domínio-alvo “construção teórica”. Por essa via, compreende-se que uma teoria pode se sustentar

a partir de uma base sólida de conceitos. Os conceitos de campo e de *habitus*, por exemplo, constituem os alicerces da teoria sociológica de Bourdieu.

Por sua vez, a metáfora conceitual “discussão é uma guerra” está imbricada por valores culturais que reforçam a ideia de que, nos contextos culturais em que ela é utilizada, as pessoas conceitualizam as discussões como batalhas. Conforme explicam Lakoff e Johnson (2017, p. 39) “o fato de que em parte conceitualizamos as discussões como batalhas influencia sistematicamente na forma que adotamos as discussões e na maneira em que falamos do que fazemos ao discutir”. Nesse sentido, os posicionamentos de artistas, críticos e pesquisadores, por exemplo, tornam-se “discursos bélicos”, isto é, são interpretados como estratégias de ataque e de defesa na disputa pelo território e nas lutas por legitimidade e originalidade no campo artístico.

Longe de constituir-se um mero recurso estilístico, as metáforas conceituais estruturam as maneiras pelas quais as relações sociais são interpretadas no interior do campo artístico. A ideia de que “conceitos artísticos são armas” é utilizada por Bourdieu para se referir às disputas pelo poder simbólico nos séculos XIX e XX no contexto da arte erudita europeia. Assim, os domínios-fontes da guerra, da luta e da disputa embasam as interpretações do sociólogo acerca do campo artístico.

De longo alcance semântico, a perspectiva levada a cabo por Bourdieu repercute nos discursos de pesquisadores que tratam acerca de outros contextos sócio-históricos, como na abordagem acerca da inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea. Foi neste contexto específico que Jaider Esbell desenvolveu o conceito de Arte Indígena Contemporânea (AIC) que, a partir de 2020, foi elaborado como uma “armadilha para armadilhas”. O domínio-fonte da caça estrutura o discurso verbal do artista macuxi quando ele discute as ações e repercussões da AIC. Por essa via, a noção de captura desloca-se das táticas de luta e de guerra, empreendidas para surpreender e arrebatrar o inimigo, para a valorização da relação que se estabelece entre o predador e a presa a partir de uma posição conhecida na Antropologia como perspectivismo ameríndio (Maciel, 2019)².

A presente pesquisa visou contribuir na construção de um repertório analítico que trouxesse subsídios para lidar com a seguinte problemática: o “discurso bélico”,

² O conceito “Perspectivismo Ameríndio” foi proposto por Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro. Todavia, as discussões antropológicas não constituem o escopo principal desta pesquisa. Por isso, optou-se pela indicação do verbete para consulta rápida caso o/a leitor/a assim desejar.

inaugurado por Bourdieu e implementado a partir dos domínios-fonte da guerra, da luta e da disputa, seria pertinente no contexto atual, quando se pensa a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea?

Parte-se da ideia de que boa parte dos discursos sobre a arte, os quais se manifestam na relação dos artistas entre si, com o público e com os diferentes agentes que atuam no campo artístico – estão estruturados a partir dos domínios-fonte da guerra, da luta e da disputa e constituem um *habitus*. Por outra via, uma mudança de paradigma, se assim pode-se dizer, foi levada a cabo por Jaider Esbell, quando ele concebeu a Arte Indígena Contemporânea como uma “armadilha para armadilhas”.

A conceituação da arte

Os discursos sobre a arte são elementos constituintes nas maneiras de perceber, pensar e atuar com a produção artística no cenário contemporâneo. Há quem diga que a arte fala por si mesma, tem sua própria linguagem ou não se reduz ao crivo do discurso verbal. Essas afirmações são potentes e justificáveis. Contudo, se a experiência artística bastasse a si mesma, não sealaria ou se escreveria tanto sobre a arte. Na posição de Bourdieu e Darbel (2018, p. 159), os conceitos acompanham os processos de produção e percepção artísticos e o juízo de gosto não seria algo apriorístico à conceituação, como propunha Kant (2016); de um ponto de vista sociológico, “somente aquilo de que se tem o conceito pode agradar”.

Conceituações são elaboradoras, modificadas, reelaboradas, criticadas, refutadas e, por vezes, abandonadas no campo artístico. Para Heinich (2008, p. 143), “a particularidade da arte é que ela faz falar e escrever muito, inclusive para dizer da inefabilidade ou irredutibilidade de seu discurso”. O sistema da arte contemporânea se constitui não somente de arte, mas de conceitos e discursos que acompanham obras e embasam artigos e catálogos. Mas, afinal, o que se entende por “arte”?

Etimologicamente, a palavra “arte” provém do latim *ars*, que corresponde ao grego *techné*, significando destreza, habilidade, técnica ou maneira exímia de produzir alguma coisa. No continente europeu, no século XVIII, a divisão entre *ars liberalis* e *ars mechanica* separou o fazer poético da prosa de cada dia, isto é, o fazer artístico do “homem livre” do fazer utilitário do “homem ordinário”. A partir da diferenciação entre os termos “arte” e “artefato”, a política da linguagem, levada a cabo na pretensão

“história ocidental e universal da arte”, excluiu os utensílios de uso ritualístico e cotidiano da categoria “arte”, que passam a ser nomeados como artefato ou, ainda, como artesanato – objetos produzidos pelo artesão para fins utilitários –, em oposição ao artista, o criador de obras singulares.

Erwin Panofsky (1892-1968), crítico e historiador da arte alemão, observou que os limites são pouco nítidos na linha tênue que separa os objetos utilitários das obras de arte. É difícil determinar quando um artefato deixa de ser exposto na seção etnográfica para ocupar a seção das obras de arte de um museu. Uma pista para decifrar esse enigma foi sinalizada: a compreensão de que a intenção estética, inerente aos objetos artísticos, diferentemente da intenção prática e funcional dos objetos utilitários, exige uma percepção diferenciada do público. E essa percepção diferenciada pressupõe o aprendizado de conceitos caracterizantes da arte, como aqueles relacionados aos aspectos formais, técnicos e estilísticos (Panofsky, 2007).

Bourdieu (2009), lidando com esta problemática, buscou uma solução a partir de um pressuposto sociológico: os modos de produção e percepção artísticos só podem ser compreendidos, cientificamente, como fato social. Para o autor, a familiaridade com as obras e suas classificações constituem os alicerces de uma percepção artística pura e desinteressada, a qual exige o domínio gradativo e cumulativo de códigos estritamente artísticos, ou seja, o desenvolvimento da “competência artística”. Os esquemas perceptuais dos adeptos da “arte pela arte” – um grupo de artistas, curadores, *marchands*, críticos, historiadores, colecionadores etc. que se constituiu a partir do século XIX e XX em cidades europeias –, são o produto de uma história particular de condições de exceção e privilégio.

De uma maneira resumida, compreende-se que as práticas artísticas levadas a cabo pelo impressionismo e pelas reações pós-impressionistas, as quais se sucederam na arte erudita europeia e culminaram no surgimento das vanguardas modernistas – foram concomitantes à autonomização do campo artístico, ou seja, ao aparecimento de um espaço social no qual a estética pura e a “arte pela arte” tornaram-se o ideário de uma época. Sobre isso, Bourdieu (2009) argumenta que o artista moderno coloca em questão os códigos de comunicação da arte clássica e, ao mesmo tempo, reivindica o direito de exercer o controle exclusivo acerca das maneiras pelas quais a arte será produzida, comercializada e apreciada.

A percepção artística exigida a partir da arte abstrata, conforme argumenta Bourdieu (2009), pressupõe que máscaras da Oceania e fetiches africanos deixassem os museus de etnografia para serem exibidos em exposições de arte. Por esse viés, entende-se que a intencionalidade estética na apreciação de obras envolve uma distinção entre aqueles que dominam os códigos/conceitos artísticos e se utilizam deste repertório cultural na fruição dos mais diversos objetos e o público de não-especialistas em arte ou camadas da população esteticamente conservadoras. Portanto, a constituição das classificações acerca da arte – seus conceitos e processos perceptivos imbricados – constituem o *habitus* de uma época para um grupo de pessoas, conforme explicam Bourdieu e Darbel (2018, p. 73):

Cada época organiza o conjunto das representações artísticas segundo um sistema institucional de classificação que lhe é próprio, encontrando analogias ou distinções entre obras que, em outras épocas, eram consideradas distintas ou semelhantes; além disso, os indivíduos sentem dificuldade para pensar em outras diferenças que não sejam aquelas que o sistema de classificação disponível lhes permite pensar.

Cabe problematizar se os conceitos e categorias classificatórias da história da arte “ocidental” bem como os esquemas perceptuais que se desenvolvem por meio do aprendizado sistemático de obras, artistas, estilos, escolas e tendências são suficientes na abordagem da arte contemporânea ou, mais especificamente, para lidar com as múltiplas perspectivas de produção artística que confluem no cenário atual, no contexto em que os artistas indígenas atuam como protagonistas.

Nos discursos sobre a arte, as palavras criam lacunas e as brechas são ocupadas por diferentes pontos de vista que, inevitavelmente, costumam gerar controvérsia. Mas o campo artístico não se alimenta e se retroalimenta das polêmicas suscitadas por obras, *performances* e discursos? Os equívocos e divergências não são ingredientes de destaque nesta culinária? Conforme tratado no início desta seção, os discursos sobre a arte integram os processos de percepção e produção artísticos. Assim tem ocorrido, inevitavelmente, com a Arte Indígena Contemporânea.

A Arte Indígena Contemporânea

O caminho da Arte Indígena Contemporânea (AIC) tem sido povoado por aproximações e desvios, acordos e desacordos. Por isso, pensa-se que a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea – em instituições coloniais

consagradas e consagradoras de obras e artistas – se constitui um cenário profícuo para o estudo acerca das inter-relações entre arte e linguagem. Isso se deve, por um lado, ao ineditismo das obras e das ações implementadas por indígenas e, por outro lado, aos embates e discrepâncias que movimentam o campo artístico.

A utilização de termos das línguas indígenas originárias foi constante no caminho trilhado pela AIC³. Os conceitos indígenas povoaram o horizonte das exposições e exigiram um olhar diferenciado dos espectadores. Neste trajeto, a AIC recebeu modelações; em alguns momentos, parece haver distanciamentos perceptíveis em relação ao uso do conceito por parte de seus possíveis adeptos. Contudo, ela funcionou como uma “armadilha para armadilhas”, como defendia Jaider Esbell (2020; 2021) – porque foi capaz de capturar a atenção dos curadores, críticos, jornalistas e pesquisadores e, ao mesmo tempo, buscou esquivar-se de ser capturada pelas classificações produzidas no campo artístico.

Se a “armadilha” for interpretada a partir do domínio-fonte da guerra, da luta e da disputa entre adversários ou inimigos, a AIC tem funcionado como uma importante estratégia de ataque e de defesa na batalha pela legitimidade indígena no sistema da arte contemporânea. Mas a concepção de Esbell acerca das “armadilhas” parece ter se estruturado por outro viés – pelo domínio-fonte da caça, ou seja, como uma relação que se estabelece entre o predador e a presa. Assim, não se está diante de uma batalha, mas de uma tautologia na qual os humanos e os demais animais não apresentam identidades fixas, mas enxergam o “outro” como predador ou presa a partir de sua própria perspectiva. Viveiros de Castro (2018, p. 45) explica que

“[a] metafísica amazônica da predação é um contexto pragmático e teórico altamente propício ao perspectivismo. Isso dito, não há existente que não possa ser definido nos termos relacionais gerais de sua posição em uma escala relativa de potência predatória”.

É mister ressaltar que o trajeto da AIC foi percorrido por discursos estruturados em diferentes domínios-fonte: o da caça, da luta, do feitiço, da cura, do encantamento, da retomada territorial, da arena de disputas etc. Aqui, não se pretende analisar os diversos domínios de base, mas mapear a intersecção entre os conceitos destacando-se a diferença entre o discurso bélico e o discurso da caça quando se pensa,

³ A dissertação de mestrado de Erika Kimie Koyama (2024) intitulada “Artes indígenas no Brasil: um levantamento dos conceitos e termos mobilizados pelos indígenas a partir de 2013” é uma fonte de consulta importante para o/a leitor/a tomar conhecimento dos diferentes termos e conceitos utilizados por artistas indígenas no contexto contemporâneo.

respectivamente, os conceitos artísticos como armas ou como armadilhas. Mais adiante, nos últimos tópicos do artigo, esse assunto será retomado.

É importante salientar que os sentidos da arte, no contexto das artes indígenas, precisam ser mais bem explorados pelos alienígenas da cultura autóctone, mas sedentos por aproximação. O autor deste artigo se inclui como um destes alienígenas. Foi assim que ele buscou um contato mais íntimo com a “Arte Indígena Contemporânea”. Nesta caminhada, uma paisagem exuberante se destacou: a arte e a linguagem de Jaider Esbell.

O termo “Arte Indígena Contemporânea” foi defendido por Jaider Esbell para contrapor-se à nomenclatura utilizada por críticos e curadores que, de início, classificavam suas obras e de outros artistas indígenas como “arte contemporânea indígena”. Ao inverter os termos, Jaider Esbell protagonizou uma guinada estratégica nas maneiras pelas quais a “ocupação do território” ocorreria nas décadas de 2010 e 2020. Enraizadas em uma política da imagem e uma política da linguagem questionadoras do *status quo*, as intervenções dos artistas indígenas, como por vezes são conhecidos, não só polemizaram os sentidos atribuídos às artes indígenas, mas reposicionaram o seu lugar no cenário da arte contemporânea.

O conceito de Arte Indígena Contemporânea, desenvolvido por Jaider Esbell, apresenta-se como um ponto de intersecção entre o sistema da arte indígena (termo cunhado por ele) e o sistema da arte contemporânea – o “sistemão”, isto é, as relações de produção-circulação-consumo, com seus diferentes atores e suas instituições de legitimação, as quais se desenvolveram a partir do Continente Europeu (Eyng, 2024). De maneira resumida, pode-se dizer que os sentidos da arte, para Jaider Esbell, estão atrelados à espiritualidade, à ancestralidade e às lutas políticas e socioambientais. Doravante, uma proposição bastante original de Esbell foi conceituar a AIC como uma “armadilha para armadilhas” – como uma estratégia de posicionamento no campo artístico. Mas o quê, de fato, significa “campo artístico”?

O campo artístico

A teoria acerca do campo social, desenvolvida e aprimorada por Pierre Bourdieu ao longo de sua vida, quando enfrentou o nicho específico da arte, acabou por tornar-se de uso comum no meio acadêmico a tal ponto que o termo “campo

artístico” tem sido largamente utilizado para indicar um espaço social no qual ocorrem disputas por legitimidade e originalidade entre artistas, críticos, curadores etc.

O conceito de “campo”, entendido como um domínio da vida social que atinge uma relativa autonomia em relação aos determinantes econômicos e passa a produzir suas próprias convenções culturais, é um dos mais importantes desenvolvidos por Pierre Bourdieu (Miceli, 2003). Feito uma base de sustentação para a edificação de uma ciência rigorosa sobre os objetos e processos artísticos, o conceito funcionou como uma perspectiva pela qual “se podia captar posições produtoras de visões, obras e tomadas de posição, a que correspondiam classes de agentes providos de propriedades distintivas, portadores de um *habitus* [...]” (Miceli, 2003, p. 65). O conceito de campo, em estreita sintonia com o conceito de *habitus*, entendido como “sistemas de disposições socialmente constituídas de um grupo de agentes” (Miceli, 2003, p. 65), tornaram-se os pilares da Sociologia da Cultura de Pierre Bourdieu.

Saint Martin (2022) argumenta que pensar com a categoria sociológica “campo” envolve a identificação das relações de força, luta e dominação que se desenvolvem em um grupo ou classe social. Assim, o foco da análise sociológica incide nas relações que se estabelecem entre agentes e instituições e não isoladamente nos indivíduos. Por seu turno, o “campo” não é uma categoria determinada *a priori*, como algo que se buscasse encontrar e já estivesse pré-definido, nem é uma categoria etérea – ele pode modificar-se e até extinguir-se. Em suma, o campo é uma construção teórica do sociólogo posta à prova com o intuito de identificar se as relações sociais em um contexto histórico constituem um campo artístico, político, religioso, econômico etc.

Chartier, em debate com Lopes (2002, p. 146) afirma que “o mais importante é trabalhar com Bourdieu, [...] é utilizá-lo para temas que não pôde abordar, para períodos que não foram historicamente os mais importantes para ele”. Na sua posição, não basta trabalhar com seus conceitos, mas é necessário ir além, o que envolve “trabalhar com as suas perspectivas, com a ideia de um pensamento relacional e a repulsa à projeção universal de categorias historicamente definidas” (Chartier, Lopes, 2002, p. 146). Acerca do conceito de campo, o historiador francês aponta que ele “se introduz entre as determinações socioeconômicas na definição mais tradicional da sociologia, da história social e a produção simbólica de ideias ou de obras” (Chartier, Lopes, 2002, p. 141). Na posição desse autor, o conceito de campo apresenta três

características que o definem: a primeira diz respeito à ideia de que o campo cultural (artístico, político, científico, literário etc.) opera por meio de parâmetros invertidos em relação ao campo econômico – a “arte pela arte”, por exemplo, valoriza os aspectos estéticos em detrimento do valor econômico das obras; a segunda aponta para o desenvolvimento histórico do campo cultural, sendo que esse se fundamenta na capacidade de reflexão sobre si – o passado pode ser ora negado, ora incorporado, pelos agentes e instituições envolvidos nas disputas pelo poder simbólico no interior de um campo cultural; e a terceira pressupõe que os campos culturais não são codificados juridicamente. Essa característica envolve a delimitação de regras internas ao campo como a necessidade de classificação, por parte de agentes e instituições, sobre quem poderá exercer determinadas posições, ou seja, àqueles aos quais, por meio das convenções culturais, é legitimado o uso do poder simbólico.

Para Heinich (2008), os conceitos de “capital cultural” e “autonomia do campo”, elaborados por Pierre Bourdieu, foram cruciais na constituição da disciplina de Sociologia da Arte. Com a introdução de um espaço bidimensional que comporta tanto o econômico quanto o cultural, este autor trouxe contribuições significativas para o entendimento de que a abordagem sociológica não se limita à análise das relações entre um indivíduo (o artista) e a sociedade, mas é permeada por diferentes aspectos como posições hierárquicas, tipos de “capital”, produtores, editores, especialistas etc. Sobre isso, a obra de Bourdieu oferece uma alternativa aos idealismos estéticos e ao reducionismo do tipo economicista, porque enfatiza as posições tomadas por agentes e instituições no campo artístico.

Todavia, Heinich (2008) destaca que a “sociologia da dominação”, termo que ela utiliza para nomear a sociologia de Bourdieu e de seus colaboradores, embora desvele as desigualdades sociais, tem-se mostrado menos adequada para tratar acerca das relações de interdependência entre agentes e instituições – as negociações que ocorrem no campo artístico e que não seriam redutíveis ao crivo dos binômios dominante-dominado ou legítimo-ilegítimo. Por essa via, a ideia de luta por legitimidade funcionaria como um aparato teórico que, em última instância, converte os dominados (ilegítimos) em ressentidos e os dominantes (legítimos) em culpados.

É oportuno problematizar se a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea envolveu algo desta natureza: uma luta por legitimidade entre

dominantes e dominados, legítimos e ilegítimos, ressentidos e culpados? Também, há que se questionar se a Arte Indígena Contemporânea foi legitimada nas instituições a partir de disputas, lutas e batalhas ou seria oportuno dizer que ocorreram alianças?

A problemática acima não se resolve com a presente pesquisa. O que se pretende demarcar, aqui, não são os efeitos nem as intenções do discurso, mas a estrutura subjacente, a partir da identificação de domínios-fonte, que embasa a construção discursiva. Por hora, torna-se relevante apontar algumas das características daquilo que se entende por arte contemporânea para delimitar se o conceito de campo artístico se aplica neste contexto, ou seja, para refletir se a arte contemporânea funcionaria como um espaço autônomo de relações sociais constituído por meio de relações de poder produzidas a partir do seu interior.

Arte contemporânea como campo artístico

Heinich (2014) defende a ideia de que aquilo que costuma ser compreendido como arte contemporânea não pode ser reduzido, única e exclusivamente, à categoria cronológica, como algo que surge e se desenvolve em um período histórico específico. Para a autora, a arte contemporânea envolve a consolidação de um novo paradigma artístico porque possui características muito específicas que a diferenciam de outras maneiras de produzir arte, como a arte clássica e a arte moderna; tais práticas artísticas podem, inclusive, coincidir no período entendido como “contemporâneo”. Assim, Heinich (2014, p. 376) afirma que “como categoria artística, a arte contemporânea se encontra no mesmo nível da arte clássica ou moderna, sendo que cada uma possui suas características próprias”.

A arte contemporânea envolve a transposição dos limites circunscritos à produção artística clássica – o respeito aos cânones acadêmicos – e às criações modernas, geralmente pautadas na busca pela expressão da interioridade do artista. Dessa forma, a arte contemporânea provoca a transgressão dos critérios comumente utilizados na definição do que seja arte, haja vista que “a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (Heinich, 2014, p. 377).

Para Heinich (2014), são características da arte contemporânea a diversificação dos materiais, a estreita imbricação entre a obra e o discurso sobre a

obra, a importância de mediações de diferentes ordens (profissionais, instituições, objetos, palavras, imagens, números e, inclusive, representações mentais relacionadas ao atores, não-observáveis do ponto de vista externo aos indivíduos), os círculos de reconhecimento, a espacialização, a internacionalização e novas práticas de coleção e transporte, dentre outras.

Do ponto de vista das mediações, Heinich (2014, p. 380) observa que elas “se tornam mais necessárias, na medida em que o ‘campo’, para usar um termo de Bourdieu, se torna mais autônomo, mais independente das regras ou expectativas ordinárias”. Segundo a autora, se comparada à arte clássica, quando praticamente não existiam mediadores, e à arte moderna, na qual o mercado de obras de arte centralizava a relação entre vendedores e consumidores, a autonomia acentuada da arte contemporânea se explica pela quantidade ampliada de atores dedicados à seleção, circulação e avaliação de obras de arte. Os intermediários atuais são competidores que estão em disputa constante, não somente pelo melhor preço das obras, mas pela descoberta de jovens artistas e de trabalhos originais e inovadores. Desse modo, na arte contemporânea estariam em jogo não somente aspectos econômicos e comerciais, mas a disputa pelo capital cultural – os valores simbólicos.

Embora as estratégias dos artistas e escritores franceses do século XIX em relação aos seus pares, nas disputas por originalidade e legitimidade no campo artístico, não possam ser transpassados para a compreensão do contexto atual – sem o risco de se recair em um anacronismo histórico – entende-se que o legado teórico de Bourdieu acena para a importância de se abordar a arte contemporânea a partir do conceito de campo artístico. Em síntese, isso se justifica a partir de três características definidoras: 1. As relações que se estabelecem entre agentes e instituições apresentam uma certa autonomia em relação aos determinantes econômicos; 2. O desenvolvimento histórico das relações que se estabeleceram entre obras, estilos, artistas, críticos, pesquisadores, instituições etc. funciona como um mercado de bens simbólicos – um repositório de memórias, impasses, intrigas, afirmações e refutações que formam o historial do campo; e 3. O campo artístico é constituído por disputas pela classificação – os discursos e seus conceitos classificatórios.

A arte contemporânea como um campo artístico pode ser observada quando se analisa a inserção de artistas indígenas no contexto das bienais, feiras, museus

e galerias. Embora as obras e *performances*, em parte, tenham sido realizadas a partir de encomendas, elas não estiveram a serviço, especificamente, do capital econômico, ainda que “vender telas para comprar terras” seja um lema importante e uma fonte de renda para os artistas indígenas. Também, a AIC tensiona as relações de autonomia em relação aos demais campos – o político, o religioso e o econômico – haja vista ela se constituir a partir de pautas socioambientais, da luta e preservação dos territórios, da denúncia dos diferentes tipos de violência contra as populações indígenas, da valorização da ancestralidade e do uso de práticas xamânicas que retroalimentam a criação artística e os discursos sobre a arte. Isso não contradiz a noção de campo artístico, mas reforça a ideia de que um campo não se desenvolve de maneira isolada.

No historial de intervenções artísticas que envolveram a atuação da AIC foram constantes os questionamentos ao *status quo*, os quais se manifestaram por meio de obras e *performances* que revisitaram a história da arte e problematizaram as visões romantizadas e modernistas acerca das culturas indígenas. Conforme explicam Luna, Flores e Melo (2022, p. 78-79),

a arte indígena Contemporânea, sem apartar-se das cosmovisões indígenas, apropria-se da linguagem do sistema de arte em geral, da história da arte brasileira e ocidental e do conceito de antropofagia modernista; ocupa espaços institucionais e mercadológicos; decoloniza assim o pensamento ocidental, que não via o ‘outro’, a não ser pela métrica do desenvolvimento racional e progressivo.

A luta por legitimidade dos artistas indígenas na ocupação dos espaços institucionalizados foi descrita tanto em seus próprios discursos quanto nos artigos e ensaios acadêmicos de pesquisadores-testemunhas. Nesse sentido, os três requisitos apontados por Chartier e Lopes (2002) como características definidoras de um campo artístico parecem ser aplicáveis quando se analisa a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea: relativa autonomia do poder simbólico em relação ao poder econômico, acesso ao mercado de bens simbólicos do interior do campo e disputas pela classificação. Em síntese, partindo-se do repertório de base proposto por Bourdieu (1996), é plausível pensar que a atuação da AIC no campo artístico envolveu a luta por legitimidade e os conceitos constituíram-se parte do arsenal bélico.

Conceitos artísticos são armas

A maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definir ou para definir seus adversários são armas e apostas de lutas, e muitas das categorias que os historiadores da arte aplicam para pensar seu objeto não são mais que esquemas classificatórios oriundos dessas lutas e mais ou

menos habilmente mascarados ou transfigurados. Inicialmente concebidos, a maior parte do tempo, como insultos ou condenações (mas nossas categorias não o vêm do grego *kategorrein*, acusar publicamente?), esses conceitos de combate tornam-se pouco a pouco categoremáticos a que, graças a amnesia da gênese, as dissecações da crítica e as dissertações ou as teses acadêmicas conferem um ar de eternidade (BOURDIEU, 1996, p. 332).

Em “As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário”, na medida em que descreve sua interpretação acerca das categorias classificatórias utilizadas no campo artístico-literário, Bourdieu (1996) critica a ínfima problematização, por parte dos historiadores, acerca dos termos utilizados para se referir aos estilos e tendências estéticas. Os conceitos artísticos, na posição do autor, são acusações públicas (por vezes até ofensivas) que, com o tempo, distanciam-se das discussões e das disputas pelo poder simbólico e cristalizam-se em termos de uso corriqueiro (romantismo, realismo, impressionismo, fauvismo, expressionismo, cubismo, futurismo etc.).

Na busca por uma base sólida que fornecesse subsídios para uma ciência (sociológica) rigorosa dos modos de produção e percepção artísticos, Bourdieu (1996, p. 332) afirma que “a ciência não pode fazer nada mais que tentar estabelecer a verdade dessas lutas pela verdade e apreender a lógica objetiva segundo a qual se determinam as apostas e os campos, as estratégias e as vitórias”. Para isso, as condições sociais de produção e utilização da arte precisam ser abordadas historicamente e o conceito de campo artístico funciona, a partir desse viés, como uma categoria que permite averiguar a gênese do surgimento das práticas e dos discursos sobre a arte a partir da ideia de que os agentes e as instituições assumem posições no interior do campo e são inevitavelmente influenciados pelo *habitus*.

Os discursos sobre a AIC têm sido construídos a partir de um *habitus* acadêmico que se vale dos domínios-fontes da guerra, da luta e da disputa. Aqui, cabe problematizar se estes domínios-fonte eternizam maneiras de se falar e de se escrever sobre os processos de produção e percepção artísticos ou se eles continuam sendo aplicáveis quando se analisa o cenário contemporâneo.

Daniel Dinato (2019) foi testemunha ocular da exposição “Reantropofagia”, realizada no Centro de Artes da UFF (Niterói) de 24 de abril a 26 de maio de 2019. A partir da descrição e análise das obras e de sua organização no espaço o autor dialoga com os escritos de Denilson Baniwa que, além de expor trabalhos na mostra, assinou a curadoria em conjunto com Pedro Gradella. O texto de Dinato (2019, p. 278) enfatiza

a ideia exposta no título do seu artigo e afirma que “os museus e espaços de arte serão, pouco a pouco, demarcados e retomados”. Assim, com a exposição, buscou-se “ocupar um ‘território simbólico e hegemônico’ para afirmar que os museus e galerias estão sendo ocupados e demarcados pelos indígenas” (Dinato, 2019, p. 280). Em consonância com Denilson Baniwa, o autor considera que a exposição envolveu “uma retomada em busca de perturbar uma ideia de identidade que, constantemente, silenciou os indígenas e suas múltiplas formas de viver” (Dinato, 2019, p. 280).

O discurso da retomada territorial, ainda que simbólica, se estrutura a partir dos domínios-fontes da guerra, da luta e da disputa aplicados ao domínio-alvo “arte”. O caráter inédito da exposição, no contexto brasileiro, ressaltado pelo pesquisador-testemunha, leva em conta um pano de fundo no qual figuram as guerras coloniais e as lutas e disputas por demarcação e preservação dos territórios indígenas.

Em “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil”, Goldstein (2019) discute o alargamento de conceitos e temáticas tratadas pela Antropologia e História da Arte e argumenta que, com esse movimento, suas interfaces se ampliaram. No decorrer da pesquisa, ela descreve obras e projetos que testemunhou desde 2015 até 2019 que, direta ou indiretamente, se relacionavam com as culturas indígenas. Nas conclusões finais, após destacar a importância do protagonismo indígena nos sistemas artístico e acadêmico e defender uma maior aproximação entre a Antropologia e a História da Arte, a autora aponta que

Embora erros e equivocações sejam inevitáveis no processo, a boa notícia é que a arte representa uma arena privilegiada para traduções criativas e interpretações livres. Esperemos apenas que a atual escalada de violência contra as vidas indígenas seja contida e deixe espaço para isso (Goldstein, 2019, p. 92).

A arte como arena seria uma metáfora casual, no sentido de uma figura de linguagem, ou pode-se interpretar que, nesse caso, os domínios-fonte da luta e da disputa estruturam o discurso da pesquisadora-testemunha? Os sentidos da palavra “arena” apontam para diferentes contextos: um espaço de disputa entre gladiadores, tal qual ocorria na Roma Antiga; o espaço central de um circo, no qual se apresentam artistas; ou, ainda, o espaço onde ocorre uma tourada. Ao se levar em conta a última frase do excerto selecionado, percebe-se que a violência contra os povos indígenas é denunciada “em tempo real” por Goldstein (2019). Considera-se que o termo “arena” envolve os domínios-fonte da luta e da disputa aplicados ao domínio-alvo “arte”.

Na pesquisa de Berbert (2019) intitulada “Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais”, evidencia-se os domínios-fonte da luta e da disputa sendo aplicados no discurso acerca da inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea. Em suas palavras:

Depois de atuar nos espaços da política institucional, das escolas, das universidades e do cinema, indigenizando-os em alguma medida, a arte é a esfera de importância para o qual muitos artistas e lideranças indígenas se voltam neste momento. Os museus e espaços de arte, centrais para as formas ocidentalizadas de construções identitárias, estão sendo povoados e disputados por eles que, de maneira perspicaz, mobilizam seus agenciamentos a partir da categoria de arte indígena contemporânea (Berbert, 2019, p. 27).

No excerto selecionado, Berbert (2019) articula seu discurso a partir do domínio-fonte da luta e da disputa que, tal qual a “retomada territorial” proposta por Dinato (2019), compreende os espaços das instituições artísticas como um campo de batalha e de ocupação territorial. Por essa via, os conceitos artísticos – aqueles que povoam estes espaços e nomeiam obras e *performances*, embasam curadorias e catálogos e, inevitavelmente, repercutem nos artigos, ensaios, dissertações e teses acadêmicas – tornam-se armas na luta por legitimidade e originalidade no campo artístico. Sobre isso, considera-se que a via inaugurada por Bourdieu se constitui um caminho importante na abordagem da AIC na atualidade. Mas, e se as relações entre agentes e instituições fossem pensadas a partir do domínio-fonte da caça?

Conceitos artísticos são armadilhas

A proposição de Jaider Esbell de que a AIC funciona como uma “armadilha para armadilhas” apareceu, de maneira evidente, no final de um ensaio publicado no *site* de sua galeria. Ali, logo após conceber que a AIC envolve a “[...]prática artística como composto de atos mais elevados. Como conjunto ritualístico mais que mítico chegando a pajelagem. Como prática xamânica, curativa e psicomedicinal [...]”, Esbell (2020, n.p.) enfatiza que o artista é um ser sensível que, por vezes, precisa lidar com as imposições do meio social. Para isso, ele faz a seguinte advertência:

[...]não vou deixar de lembrar que em tudo há armadilhas e que nós, os indígenas, precisamos de uma armadilha para identificar armadilhas e quem sabe esta não seja exatamente a AIC – Arte Indígena Contemporânea, feita e contextualizada por seus autores próprios (Esbell, 2020, n.p.).

A ideia de que a AIC possa ser interpretada como uma “armadilha para armadilhas” tornou-se recorrente nas falas do artista macuxi. Isso pode ser observado na entrevista concedida em 15 de abril de 2021 e publicada na Revista Arte e Ensaios. No excerto abaixo, ele discorre acerca da AIC como uma armadilha para lidar tanto com a questão da identidade indígena quanto com a circulação dos artistas indígenas entre os mundos “indígena” e “não-indígena”:

[...] A AIC é uma armadilha porque nos convida a aprofundar essa questão da identidade. E quando ela vem com essa densidade, puxa para a ideia de essência, de matriz, até mesmo de pureza, que é essa relação ainda muito romantizada da integração plena do homem com a natureza. E aí, ela vem nos fazendo questionar como fazer essa transição, essa transposição nos mundos. Ela vem como uma armadilha para pegar armadilha porque pressupõe se lançar nesses espaços do enquadramento, do encaixotamento, do emolduramento. Tem que entrar lá para ver como funciona essa dinâmica, com a habilidade de não ficar aprisionada. Ela vem com a chance de operar códigos muito sutis, muito distintos, nessa ideia de intermundo da comunicação, passando pela ideia da tradução. Porque ela vem trabalhando uma segunda parte da ideia de existência, que é o tempo presente, a questão do protagonismo da atuação, da corporificação da presença do indivíduo (Esbell, 2021, p. 38).

Os sentidos da palavra “armadilha” estão relacionados ao uso de artefatos ou táticas para capturar animais. Todavia, o termo “armadilha” também é empregado para indicar as estratégias de captura de inimigos em uma batalha, por exemplo. De fato, a linguagem verbal é dinâmica e, a depender do contexto e dos interlocutores, as palavras podem assumir diferentes significados. No caso da proposição de Esbell (2021), interpreta-se que a caça se constitui o domínio-fonte do discurso quando se pensa o domínio-alvo “Arte Indígena Contemporânea”. Assim, por um lado, os conceitos artísticos são armadilhas, ou seja, maneiras de capturar a atenção dos agentes e instituições no campo artístico; por outro lado, o campo artístico está povoado de armadilhas. Nesse sentido, em um cenário no qual não se sabe, a todo momento, quem é a presa e quem é o predador – todos são presas e predadores em potencial – há que se proteger-se de armadilhas se criando outras armadilhas.

Considerações finais

As armadilhas são produzidas para capturar as presas e as presas não são, necessariamente “inimigas”, mas manifestações corpóreas de um “humano” que se manifesta de diferentes formas – como espírito, animal ou especificamente ser

humano (Viveiros de Castro, 2018). Seria o perspectivismo ameríndio um constructo teórico que explicaria o discurso verbal de Jaider Esbell sobre a AIC?

No intuito de experimentar algumas possibilidades de se pensar a inserção de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea, entende-se que a ideia de que “conceitos artísticos são armas” aponta para a noção de que os discursos bélicos – da guerra, da luta, da arena de disputas e da retomada territorial – constroem uma perspectiva analítica que se aproxima do pensamento de Pierre Bourdieu. Em outra perspectiva, a ideia de que “conceitos artísticos são armadilhas”, entendida a partir do domínio-fonte da caça, sugere que a atuação dos agentes e instituições envolve o uso de táticas e estratégias de captura e fuga as quais pressupõem lidar com a indefinição de não se saber quem são os predadores e quem são as presas neste espaço social.

As questões levantadas no decorrer do texto apontam para a necessidade de se aprofundar o estudo acerca dos discursos sobre a arte e, mais especificamente, acerca da Arte Indígena Contemporânea. A ideia de que os “conceitos artísticos são armadilhas”, tributária do pensamento de Jaider Esbell, parece ser uma via alternativa para se pensar as relações sociais que se estabelecem no campo artístico na atualidade – e se agentes e instituições fossem interpretados como predadores e presas em potencial? Conceitos e obras seriam armadilhas? Longe de esgotar a discussão, chama-se a atenção para o fato de que, no plano da linguagem, as metáforas conceituais estruturam as maneiras de se falar e de se escrever sobre arte.

REFERÊNCIAS

BERBERT, Paula. Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais. Monografia. Pós-graduação Lato Sensu em Estudos e Práticas Curatoriais. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

CHARTIER, Roger; LOPES, José Sérgio Leite. Pierre Bourdieu e a história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 139-182, 2002.

DINATO, Daniel. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 3, p. 276-284, set. 2019.

ESBELL, Jaider. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. Galeria Jaider Esbell, 09 de julho de 2020. Disponível em <https://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Select**, n. 39, ano 7, p. 98-103, 2018a.

ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**. Organização de Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018b (Coleção Tembetá).

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. Entrevista de Jaider Esbell com a participação de Anderson Arêas, Clarissa Diniz, Daiara Tukano, Livia Flores, Paula Berbert, Pedro Cesarino e Ronald Duarte, realizada em 15 de abril de 2021 por via remota. **Arte e Ensaios**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 27, n. 41, p. 1-35, jan.-jun. 2021.

EYNG, Celio Roberto. Nas armadilhas de Jaider Esbell: sobre o conceito de arte indígena contemporânea. **Criar Educação**, Criciúma, v. 13, n. 3, 2024, pp. 513-533. GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 373–390, jul. 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016 - (Coleção Pensamento Humano).

KOYAMA, Erika Kimie. Artes indígenas no Brasil: um levantamento dos conceitos e termos mobilizados pelos indígenas a partir de 2013. 2024, 204 f., Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, 2024.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas de la vida cotidiana**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

LUNA, Gloria Alejandra Guarnizo; FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia. **Revista Farol**, [S. l.], v. 17, n. 25, p. 1-15, 2022.

MACIEL, Lucas da Costa. 2019. "Perspectivismo ameríndio". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/perspectivismo-amerindio>. ISSN: 2676-038X.

MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. **Tempo Social**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 63-79, abr. 2003.

MORAES, Roque. Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. **Ciência & Educação**, v. 9, n. 2, p. 191-211, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SAINT MARTIN, Monique de. A noção de campo em Pierre Bourdieu. **Revista Brasileira de Sociologia**. Vol 10, No. 26, p. 222-235, Set-Dez/2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).