

Aporias da pluralidade: como (...) sobre o que *ainda* não existe

Rachel Cecília de Oliveira

72

A proposta deste texto remete ao tema trabalhado pelo projeto curatorial da 31ª Bienal de São Paulo. Com o mote “Como [...] coisas que não existem”, a equipe incita-nos a pensar sobre as múltiplas possibilidades de completar essa frase, visando a trazer à tona o dilema da transformação das velhas formas de pensar e compreender que caracterizam o que chamamos de atualidade. A contracapa do catálogo preenche a lacuna com verbos como: falar, imaginar, ver e lutar por coisas que não existem. Da minha *perspectiva*¹, tratar de estéticas indígenas é exercitar o preenchimento dessas lacunas. Todavia, o ato de preenchê-las em um evento ou em uma publicação que não se dirige apenas aos “brancos” – como nos chamam a maioria dos ameríndios² – torna importante elucidar a partir de qual lugar essas lacunas serão, pelo menos, problematizadas. Isso porque, se estou falando de pluralidade com o objetivo de evidenciar suas aporias, suas contradições internas, a primeira que surge é a da universalidade do discurso, a qual tem uma de suas origens na supremacia do sujeito transcendental kantiano³. Como não comungo com essa supremacia e compreendo as coordenadas históricas, geográficas e culturais de um lugar de fala, a única maneira de preencher as lacunas é a partir do lugar de “branca” que eu ocupo. Como não há universalidade também entre os brancos, é do ponto de vista de uma brasileira branca e colonizada que quero criticar a estrutura do discurso que domina o pensamento sobre a “arte” para

1. Entendo perspectiva como o pressuposto relacional conceituado pelos antropólogos Tania Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro.

2. Povos originários das américas.

3. Entendo que o pressuposto da universalidade tenha sido criado antes de Kant, mas é com ele que essa universalidade passa a ser exercida por cada sujeito com validade para os demais.

evidenciar manifestações outras que não a “arte” europeia ou estadunidense. Para isso, colocarei em xeque o discurso tradicional sobre a “arte” por meio da confrontação com o que seria uma imagem/artefato ameríndio, isto é, o contato com as práticas indígenas será utilizado para repensar o que chamamos de “arte”. Logo, meu objetivo é problematizar algumas aporias relativas à tão aclamada pluralidade que é empunhada como um troféu pela grande maioria das teorias, histórias e estéticas que tratam da “arte” desde a emergência dos *readymades* de Duchamp. Coloquei o termo “arte” entre aspas, pois, se o objetivo é reconsiderar “as velhas formas de pensar”, mostrarei de que maneira o termo “arte” é uma dessas formas.

73

Como pensar sobre coisas que não existem: o mito da arte

Tratarei o termo mito como uma construção simbólica que fundamenta um discurso, ou seja, como uma narrativa que constrói um sistema de crenças que são assumidas como verdadeiras, válidas e funcionais por uma dada coletividade. É neste sentido que a pureza é um mito que a arte europeia tentou performar por meio da construção da ilusão de sua universalidade, pois a arte, como a entendemos, é uma invenção europeia. Larry Shiner, no livro *The invention of art*, reconstrói o longo processo de invenção dessa categoria ilustre no ocidente enfatizando tanto as motivações de seus representantes quanto a formação de seu sistema e de seu discurso. Já na introdução do livro ele elucida o problema:

(...) como muitas outras coisas que surgiram no Iluminismo, a ideia europeia de arte foi considerada universal, e exércitos, missionários, empresários e intelectuais europeus e estadunidenses, fizeram o melhor que puderam para mantê-la. Acadêmicos e críticos atribuíram isso aos antigos chineses e egípcios, e uma vez que o domínio colonial europeu estava firmemente estabelecido, os artistas e críticos ocidentais descobriram que os povos conquistados da África, das Américas e do Pacífico sempre possuíram algo chamado “arte primitiva”. Essa assimilação das atividades e artefatos, de todos os povos e de todas as épocas passadas, pela nossa visão se estabeleceu há tanto tempo que a universalidade da ideia europeia de arte é entendida como correta (Shiner, 2001, p. 3).

Shiner deixa claro que o problema está na mitificação de um modo específico do fazer poético, enfatizando a construção do discurso regulador ao qual me refiro. Compreender a arte a partir das cinco categorias – poesia, escultura, arquitetura, pintura e música – estabelecidas por Diderot e D’alembert na Enciclopédia, é possuir dela uma ideia tão restrita quanto a estabelecida por Hegel para a história em suas “Lições sobre a filosofia da história”. Considerar apenas a Europa como corolário último da civilização e, conseqüentemente, lugar onde existe história, é estabelecer para esta o mesmo tipo de discurso regulador produzido para a arte no mesmo período. A vasta, temporal e geográfica empreitada europeia de colonização dos demais continentes foi imprescindível para garantir que o discurso universalizante da arte erudita ganhasse o escopo atual. É importante ressaltar que o sistema criado se baseou na segregação racial, de gênero e social. A arte é a configuração de um universo de *distinção* para exercer poder sobre aqueles que a ele não pertencem. Por isso, quando fazemos a questão “Isto é arte?” estamos perguntando: “Isso cabe na prestigiada categoria das Belas Artes?”

A questão que Shiner responde em seu livro é: quais foram os processos que levaram à construção desse mito que vivenciamos hoje? Originado do grego *tekné*, o termo arte tem significação ambígua e utilização múltipla, que se mantém quando o termo é empregado de forma composta, como é o caso de arte da culinária, arte de vestir-se bem, arte de jogar videogames. Designava atividades muito diversas, se referindo, na maioria das vezes, ao desenvolvimento de uma capacidade. Isso fez com que as artes designassem, também, habilidades técnicas a serem desenvolvidas dentro de uma lógica cooperativa de produção. Foi a criação da categoria da arte erudita que unificou e universalizou o termo em torno de uma produção muito específica. O que chamamos de Arte (com inicial maiúscula) hoje, é um universo bastante restrito, feito para diferenciar o artefato e o artesanato de uma produção que tem fundamento intelectual e, por isso, não pode ser conhecida e reconhecida pelo seu caráter artesanal.

O termo arte foi isolado, deixando de se referir aos diferentes fazeres realizados de modo conjunto. As obras passaram a existir por si mesmas e sua produção realizada por um criador individual – o artista –, responsável pelo caráter único da obra de arte e, por isso, merecedor de um *status* social de prestígio, digno de admiração, o que não ocorre com o artesão. O artista é aquele que produz

obras autônomas, sem finalidade e sujeitas à contemplação estética. Já a arte se transforma em um novo tipo de “investimento espiritual”, sendo o museu seu lugar de prestígio. Este passa a ocupar o espaço dos templos religiosos, exercendo o papel de vitrine para a especulação do recém-surgido mercado de arte. Com isso, a Arte se transformou em uma espécie de essência da metafísica moderna, visto que ela foi configurada como a experiência sensível dos pressupostos do discurso regulador dessa metafísica, o que transformou o artista em uma entidade diferenciada, em gênio criador. É importante lembrar que esse termo só havia sido utilizado até então para se referir a Deus. É ele que cria o mundo em sete dias no livro do Gênesis. “As Belas Artes, está dito, são fruto da inspiração e do gênio e destinadas a serem desfrutadas por elas mesmas em momentos de prazer refinado, enquanto o artefato e o artesanato requerem somente habilidade e regras e são destinados ao mero uso ou ao entretenimento” (Shiner, 2001, p. 5). A arte é definitivamente transformada em mito quando, no século XIX, o adjetivo “belas” cai em desuso e o termo “arte”, no singular, passa a ser utilizado.

Como falar sobre coisas que não existem: as contradições da alteridade

Alfred Gell, no primeiro capítulo do livro *Arte e Agência*, se dedica a discutir com algumas das mais conhecidas teorias antropológicas da arte sobre o modo como a abordagem das produções de outras culturas é realizada. Há um senso comum que entende a teoria antropológica da arte como a aplicação de teorias da arte à antropologia. Esse tipo de senso comum traz à tona as contradições que caracterizam a alteridade. Por meio de uma crítica à essencialização da arte e à alocação do que é tradicionalmente chamado de “arte primitiva” em terrenos outros, é criada uma sensação de abertura, de inclusão. A contradição inerente a esse senso comum antropológico está no questionamento da essencialidade da arte sem questionar a essencialidade do discurso sobre ela. Esse cenário é fruto da crença no mito da arte, da crença em seu caráter ideal e não sistemático ou discursivo.

Gell, discutindo com Sally Price, argumenta que a estetização da antropologia é um movimento que diz mais respeito aos ocidentais que aos povos aos

quais atribuímos características estéticas. O ato de exhibir e ou venerar imagens pelas próprias imagens, característico da construção da estética no ocidente, não pode ser universalizado. Na perspectiva de Price,

o projeto de uma 'estética indígena' está essencialmente voltado para o refinamento e a expansão das sensibilidades estéticas do público da arte ocidental, proporcionando o contexto cultural dentro do qual objetos de arte não ocidentais possam ser assimilados às categorias de valoração de arte da estética ocidental (Gell, 2018, p.26).

76

A crítica de Gell se limita a apontar a questão, afirmando que práticas como essa não podem ser consideradas como antropologia da arte, pois esta tem como objeto as relações estabelecidas dentro de um contexto social de produção, circulação e recepção que permitem o agenciamento desses objetos, ou seja, ela seria relativa não ao modo como vemos a arte, mas a uma tentativa de entender como algo que possui um *status* semelhante ao que chamamos de arte no ocidente existe dentro dessa rede de relações. Ele argumenta, inclusive, que um dos principais problemas da antropologia da arte se encontra na introjecção da ideia ocidental de arte pelos antropólogos, os quais costumam buscar em outros povos atributos, objetos e características que possam caber dentro do escopo ocidental da arte. Mesmo porque os objetos não têm sua identidade demarcada no modo como eles aparecem, mas nas relações que estabelecem. Isso faz com que o tratamento dado às produções de outras culturas, após elas serem retiradas de seu ambiente relacional, seja, muitas vezes, promíscuo. Esses objetos ganham novos e diversos significados e importâncias dependendo do modo e do lugar onde são expostos ou tratados textualmente. Logo, o reconhecimento da alteridade não garante sua condição de existência. Além disso, o simples fato de reconhecer a alteridade, historicamente, resultou em uma série de teorias que determinaram a superioridade do ocidente em relação aos demais povos do mundo.

O caráter não linear da história é marcado pela dinâmica de ação e reação em que a preservação do modo de pensar e agir sobre o mundo daquele que escreve suplanta, sucessivamente, a capacidade de estabelecer relações produtivas. Gerd Bornheim, no livro *O conceito de descobrimento*, mostra a ambiguidade da

curiosidade e da relação com o outro que foi estabelecida com a chegada dos portugueses em terras brasileiras. Segundo o filósofo, o conceito de descobrimento está aliado a uma exploração das diversas facetas da alteridade e a própria ideia de universalidade só é construída devido à existência de várias singularidades. Essa circunstância desencadeou um processo de comparação entre culturas que ganhou patamares antes desconhecidos. A comparação acabou por estabelecer uma escala de valores em que tudo o que é proveniente do discurso do outro se encontra em um lugar desvantajoso em relação ao ocidente.

Todavia, Bornheim trata da necessidade da busca de uma educação crítica para universalidade, devido à multiplicidade das singularidades, visto que o relativismo é, para ele, um conceito limite. O que estou defendendo aqui é justamente a impossibilidade dessa universalidade geral, travestida de globalização, a qual é utilizada como argumento para evitar o relativismo. É importante compreender que os mesmos problemas trazidos pelo relativismo são os problemas da universalidade em um mundo múltiplo, pois ambos têm como pressuposto uma essência comum. A diferença está no fato de que o relativismo pressupõe uma multiplicidade visual, enquanto a universalidade geral constrói uma hierarquia de valores para essa multiplicidade. Não estou defendendo a ausência de universalidade, mas a compreensão da impossibilidade de uma universalidade geral, válida para todas as singularidades.

Bornheim, afirma e reafirma: “é que nós, americanos, não tivemos Idade Média. [...] A experiência de ajoelhar-se nesse esplendor da Verdade que era uma catedral gótica só se verifica para nós em termos de extravagância turística. Nosso mundo é realmente outro” (1998, p. 13-14). Do mesmo modo que nossa experiência com a Europa, a qual é parte importante das relações culturais estabelecidas na América, é uma experiência de estrangeiro, nossa experiência com produções de outras culturas mostra-se ainda mais extravagante. Uma das contradições da alteridade está em nossa resposta etnocêntrica às diferenças experimentadas. Eduardo Viveiros de Castro cita, repetidamente, este trecho escrito por Lévi-Strauss:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos,

para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (Lévi-Strauss, 2015, p. 35).

78

No exemplo, ambos os povos envolvidos no desafio de lidar com a alteridade tentam encontrar no outro alguma dimensão que permita categorizá-lo dentro da dinâmica das culturas em questão, querem fazer com o que o outro se encaixe no universo de possibilidades do seu mundo. Viveiros de Castro afirma, comentando esse trecho, que o etnocentrismo pode ser entendido como uma questão de bom-senso. No entanto, enquanto os espanhóis pressupunham a não-humanidade dos ameríndios por ausência de alma, os últimos estavam averiguando se os primeiros eram deuses. Ambas atitudes mostram formas bastante diferentes de lidar com o etnocentrismo, sendo que a hipótese ameríndia aceita a diferença. O problema para eles está no fato de que os espanhóis são seres como eles, enquanto para os ocidentais o problema se encontra na diferença. A lógica da universalidade das singularidades exposta por Bornheim mostra a estrutura do problema em questão.

É sabido que o mundo ocidental tende a uma eliminação contínua da existência do outro, seja pelo extermínio, seja por assimilação. O sistema das artes ocidental, assim como a antropologia da arte, demonstra uma forte tendência à segunda opção. Muitas vezes, essa assimilação se dá aproximando aparências, ou seja, expondo um objeto exatamente como as obras de arte ocidentais. Há a crença de que essa aproximação levaria à valorização das produções de outros povos. No entanto, ela acontece somente em termos econômicos, não construindo uma dinâmica de respeito à existência do outro, ou uma compreensão do trabalho do outro no mesmo nível da compreensão da arte ocidental. É uma valorização por exotismo. Muitos antropólogos, inclusive Alfred Gell, defenderam e defendem a assimilação. Discordo que a assimilação tenha construído um universo de relação com culturas outras. Exemplo disso é o fato de que espólios ameríndios, distribuídos por museus do Brasil e do mundo, não geram sequer um respeito generalizado por eles, funcionando muito mais como memento a uma história passada e que, provavelmente, não tem necessidade de existir. Portanto, é urgente colocar a questão: como expor as “artes” dos outros? Como falar sobre as “artes” dos outros?

Como analisar coisas que não existem: a diferença

79

A assimilação das produções de outros povos pelos museus durante os séculos XIX e XX gerou a sensação de que a arte sempre foi entendida como mostra o Iluminismo, dando uma falsa impressão de universalidade. A incorporação das produções de outros povos nas coleções dos museus mundo afora é sintoma do mito da arte pois, se o ato de fazer arte é uma capacidade universal, então possuir arte também deveria ser. No entanto, essa universalidade é lida de modo unifatorial, ou seja, busca-se no outro exatamente aquilo que eu possuo. Nessa conjuntura, a estética kantiana acabou por ser utilizada como uma espécie de “ferramenta subjetiva” de desvalorização das produções outras, visto que ela pressupõe um acordo subjetivo acerca da qualidade daquilo que é experimentado. Desse modo, criou-se uma espécie de naturalização da arte em um momento em que o restante das instâncias da vida estão se desnaturalizando. A arte acabou por se transformar no último reduto da metafísica moderna.



Denilson Baniwa, *Gioconda Kunhã*, 2019

O artista ameríndio Denilson Baniwa ironiza essa situação assimilando um dos maiores símbolos da arte ocidental. Ao transformar a *Monalisa* de Leonardo da Vinci em uma ameríndia, Baniwa coloca em xeque o *modus operandi* do sistema das artes do ocidente. É importante enfatizar que a arte é uma categoria historicamente demarcada que está sujeita ao desaparecimento como qualquer outra, e o mesmo pode ser dito a respeito de sua mitificação. Ela não é uma ideia, mas um sistema de ideias, práticas e instituições. Não é um destino histórico ou um universal humano, mas uma construção sócio-histórica que reproduz em seu sistema a recém-surgida dinâmica de pensamento e de consumo do capitalismo. Lagrou exemplifica essa questão ao afirmar que, “[...] por exemplo, o que caracteriza a pintura corporal e facial ritualmente mais eficaz e, portanto, mais apreciada no ritual de passagem dos meninos e meninas kaxinawa, é a sua qualidade de ser malfeita [...]” (Lagrou, 2009, p. 29). Então, para falar e expor produções de outros povos, é importante levar em consideração que:

[...] toda sociedade produz um estilo de ser que vem acompanhado de um estilo de gostar, e pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores de sua ação e pensamento sobre o mundo (Lagrou, 2009, p. 11).

Dentro desse contexto, a antropologia funciona como uma ferramenta para pensar o espaço da sensibilidade que atribui sentido ou significância a percepções materializadas em som, imagem, palavra, objeto. Lagrou, em *A fluidez da forma*, mostra que as imagens/artefatos ameríndios realizam o contrário da arte ocidental, visto que não existe distância entre público e arte ou entre artista e arte. A produção imagética ameríndia se confunde com a produção dos corpos de um determinado povo. Ela utiliza o povo Kaxinawa, autodenominados Huni Kuin, como exemplo de uma lógica que pode ser encontrada na maioria dos povos ameríndios. Para os Huni Kuin as formas das coisas não são naturais, elas são construídas. Assim, os corpos são construções e a condição humana resulta da conquista de uma forma fixa dentre várias outras possíveis. Lagrou argumenta que as imagens possuem o poder de criar e destruir formas. Transformar o corpo é o que tece a complexa rede de relações entre semelhança e diferença, pois é a construção contínua da corporalidade que mantém a forma

fixa de um ser. Assim, as atividades relacionadas à construção do corpo social aparecem tanto no discurso da produção imagética quanto na prática cotidiana de classificação dos seres e das coisas.

Lúcia Hussak van Velthem mostra que para o povo Wayana a morfologia dos objetos emula corpos de outros seres da natureza ou corpos de animais míticos em uma linguagem metafórica. A rede Wayana é tecida como a teia da aranha mítica. O tipiti tem a forma de uma cobra constritora, pois assim como a cobra ele tem a capacidade de comprimir a massa da mandioca. É importante ressaltar que o que os objetos replicam não são só imagens e formas, a aparência das coisas, mas a capacidade dos seres ancestrais de agirem sobre o mundo. Além disso, a construção imagética dos padrões da pintura corporal também é destinada a realizar a ligação entre o povo Wayana e o passado mítico, não possuindo a função visual característica da arte ocidental.

81

Entre os Wayana, os padrões constituem o resultado de uma experiência visual (Gow 1999 a: 237). A sua aquisição é o resultado da observação de uma estética que foi vista/copiada, nos tempos primevos, da pele de *Tuluperê* e, na atualidade, é percebida em muitos objetos, sobretudo nos trançados de arumã. Este aspecto é fundamental, porque tal experiência visual, pretérita e atual, indica que a estética wayana serve antes para “ver” do que para ser “vista”. Para os Wayana, a possibilidade de perceber aspectos ocultos da visão ordinária concentra-se na descrição da morfologia e da pintura corporal de *Tuluperê* e de outros sobrenaturais, assim como das suas características predatórias e metamórficas (Velthem, 2009, p. 228)

Tendo em vista os exemplos citados, é possível entrever as dificuldades oriundas da incorporação da produção de povos outros ao sistema da arte ocidental. Todavia, esse é um esforço necessário, visto que a atitude de recusa é tão etnocêntrica quanto a atitude de assimilação. Além disso, existem vários artistas ameríndios atuando no sistema da arte ocidental, como é o caso de Denilson Baniwa. E, junto com eles, parte do seu modo de pensar e intervir no mundo também passa a fazer parte desse sistema.

Portanto, a problemática levantada não se limita à incorporação somente da produção ameríndia, mas é válida para qualquer produção outra. Falar com os ameríndios auxilia na compreensão da exiguidade do sistema das artes ocidental,

visto que suas produções funcionam como um contraponto à lógica desse sistema. Essas questões podem ser utilizadas para pensar a incorporação de qualquer cultura outra, até mesmo a incorporação da arte latino-americana no cenário da arte ocidental. Shiner traz isso à tona já na introdução de seu livro:

(...) as mulheres não deveriam se satisfazer com somente passar a fazer parte da arte, mas sim deveriam reconhecer que as premissas das belas artes foram separadas por gênero desde o início e precisam ser fundamentalmente reestruturadas. Similarmente, o movimento multiculturalista está correto em desejar que os gêneros e os trabalhos de minorias excluídas façam parte dos currículos de literatura, de arte, e de música, no entanto, o sucesso desses esforços podem acabar reforçando as reivindicações imperialistas do sistema de belas artes euro-estadunidense, a menos que critiquemos suas divisões ocultas (Shiner, 2001, p. 7).

82

Como imaginar coisas que não existem: e nós?! Existimos?



Denilson Baniwa, Cartaz do Encontro de Arte indígena do Instituto Goethe, 2017

Imaginar imagens/artefatos ameríndios – ou mulheres, negros, africanos, asiáticos, latino-americanos e suas práticas “artísticas” – é tratar do que “ainda” não existe. O “ainda” vem entre aspas para enfatizar a ironia dessa não-existência, uma não-existência estrutural que permeia nossos discursos, realizados no singular, como se uma única forma de existência fosse possível.

Portanto, a “arte”, no singular, ao representar o último reduto da metafísica ocidental, é uma forma de manutenção da lógica universalista que a sustenta. É importante ressaltar essa não-existência pois, assim como o discurso regulador utiliza a “solução jurídica” do racismo e do machismo como argumento para dizer que não há racismo ou machismo em nossas sociedades, a inclusão das produções de povos ameríndios em museus e exposições de arte não são solução.

83

Questionar o mito da arte europeia e sua estrutura normatizadora e reguladora hegemônica, assim como suas consequências, e apresentar um outro viés possível parece-me a forma mais saudável e coerente de garantir a compreensão e a existência da produção artística brasileira e latino-americana, seja do passado ou do presente. Os povos possuem uma constituição múltipla, a qual exige a pressuposição da diferença para que possam sequer existir. Portanto, o discurso que subjaz no modo de tratar a arte replica o modelo euro-estadunidense, o qual não é aplicável a outros modos de vida. Os modos de vida ameríndio são pautados pela relação entre arte e vida, assim como o corpo não se separa da alma e a alma não se separa do corpo. Da mesma forma, os modos de vida brasileiro e latino-americano não são unicamente pautados pelos modos de vida europeu e estadunidense. Portanto, para uma latino-americana brasileira, é imperativo o questionamento do mito da arte europeia, corroborado pela fala de Ailton Krenak, pensador ameríndio, sobre uma exposição da qual fez parte da organização:

A natureza da arte é ser transformadora. O que eu vejo é a limitação da ideia de arte que o ocidente consagrou. Na cosmovisão indígena não existe uma separação entre viver e fazer qualquer outra coisa. Não tem artista. O que me preocupa é uma tendência crescente de aproximação dessa criação chamada “arte indígena”, chegar ao ponto de perder a identidade e começar a ter artista. Eu não sou um artista. E eu não faria uma lista de pessoas que seriam artistas. Quando a gente fez a “Mira!” a gente reuniu obras de diferentes

pessoas, diferentes culturas, mas a gente não chamou ninguém de “os artistas”. Assim como agora na Bienal de cinema a gente evitou chamar o pessoal de cineastas. O catálogo chama eles de realizadores. Eles são realizadores. Fizeram isso. Não tem ninguém afirmando que eles vão ter uma carreira profissional fazendo filmes. Essas pessoas caçam, pescam, fazem roça, casa e eventualmente um ou outro fizeram filmes (Entrevista com Ailton Krenak, outubro de 2016, in Jaenisch, 2017).

Referências

84

GELL, A. 2018. *Arte e Agência*. São Paulo, Ubu, 400 p.

_____. 2001. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ*. Rio de Janeiro, p. 174-191.

JAENISCH, D. B. 2017. Poéticas e políticas da relação: apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na assembleia constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea. *Iluminuras*, **18**(43):215-239.

LAGROU, Els. 2009. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte, ComArte, 322 p.

_____. 2007. *A fluidez da forma*. Rio de Janeiro, Topbooks, 565 p..

_____. 2013. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: C. SEVERI e E. LAGROU. *Quimeras em diálogo: grafismos e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 334 p

SHINER, L. 2001. *The invention of art: a cultural history*. Chicago, The University of Chicago Press, 352 p.

TUPÃ, M. “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram’, diz liderança indígena”. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>. Acesso em: 05/02/2019.

VELTHEM, L. H. 2009. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*. **15**(1):213-236.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2015. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 288 p.