

Volume 01 | Nº 01 | 2021

ANAIS SEPHA UERJ

**CIRCULAÇÃO
& REPRESENTAÇÃO
TRAÇÃO**



GT 2

**História da Arte,
Exposições e
Arte Indígena
Contemporânea**



Antropofagia da violência como um aspecto da arte indígena contemporânea

Juliana Gil Bahia Knopp¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma reflexão a respeito da produção estética indígena contemporânea a partir da hipótese da prática de uma antropofagia – no modelo oswaldiano, modernista – da violência infligida pelo processo colonial e que se perpetua até os dias atuais na figura do Estado brasileiro.

Palavras-chave: antropofagia; violência; arte indígena contemporânea

¹ Juliana Knopp é bacharel em História da Arte, licenciada em Artes Visuais e mestranda no PPGHA UERJ na linha de pesquisa Arte e Alteridade. Possui formação em curadoria de exposições e participa do N.A.d.A UERJ (Núcleo de Antropologia da Arte).

A memória de um povo é um fenômeno social que reúne aspectos diversos envolvidos nas relações sociais de seus indivíduos e que se constitui como elemento fundamental na construção de identidades. Em se tratando dos povos originários do território brasileiro, a memória passa também pela questão da violência sofrida desde a invasão dos portugueses e que se perpetua até os dias atuais pelas mãos do Estado e pelo sistema capitalista. Considerando que a memória mantém uma relação com o passado, contar a história dos povos originários, inevitavelmente, é também contar a história da violência sofrida.

Todavia, o ocidente colonizador, por meio de suas ciências e instituições, perpetuou uma história dos povos originários em que essa violência sofrida esteve em segundo plano, uma vez que fora justificada por meio de condições jurídicas criadas pelos regimes monárquicos de Portugal, Espanha, França e Holanda e pelas diretrizes da Igreja - que compunham o contexto da guerra justa² -, que categorizaram indígenas como povos selvagens, não constituídos de alma, pagãos, inimigos de Cristo, e que, portanto, careciam ser salvos por meio da conversão, ou, caso resistissem à esta, poderiam ser escravizados ou mortos, como forma de amenizar sua existência pecadora. O processo de colonização conduzido por nações europeias estruturou o mundo em um esquema 'centro - periferia' onde os europeus, colonizadores com a missão de levar a civilização aos demais territórios, ocuparam 'naturalmente' esse centro e, conseqüentemente, destinaram aos demais territórios e povos, segundo a lógica de mundo então vigente, o espaço de periferia. Segundo Fabian (2013), essa lógica de mundo também se constituía de uma percepção geográfica do tempo,

² Teoria que aparece, por exemplo, em S. Tomás de Aquino, em sua *Suma Theologica* (1266-1273), e que trata do dever de civilizar, de pôr termo à infidelidade, ao paganismo e, maximamente, às práticas antropofágicas e idolátricas e que, durante séculos, justificou a conquista e a ocupação das terras, e de condição prévia para a evangelização. (Cristóvão, 2012, p. 6).

ou seja, aquilo que estava distante, de alguma forma localizava-se no passado da história. Originada em teorias e discursos religiosos, essa percepção também é observada nas primeiras teorias da antropologia cultural do séc. XIX que, inspiradas pelo Evolucionismo biológico, concebiam a história da humanidade como uma linha crescente de estágios sociais evolutivos, onde os ‘povos primitivos’, distantes geograficamente da ‘civilização’, equivaleriam ao estágio inicial, atrasado, e as sociedades europeias equivaleriam ao estágio final de evolução. Nesse sentido, legitimava-se o avanço colonial uma vez que era necessário conduzir esses povos à civilização e ao progresso.

Conforme o contexto apresentado acima, é possível conjecturar como todo tipo de violência envolvida no processo colonizador, logicamente, foi entendido como inevitável para o sucesso do projeto civilizatório. Ao mesmo tempo, os europeus definiram sua identidade, observadas as transformações ao longo do tempo, baseando-se em prerrogativas de superioridade em relação a conhecimento, tecnologia, raça ou mesmo crença, em relação a todos os “outros” povos.

Além da Antropologia, diversos campos de conhecimento, instituídos no próprio seio do Ocidente colonizador, se debruçaram a responder quem eram esses povos e a buscar formas para geri-los, num processo de constituição de uma categoria – o “outro”.

Brasil antropófago

Outro traço que contribui para a constituição dessa categoria “outro” é o que diz respeito à prática do canibalismo, observado entre o povo tupinambá à época da invasão europeia ao continente americano. Na prática, o consumo

de carne humana acontecia como uma ação simbólica em contextos rituais relacionados a situações de guerra entre grupos rivais. Desconsiderando esse caráter ritual da prática antropofágica, os colonizadores se valeram também desse aspecto de forma conveniente em cada momento do processo de colonização. Ora reforçavam o estereótipo selvagem, primitivo, condenando a prática antropofágica, ora se aliavam a grupos rivais, portugueses com um grupo e franceses com outro, com o intuito de obterem proteção ou mesmo reforço para suas próprias disputas coloniais.

Já no século XX, o conhecimento acerca da prática antropofágica, apreendido por meio da leitura de cronistas e viajantes do século XVI, de estudos de antropologia e etnologia, além de dados sobre populações indígenas e ribeirinhas da Amazônia coletados a partir da viagem de Mário de Andrade ocorrida no ano de 1927, inspirou a formulação do *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928 por Oswald de Andrade. A partir da lógica antropofágica de Oswald, que já vinha se desenvolvendo antes mesmo do manifesto e que continuou em desenvolvimento após a publicação do mesmo (PIVETTA, 2020), o projeto modernista brasileiro pretendia proporcionar ao país uma independência cultural em relação às culturas europeia e norte-americana. Para tanto, essas influências estrangeiras deveriam ser devoradas pela produção brasileira assim como na prática canibalista. Dessa forma, a figura romântica e idealizada do bom selvagem, construída até então, seria abandonada para que o poder transformador do tupi canibal fosse celebrado. (COUTO, 2009, p. 342) Nas palavras de Oswald, “Lei do antropófago. Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”³ A produção resultante dessa antropofagia, então, seria a arte moderna brasileira por excelência a ser exportada aos circuitos internacionais da arte.

3 ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. Publicado na Revista de Antropofagia. São Paulo, nº 1, ano 1, maio de 1928.

A potência da teoria antropofágica proposta por Oswald de Andrade é novamente acionada a partir dos anos 1950, a partir também da publicação de novos textos do autor, e ganha força nas duas décadas seguintes, fomentando o debate artístico nacional acerca de uma identidade, de uma especificidade da arte brasileira. E, indo além,

Mais do que acentuar a discussão sobre o nacional, a partir da relação com o estrangeiro, como costuma ser interpretada, a antropofagia diz mais sobre as relações culturais, numa perspectiva cosmopolita da diversidade. (OLIVEIRA, 2020, p. 244)

Nos termos atuais,

[...] a antropofagia não é mais uma contestação da relação linear colônia-metrópole, pois não vivemos mais sob a égide da identidade nacional, o nacionalismo não alimenta mais a reflexão antropofágica. Sendo assim, a antropofagia não pode ser apenas uma “filosofia brasileira”, mas um pensamento que pensa diferente, inclusive o próprio Brasil, formado da diversidade étnica e cultural, seja indígena, africana e todas as hibridações de uma nação cosmopolita, com múltiplos modos de agenciamentos culturais. A antropofagia carrega, portanto, a defesa da pluralidade de manifestações culturais, mais do que a alegação de uma cultura nacional. (OLIVEIRA, 2020, p. 244)

Antropofagia da violência como um aspecto da arte indígena contemporânea

Nos últimos anos do século XX, o Ocidente já tinha um amplo acesso às diversas culturas, imagens, produtos e objetos ‘exóticos’, por meio da

televisão e do cinema, e por intermédio das viagens aéreas mais acessíveis do ponto de vista financeiro, que encurtaram distâncias, e da globalização dos mercados, que possibilitaram a compra desses produtos. (PRICE, 2000.) Os objetos produzidos por essas culturas diversas e reclassificados como arte haviam sido incorporados pelo “museu imaginário da criatividade humana” (CLIFFORD, 1994, p. 82), além de terem entrado nos museus e galerias de arte. Aliado a isto, a Antropologia moderna havia reunido etnografias e teorias que construíram “imagens comparativas e sintéticas do Homem buscando imparcialmente por entre os modos de viver autênticos do mundo, conquanto estranhos na aparência ou obscuros na origem.” (CLIFFORD, 1994, p. 82). Apesar de contemplar os modos de viver autênticos do mundo, essa compreensão construída acerca das culturas *outras*, a que Clifford observa como o humanismo ocidental, ainda compreendeu a ‘Arte Primitiva’ como produto de impulsos psicológicos, de instintos essenciais de vida, fruto do inconsciente puro não afetado por técnicas aprendidas. Como se observa em Price, o homem civilizado - ocidental - também compartilharia desses mesmos instintos, entretanto, estes estariam ‘soterrados’ sob as camadas do processo civilizatório. O que a autora também observa, por sua vez como a fraternidade ocidental, levou o Ocidente a equiparações da ‘Arte Primitiva’ à desenhos infantis, gerando compreensões daquela como a “infância cultural da humanidade”, e também à produção estética de loucos, perspectivas estas impregnadas por uma base racista tênue. (PRICE, 2000, p. 57). Ainda sobre essa compreensão construída pelo Ocidente a respeito do “outro”, Price traz a pertinente reflexão:

Como consequência da atribuição de um entendimento estético consciente às mentes Ocidentais, e de impulsos primevos inconscientes aos artistas Primitivos, os críticos eliminam a necessidade de se levar em consideração a reação potencial destes últimos a obras de arte provenientes de culturas diferentes da sua. O Homem Ocidental, em plena posse de seus processos mentais analíticos e conscientes, é capaz de olhar para a produção criativa dos seus irmãos menos civilizados e ganhar em discernimento. Mas em geral não se considera que o processo inverso poderia gerar *insights* valiosos. Apesar de todos os estudos de campo nos quais indígenas de uma ou outra tribo foram convidados a classificar e comentar espécimes artísticos da sua própria área cultural, poucos pesquisadores buscaram as reações destes mesmos informantes a reproduções do *Cristo Amarelo* de Gauguin ou dos afrescos da Capela Sistina. (PRICE, 2000, p. 59)

A despeito do contexto apresentado acima, desde os anos 1950, com o surgimento das contestações relativas ao colonialismo e ao eurocentrismo, das inter-relações das populações do mundo, do desenrolar de um “mundo mutante de contradiscursos, sincretismos e reapropriações”, Clifford constata que as categorias arte e cultura se apresentavam, inegavelmente, menos estáveis. (CLIFFORD, 1994, p. 82). E aqui, em paralelo à análise de Clifford, pode-se retomar as mudanças identificadas por Stuart Hall (2005), no âmbito da identidade cultural dos indivíduos, que desencadeiam no surgimento do sujeito pós-moderno, constituído de uma identidade aberta, contraditória, inacabada e fragmentada.

A partir do final do século XX, com um contexto formado pela globalização - com suas raízes na modernidade (HALL, 2005), “A modernidade é inerentemente globalizante” (GIDDENS, 1990 *apud* HALL, 2005, p. 68)

-, pelos estudos pós-coloniais, pelas propostas de uma antropologia da arte e pelo advento da arte contemporânea, o movimento que buscava aproximar a arte do “outro” da arte ocidental, para então legitimá-la enquanto arte, é posto em xeque. A premissa de que essa arte se constituiria apenas daquilo que pudesse ser coletado e exposto no espaço do museu, com base nos conceitos ocidentais até então vigentes, perde a sua força e os antropólogos passam a constatar, também em situações e práticas, um caráter estético que as gerações anteriores sequer pretendiam compreender como expressão artística. (REINALDIM, 2016, p. 535). A partir dessa conjuntura, Clifford conclui que “‘Cultura’ e ‘Arte’ não podem mais simplesmente ser **estendidas** a povos e coisas não-ocidentais. Elas podem na pior das hipóteses ser **impostas**, na melhor, **traduzidas** - operações tanto histórica quanto politicamente contingentes.” (CLIFFORD, 1994, p. 83, grifos do autor). E, por fim, um conceito mais recente para a cultura seria formulado por intermédio de uma aliança desta com a arte. (CLIFFORD, 1994, p. 80).

Tendo em vista o contexto apresentado até aqui, retomaremos agora a questão da antropofagia como um projeto modernista, tal como proposto e tal como se desenvolveu. Agora, observemos tais questionamentos: qual o lugar da produção estética indígena, propriamente, no projeto modernista antropofágico? Um projeto como esse, proposto a partir de uma elite cultural e branca brasileira, herdeira da empreitada colonial, promoveu alguma contrapartida ao antropófago originário - ainda que consideremos apenas a esfera da arte? “Só me interessa o que não é meu.”, afirmou Oswald de Andrade em seu manifesto, mas sobre o que exatamente ele - ou o projeto antropofágico - se interessava? Apesar da empreitada modernista, os indígenas brasileiros continuavam sendo

violentados pelo Estado e as instituições legitimadoras da arte e mesmo a própria História da Arte mantinham a produção estética indígena à margem, invisibilizada e colecionada dentro de museus, segundo critérios e práticas originalmente europeias.

A respeito dos questionamentos anteriores, Oliveira, em sua pesquisa sobre a obra de Oswald de Andrade, pondera que ele “manifesta a consciência de que o espírito anárquico que move o movimento modernista ajusta-se tão somente à vida boêmia, sem preocupação com as causas da miséria e a busca por soluções.” (2020, p. 242) Onde podemos incluir, conseqüentemente, os povos indígenas, uma vez que não havia uma busca por soluções também para as questões enfrentadas por eles. Além de alguma preocupação a respeito de questões sociais que envolvem povos indígenas, também no campo estético não houve uma preocupação em que se buscasse ao menos incluir esses povos. E, conforme pontua Ilana Goldstein,

Mesmo historiadores da arte, curadores e artistas que se interessam pelas sociedades não-Ocidentais não costumam realizar pesquisa de campo aprofundada, nem partir de teorias etnográficas que permitam correlacionar as formas expressivas com os aparatos conceituais do Outro. (2019, p. 91)

E se a produção estética indígena não esteve propriamente incluída no projeto modernista antropofágico, ela segue em disputa por lugar de fala e por espaço, seja ela em seu aspecto mais tradicional ou também na figura de seus indígenas artistas de produção contemporânea. É que, apesar da não equivalência entre aparatos conceituais, inclusive na esfera do que conhecemos como arte,

A história do movimento indígena no Brasil mostra que essa população teve de dominar os códigos da sociedade nacional a fim de manter a integridade de parte de seu território original e a execução de seus direitos diferenciados. (ALBUQUERQUE, 2017, p. 24)

Ou seja, a esfera da arte foi, gradativamente, sendo incorporada como território possível de disputa por direitos fundamentais para o resgate da memória, da história e da sobrevivência dos povos indígenas brasileiros. É a partir daí que observamos os movimentos e organizações indígenas e suas reivindicações direcionadas às instituições culturais em busca de espaço e lugar de fala e suas articulações para criação de seus próprios espaços, geridos e ocupados pelos próprios. Também nesse contexto, a arte indígena contemporânea vem se desenvolvendo, caracterizada por diversos aspectos. Dentre eles, este artigo propôs observar o aspecto que tange a questão da violência que, como verificamos até aqui, é algo infelizmente inerente à história dos povos indígenas desde o contato com o branco europeu.

Observando a produção de indígenas artistas contemporâneos que vêm conseguindo transpor barreiras para acessar o sistema de arte do mundo dos brancos, identifica-se uma antropofagia atualizada que passou a devorar a violência praticada pelo colonizador e aquela que seguiu em curso pelas mãos do Estado brasileiro. Como já vêm fazendo em outros campos, também na arte os indígenas assumem o protagonismo nas pautas que lhes dizem respeito, criando uma estética própria. E se a antropofagia modernista se baseou na antropofagia ritual tupi, esses indígenas artistas contemporâneos agora retomam a prática, juntando “a antropofagia dos Andrades com a dos Tupinambás”. (BANIWA, 2019 *apud* GOLDSTEIN, 2019). Ainda que a teoria antropofágica oswaldiana não tenha conseguido propor soluções para as questões indígenas mais

propriamente ditas, como afirma Rejane de Oliveira ela “é, sobretudo, um dispositivo contra a violência estrutural do processo civilizador da cultura ocidental.” (2020, p. 243). Nesse sentido, podemos observar como procede uma antropofagia da violência, ou seja, o devorar dessa violência sofrida desde o contato com os brancos, em obras de indígenas artistas contemporâneos que vêm propondo essa estética.

Caso mesmo de Denilson Baniwa, quando produz a obra *Reantropofagia* (fotografia 1), uma tela onde, segundo ele, “foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaimi”. (BANIWA, 2019 *apud* GOLDSTEIN, 2019).

Macunaíma, que é um ancestral comum a vários povos indígenas e que foi reivindicado também por Jaider Esbell, indígena artista da etnia Makuxi. Esbell questionou o sequestro de Makunaimi “pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, por Mário de Andrade – que usou Grünberg como fonte – e pela história da arte brasileira de um modo geral.” (GOLDSTEIN, 2019, p. 84). Jaider também produziu trabalhos em que a violência



Figura 1
Obra *Reantropofagia*. Denilson Baniwa, 2019
Fonte: GOLDSTEIN, 2019.

contra os povos indígenas está presente, como no caso de *It was Amazon* (fotografias 2, 3, 4 e 5), uma série de desenhos que fazem referência à morte de indivíduos indígenas, à morte da natureza pela ação do homem branco e à violência simbólica que tenta apagar a memória e a cultura indígena.



Figuras 2, 3, 4 e 5
Desenhos da série
It was Amazon.
Jairder Esbell, 2016.
Fonte: <http://bit.ly/3UTbR3h>



Outro indígena artista que vem operando uma antropofagia da violência é o *rapper* Kunumi MC. Em algumas de suas canções, Kunumi fala sobre a luta dos povos indígenas por sobrevivência, demarcação de terras e pela manutenção de sua cultura. Em sua canção *Xondaro Ka'aguy Reguá* (*Guerreiro da Floresta* em português), lançada em 2020, Kunumi fala de um guerreiro que nasceu das águas e que vai levar seu povo, os indígenas, para uma nova era. Nela, canta rimas em guarani:

Nativos e originários dessa terra, Brasil
Desde mil e quinhentos vivemos em guerra
Nosso povo foi oprimido e dizimado
por não aceitarmos ser escravizados
Desprezaram nossa ciência e tecnologia
conhecimento milenar da floresta
E agora vemos na TV alertas de aquecimento da terra.

Trecho traduzido de *Xondaro Ka'aguy Reguá (Guerreiro da Floresta)* Kunumi MC, 2020

Sobre um tipo de violência que sofrem ainda hoje, que “opera pelo apagamento de suas histórias e de suas contemporaneidades” (BERBERT *apud* GOLDSTEIN, 2019), Kunumi comenta:

E a imagem que o homem branco tem é um preconceito, que quando um índio canta rap ou usa alguma arte isso é uma perda de cultura. Mas não é. Quando eu uso meu rap e minha literatura nativa eu uso para defender o meu povo. Então, o indígena, na visão do branco, já é muito ruim, mas quando se fala de um indígena artista é pior ainda. Mas o importante é a gente fazer o que a gente gosta e o que é preciso. (2020)

Outro trabalho que podemos observar a partir da perspectiva de uma antropofagia da violência, é uma aquarela (fotografia 6) produzida por Arissana Pataxó, intitulada *Depois dos 500*, de 2006.

Arissana, assim como outros indígenas artistas contemporâneos que transitam entre os dois mundos, “ativa um trânsito simbólico entre culturas, no local (não) reservado para as artes indígenas, no circuito oficial da Arte, ocupando uma terra estrangeira e tornando visível o não visto.” (FARIA, 2020, p. 125). Nesse contexto, os movimentos políticos e o advento dessa arte indígena contemporânea tensionam e colocam

[...] a relação com o outro em um novo patamar, que não o da “tolerância multicultural” ou da “convivência pacífica com as diferenças”, atitude muitas vezes presente no debate contemporâneo, revelando-se regressiva, pelo apagamento de conflitos e preconceitos. (OLIVEIRA, 2020, p.238-239)



Figura 6

Depois dos 500, Arissana Pataxó, 2006

Fonte: <http://arissanapataxo.blogspot.com/search/label/aquarela>.

Dessa forma, observa-se que

[...] Não existe devoração sem uma dose de violência, de violação e descumprimento da lei que oprime e aprisiona o outro, impedindo-o de expandir suas potencialidades criadoras. (OLIVEIRA, 2020, p.238-239)

Por fim, observando a arte indígena contemporânea a partir de uma perspectiva ampla, ou seja, do exercício de uma reantropofagia, termo observado e trazido por Ilana Goldstein em seu artigo, e ao mesmo tempo, limitando o foco de observação para um dos aspectos contidos nessa

reantropofagia, que neste artigo aparece como antropofagia da violência, podemos retomar Sally Price (2000) quando menciona a possibilidade de valiosos *insights* a partir do exercício do olhar por parte de povos indígenas direcionado à produção criativa do homem ocidental. Ainda que os aparatos conceituais não se apresentem equivalentes, a produção estética indígena contemporânea vem mesmo comprovando a ‘aposta’ de Price quanto aos valiosos *insights*.



Referências bibliográficas:

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. **O regime imagé-tico Pankararu** (tradução intercultural na cidade de São Paulo). Tese. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

AMARAL, Maria Carolina de Almeida; NODARI, Alexandre. A questão (indígena) do Manifesto Antropófago. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 4, 2018, p. 2461-2502.

BATISTA, Lucas. Rapper indígena Kunumi MC lança single em guarani. **Diário de Pernambuco**, versão online. Disponível em: <http://bit.ly/3UgOu2Q>

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do IPHAN**, Brasília, n 23, 1994.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Tupy or not tupy. A antropofagia hoje. In: **Tradições revistas - XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2009, Vitória. **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, – Rio de Janeiro: CBHA, 2009, p. 340-348.

CRISTÓVÃO, Fernando. **Da “boa-fé” colonizadora à “má-fé” colonialista e racista**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Vozes, 2013.

FARIA, Tales Bedeschi. **ARTES INDÍGENAS E A ESCOLA NÃO INDÍGENA: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá.** Tese. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

GOLDSTEIN, I.S. 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, set. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3WoDWR9>.

GRUPIONI, L. D. B. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. In: Museu, Identidades e Patrimônio Cultural, **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Suplemento 7, 2008, p. 21-33.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DI GIACOMO, Fred. FUTURISMO INDÍGENA. Com ficção científica, Kunumi MC quer quebrar estereótipos e mostrar como tecnologias indígenas são avançadas. **ECO A UOL**, 1º de jul de 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3DV8B11>

MANIFESTO Antropófago. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3Tg5BRD>. Acesso em: 18 de Dez. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. A antropofagia como crítica política da cultura contemporânea. In. CUNHA, Andrei; FERREIRA, Cinara (org.). **Mundopoética: geopolíticas do literário**. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2020. P. 237-247.

PRICE, Sally. O princípio da universalidade. In: _____. **Arte Primitiva Em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. In: Arte em Ação - XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016, Campinas. **Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. 2017: CBHA, 2016, v. 1. p. 530-539.