

## Legitimação em arte afro-brasileira

Gabriela da Silva Dezidério<sup>1</sup>

**Resumo:** Tornar-se artista e cativar o reconhecimento enquanto tal são processos que envolvem muito mais do que vontade e dedicação pessoal. Sendo a arte de natureza social e por isso sempre atrelada a aspectos contextuais e paradigmas que mudam de tempos em tempos, este trabalho pretende analisar através de fontes bibliográficas o que determina o status de artista no contexto específico da arte afro-brasileira, dialogando com pensamentos de Norbert Elias, Howard Becker e Pierre Bourdieu.

**Palavras chave:** arte, afrobrasilidade, legitimação, candomblé.

Para refletir sobre processos de legitimação em arte, de indivíduos enquanto artistas, de técnicas e de estéticas é preciso em primeira instância compreender como funciona o mundo da arte, admitir que existam indivíduos e instituições determinantes dentro deste mundo e neste processo de legitimação. Indivíduos e instituições que dispõem de autoridade para determinar os paradigmas norteadores do mundo artístico e os critérios que vão determinar o “ser ou não ser” artista.

Para ajudar a pensar este mundo artístico, este trabalho pretende adotar como referência os conceitos de “Campo Artístico” e de “habitus” elaborados por Pierre Bourdieu e também desenvolvidos por Løic Wacquant.

Em paralelo aos conceitos de Bourdieu, a ideia de “Convenções” desenvolvida por Howard Becker também será tomada como referência, por ser entendida como uma elaboração teórica das regras e paradigmas que norteiam o “Campo artístico”.

Este trabalho adota como recorte específico a categoria artística “arte afro-brasileira”, a partir de sua gênese enquanto formulação teórica, e do estudo de caso da análise da trajetória do artista e sacerdote Descoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes em Contextos Sociais pelo PPGCA - UFF

A escolha de Mestre Didi como artista referencial para este estudo se deve ao fato deste ter tido seu processo de legitimação enquanto artista ao mesmo tempo em que a categoria “arte afro-brasileira” se elaborava enquanto tal, e por sua trajetória artística se basear em grande parte em sua vivência como sacerdote, o que fez deste um exemplo peculiar da utilização de critérios sociais, pode-se dizer que até mesmo em detrimento dos estéticos, na legitimação de um indivíduo enquanto artista.

Partindo da hipótese anterior, pode-se concluir que a categoria artística afro-brasileira possui critérios específicos de legitimação, por vezes distintos dos que vão reger o segmento majoritário da arte, o que ocorre em todas as demais categorias artísticas que o campo artístico vai associar ao rótulo, por vezes estigmatizado, do “primitivismo”.

Para compreender o processo de segregação a que são submetidas estas categorias tidas como primitivas no contexto brasileiro, este trabalho pretende abordar brevemente o “mito da democracia social”, determinante na constituição do imaginário cultural brasileiro e na naturalização do preconceito dissimulado típico de nosso país.

O objetivo deste estudo é analisar esta peculiaridade do processo de legitimação de Mestre Didi enquanto artista como um fenômeno recorrente dentro da categoria “arte afro-brasileira”, e então identificar o que dentro deste contexto específico vai constituir um artista.

Em síntese este estudo pretende também argumentar que não é a genialidade de um artista, o que o legitima enquanto tal, mas sim sua consonância com o que Becker veio a chamar de “convenções” de sua época e contexto. Assim como também sua posição dentro da dinâmica de disputas do que Bourdieu conceituou como sendo o “Campo artístico”.

### **Conceitos estruturantes**

O conceito de “campo” desenvolvido por Pierre Bourdieu foi definido pelo mesmo em “Algumas Propriedades dos Campos” como sendo “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinada por elas)” (BOURDIEU, 1983. p. 89).

Wacquant partindo das definições de Bourdieu diz tratar-se o “Campo artístico” de “uma arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posições, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos” (2005. p. 117).

Bechara Filho em sua tese “A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)” diz que para Bourdieu “a noção de campo pode substituir as imprecisas conceituações até então utilizadas pela sociologia da arte e pela história social da arte, tais como contexto e meio” (2007. p.30.), partindo então deste pressuposto, além da adequação deste conceito ao tema desenvolvido neste trabalho, adotaremos a noção de campo artístico para definir o espaço social onde se desenvolve o foco deste estudo.

Bourdieu diz ainda que “os campos possuem leis gerais”. Becker por sua vez, aborda em “Arte como ação Coletiva” a terminologia “Convenções” para “regular as relações entre artistas e plateia, especificando os direitos de ambos” (1974, p. 213).

Para Becker as “convenções” possuem um caráter dúbio, pois ao mesmo tempo em que otimizam a produção artística, uma vez que facilitam na cooperação entre artistas, reduzindo significativamente as decisões a serem tomadas durante o processo criativo, representando então um ponto de partida para a criação, também impõem restrições pois para serem legitimados, os artistas precisam enquadrar-se e às suas produções à tais convenções, dado que para os estudiosos de arte a capacidade de adequação às convenções acaba se tornando um critério de avaliação da habilidade artística (Becker,1977.p. 212).

Outro conceito desenvolvido por Bourdieu de relevância para este estudo é o conceito de “habitus”, que Wacquant apresentou como sendo:

uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar a “interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente”( p. 2).

O “habitus” vai determinar o fazer em arte, a recepção ou rejeição de determinada estética e as relações que se constituem dentro do campo artístico. Para Wacquant (apud Bourdieu, 1972/1977. p. 261) “a prática é o produto de uma relação dialética entre a situação e o habitus, entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas adquiridos numa prática anterior”.

Pode-se dizer que o “habitus” se faz presente nas semelhanças ou familiaridades que determinam a pertença na categoria “arte afro-brasileira”, tanto quanto se faz presente na sua distinção de outras formas de fazer e pensar a arte.

Embora Becker e Bourdieu possuam visões distintas sobre o universo da arte, tendo Bourdieu introduzido a questão do poder e a ideia de uma interação intersubjetiva dos atores, num plano previamente demarcado, o que diferencia sua teoria da de Becker, apesar de haverem pontos em comum (Bechara Filho, G. p.32). As concepções de ambos vão ajudar a tecer a trama do campo artístico que mesmo que plural, é excludente, e a pensar todo o sistema por trás da legitimação artística, que este artigo vai abordar especificamente através da categoria “arte afro-brasileira”.

Uma vez que apresentados os conceitos que sustentam a análise proposta neste artigo, parte-se para a reflexão sobre o que determina um artista dentro do contexto específico da arte afro-brasileira. Para tal fim, é preciso compreender o contexto da arte afro-brasileira, assim como as definições que norteiam a identificação de determinados produtores e produtos artísticos com esta categoria. É preciso compreender o que de fato é designado como arte afro-brasileira e quais paradigmas vão nortear esta categoria.

Para definir “arte afro-brasileira” o historiador Roberto Conduru vai dizer que “é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afrobrasilidade, indo de obras de arte à cultura material e imaterial”. Neste caso: “a expressão arte afro-brasileira indicaria não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afrodescendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir da qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas estética e artisticamente” (Conduru, 2007. p.11).

Já o antropólogo Kabengele Munanga diz que a arte afro-brasileira “pode ser imaginada e representada como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona intermediária e uma periferia” (Munanga, 2000, p. 108), e que “no centro estariam situadas obras de origem étnica africana, como intermediárias teríamos as obras dos artistas religiosos ou rituais, e na periferia, as obras dos artistas que receberam algumas das, mas não todas, as influências africanas” (Munanga, 2000, p. 109).

Os dois pontos de vistas mostram a ausência de consenso quanto à definição de “arte afro-brasileira”, sendo que na concepção de Conduru a origem étnica do indivíduo artista ou do objeto em si, não aparece como fator determinante para o seu reconhecimento enquanto afro-brasileiro, enquanto que na definição de Munanga a origem étnica é fator determinante para a legitimação tanto de obras quanto do artista como sendo afro-brasileiros.

A dicotomia presente nas referências apresentadas no parágrafo anterior evidencia num olhar mais abrangente a existência de posicionamentos políticos distintos sobre o que é a afrobrasilidade e por consequência, sobre o que é a arte afro-brasileira.

Nelma Cristina Barbosa em “Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado E O Sujeito Da Arte Afro-brasileira” defende que a arte é um instrumento de afirmação de identidades (Barbosa.p. 7). Sendo assim a “arte afro-brasileira” é um instrumento afirmativo da cultura negra no Brasil. No entanto a legitimação da arte afro-brasileira não é sinônimo da superação dos preconceitos acerca da estética negra no Brasil e no mundo.

A assimilação da estética negra e o reconhecimento de sua arte enquanto tal não garantiu sua assimilação pelo campo artístico tanto no Brasil como em outros países do ocidente, em condição de igualdade às manifestações artísticas euro referentes. No Brasil, a construção propriamente de uma categoria específica para agrupar a produção artística de matriz afro, demonstra distinção ao mesmo tempo em que configura um cenário onde a estética negra possa ser contemplada e difundida em critérios próprios.

A construção de uma categoria própria delimita o espaço da arte afro-brasileira, e esta delimitação é dual no que tange à legitimação, pois ao mesmo tempo em que reconhece a estética negra também segrega, e esta dinâmica de reprodução de segregação pode ser compreendida através de uma análise histórica do processo de colonização ao qual o Brasil foi submetido, assim como em uma análise do processo de construção da identidade nacional brasileira e da incorporação do negro enquanto cidadão pela nossa sociedade. Em tais processos históricos o negro e sua subjetividade nunca deixaram de ser subjulgados:

A negação do outro foi uma ferramenta de dominação muito utilizada no processo de colonização. É incontestável o resultado dessa ação que veio a imprimir nefastos efeitos no campo das subjetividades dos territórios colonizados (Barbosa, 2013.p. 2)

Ainda hoje os paradigmas que norteiam o campo artístico brasileiro são ditados por potências estrangeiras, que em outras épocas colonizavam o mundo através da dominação física e hoje o fazem através da dominação da subjetividade.

Barbosa diz que “As instituições que se ocupavam de conferir o status de arte, ainda reproduzem o mesmo padrão de poder.” e que “o apogeu é a arte ocidental branca, euro referenciada. Daí a compreendermos porque os grupos que dominam o circuito das artes consideram como “primitiva” a cultura material de populações como as negras e indígenas”.

Ainda no começo da segunda metade do século passado, os artistas e produções artísticas que hoje são rotulados como afro-brasileiros eram nomeados como “primitivos”. Sendo comum, no campo das artes visuais, que expusessem apenas, ou na maioria das vezes, em eventos ou instituições designados a este rótulo. Possuíam, portanto, uma atuação restrita dentro do campo artístico e apesar da reconfiguração da terminologia, pode-se dizer que as manifestações artísticas afro-remanescentes se encontram ainda hoje predominantemente atreladas aos espaços específicos destinados à produção deste segmento, ainda encontrando resistências quando inseridas em contextos genéricos de arte.

Carece de ênfase o caráter pejorativo do termo “primitivo”, no sentido de uma arte inferior, rudimentar, e esta interpretação ainda se faz presente em certos indivíduos e instituições determinantes no campo artístico. As dificuldades destes agentes em lidar com os paradigmas de uma estética distinta e os preconceitos herdados de uma visão eurocêntrica da arte não são facilmente admitidas.

No entanto, a identidade brasileira se constituiu de uma dinâmica que hora exalta, hora deprecia a identidade dos povos étnicos minoritários. Trata-se de uma visão pautada no “mito da democracia racial”, que teve origem no século XIX, onde a não agressividade explícita ou a agressividade velada, em comparação com países como os Estados Unidos e a África do Sul, foram confundidas com ausência de preconceito e de discriminação (Domingues, 2005), surgindo daí a ilusão de uma convivência harmoniosa entre negros, brancos e índios no Brasil.

Uma das principais heranças nocivas do “mito da democracia racial” é a ideia de que negros e brancos teriam as mesmas oportunidades, já nos anos que se seguiram a abolição da escravidão, ficando os sucessos e fracassos a mercê do empenho pessoal. Esta concepção pautada na meritocracia pessoal reforçava a ideia de inferioridade de indivíduos negros enquanto auxiliava na desarticulação da luta coletiva (Domingues, 2005).

Naturalmente estas ideias que ajudaram a constituir o imaginário brasileiro e a identidade nacional influenciaram no campo artístico que aqui se criou de forma a nutrir o preconceito.

Alguns estudiosos de arte e cultura afro-brasileiras a exemplo de Munanga e Barbosa, defendem como sendo um significativo impacto nocivo do “mito da democracia racial” para a categoria artística afro-brasileira, a ideia de que a herança étnico racial que se consolidou no Brasil seria antes de mais nada elemento de uma “brasilidade”.

Esta concepção influenciaria diretamente na continuidade de uma identidade étnico racial e seria o mesmo que privar o segmento específico do mérito por sua produção artística e cultural, valendo-se da miscigenação como argumento de defesa de que não se trata mais de uma matriz “afro” ou “indígena”, mas sim de uma “cultura brasileira”.

Outro viés deste debate é o prisma de teóricos como Conduru que argumentam que no Brasil não se trata mais de delimitar através do critério raça o que é afro-brasileiro, uma vez que as próprias heranças culturais de matriz afro-ameríndia já se encontram reconfiguradas pelos contatos com outros povos e culturas que aqui se deram.

De acordo com este outro olhar não se trataria mais de buscar a gêneses das matrizes culturais que ajudaram a compor a cultura brasileira, mas sim de admitir o caráter contínuo e mutável das noções de cultura e de identidade e procurar compreender e legitimar todos os nós desta trama que é a cultura brasileira.

No entanto cabem as perguntas: de que forma as vertentes étnico raciais minoritárias vem sendo pensadas e incluídas nesta “cultura brasileira”? De que forma o indivíduo “negro” vêm sendo representado nesta identidade nacional? Estariam estes segmentos condicionados a serem sempre representados através do prisma do outro? No que diz respeito ao campo artístico, quem são predominantemente os indivíduos legitimados enquanto artistas? Cabe aos segmentos étnicos raciais assistirem a desconstrução de seus bens simbólicos sob a desculpa de uma promessa de unidade e igualdade?

Este é um importante debate para a categoria “arte afro-brasileira”, assim como para a discussão sobre afrobrasilidade, que vai interferir na definição de paradigmas norteadores desta categoria artística e de critérios de legitimação dentro desta, e desta no campo artístico brasileiro.

Em síntese, a criação de uma categoria para a arte afro-brasileira reconhece este segmento artístico, mas não necessariamente o legitima, uma vez que levando em conta as hierarquias próprias do campo artístico, é pré-determinada, ou melhor, externamente determinada, a posição à qual esta categoria e os artistas que a compõem devem ocupar. Quem determina esta posição? Instituições legitimadoras e indivíduos a frente destas instituições.

### **Estudo de caso: A trajetória artística de Mestre Didi**

Em “Mozart: Sociologia de um gênio” Norbert Elias traça com excelência um panorama das relações que envolveram a biografia de Mozart e sua trajetória artística enquanto músico com o contexto no qual estava inserido, associando seus dramas pessoais e profissionais aos traços da sociedade que lhe era contemporânea, acentuando a inadequação desta personalidade às “convenções” determinantes na música de sua época, o que apesar de sua genialidade musical, o teria colocado a margem do reconhecimento desta genialidade ao seu tempo.

Em paralelo a este exemplo desenvolvido no estudo de Elias, é possível que no contexto da arte afro-brasileira o artista Mestre Didi, possa ser um exemplo em que ao oposto do que ocorreu com Mozart, um artista igualmente independente de seu talento (mas em momento algum o questionando) se tornou reconhecido por sua adequação aos padrões de um contexto específico, ainda que atípico, e mais ainda por atender às demandas de um determinado momento de reconfiguração do campo artístico.

Mestre Didi teve sua primeira exposição oficial em 1964. A segunda metade do século XX não apenas no Brasil como no mundo, “foi de grande eclosão de movimentos sociais baseados principalmente nas questões identitárias” (Barbosa, 2013, p.1).

Na primeira metade do século XX o Brasil viveu segundo Fiorin o *seu segundo momento de construção da identidade nacional* (FIORIN, 2009. p. 123). O modernismo nas artes plásticas, ainda que profundamente influenciado por padrões estéticos e culturais europeus, promoveu a ruptura com os padrões clássicos vigentes na arte acadêmica e propôs um olhar para as manifestações culturais brasileiras.

Na Bahia ainda no início dos anos cinquenta inaugurava-se a primeira galeria de arte comercial, e em cinquenta e nove, o “Museu de Arte Moderna da Bahia”. A quase simultaneidade com o que acontecia em São Paulo e Rio de Janeiro colocou a cidade de Salvador na posição de vanguarda na região. Neste momento, houve também um relevante fluxo de artistas itinerantes, e estudiosos de outros estados e países que demonstraram interesse cidade o que já evidenciava um potencial local para o mercado de artes (Bechara filho, 2007. p. 14).

Ilana Goldstein em “O Brasil Best Seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional” descreve através da figura central de Jorge Amado a existência de uma possível “elite principalmente intelectual, mas também econômica e política, auto-referente e produtora” de uma noção de “baianidade”, da qual Mestre Didi, Carybé e Pierre Verget, dentre outros artistas e escritores faziam parte”. (2000. p. 72-73).

A mesma diz ainda que: “Essas personalidades foram definidas por uma revista alemã como “os grandes anciãos da Bahia, que tiraram o mundo mágico afro-brasileiro do isolamento”. Dedicando suas criações uns aos outros, todos escreverem ou foram citados na revista Exu, publicada pela Fundação Casa de Jorge Amado.” (2000. p. 73. Apud “Os amigos de Carybé”, em *Circulando: das deutsch-brazilianische Magazin*, Stuttgart, 1996).

Neste contexto e tomando parte neste circuito, Mestre Didi produziu e se legitimou não apenas como artista, mas também como referência de arte e cultura afro-brasileiras.

No entanto, na construção de sua trajetória artística, dados sobre sua descendência e relevância religiosa tiveram por vezes mais destaque do que os traços estéticos de suas obras. As informações sobre a relevância da trajetória religiosa e pessoal de Mestre Didi se faz sempre presente em catálogos de exposições, dentre outros materiais de divulgação e homenagem, fundamentando a relevância de suas obras que em momento algum foram dissociadas das demais atuações sociais do artista.

Descreve, então, em apenas seis linhas, a nova face da produção do escultor: [...] Em seguida, faz considerações gerais sobre a “extraordinária beleza que os negros escravos souberam conservar entre nós”, e fecha com o mote inicial: “depositário de todo esse saber [...] Didi é também um criador, artista do povo da Bahia, sua voz e sua face” (Goldstein, 2000. p. 72. Apud Amado, 1960). Amado não fundamenta a (impressionante) qualidade das peças de Didi em nenhum critério estético, elas são automaticamente valiosas pela ‘fina qualidade humana’ de Mestre Didi e por ele ser um ‘representante do povo baiano’ (Goldstein, 2002. p. 72).

Sacerdote do candomblé, Mestre Didi era também filho da *iyalorixá Mãe Senhora*, líder do *Asé Opó Àfonjá*, uma das mais destacadas casas de santo da Bahia, da qual ele mesmo veio posteriormente a ser líder, e de *Arsênio dos Santos*, alfaiate reconhecido e também “*Alipini*”, título de liderança religiosa no culto “*egungun*” de reverência aos antepassados, também herdado por Mestre Didi.

O artista afirmava ainda ser descendente de uma das sete famílias reais que participaram da fundação da cidade de Ketu em Daomé, a família “*Asipá*”, parentesco esse sem comprovação oficial. Relatava ter sido confirmado como membro desta família em viagem feita com propósito de pesquisa comparada sobre arte sacra da África Ocidental no Brasil, Nigéria e Daomé, nas companhias de *Pierre Verget* e *Juana Elbein dos Santos*, que além de sua esposa, foi uma das porta-vozes de seu trabalho como artista e de sua relevância para o cenário da afrobrasilidade (Santos, 2009. p. 14).

Quanto às suas obras, grande parte delas era desenvolvida a partir de objetos ritualísticos dos orixás do panteão da terra, objetos estes de nome *xaxará* e *ibirí*, cujas formas

eram reproduzidas em dimensões ampliadas e com intervenções que deixam claro que Mestre Didi possuía liberdade poética para dar a essas formas outros sentidos.

No entanto, toda sua produção artística não foge em momento algum da temática e estética religiosa do candomblé, e se constitui completamente do código arquetípico do mesmo. Todo esse cabedal de influência no campo intelectual baiano e afro-brasileiro, sua representatividade dentro do contexto religioso do candomblé e as referências que trouxe dele, somado ao prestígio de alguns dos agentes que atuaram na projeção de Mestre Didi como artista, com toda certeza determinaram sua legitimação como tal.

É possível que este contexto favorável tenha sido o diferencial no reconhecimento que este artista conquistou em detrimento de outros tantos indivíduos que produzem objetos religiosos afro-brasileiros imprimindo nesses, traços de originalidade, ainda que por vezes mais presos ao utilitarismo destes objetos, que são estéticos por natureza, devido ao fato de serem oriundos de culturas onde não existe a dissociação da arte de outras esferas da vida social, como a religiosa, em oposição ao que ocorre na arte secularizada que se desenvolveu na sociedade ocidental a partir da modernidade.

### **Conclusão**

Em síntese, a categoria “arte afro-brasileira” propõe critérios próprios de legitimação, assim como nos apresenta “convenções” específicas. A produção artística passa a existir em torno de outros eixos, que para além da pertença racial do artista, vai ter na memória e na religião um ponto nevrálgico.

No entanto, a análise da trajetória artística de Mestre Didi permite perceber que ao mesmo tempo em que surgem novos critérios de legitimação, surgem novos critérios de exclusão, exemplificando o que diz Bourdieu sobre ser o campo artístico uma arena de disputas pelo poder de definir as regras deste próprio campo.

É válido ressaltar, ainda sobre o estudo de caso da trajetória artística de Mestre Didi, que a criação da categoria “arte afro-brasileira” não interferiu na dinâmica que determina que a inserção no campo artístico ainda seja uma particularidade da elite econômica e social. Ou seja, algumas regras mudam, enquanto outras permanecem.

Todavia, cabe a indagação se de fato a criação de uma categoria específica para a produção artística de matriz negra, sem que seja feita uma verdadeira problematização das convenções e critérios legitimadores atuantes dentro desta e para com esta, age de forma

eficaz na afirmação identitária deste segmento e na democratização do campo artístico, ou apenas dá sequência a os padrões segregatórios deste?

### Referências:

- ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu AfroBrasil: Mestre Didi - homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2009. As Esculturas de Mestre Didi: o arco-íris do olhar. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997
- BARBOSA, Nelma Cristina. Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado E O Sujeito Da Arte Afrobrasileira. Trabalho apresentado no III Congresso Baiano de Pesquisadoras Negras – GT Literatura, Artes e Performances Negras. 2013.
- BECHARA FILHO, Gabriel. A Construção do Campo Artístico na Bahia e Paraíba (1930-1959). Salvador, 2007.
- BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva. Ed: Zarar, Rio de Janeiro, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: Questões de Sociologia. Ed. Marco Zero Limitada. Rio de Janeiro: 1983.
- \_\_\_\_\_. Campo Intelectual e Projeto Criador, In: Problemas do Estruturalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). 2005. In: Diálogos Latinos Americanos 10. Disponível em: <[http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/10\\_di\\_\\_logos\\_latinoamericanos/mito\\_democracia.pdf](http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/10_di__logos_latinoamericanos/mito_democracia.pdf)>.
- ELIAS, Nobert. A Sociedade dos Indivíduos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, Nobert. Mozart: sociologia de uma gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. In: Bakhtiniana, v. 1, n. 1. São Paulo, 2009. p. 115-126.
- GOLDSTEINS, Ilana Seltzer. O Brasil Best Seller de Jorge Amado. São Paulo: Senac SP, 2000.
- LUZ, Marco Aurélio. Cultura Negra em Tempos Pós-Modernos, Salvador: EDUFBA, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.
- PRICE, Sally. Arte Primitiva em centros Civilizados, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- SODRÉ, Jaime. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006.

WACQUANT, Löic. Esclarecer o Habitus. In: International Encyclopedia of Economic Sociology (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.). London: Routledge, 2005, p. 315-319.

WACQUANT, Löic. Mapear o campo artístico. In: SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS, n.º 48, 2005.