

## CAMINHOS DAS PEDRAS: OUTRAS POSSIBILIDADES PARA BENDEGÓ

STONES PATHS: ANOTHER POSSIBILITIES FOR BENDEGÓ

CAMINOS DE PIEDRAS: OTRAS POSIBILIDADES PARA BENDEGÓ

Camila Monteiro Corvisier<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente ensaio procura refletir sobre uma outra possibilidade de existência em torno do meteorito do Bendegó, a partir do conjunto de obras de Gustavo Caboco e família Wapichana expostos na 34ª Bienal de São Paulo. Inserido no contexto da Arte Indígena Contemporânea, esse trabalho coletivo nos mostra que Bendegó é pedra indígena e suas relações estão ligadas à ancestralidade Wapichana, para além das dominantes narrativas coloniais que se constituíram em torno dela. Procuro, dessa forma, pensar sobre as desestabilizações que aqui estão implicadas quando outro ponto de vista é trabalhado.

**Palavras-chave:** Bendegó; arte indígena contemporânea; Wapichana; Gustavo Caboco; 34ª Bienal de São Paulo.

**Abstract:** This essay aims to reflect on another existential possibility concerning the Bendegó meteorite, drawing from a set of works by Gustavo Caboco and the Wapichana family displayed at the 34th Bienal of São Paulo. Inserted in the context of Indigenous Contemporary Art, this collective work shows that Bendegó is an indigenous stone and its relations are linked to Wapichana ancestry, beyond the colonial dominant narratives that have been told about it. Therefore, my attempt is to think about the desestabilizations that are here implied when another point of view is brought into discussion.

**Key-words:** Bendegó; indigenous contemporary art; Wapichana; Gustavo Caboco; 34th Bienal São Paulo.

**Resumen:** Este ensayo busca reflexionar sobre otra posibilidad de existencia en torno al meteorito Bendegó, a partir del conjunto de obras de Gustavo Caboco y la familia Wapichana expuestas en la 34ª Bienal de São Paulo. Insertada en el contexto del Arte Indígena Contemporáneo, esta obra colectiva nos muestra que Bendegó es una piedra indígena y sus relaciones están ligadas a la ascendencia Wapichana, además de las narrativas coloniales dominantes que se constituyeron a su alrededor. De esta manera, trato de pensar en las desestabilizaciones que están involucradas aquí cuando se trabaja otro punto de vista.

**Palabras-clave:** Bendegó; arte indígena contemporáneo; Wapichana; Gustavo Caboco; 34ª Bienal de São Paulo.

### Abertura

Em setembro de 2021, a Bienal de São Paulo conseguiu, por fim, tomar corpo, após as idas e vindas impostas pela pandemia. Em sua 34ª edição, seu tema *Faz escuro mas eu canto* é extraído dos versos finais do poema *Madrugada Camponesa* (1965), de Thiago de Mello. Em um prédio de três largos andares, todos os trabalhos de alguma forma fazem coro a esse tema que, assim como a pandemia - e intensificado por ela -, recaiu sobre nós. Saímos da exposição com a certeza de que há muito faz escuro no Brasil, mas cantamos porque, em algum momento, a manhã há de chegar.

O curador-adjunto Paulo Miyada observa, passadas poucas páginas do catálogo da exposição, que a chegada da manhã está atrelada a um princípio de criação complexo, o da Arte Indígena Contemporânea que “quicá possa cativar a desmontagem de ficções e farsas de pureza epistemológica, suprematismo étnico e

<sup>1</sup> Graduanda em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo e bolsista de Iniciação Científica da Fapesp.

cegueira colonial” (MIYADA, 2021, p.37). De fato: a contribuição da Arte Indígena Contemporânea é significativa pelas lutas que ela promove, em um vínculo indissociável entre arte e política. Ao produzir deslocamentos que desestabilizam muito daquilo que temos por certo, ela nos mostra outras possibilidades de narrativas e de existência - questão sobre a qual pretendo discorrer, centrando-me no conjunto de obras de Gustavo Caboco e família Wapichana: *Kanau'Kyba* ou *Caminhos das Pedras*.

Apesar de voltar minhas atenções para um trabalho específico, ressalto que os Wapichana não estão só. Pelos corredores da Bienal, vemos exposições de outros artistas indígenas, dentre os quais destaco Jaider Esbell, Daiara Tukano e Sueli Maxakali. Suas obras compõem esta Bienal dos Índios, capturando aqueles que as veem. Isto é Arte Indígena Contemporânea, como definiu Jaider Esbell (2021) em entrevista à *Revista Elástica*: “é uma armadilha para levar bons curiosos para um lugar de reflexões profundas’, que, mais uma vez, não cabe no movimento político, na igreja, nem no judiciário, nem lugar nenhum, porque esses lugares não foram feitos para isso mesmo”<sup>2</sup>.

Nesse sentido, quero refletir aqui sobre a captura que *Kanau'Kyba* realiza. Vemo-nos diante de um outro caminho narrativo, diante de novas teias de relações que compreendem o Bendegó, um meteorito o qual imagino que muitos davam por certo como já conhecido.

Exposto no Museu Nacional do Rio de Janeiro, o meteorito Bendegó, tal como consta a inscrição no mármore em que se apoia, revela quem o encontrou, o local (justamente nas proximidades de Bendegó, que lhe deu o nome) e seu percurso para o Museu Nacional em 1888. Com o incêndio no Museu em setembro de 2018, as chamas consumiram quase todos os 20 milhões de itens do prédio principal - mas o meteorito permaneceu intacto. Conferiram a ele, assim, uma imagem de resistência, fênix que renasceu das cinzas, na expressão de Maria Elizabeth Zucolotto (2020)<sup>3</sup>. Mas quando uma outra narrativa se coloca sobre essa pedra começamos a pensar em quais outras histórias e existências Bendegó mobiliza para além dessa.

---

<sup>2</sup> Dada a limitação do espaço, não posso me estender aqui sobre outras questões que estão vinculadas a esta breve apresentação. Para isso, é fundamental recorrer à entrevista concedida por Jaider Esbell, em que o artista indígena faz uma crítica poderosa dos bastidores da Bienal. Ao revelar como ainda são travados os diálogos, Jaider nos mostra que, desde pouco tempo para pensar na proposta até uma obliteração do nome “Bienal dos Indígenas” que apenas posteriormente foi acatado, ainda é preciso refletir muito sobre como são feitas nossas mediações entre mundos. Destaco também a profundidade dessa crítica incisiva de Jaider - que discute para muito além do âmbito de uma exposição temporária. Esse pequeno rodapé também faz uma tentativa de lembrar Jaider, após a abrupta notícia de sua passagem em 02/11/2021. TAVARES, Artur. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell>. Acesso em: 05 out. 2021.

<sup>3</sup> Ver toda a seção dedicada ao meteorito do Bendegó, fonte para meus argumentos aqui, na publicação educativa “Primeiros Ensaios” (2020), anterior ao catálogo da 34ª Bienal. Disponível online em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7702>. Acesso em 08/10/2021.

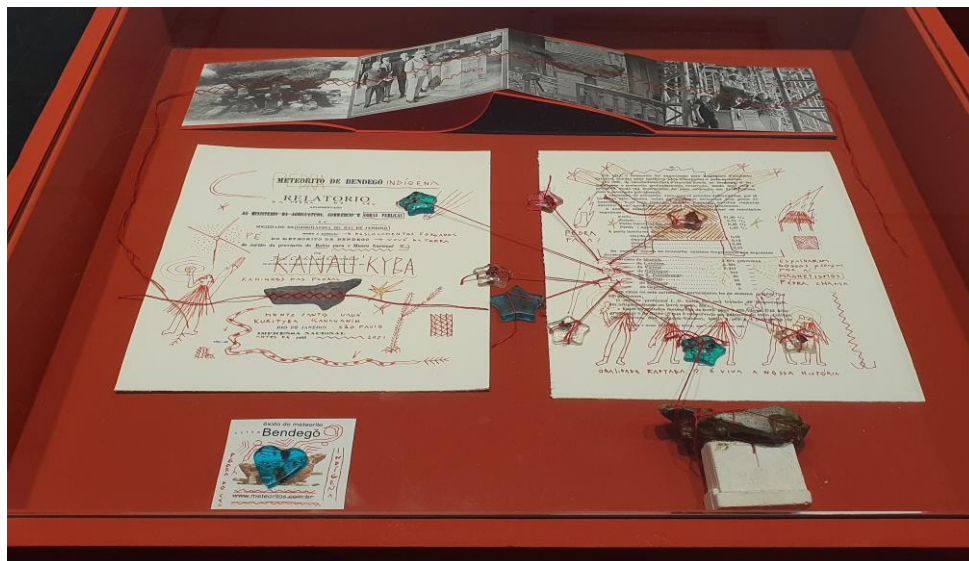


Figura 1: Refazendo narrativas (Registro meu na 34ª Bienal de São Paulo).

### Entrando Na Cosmvisão Wapichana

No primeiro pavimento da Bienal, próximo a uma das escadas que dão acesso a esse andar, encontra-se uma parede pintada de vermelho vibrante e a sua frente, cubos igualmente vermelhos em cujo topo estão alguns dos trabalhos de Gustavo Caboco e família Wapichana, resguardados por vidro, como o apresentado acima. Algumas coisas estão fora dos caixotes: uma grande tela de Caboco está presa à parede vermelha, bem como uma fotografia impressa do Bendegó, ao lado de um tecido vermelho com os deslocamentos da pedra e um poema.



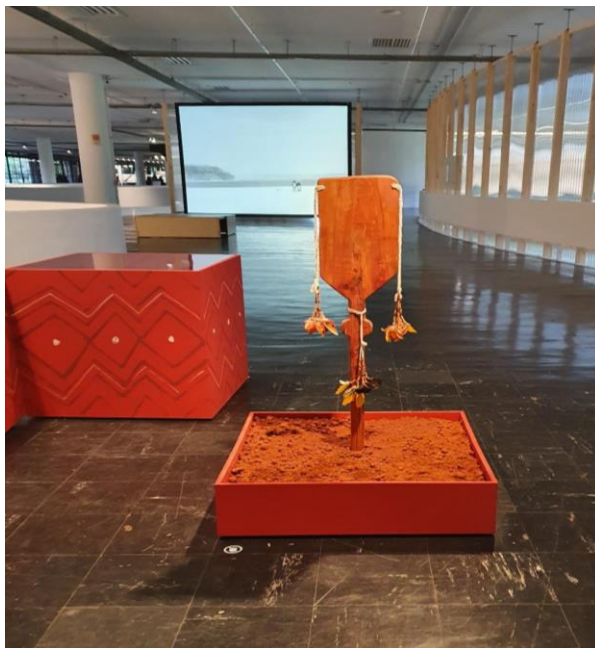
Figura 2: Várias formas expressivas reunidas: fotografia, bordado e poema. (Registro meu na 34ª Bienal de São Paulo)

A borduna Wapichana<sup>4</sup> que está na fotografia também encontra-se exposta, fincada em areia, em um quadrado raso no chão, a bons passos dessa parede. Dada sua posição, ela demarca o começo (ou o fim) desse circuito de imagens, visualizando o que ali se passa. O conjunto de obras também se faz por meio de recursos

<sup>4</sup> Sobre a borduna Wapichana, ver: [ALZUGARAY, Paula. Uma semente Wapichana. 2021. Disponível em: https://www.select.art.br/uma-semente-wapichana/](https://www.select.art.br/uma-semente-wapichana/). Acesso em: 14 out. 2021.

digitais - duas telas não muito grandes posicionadas uma de frente para a outra (apesar de uma certa distância entre elas) nos convidam a sentar-se em pequenos cubos cinza para imergir naquilo que nos contam.

Mas se os elementos visuais nos capturam, um pequeno texto presente nessa extensa parede vermelha também nos conduz às reflexões profundas, finalizando com três recados. O primeiro, intitulado historiográfico, nos faz notar que dos percursos do “artefato”, a parte que permanece é imaterial. Em seguida, recado da borduna Wapichana: “não apagarão nossa memória”, e, por fim, da própria pedra Bendegó, que avisa: “tem um brilho dentro que não é possível extrair”.



**Figura 3:** A borduna Wapichana observa. (Registro meu na 34ª Bienal de São Paulo).

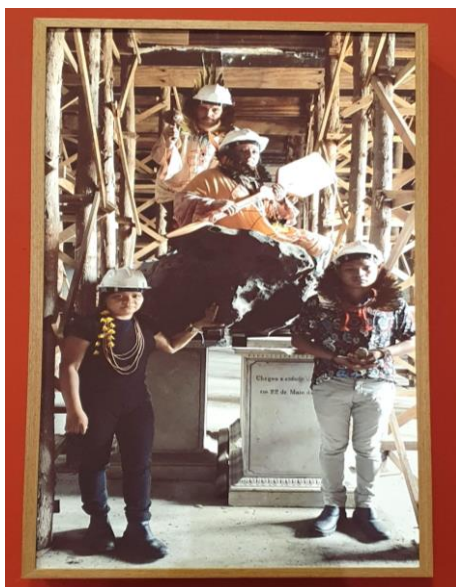
Gostaria, por isso, de colocar dois problemas a partir desses recados, a saber, como pensar as relações que envolvem os Wapichana, as bordunas e essa pedra, importantes para a manutenção de sua memória, refletindo sobre esse *processo* em constante deslocamento cuja tecnologia nos captura e discutir sobre as pedras serem entes que *falam e corporificam memórias*, pensando na agência que mobilizam e os deslocamentos metafísicos que nos confrontam, isto é, outra possibilidade de existência do Bendegó.

### **É Viva Nossa História**

Intitulada de *Kanau'Kyba* ou *Caminhos das Pedras* o conjunto de obras nos mostra o próprio caminho também de Gustavo Caboco, Lucilene Wapichana, Roseane Cadete, Wanderson Wapixana e Emanuel Wapichana (família Wapichana), ou Ateliê em deslocamento. Aqui, a questão é fundamentalmente andarilha, e também nos convida, com nossos próprios corpos, a percorrer esses cubos expositivos onde se encontram, através das artes, o argumento para manter viva a história Wapichana e dos povos indígenas.

Pouco antes do incêndio do Museu Nacional onde, além de estar localizado o Bendegó, também encontrava-se uma outra borduna Wapichana, da idade de seu tio-avô Casimiro, Gustavo Caboco tinha

visitado o lugar e tocou-lhe a corporalidade envolvida na borduna<sup>5</sup>. Quando do incêndio, ela foi incinerada pelo fogo como muitos outros dos ‘objetos indígenas’, de modo que isso acendeu a ideia do Ateliê em movimento, em que esses artistas rememoram as bordunas Wapichana conectando “pedras do céu às pedras da terra ancestral”. Logo, começamos a ver outra perspectiva em torno de Bendegó: eles a seguem porque é uma “avó da terra”, portanto, ente que “fala e corporifica memórias”.



**Figura 4:** A Família Wapichana com Bendegó (Registro meu na 34ª Bienal de São Paulo).

Vemos, então, um processo interminável, já que as virtualidades ancestrais estão sempre em comunicação, e percebemos que perseguir esse caminho das pedras também compreende um deslocamento que não é, de modo algum, individual. As conexões que se estabelecem são tecidas por essa quantidade de pessoas que promovem um ateliê, bem como junto a seus ancestrais e àquilo que, enquanto ocidentais, chamaríamos de não-humanos, neste caso, as pedras. Já se coloca, portanto, uma desestabilização de que a arte é feita sempre por um indivíduo apenas. O ateliê se movimenta pelas teias de pessoas que se conectam para dar animação a ele.

Por isso, vejo que a eficácia da captura dessas imagens está justamente nesse processo de construção permanente, que, como nos indica o texto da parede: “Nesta jornada, nossa família Wapichana rememora os rastros das bordunas antigas para que as visões das bordunas presentes também possam andar. Nossa kultura anda”. Poderíamos retomar aqui o argumento de Alfred Gell sobre a tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia quando coloca que “é a maneira como é elaborada a vinda do objeto de arte ao mundo que pode vir justamente a ser a fonte do poder que tais objetos exercem sobre nós, ou seja, mais propriamente o processo de suas formações que dos próprios objetos em si mesmos” (GELL, 2005, p.48).

<sup>5</sup> Ver Catálogo da 34ª Bienal, p.354 e <<http://www.mae.ufpr.br/?p=1437>>. Acesso em 10/10/2021.



Importa, de modo geral, que a exposição nos atinja ao amarrar narrativamente que a história dos Wapichana é viva e, como revela o primeiro recado, de que sua memória não será apagada. No entanto, o Bendegó de certa forma é interessante enquanto objeto (mas justamente não isolado e sim em relação às pessoas e às ‘coisas’ Wapichana) porque a materialidade da pedra importa em certa medida, já que também é uma materialidade da própria terra. Justamente, em muitas das obras está presente o problema de indígena - alienígena em que se discute tanto um pertencimento indígena à terra<sup>6</sup>, bem como, imagino, a própria chegada do Bendegó “alienígena” à Terra mas que, por outro lado, é ancestral. Cabe elaborar, agora, um pouco mais sobre o problema da pedra ser gente.

### **Kyba Wapichana Ou Pedra É Gente**

Quando lemos, vemos e ouvimos que Bendegó é gente, que a pedra fala e corporifica memórias, o deslocamento é brusco. Esse estranhamento nos ocorre sobretudo porque ainda operamos certas categorias que aqui foram suspensas. Sujeito e objeto; coisa e pessoa; como pode essa grande divisão de repente desfazer-se, desestabilizar-se com essa narrativa que nos mostra visualmente uma pessoa existindo no interior daquela pedra? Isso se dá porque, enquanto Modernos (LATOIR, 2019), dissipamos essas misturas e teias de relações, procurando tornar invisível e irrepresentável o trabalho de mediação (*ibid*,p.50). Ou seja, escondem-se as relações de entes que borram as fronteiras entre ‘coisas’ e pessoas, justamente para estabelecer essas grandes divisões que queremos a todo custo operar. Se estamos imersos em um pensamento moderno que admite apenas tais grandes divisões, como se pudessem ser completamente distintas entre si, acachapa-se de início qualquer possibilidade de compreender o que propõe um trabalho como este. Por isso é tão importante voltar ao problema colocado por Gell, em que, “ao reconstruir os processos que levaram a obra de arte à existência, ele [o espectador] é obrigado a exercer uma intervenção criativa que transcende a sua própria e, pairando no fundo, o poder da coletividade em cujo benefício o artista exercitou sua maestria técnica” (GELL, 2005, p.52)<sup>7</sup>.

Cabe, contudo, perceber que não se trata de qualquer pedra ser gente, mas de pedras que carregam ancestralidade, com as quais se estabelecem relações cosmológicas. Por isso, para prosseguirmos com Alfred Gell<sup>8</sup>, faz-se de suma importância a consideração de que

<sup>6</sup> Pensar também na discussão de demarcação das Terras Indígenas e, atualmente, no processo inescrupuloso sobre o Marco Temporal, em discussão no STF. Além disso, ver a entrevista de Ailton Krenak, pp. 97-105. Disponível em <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7702>. Acesso em 08/10/2021.

<sup>7</sup> Mesmo que não se trate de um artista individual, como já discutido acima. Esse problema inclusive, tem sido apontado no trabalho de Gell, pois, como indica Pedro Cesarino, há uma “excessiva centralidade do indivíduo e da habilidade técnica, tributária de matrizes modernas e insuficiente para a compreensão de outros modos de criatividade orientados pela colaboração” (CESARINO, 2017, p.5).

<sup>8</sup> Apesar de me reter com mais detalhes aos argumentos de Gell, poderíamos pensar também na concepção de uma ‘biografia das coisas’, tal como estabelecem Arjun Appadurai (1986) e Igor Kopytoff (1986). Tais autores somam-se a Gell na tentativa de questionar esses divisores e como foram empregados, além de também provocarem discussões sobre

a ‘agência social’ não é definida em termos de atributos biológicos ‘básicos’ (como coisas inanimadas versus pessoa encarnada), mas sim relacionais - não importa, ao atribuir um status ao ‘agente social’, o que uma coisa (ou uma pessoa) ‘é’ em si mesma; o que importa é onde ela se encontra em uma teia de relações sociais (GELL, 2018, p.192).

Quando nos aproximamos da cosmovisão Wapichana e entendemos que essas pedras são “vovós da terra”, que, como indica o título de um dos trabalhos “as pedras andam e é possível falar com elas”, impõe-se um embaralhamento sobre nossos pressupostos. Dessa forma, encontramos esta outra teia de relações sociais. É preciso estar atento ao que ela implica. Nas palavras de Gustavo Caboco:

Essas peças falam, mas não é instantâneo. Nenhum ser humano, quando questionado de uma intimidade, estará disposto a falar os seus maiores segredos de prontidão a qualquer um – por que uma peça-viva contaria um segredo rápido? Por isso, viabilizem mais espaços para que indígenas e acervos possam dialogar e propor a partir dos nossos olhos. A imaterialidade dos acervos, onde peças de vários povos coabitam, partilham do mesmo oxigênio, também compartilham seus segredos entre si, aprendem umas com as outras, por isso, esta é uma passagem para um lugar cheio de vida (CABOCO, 2020).

Ao olharmos para um tecido vermelho que, de alguma forma, consegue ser mais vermelho que a parede que lhe serve de fundo, vemos cuidadosamente costurados nele tracejados brancos que indicam os “caminhos da pedra”. Eles saem do contorno dos estados de Roraima (onde estão as terras indígenas Wapichana); Bahia (onde foi ‘encontrado’ Bendegó); do Rio de Janeiro (onde está o Museu Nacional), São Paulo (onde está localizada a Bienal) e Paraná (onde nasceu Gustavo Caboco). Logo surge, por contraposição à uma história linear do Bendegó, um entrelaçamento de estados que, ousaria dizer, a partir da ancestralidade da pedra, borram as fronteiras geográficas para estabelecer alianças cosmológicas dos parentes Wapichana. Coloco que a história de Bendegó é tratada linearmente porque aborda-se a trajetória dos atores monárquicos, por sua vez, fundada nas relações coloniais do século XIX, que se relacionaram com este meteorito e o deslocamento que fizeram do sertão baiano para o Museu Nacional, transpondo-o com dificuldade<sup>9</sup>.

No entanto, olhando para esse bordado (Figura 5) e as linhas que ali se conectam, podemos ver essas outras teias de relações sociais do Bendegó: novas relações entre ‘coisas’ e pessoas e as conexões que se estendem entre elas quando são aproximadas. Quando se vê Bendegó apenas como meteorito, tal como ele tinha sido tratado até então, temos diante de nós um objeto inanimado. A partir do momento em que observamos atentamente os dizeres Wapichana e passamos do estatuto de meteorito para pedra, conferindo a ele animação, seus percursos se modificam. Ou melhor, podemos fazer outras aproximações entre lugares e

---

a relacionalidade das coisas. Kopytoff destaca a *singularização* da coisa, pois o seu significado, a sua biografia, se constrói justamente pelas relações que com ela são estabelecidas. Mais ainda, o autor nos mostra que a separação conceitual entre pessoa e objeto torna-se mais evidente com a Modernidade, em que se instituiu que pessoas têm uma predisposição natural para a individualização e as coisas para a comoditização. No entanto, como mostra Appadurai, coisas, assim como pessoas, também possuem uma vida social - tal como o caso desta pedra indígena Bendegó.

<sup>9</sup> Ver a crônica de Machado de Assis em <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7702>. Acesso em 08/10/2021.

com outras pedras, ao invés de o encarmos como um objeto e, mais ainda, que estaria isolado e restrito atualmente apenas às relações com os visitantes ou funcionários do Museu Nacional.



**Figura 5:** O tecido em detalhes: caminhos da pedra Bendegó (Registro meu na 34ª Bienal de São Paulo).

Vemos, por isso mesmo, que os Wapichana também modificaram em sua obra os dizeres que estão abaixo do Bendegó. Lê-se, no lado direito do mármore: “esta pedra é uma vovó da terra. Em seu batismo, nas águas do rio, ganhou o nome Bendegó. Antes tinha outro nome - pedra do céu. Nasceu, do ventre xamânico, no sertão da Bahia, esta pedra anda”. Justamente daí o recado historiográfico atrelando-se ao recado do próprio Bendegó: nos percursos do ‘artefato’, “a parte que permanece é imaterial”. Com isso, vemos que há uma imaterialidade nessa pedra, para além da materialidade que associaríamos apenas a um conjunto de elementos químicos. No entanto, enquanto espectadores, podemos nos aproximar apenas parcialmente desse outro modo de existência de Bendegó, e talvez jamais apreendê-lo por completo, uma vez que “há um brilho dentro que não é possível extrair”. Como coloca o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “a comparabilidade direta não significa necessariamente tradutibilidade imediata, assim como a continuidade ontológica não implica em transparência epistemológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 4 *apud* CESARINO, 2017, p.9).



**Figura 6:** Pedra é gente. Extraído da publicação educativa “Primeiros Ensaios”, p.120. Disponível online em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7702>. Acesso em 08/10/2021.



## Algumas Considerações

Nesse sentido, a importância de que o Bendegó conte outra história está nessa possibilidade de entender que existem outras formas de mundo e de existência, que, sempre postas em dúvida, querem ocupar também um espaço protagonista. “Não apagarão nossa memória” ecoa o conjunto de obras Wapichana.

Como disse Jaider Esbell na entrevista supracitada,

“As pessoas ficam impressionadas com nossa capacidade de traçar minimamente outra narrativa que não seja exatamente a dominante. Nos perguntam onde estudamos, quem são nossos mestres. E nossos mestres são a própria história. Somos povos que nos conectamos de várias formas. O fato dessa cultura dominante não perceber, ou nem querer saber, não significa que não existamos, que não existam outras formas de mundo, e que essas formas estão cada vez mais próximas”.

Dessa forma, o conjunto de obras Wapichana não se instala como uma contra-narrativa àquilo que diz o Museu Nacional, mas como uma possibilidade outra de narrar sobre uma pedra, de trazê-la a um outro estatuto, outra existência: pedra indígena. Como afirmam Tânia Stolze Lima e Márcio Goldman em artigo que explora o problema dos grandes divisores, “a reconversão de nosso olhar, a possibilidade de atingir pontos de vista outros através de outros pontos de vista” (LIMA; GOLDMAN, 1999, p.89) é a forma de comparação que precisamos para fazer Antropologia.

Por isso, não procurei criar um abismo entre “nós” e “eles” quando mostro as inquietações que o trabalho da família Wapichana nos causa, mas promover um ‘entre’ que se forma entre o choque de dois regimes de conhecimento. Isso nos permite produzir aqui uma “zona de complexidade entre formas variadas de expressão [...] que produzirá efeitos em um campo de reflexão que, talvez, não seja mais propriamente nosso ou dos outros, mas sim constituído pela conexão entre distintas capacidades” (CESARINO, 2017, p.13). A reflexão antropológica precisa, então, fazer essa desestabilização permanente, tal como provoca a captura da Arte Indígena Contemporânea. Ao trazer outra possibilidade em torno do Bendegó, entendo que não há um discurso e nem existência final que o determine, mas conexões, embora parciais, (STRATHERN, 2005), que podem ser estabelecidas nessas teias de relações traçadas entre pontos de vista.

## Referências

34ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo Faz escuro mas eu canto**. OSE, Elvira. (org.); Curadoria: Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2021.

APPADURAI, Arjun. “Introduction: commodities and the politics of value.”. In: \_\_\_\_\_. **The social life of things: Commodities in cultural perspective**. Nova York: Cambridge University Press, 1986. pp.3-64.

CABOCO, Gustavo. “Corpo-presente e Corpo-memória Wapichana.” **Caboco**. Dezembro 2018. Disponível online em: <<http://caboco.tv/work/corpo-presente/>>.

\_\_\_\_\_. “Papos sobre a imaterialidade - Abril Indígena UFPR 2020”. **Museu de Arqueologia e Etnologia UFPR**. Curitiba, Abril 2020. Disponível online em: <<http://www.mae.ufpr.br/?p=1437>>.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v.32, n.93, p.1-17 fev. 2017.

ESBELL, Jaider. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. **Revista Elástica**. São Paulo, Outubro 2021. Disponível online em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Primeiros Ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo**. Curadoria Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**. v.1, n.8, p. 41-63, jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

KOPYTOFF, Igor. “The cultural biography of things: commoditization as process”. In. APPADURAI, Arjun. **The social life of things: Commodities in cultural perspective**. Nova York: Cambridge University Press, 1986. pp. 64-95.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. São Paulo: Editora 34, 2019.

LIMA, Tânia; GOLDMAN, Márcio. “Como se faz um grande divisor”. In. GOLDMAN, Márcio. **Alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. pp. 81-90.

STRATHERN, Marilyn. **Partial Connections**. Lanham: AltaMira Press, 2005.