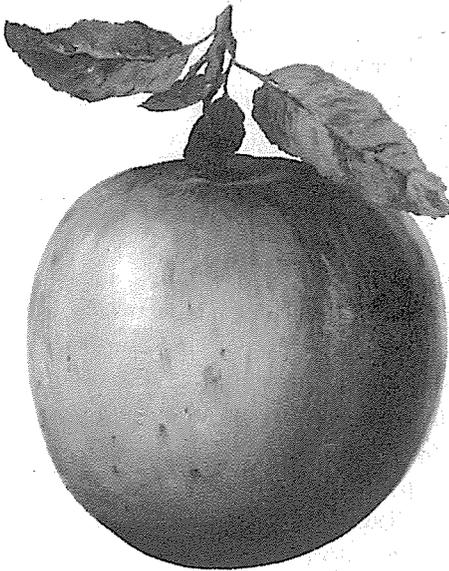


ARTISTAS, PRIMITIVOS E ANTROPÓLOGOS: À DESCOBERTA
DA UNIVERSALIDADE DAS PERFORMANCES ARTÍSTICAS
OU A MODERNIDADE DO PRIMITIVISMO

por

Paulo Raposo*

Ceci n'est pas une pomme



“Ceci n'est pas une pomme”

(reprodução)

*Óleo sobre painel de
madeira, 142x100 cm*

René Magritte (1964)

* Assistente do Departamento de Antropologia Social do ISCTE.

Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?

Marcel Duchamp, 1975: *Duchamp du Signe*

Ser um objecto artístico é dar corpo a um pensamento, ter um conteúdo, expressar um sentido...

Arthur Danto, 1988: "Artifact and Art"

PRÓLOGO

Começemos pelo paradoxo... já que a ilusão do início apenas resulta de uma alquímica fantasia a partir da qual inventamos uma espécie de temporalidade do acto comunicante, escrito ou oral, atribuindo-lhe um princípio, uma sequência e um final. Como se tudo se passasse, afinal, de um modo similar ao da ilusão fotográfica que, fixando uma qualquer imagem, retira, por assim dizer, o objecto da sua história particular e, de um outro modo, por um efeito de corte temporal inerente à lógica fotográfica o impermeabiliza de toda uma relação com o passado e com o futuro; ou ainda, lhe atribui uma historicidade conjuntural "*construída*" nesse "*click*", nesse instantâneo, porventura falaciando ou seleccionando apenas alguns sinais da "*vida*" desse mesmo objecto. Singularmente, o processo fotográfico encerra em simultâneo estes três momentos de fragmentação temporal que, de um modo também paradoxal, fixando o objecto *in actu*, lhe sentenciam a sua própria "*morte*". Todavia, é através desse "*assassinato*" do modelo fotofixado que nasce, como que por ilusão, o objecto da fotografia: um objecto de conhecimento, algo de construído, unindo real e imaginário, numa verdadeira experiência de intenções sobre o modelo/objecto (ou um "*modelo reduzido*", para usar a terminologia de Lévi-Strauss: 1960).

Mas, na verdade, essa decisão de "*começar pelo princípio*", inaugurando o discurso num ponto primordial, é duplamente paradoxal. Por um lado, como na alusão à "*temporalidade*" construída pela fotografia, porque neste discurso (ou em qualquer outro) a sua temporalidade histórica justapõe-se, ilusoriamente, ao tempo do acontecimento, i.e., ao tempo real do discurso; e existe, deste modo, algo de profundamente arbitrário na própria natureza de qualquer início assim concebido, como se saísse do nada. E, por outro lado, porque a sua construção decorre de uma técnica e de uma lógica distinta de enunciação: o registo escrito. E, neste caso, o que a escrita fixa, não é o acontecimento de dizer/falar, mas o que foi "*dito*", o seu *noema*, i.e., o pensamento, o conteúdo e a substância do falar; ou como sugeria Paul Ricouer (1976), no texto escrito registamos o significado do acontecimento de falar e não o acontecimento como acontecimento. Desta forma, a sua temporalidade ultrapassa o momento fotográfico, o *happening* da oralidade,

o instantâneo do acontecimento de falar, e inscreve-se numa temporalidade “construída” pelo modo de enunciação do acontecimento e da sua substância. E de novo, a “morte” do objecto real permite a construção de um objecto de conhecimento, um “modelo reduzido” que renunciando às dimensões sensíveis originais se vê re-apresentado pelas suas dimensões inteligíveis. Talvez por isso mesmo, uma biblioteca é menos uma instituição de memória que fixa o tempo e a historicidade dos acontecimentos e dos seus actores, do que um instrumento de condicionamento e construção de interpretações inteligíveis sobre esses acontecimentos e seus actores.

Mas neste prólogo o que se pretende sugerir é que a tarefa do antropólogo, na sua singular participação dialogante e interactiva com o objecto de estudo – a *sui generis* metodologia antropológica do trabalho de campo com observação participante – visa, fundamentalmente, dar conta numa “*descrição densa*” (Geertz: 1973) da materialidade das relações sociais e das ideias que as mobilizam, fixando-as, numa forma inspecionável, pela escrita, e assumindo-se, assim, como uma ciência interpretativa por excelência. Neste sentido, a escrita antropológica é, novamente de um modo paradoxal, uma interpretação das interpretações contidas nos actos e nos discursos dos sujeitos-objectos que o antropólogo toma como contexto social, cultural e humano na sua análise. Trata-se, afinal, de uma inscrição do discurso enquanto transcrição do mundo e da vida, mas essa “(...) *transcrição não é uma reduplicação, mas uma metamorfose*” (Ricoeur: [1976] 1987: 53); uma ficção portanto, no sentido primário de *fictio*, de algo construído, algo modelado, e não de falso ou de não factual, uma dupla fabricação que decorre do facto de o “*lugar antropológico*” ser “*simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para aquele que o observa*” (Augé: [1992] 1994: 58).

Deste modo, e à luz da proposição de Max Weber (1921) para quem o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, julgo que a cultura, cuja substância são as formas da sociedade inscritas nessas teias de significados, reclama uma abordagem particular que condiciona o sentido da antropologia, não como ciência experimental, em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura de uma diversidade de significados produzidos em contextos espaciais e temporais singulares; sabendo, contudo, que “*os estudos constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de que, melhor informados e melhor conceitualizados, eles mergulham mais profundamente nas mesmas coisas*” (Geertz: [1973] 1989: 35). Como se todos os inícios contivessem, afinal, um elemento de recordação.

Porém, o paradoxo adensa-se. Na pesquisa etnográfica, como experiência pessoal que torna comunicante um conjunto de interpretações culturalmente

diversas (antropólogo-nativo) e intra-culturalmente heterogêneas (nativo-nativo)¹, o que se intenta é, por assim dizer, situarmo-nos, sem abdicarmos das “*nossas*” próprias referências nem torná-las num pólo imanizado e centrípeto a que tudo pode ser reduzido ou traduzido. Afinal, trata-se de ultrapassar o dilema de Wittgenstein para quem um ser humano seria sempre um enigma completo, sendo isso, em seu entender, demonstrável quando, num país estranho com tradições inteiramente estranhas e mesmo que dominando o seu idioma, não compreendemos o seu povo, não por não compreendermos o que eles falam entre si, mas porque não nos podemos situar entre eles. Contudo, como Pierre Bourdieu sugeriu, “*a ciência nada mais pode fazer senão tentar estabelecer a verdade dessas lutas pela verdade, apreender a lógica objectiva segundo a qual se determinam as coisas em jogo e os campos, as estratégias e as vitórias, produzir representações e instrumentos de conhecimento (...)*” (1989: 294), sob pena de a amordçar num relativismo excessivo, absurdamente opaco a todo o exercício de interpretação comparativa. Então, compreender um objecto ou agir sobre ele é localizá-lo num mundo inteligível, onde o paradoxo se torna paradigma, o modelo fotográfico em objecto de conhecimento, a inscrição do discurso pela escrita em interpretação, a “*descrição densa*” das interpretações às quais as pessoas submetem as suas experiências e expressões sociais em investigação antropológica.

Singularmente, um problema colocado pela física moderna, o denominado “*princípio de incerteza de Heisenberg*” que nos diz que é impossível determinar simultaneamente a trajectória e a posição de uma partícula, sugere uma dificuldade geral de todo o modo de conhecimento e, no caso particular da antropologia, recoloca a questão paradoxal e aparentemente incontornável de não podermos simultaneamente procurar conhecer uma sociedade e seus contornos culturais a partir do seu interior e classificá-la do exterior em relação a outras sociedades com outros códigos culturais (Cf. Lévi-Strauss: 1960). Assim, tal como o era na alusão fotográfica verdadeiramente impossível captar instantaneamente o objecto/modelo fotofixado (a sua posição) e simultaneamente a sua

¹ Marc Augé [1992] 1994 refere-se ao objecto intelectual central e exclusivo da antropologia do seguinte modo: “*Trata de todos os outros: do outro exótico que se define em relação a um “nós” supostamente idêntico (nós os franceses, europeus, ocidentais); o outro dos outros, o outro étnico ou cultural, que se define relativamente a um conjunto de outros supostamente idênticos, um “eles” na maioria das vezes resumido a um nome de etnia; o outro social: o outro do interior, face ao qual se institui um sistema de diferenças que começa pela divisão dos sexos mas que define também, em termos familiares, políticos, económicos, os lugares respectivos de uns e de outros, (...); o outro íntimo, por fim, que não se confunde com o anterior, que está presente no centro de todos os sistemas de pensamento, e cuja representação, universal, mostra que a individualidade absoluta é impensável.*” (p. 26).

historicidade e vida particular (a sua trajectória), finalmente, também na análise dos objectos artísticos e na procura de uma definição antropológica de arte, parece ser paralelamente inexequível procurar simultaneamente definir uma obra de arte de uma dada sociedade a partir dos contornos, códigos ou cânones artísticos de uma outra.

Se em todas as formas de conhecimento ancoramos sempre as nossas experiências particulares num contexto anterior para garantirmos que são de todo inteligíveis, de tal modo que a nossa mente, antes de qualquer experiência isolada, se encontra já predisposta com uma estrutura de contornos, de formas conhecidas de objectos já experimentados, para usar o contributo de Paul Connerton (1989), então, todos os incios comportam necessariamente um qualquer elemento de recordação. Por isso mesmo, regressemos ao paradoxo com que se inaugurou este discurso, aliás, simultaneamente enunciado pela reprodução da obra "*Ceci n'est pas une pomme*" de René Magritte (1898-1967), figura central do surrealismo belga. É que, justamente, como Leonardo Da Vinci havia já enunciado no seu *Trattato della Pittura* (1651) e que Magritte subscreve na referida obra, sendo a arte uma "*coisa mental*", uma construção do espírito humano, se torna verdadeiramente absurdo conceber a obra de arte como uma mera reprodução da realidade, e não entendê-la como uma produção de realidade, um objecto de conhecimento que decorre de uma interpretação virtual do imaginário do artista sobre o real.

O paradoxo que a obra de Magritte introduz entre o modelo real e o "*modelo reduzido*" da pintura torna-se paradigma na definição de objecto artístico, i.e., na delimitação da intenção estética que fornece a qualidade de conhecimento investida na obra de arte. Desta forma, e recolocando a cena no quadro da antropologia, a trajectória deste discurso como que duplicará essa intenção interpretativa, como se de uma sala de espelhos se tratasse, na medida em que me proponho entender o modo pelo qual a arte vulgo denominada, primitiva, foi, por assim dizer, "*descoberta*" – no sentido de reconhecida – pelo Ocidente, ou melhor, pelos artistas modernistas num primeiro momento, e só posteriormente pelos antropólogos; e de como esse processo se assemelhou, de uma forma particular, ao trajecto e às sequências interpretativas que o Ocidente fez das sociedades e da mentalidade primitiva, para usar a frágil terminologia de Lucien Lévi-Bruhl (1922 *La Mentalité Primitive*), numa viagem que nos conduz do "*Bom Selvagem*" ao "*Belo Selvagem*". Começemos, então, por um recordado início...

I – ETNOCENTRISMO E IDENTIDADE CULTURAL: UMA TROCA DE OLHARES

Existe uma piada, conhecida pela maioria dos estudantes de Psicologia, na qual uma cobaia diz acerca do seu experimentador: ‘treinei-o de forma que cada vez que carregue nesta alavanca, ele dá-me de comer’ (...) por outras palavras, ambos pontuam a sequência comunicativa de duas formas diferentes.

Paul Watzlawick, [s/d] 1991: *A Realidade é Real?*

A partir desta anedota académica, creio, ser possível pensar a relatividade das interpretações sobre uma dada realidade. De facto, a sugestão nela contida enuncia, caricaturalmente, um princípio antropológico fundamental, a saber: não existe uma realidade absoluta mas apenas concepções da realidade subjectivas e muitas vezes contraditórias. E é, justamente, a partir deste aforisma que se pode pensar o processo pelo qual um certo imaginário ocidental aferiu as sociedades primitivas e a “visão do mundo” que os seus membros delas exprimiam, construindo uma imagem subjectiva e coetânea à(s) lógica(s) conceptual e cognitiva com que o Ocidente construía e pensava a(s) sua(s) própria(s) sociedade(s).

Tal como a descoberta da perspectiva e as técnicas flamengas da pintura a óleo permitiram criar ordens diferentes de grandeza e de importância pictórica e visual – profundidade, volume, luminosidade e brilho, arestas e sombras –, o alargamento do universo do discurso humano e das formas de tecer cultura com que, nesse destino supostamente exclusivo, o período das Descobertas presenteou a mente ocidental, marcam definitivamente a transição, lenta e feita de solavancos, para a Idade Moderna, criando também ordens de grandeza e de diferença entre sociedades, culturas e formas de pensar: de uma alteridade exótica e fantasiada até uma alteridade evolutiva e dicotómica. De resto, enquanto na visão ordinária, digamos, as qualidades tendem a neutralizar-se umas às outras, esbatendo as suas arestas e apagando os seus contrastes, sob o impulso da pintura Renascentista, realçam-se os contrastes, restitui-se às cores a sua ressonância e deixa-se aparecer a luminosidade dentro da qual as coisas brilham: cria-se um novo alfabeto óptico. De um modo metafórico, poderíamos dizer que o impacto imagético com as sociedades “outras” produziu também uma ruptura no alfabeto cultural e societário do Ocidente, pelo que de modo semelhante a invenção da perspectiva e a alquimia do óleo, tal como a descoberta do “outro” e o imperialismo colonial, permitiram criar novas ordens de grandeza relativa da realidade.

Deste modo, será possível entender as continuidades e discontinuidades entre as fantasias hediondas e não-humanizadas da imagem do selvagem que foram chegando ao mundo que se definia como civilizado – veja-se o mito/relato

das amazonas, das mulheres de seios pendentes, das sociedades canibais, dos ameríndios sem alma, entre outros – e as sequentes fantasias apaixonadas e românticas de um “*bom selvagem*” que estaria algures num paraíso terrestre, verdadeiro antípoda da trajectória anómica da civilização ocidental – recordemos o “*El Dourado*”, o “*Reino do Preste João*”, os ambíguos paraísos do Pacífico de Cook, as literaturas utópicas de Moore (1560) ou Rousseau (1764), ou da obra capital do Dadaísmo “*Papalagui*”, etc... Se uma e outra fantasia nos desenha uma imagem do primitivo e das sociedades “*outras*”, ambas, por avenidas equidistantes, dão conta dos próprios limites identitários de uma ideia de Ocidente através dessas imagens de alteridade primitiva: em suma, falam menos dos “*outros*” do que de “*nós*” próprios...

Frequentemente obliterado é o facto de que essas outras culturas produziram também imagens dos “*seus outros*”: sejam grupos culturais vizinhos (tantas vezes os tais canibais) ou estrangeiros com quem mantinham contacto de modo irregular ou casual (política, bélica, económica ou cosmologicamente), sejam os próprios Ocidentais (ora entendidos como “*outros*” humanos, ora como divindades, ora como “*visões*”). Tome-se em consideração para este último grupo, por exemplo e de um modo geral, as concepções ambíguas dos índios da América do Sul sobre os conquistadores espanhóis, a proliferação de estatuetas africanas representando o missionário ou o comerciante branco, ou de um modo mais particular, as reordenações do imaginário cosmológico havaiano face à chegada de Cook e dos seus marinheiros e às suas manifestações culturais (cf. Sahlins: 1985).

Finalmente, importa, pensar este impacto cultural como um processo interactivo e performativo, no sentido em que não se trata apenas de um olhar que observa, classifica e metamorfoseia o “*outro*” numa única direcção, mas de uma autêntica troca de olhares somente pontuada, por assim dizer, por um irónico desequilíbrio apriorístico: é que o potencial tecnológico, económico e bélico e a necessidade e desejo das elites políticas e religiosas de tal empreendimento se encontravam do lado do Ocidente, fazendo pender a balança para si enquanto força dominante. No fundo, recordando o comentário anedótico de Paul Watzlawick, poderemos transferir de algum modo os personagens da citação pelos protagonistas desta narrativa: de um lado o experimentador (ocidente) do outro as cobaias (primitivos).

De um outro modo, na alegoria de Lévi-Strauss (1960) sobre a dinâmica mecânica das sociedades primitivas, associadas a frios relógios sujeitos a índices de entropia mínimos, em oposição às diferenças de potencial energético termodinâmico das quentes máquinas a vapor que, metaforicamente, se assemelham às sociedades modernas, aparentemente não vemos contemplada a performatividade continua da inovação e da conservação cultural de toda e qualquer sociedade (Cf. Sahlins: 1985); e afinal, a concepção de cultura como sistema simbólico assenta

justamente nesta tensão provocada pela articulação entre tradição e modernidade: “*Situações históricas novas propiciam e, muitas vezes, exigem a formulação de novos significados ou a recriação de símbolos tradicionais. Experiências historicamente engendradas são vivenciadas no âmbito de culturas específicas, seja no sentido da reafirmação da ordem e das concepções vigentes, seja no sentido da sua reformulação. Trata-se de dois modelos de reacção perante a história de modo nenhum exclusivos.*” (Vidal & Silva: 1986: 290). É, aliás, sob este enquadramento performativo entre repetição e variação que se pode também entender as manifestações artísticas enquanto sistema cultural, quer ao nível da natureza da experiência estética, quer da capacidade de comunicação da obra de arte; assim como, interpretar a singular ambiguidade da visão ocidental no que se refere à arte primitiva, seja pela recusa desse estatuto estético, seja pelo reconhecimento da sua função social ou representatividade simbólica, seja ainda pelo seu contributo como fonte inspiradora da arte ocidental... uma troca de olhares que descobre ou inventa uma modernidade no primitivismo...

II – A ARTE COMO SISTEMA CULTURAL: A INTENÇÃO ESTÉTICA DO OLHAR

As ideias e as formas resultam de uma espécie de diálogo com as ideias e as formas anteriores, admitidas ou rejeitadas

Daniel Bell²

De novo o paradoxo. E desta feita, um paradoxo cuja substância histórica recobre toda e qualquer actividade humana, espacial e temporalmente concebida, nomeadamente no domínio da criação ou da materialização de um imaginário emotivo e cognitivo em ideias e formas; porquanto, no acto criativo, o que é totalmente novo é inconcebível, i.e., o que torna uma obra original (reconhecida como tal) é fundamentalmente a plasticidade do seu discurso em, por ideias e formas novas, reflectir, repetindo ou variando soluções, sobre um universo de formas e ideias de algum modo reconhecíveis.

Esta aprioricidade da obra original, enunciada nas palavras de D. Bell, não resulta, todavia, de nenhuma espécie de determinismo causal uniformemente explicável, mas, por assim dizer, das condições conjunturais de possibilidade – históricas, culturais e sociais – nas quais emerge e que decorrem do facto já referido, inscrito na proposição de Max Weber (1921), de que o homem é um

² In *Les Contradictions Culturelles du Capitalisme*, 1979, Paris: PUF: p. 64, frequentemente citado por Gilles Lipovetsky, [1983] 1989: *A Era do Vazio*, Lisboa: Relógio de Água: p. 81.

animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu. É a partir desta concepção performativa, articulada no diálogo entre memória e imaginário, que se pode conceber, em meu entender, a arte enquanto sistema cultural (Cf. Geertz: 1983); logo, como sintoma da cultura porque a representa e nela se origina, e como sintoma de cultura porque a apresenta e a origina.

Deste modo, se a heterogeneidade das formas e das ideias de uma dada sociedade é a substância da sua cultura ou das suas sub-culturas, ela é também a substância das suas expressões artísticas – centrais e periféricas, oficiais e marginais, dominantes e dominadas de acordo com o estatuto que adquirem no *artworld* em que se afirmam e são nomeadas (Cf. Danto: 1964), i.e., no universo social que as candidata a apreciação estética. Por conseguinte, do mesmo modo que os factos sociais devem ser apreendidos como formas conjunturais de entender e experimentar o real, resultado do cruzamento e da contaminação das múltiplas imagens, interpretações e reconstruções da realidade, também os factos estéticos devem ser lidos como formas conjunturais de entender e expressar o imaginário, resultado de se fazer a experiência, na imaginação, de outras formas de existência, de outros modos de vida diferentes daquele em que de facto nos encontramos na nossa quotidianidade. Revela-se assim a contingência, a relatividade e o carácter não definitivo do mundo “*real*” no qual se encerra a experiência estética e a definição dos modelos de belo e de feio que classificam a obra de arte.

Gianni Vattimo no seu livro *A Sociedade Transparente* (1989), explicitando o carácter pos-moderno das sociedades dominadas pelo desenvolvimento dos *mass-media*, da comunicação generalizada e da pluralidade de culturas, sugere que o encontro com outros mundos e formas de vida que actuam sobre os nossos olhos – uma multiplicidade de dialectos e racionalidades locais, étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas que tomam a palavra – encontro esse, dizia, que sintetiza a possibilidade de existência e de sentido da realidade de acordo com uma experiência oscilante entre pertença e desenraizamento. Em oposição está o carácter de uma modernidade que desde o final do século XV e na visão do mundo ocidental foi definido a partir de uma ideia da história num sentido progressivo, “iluminada” por um progresso que só se concebe se assumirmos como critério um certo tipo ideal de Homem (o moderno europeu) e um ponto de vista determinado que se coloca no centro (seja ele vindo do nascimento de Cristo ou do Sacro Império Romano, do Renascimento ou do Iluminismo, etc.); critérios que abriram caminho a um culto cada vez mais intenso pelo novo, pelo original, supostamente não existente em épocas anteriores, sujeitas, por isso, a epítetos vários: arcaicas, primitivas, infantis, irracionais, inferiores, selvagens, elementares...

Esta intromissão filosófica em torno da episteme ocidental parece aparentemente deslocada, todavia, ela torna-se central nesta argumentação, na medida em que contextualiza e substantiva a leitura e o olhar produzido por artistas e antro-

pólogos acerca do universo primitivo, suas ideias e formas culturais e suas manifestações artísticas. Na verdade, como vimos anteriormente, o olhar antropológico sobre as sociedades não-ocidentais (e até sobre as ditas sub-culturas ocidentais) foi substancialmente urdido a partir dessa episteme da modernidade; quer sob uma perspectiva evolucionista, quer à luz de classificações e modelos dicotómicos das escolas funcionalistas, estrutural-funcionalistas ou estruturalistas, quer ainda através de enfoques de um certo relativismo cultural excessivo – onde o problema da historicidade não se coloca nem se resolve, mas é simplesmente ignorado, isolando culturas em áreas, tipos e padrões algo reducionistas. Recorrendo à apreciação sintomática de Signe Howell (1991): *“As ideias acerca do primitivo são produtos do pensamento ocidental, satisfazendo necessidades particulares da sua ideologia, (...) elas falam-nos mais sobre nós mesmos do que sobre as populações primitivas que supostamente se propõem explicar”* (in Hiller: 1991: 233, tradução nossa).

É também sobre esse prisma que se pode entender a sequência de atitudes inscrita no olhar dos artistas ocidentais, em torno das formas, concepções e objectos artísticos primitivos, nomeadamente e de um modo curioso, os artistas plásticos modernistas³. Todavia, aqui, convém abrir um pequeno parêntesis no discurso para sublinhar, a grosso modo, a trajectória singular dessa *“informação”* sobre a arte primitiva. Assim, desde as expedições marítimas da Era das Descobertas e da fundação dos Impérios Coloniais até às expedições de carácter colecionista, inventariando, observando e recolhendo *“material”* de culturas outras, podemos apreciar um sucessivo aperfeiçoamento de um olhar sobre territórios, pessoas, formas e ideias culturais, organizações e instituições sociais, modos de pensar e, não menos importante, objectos materiais. Como que uma espécie de proto-antropologia algo rudimentar. Necessariamente, essa alteridade exótica, tão evidente nas narrativas e desenhos das famosas viagens de Cook pelo Pacífico, estava como que contaminada por uma recontextualização imagética do primitivo; orientada entre a fantasia de um imaginário ocidental do barbarismo e da promiscuidade preevas (anti-culturais) e uma visão ambígua de um paraíso perdido (hiper-natural), mas ambas assentes na afirmação do primado

³ Aliás, esta trajectória sobre a percepção, reconhecimento e integração dos objectos exóticos no universo modernista da arte ocidental será apenas relativo ao domínio das artes plásticas, visuais e gráficas, e nela não se incluem outras manifestações artísticas como a música, a dança, o teatro, a poesia e o canto, devido aos limites deste artigo, à vastidão do tema e à especificidade dos campos artísticos, à multiplicação da informação bibliográfica, bem como à provável redundância do argumento que me parece poder ser explicitado no domínio citado. Finalmente, a própria especificidade do contacto intercultural inscrito no projecto colecionista ocidental decorre da materialidade plástica, visual e gráfica dos objectos recolhidos: estatuária, ornamentação, roupas e adereços, tecnologias e artefactos de uso quotidiano ou ritual, etc.

da modernidade ocidental.

É, também, sob esse efeito da centralidade ocidental e do, conseqüente, carácter periférico das “*outras culturas*” que, ao longo do século XIX, museus, instituições universitárias ou coloniais, exposições e galerias (e coleccionistas privados) começam esse, quase hercúleo, esforço de reunião de objectos materiais oriundos dos quatro cantos do mundo. No entanto, a sua classificação e institucionalização enquanto objectos artísticos terá de esperar até meados do século XX, justamente quando alguns artistas modernistas ocidentais aferem, coleccionam e integram formas e ideias contidas em objectos oriundos dessas mesmas sociedades, ultrapassando a separação académica do século XVII entre Artes Belas e Úteis e reforçando o espírito modernista de uma emergente democracia de estilos (Cf. Franch: 1982).

Num outro sentido, a disciplina antropológica demorará algum tempo a emancipar o carácter artístico desses mesmos materiais primitivos, ainda que, aqui e além, possam ser lidos alguns comentários enaltecendo o seu valor e rigor estético, mas sempre salientando o seu aprisionamento funcional ou tecnológico, simbólico ou representativo, ornamental ou figurativo, adentrado e dependente de outras ordens da sociedade – religião, ritual, poder, parentesco, economia, magia e feitiçaria, etc. Singularmente, o olhar antropológico inicial sobre esses objectos exóticos de uma eventual arte primitiva, estudá-los-à, enquanto produtos culturais, em termos de tecnologias, artefactos ou como documentos que possam fornecer informações e que são instrumentos de qualquer outra actividade social (Cf. Dias: 1990). Por outro lado, esse olhar decorre, fundamentalmente, do modo pelo qual a natureza do fenómeno artístico e os limites da definição de arte se fazem e se urdem conjunturalmente no universo artístico ocidental, da mesma maneira que os artistas ocidentais procuram motivações, compreensão e postura estética nos materiais primitivos recolhidos e nas interpretações produzidas pela disciplina antropológica em construção.

Se as primeiras incursões no campo da arte primitiva feitas por autores evolucionistas como E. Tylor (*Primitive Culture*, 1871) ou A. Haddon (*Evolution in Art*, 1895) intentam uma leitura centrada na fragilidade, ignorância e infantilidade técnica, figurativa e intelectual da produção artística primitiva, construída por oposição aos estágios de evolução da arte ocidental; por outro lado, a visão sociologista do funcionalismo francês, encabeçado por Durkheim, evitava tratar as manifestações estéticas primitivas pelo seu carácter artístico, e insistia em concebê-la como uma manifestação social e, sobretudo, religiosa. Na mesma linha se desenvolve o funcionalismo britânico, de que o comentário de Raymond Firth acerca da experiência estética dos Tikopia (1956 *Elements of Social Organization*) citado por R. Layton 1981 (1991: 13) é bem sintomático dessa ambigüidade classificativa: “*Existe uma forte evidência indirecta de que eles [os primitivos]*

partilham do mesmo género de sensibilidade e julgamento estético que possuímos no Ocidente” (...), todavia “*a arte primitiva é altamente socializada*” (tradução nossa); ou de um outro modo, a forma como B. Malinowski (1922 *The Argonauts of Western Pacific*), na sua obra central sobre os Kiriwina do Pacífico Ocidental, traduz essa oscilação entre objectos estéticos e de valor ritual, na sua descrição do Kula, analisando a circulação de pulseiras e braceletes (*mwali e vaygu'a*) à luz de um enfoque centrado na função ritual que representam nessa instituição central das ilhas do arquipélago Trobriandês.

Finalmente, o modo como nas obras de F. Boas, M. Mauss e C. Lévi-Strauss, e mais recentemente, C. Geertz e V. Turner, se assiste a uma clara articulação entre o simbolismo da arte primitiva e outras ordens da sociedade, releva de uma nova perspectiva antropológica de pensar a natureza da experiência estética e a capacidade de comunicação da obra de arte: Mauss (1947 *Manuel d'Ethnographie*) dizia que um objecto artístico, por definição, é um objecto reconhecido como tal por um grupo; Lévi-Strauss (1955 *Tristes Trópicos*) salientava a relação entre as pinturas corporais Caduveu-Brasil e a sua estrutura social; Geertz (1983 *Local Knowledge*) referia-se ao significado cultural localmente elaborado das manifestações artísticas, logo associadas a saberes localmente construídos, enquanto Turner (1967 *The Forest of Symbols*) já havia salientado a relevância situacional dos símbolos contidos nos objectos, e portanto, a sua variação contextual, no seu trabalho entre os Ndembu da Zâmbia; afinal, todos genealógicamente filiados na postura pioneira de Franz Boas (1927 *Primitive Art*), criticamente construída por contraste com a tese evolucionista do aperfeiçoamento gradativo unilinear (da arte primitiva ornamental, naturista, irracional e infantil até às Belas Artes das civilizações ocidentais), e que sublinhava a universalidade do sentimento estético coetânea a uma diversidade das ideias de beleza; onde arte se assume como um produto da actividade humana cujas fontes são as formas e as ideias associadas às formas. Todavia, estas abordagens parecem apenas seduzidas pelas ideias inferidas dos objectos, i.e., das funções e significações não-estéticas dos mesmos.

É, porém, a partir dessa postura, ainda mais evidente nas obras especializadas e já clássicas de Robert Goldwater (1937 *Primitivism in Modern Art*), de Jean Laude (1968 *La Peinture Française et l'Art Nègre 1905-1914*) e da colectânea organizada por Anthony Forge (1973 *Primitive Art and Society*), que o campo artístico primitivo adquire a qualidade de território específico na disciplina antropológica e abandona definitivamente o estatuto de trivialidade que lhe era atribuído quando comparada com domínios considerados mais importantes como o parentesco, a estrutura social, a religião ou a política, bem como quando era indexada para o domínio da produção tecnológica respondendo apenas pelo seu carácter funcional como artefacto. Finalmente, este fascínio por formas e concep-

ções que eram consideradas marginais aos cânones artísticos e aos modelos de belo do academismo ocidental, despoletado numa quase explosão de exposições dedicadas às “*artes etnográficas*” (Cf. Goldwater: 1937 [1988]; Clifford: 1988; Barilli: 1989 [1993]; Bastin: 1994; Dias: 1990), tornar-se-à referência fundamental para o campo artístico europeu, a partir da segunda metade do século XIX, e servirá de impulso final para a delimitação cognitiva, emotiva e ideológica da arte moderna. O paradoxo instala-se definitivamente: descobre-se ou inventa-se a modernidade do primitivismo.

De facto, trata-se de um impulso paradoxal na medida em que se intenta um olhar “*para trás*” de forma a se seguir “*em frente*”. Ou seja, a descoberta e o reconhecimento de uma ideia e de um quadro de origem, ancestral e prievio fez eclodir, justamente, as ideias de modernidade, de vanguardismo e de radicalidade (Cf. Miller: 1991; Brett: 1991; Lloyd: 1991). Curiosamente, o trajecto e as suas sequências recobrem e reflectem, de modo singular, a forma como foi até aqui traçada aquilo que se pode definir como a percepção do “*Outro*”: a construção ideológica do “*Belo Selvagem*” uma vez mais resulta de um jogo de espelhos entre uma episteme que se olha a si mesmo como “*centro*” cultural – capaz de objectivar conceitos como “*arte*”, “*primitivismo*” e “*modernismo*” – e uma suposta episteme “*periférica*” que é mais a sua versão ocidental do que a representação que os seus membros fazem dela – capaz de produzir objectos com formas e ideias *sui generis* mas sem objectivar conceitos como “*primitivismo*” ou, até mesmo, “*arte*”. Efectiva e paradoxalmente, o “*mito do primitivismo*” na arte moderna decorre de uma particular ideologia eurocentrada que imagetivamente cria ou inventa uma comunidade de pessoas as quais se encaixam definitivamente nas nossas fantasias e representações do “*Outro*”. Uma espécie de exercício reiterativo da “*não-maçã*” de Magritte singularmente contida nessa “*afinidade*” paradoxal e, provavelmente, truncada entre universos ideográficos modernos e primitivos. Aliás, bem evidente na origem de exposições impressionantemente belas do nosso ponto de vista estético e na sua natureza profundamente reflexiva como a que o MOMA-New York (1984-85) intitulou: “*Primitivism in the 20th Century Art – Affinity of the Tribal and Modern*”. Como sugeria Philippe Peltier (1985) a propósito dessa mesma exposição: “*a arte não é universal, nós tornamo-la universal...*” (p. 170; tradução nossa).

A génese deste fascínio pelo exótico remonta a Paul Gauguin (1848-1903) cuja obra e vida integram substancialmente uma visão utópica e paradisíaca do universo primitivo, de tal forma que rejeitando o *artworld* burguês do seu tempo se fixa em 1891 no Tahiti para viver com os “*selvagens*”. Porém, trata-se mais de uma atitude ideológica crítica face às concepções de vida e à visão do mundo ocidental, na linha do que Rousseau (1750 *Discurso sobre a Origem da Desigualdade*) havia enunciado sobre o “*Nobre Selvagem*”, do que uma ruptura com os

cânones e os modelos artísticos ocidentais e muito menos um reconhecimento de uma arte primitiva, justamente associado ao facto de que as suas fontes principais continuavam a ser Manet, Monet, Degas e Cézane, o colorido das estampas japonesas tão recontextualizadas na *Art Nouveau* burguesa, ou ainda temas e símbolos da veneração religiosa cristã, transculturalmente transportados, por assim dizer, para o cenário polinésico⁴. O seu primitivismo encontra-se mais próximo dos desenhos de Hodges das viagens de Cook figurando ambigualmente o irracionalismo e a felicidade infantil, pueril e original do exotismo primitivo, do que das formas e interpretações primitivas dos seus objectos. Assim, é a imagem e a paisagem do Outro que se torna modelo reduzido e fonte da sua produção artística, uma arte oriunda de uma mente inquieta de sonhos e de mistérios, talvez induzida pela vivência ambigualmente conflituosa com o seu grande amigo Vicent Van Gogh que nas suas próprias palavras combinava contraditoriamente a irracionalidade de uma mente perturbada com a harmonia das suas pinturas (Cf. Rewald: s/d [1982]).

Este mesmo esforço de integração e de recontextualização da ideografia primitiva encontra-se manifesto num grupo de artistas franceses denominados Fauves: Matisse, Derain e Vlaminck. Só que para estes não se tratava de procurar no mundo selvagem distante das sociedades primitivas contemporâneas o espaço da sua expressão artística, este estava ali mesmo ao seu dispor nas colecções dos museus de Arte e do Homem onde objectos artísticos não-europeus podiam ser contemplados (arte oriental, egípcia, pré-colombiana, africana, da oceanía, etc...): desta forma, objectos exóticos podiam ser isolados do seu contexto de produção, invertendo a trajectória de Gauguin, e apreciados pelas suas soluções formais ou pela sensibilidade estética e simbólica que exalavam, as quais se vêem agora introduzidas nas telas e esculturas de Matisse, Derrain ou Vlaminck mas cujos temas e personagens se enquadravam no imaginário ocidental.

É através do contacto com a presença misteriosa das estatuetas africanas do Benin, do Senegal, da Guiné Francesa ou do Gabão, etc., diferente daquele que Gauguin havia tido com uma escultura azteca no decorrer da sua estadia na América do Sul porque integrada numa exposição colonial, bem como distinto da forma como eram apreciadas as estampas japonesas claramente associadas a uma cultura (estrangeira) bem determinada, que se irá despoletar naqueles artistas, e posteriormente alargar-se a todo o movimento modernista (surrealistas, cubistas, simbolistas, impressionistas abstractos), uma autêntica metamorfose criativa que

⁴ Vejam-se os quadros de 1891 “*Ia orani Maria*” (Ave-Maria), de 1982 “*Manao Tupapau*” (O Espírito da Morte Observando) e “*Parau na te Varua ino*” (Palavras do Diabo) ou a escultura de 1891-92 (Cilindro de madeira com Cristo na Cruz e uma figura humana nativa) in Catálogo do MOMA-New York da exposição “*Primitivism in the 20th century art*”.

se urde e tece também através de uma explosão colecionista dos mais variados objectos de origem exótica.

Deste modo, a partir da iniciática, utópica e seminal experiência de Gauguin entre os “*Belos Selvagens*” e do espírito de revolta para com os valores burgueses do grupo dos Fauves, mais inspirados pelos meios de expressão instintiva das artes primitivas do que pelos modelos⁵, emerge uma primeira atitude, algo rudimentar em termos de um conhecimento aprofundado sobre tais objectos exóticos, que se poderá classificar de *primitivismo romântico* (Cf. Goldwater: 1937 [1988]). Mas essa ignorância acerca do universo cultural primitivo torna-se conscientemente entendida como um valor positivo onde emergem atributos particularmente ambíguos e evolucionistas como os de infantilidade, de misteriosa irracionalidade ou de naturalismo instintivo. Trata-se, na verdade, do efeito visual, emotivo e quase mágico produzido por essas peças exóticas, mais do que as ideias contidas nas suas formas, que sustenta o *primitivismo romântico* dos Fauves, do mesmo modo que sustentará as influências iniciais na obra de Picasso e do cubismo. Todavia, o movimento e o impulso do primitivismo tornar-se-à dominante no sentido de beleza da estética europeia. Os refinamentos radicalizam-se, as influências acumulam-se, as colecções privadas de artistas como Max Ernst, Picasso, Giacometti, Brancusi, Klee, Braque, Apollinaire⁶, entre outros, adensam e diminuem a distância entre os continentes numa multidão de objectos exóticos; e, justamente, servem de referência metamorfoseada para as obras da arte moderna ocidental, mas agora num *primitivismo intelectual* (Cf. Goldwater: 1937: [1988]), aquilo que Picasso chamou um “*exorcismo pictórico*” cujo fundamento se encontra nas palavras de Rimbaud: “*Je... est un autre.*” (in Rubin: 1984 [1988]).

São, portanto, os conteúdos simbólicos, rituais, cosmológicos e representativos desses objectos, condensados numa violência formal de cores, ritmos e motivos, que estabelecem a comunicação entre a idiografia primitiva e moderna, desde a afinidade exorcizada de soluções formais do cubismo, até aos impulsos irracionais e subconscientes do surrealismo e dadaísmo, passando pelo primarismo infantil técnico e simbólico do expressionismo abstracto de Klee ou pela reformulação das funções e percepções dos objectos reais num imaginário de sonhos e visões nas obras de Giacometti, Max Ernst, Brancusi e Modigliani (Cf. Dorfler: 1986; Vallier: 1980). Mas esta nova atitude estética que intencionalmente procura

⁵ Vejam-se os quadros de Matisse (1913) “Retrato da Sra. Matisse”/Máscara Shira-Punu do Gabão; de 1915 “Mulher sentada”/Figura do relicário Fang do Gabão; de Vlaminck (1908) “Banhistas”/Máscara Fang do Gabão in Catálogo do MOMA-New York da exposição “Primitivism in the 20th century art”.

⁶ Veja-se pormenores das colecções privadas de Matisse, Braque, Apollinaire, Picasso e Max Ernst apresentadas no catálogo da MOMA-New York da exposição “Primitivism in the 20th century art – Affinity of the tribal and the Modern”.

uma afinidade ambígua e transcultural de matérias e técnicas (suporte material) de assuntos e finalidades (contexto de significação) e de formas e estilos (reduo onde emerge o contexto estético), cujo gérmen havia sido lançado pelos impressionistas na sequência da renúncia da noção de “obra acabada” libertando assim a pluralidade dos juízos e percepções estéticas, encontra-se prisioneira de um olhar, emocional e/ou intelectualmente, etnocêntrico que apela a um universal e mestiçado, por assim dizer, sentido de beleza na produção e na natureza da obra de arte: o lema modernista da “arte pela arte”.

É desta paixão e fascínio modernista pelos objectos exóticos que, paradoxalmente, estes se tornam reconhecidos como objectos de arte – para além da sua funcionalidade técnica, social e simbólica que as abordagens antropológicas foram sugerindo –, todavia, perdendo a sua contextualização cultural localmente elaborada, tornam-se meros “fetiches” estéticos recontextualizados pelo *artworld* ocidental, integrado-se nas propriedades formais, nos conteúdos simbólicos, nos valores afectivos e nas variações estilísticas da história da Arte ocidental. E, portanto, sujeitos às condições histórico-sociais de possibilidade do “*habitus culto e do campo artístico [ocidental]... dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendido por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas*”, como sugeria Bourdieu (1989: 286). Aqui, o paradoxo transforma-se, metamorfoseia-se, transfigura-se e dá lugar a um paradigma: é que os factos estéticos enunciados pelo reconhecimento e integração de formas e ideias contidas nas formas dos objectos exóticos, tornam-se factos sociais; factos decorrentes, já não de uma produção de conhecimento fundada em ideologias/epistemes/interpretações nativas que culturalmente fazem comunicar arte e sociedade, mas de uma versão homogénea sobre o “*Outro*” assente em construções ideológicas da episteme moderna ocidental remetidas, pela fragmentação e separação da arte e da sociedade, para o “*campo e habitus*” culto e artístico de uma franja social particular, marginal ou oficial, de produtores, instituições e públicos de obras de arte.

Mas esta intenção estética do olhar sobre os objectos exóticos que se afirmou na modernidade do primitivismo, singularmente e de acordo com a própria conjunturabilidade histórica dos fenómenos artísticos, após a II Guerra Mundial, acabará por se cristalizar e dar origem a uma linguagem estética abstracta e expressionista que virá a permitir a coabitação e a *bricolage* pos-moderna de estilos, influências, soluções e significados até à exaustão. Este facto encontra-se paradoxalmente envolto na questão levantada por Marcel Duchamp, citada no início deste trajecto – *Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?* – ou na recontextualização da natureza da arte tornada agora mais do que nunca fruto da intenção estética do artista e do “*espaço vivencial*” da obra de arte que a *pop art* e os *ready-made*, de Wharol ao próprio Duchamp talvez mais ousados do que

Magritte e a sua não-maçã surrealista, despoletarão no universo artístico contemporâneo (Cf. Cruz: 1988).

Finalmente, uma interpretação antropológica da arte primitiva terá de abandonar, em meu entender, por um lado, o equacionamento das formas e das ideias inscritas nos objectos estéticos exóticos de acordo com os parâmetros, historicidade e concepções artísticas ocidentais, e por outro, a absoluta submissão desses objectos a critérios de funcionalidade técnica, social e simbólica, sob pena de produzir tão só versões fragmentadas sobre esses objectos. Uma leitura em torno da produção social de conhecimento e do imaginário nativo poderá dar conta do seu *artworld* e das dimensões dos objectos – utilidade, informação e expressão (Cf. Dias: 1990) –, bem como do dinamismo do processo criativo entre a repetição e a variação das performances artísticas. Uma teoria da arte é, deste modo, também uma teoria da cultura, localizada no tempo e no espaço através das experiências e das expressões de indivíduos e de grupos, e a sua interpretação é, seguramente, uma das tarefas da antropologia... Começemos, então, pelo princípio!

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc, 1992 (1994). *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobre-modernidade*, Lisboa: Bertrand.
- BASTIN, Marie-Louise, 1994. *Escultura Angolana – Memorial de Culturas*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Lisboa 94 (Catálogo).
- BARILLI, Renato, 1989 (1993). *A Course on Aesthetics*, Mineapolis: U. M. Press.
- BAUMER, Franklin, 1977 (1990). *O Pensamento Europeu Moderno*, vol. 1, Lisboa: Ed. 70.
- BLOCH, Maurice, 1974. “Symbols, song, dance and features of articulation: is religion an extreme form of traditional authority?” in *Archives Européennes de Sociologie*, nº 15: 55-81.
- BOAS, Franz, 1927 (1955). *Primitive Art*, New York: Dover Publications.
- BOURDIEU, Pierre, 1989. *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel.
- BRETT, Guy, 1991. “Unofficial versions” in *Hiller, S. (org) The Myth of Primitivism*, London: Routledge.
- CLIFFORD, James, 1988. *The Predicament of Culture*, Cambridge: Harvard University Press.
- CONNERTON, Paul, 1989 (1993). *Como as Sociedades Recordam*, Lisboa: Celta.
- CRUZ, M.ª Teresa, 1988. “A obra de arte. Entre dois nomes. O ready-made” in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: CECL.
- DANTO, Arthur, 1964. “The artworld” in *Journal of Philosophy*, N. York, vol. 61, p. 571-584.
1988. “Artifact and art” in *Art-Artifact. African Art in Anthropology Collections*, New York, Center of African Arts.
- DIAS, J. A. Fernandes, 1990. “Uma definição de arte para uma antropologia da arte” in *Ler História*, nº 20: 131-157, Lisboa: Teorema.

- DORFLES, Gillo, 1986 (1988). *O Elogio da Desarmonia*, Lisboa: Ed. 70.
- DUCHAMP, Marcel, 1975. *Duchamp du Signe*, Paris: Flammarion.
- FRANCH, J. Alcina, 1982. *Arte y Antropología*, Madrid: Alianza.
- GEERTZ, Clifford, 1973 (1989). *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Guanabara.
1983. *The Local Knowledge*, N. York: Basic Books.
- GIDDENS, Anthony, 1991 (1994). *Modernidade e Identidade Social*, Lisboa: Celta.
- GOLDWATER, Robert, 1937 [1988]. *Le Primitivisme dans L'Art Moderne*, Paris: PUF.
- HILLER, Susan (org), 1991. *The Myth of Primitivism*, London: Routledge.
- HOWELL, Signe, 1991. "Art and meaning" in Hiller, S. (org) *The Myth of Primitivism*, London: Routledge.
- LEACH, Edmund, 1976 [1992]. *Cultura e Comunicação*, Lisboa: Ed. 70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1960 [1989]. *Arte, Linguagem, Etnologia – Entrevistas de Georges Charbonier*, S. Paulo: Papirus.
- LAYTON, Robert, 1981 [1991]. *The Anthropology of Art*, Cambridge: CUP.
- LLOYD, Jill, 1991. "Emil Nolde's ethnographic' still lifes: primitivism, tradition and modernity" in Hiller, (org) *The Myth of Primitivism*.
- MILLER, Daniel, 1991. "Primitive art and the necessity of primitivism to art" in Hiller, (org) *The Myth of Primitivism*.
- MOORE, Sally & MYERHOFF, Barbara, 1977. *Secular Ritual*, Amesterdan: Van Goreum.
- PELTIER, Phillippe, 1985. "A propos d'une exposition" in *L'Homme*, nº 95, XXV(3), pp. 167-171.
- REWALD, John, s/d (1982). *El Postimpresionismo – De Van Gogh a Gauguin*, Madrid: Alianza.
- RICOEUR, Paul, 1976 [1987]. *Teoria da Interpretação*, Lisboa: Ed. 70.
- RUBIN, William (ed.), 1984 [1988]. *Primitivism in the 20th Century – Affinity of the Tribal and the Modern*, MOMA-New York (Catálogo).
- SCHECHNER, Richard & APPEL, Willa (ed.), 1990. *By Means of Performance*, Cambridge: CUP.
- SAHLINS, Marshal, [1985] 1988. *Islas de Historia*, Barcelona: Gedisa.
- TURNER, Victor, 1967 [1974]. *The Forest of Symbols*, Ithaca: Cornell U. Press.
1986. *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ.
- TURNER, Victor & BRUNER, Edward (ed), 1986. *The Anthropology of Experience*, Chicago: U.I.P.
- VALLIER, Dora, 1980 (1986). *A Arte Abstracta*, Lisboa: Ed. 70.
- VATTIMO, Gianni, 1989 (1992). *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1991 [1993]. *Figuras, Ídolos e Máscaras*, Lisboa: Teorema.
- VIDAL, Lux & SILVA, A. Lopes da (ed), 1986. *Grafismo Indígena*, Rio de Janeiro: Zahar.
- WATZAWICK, Paul, s/d (1991). *A Realidade é Real?*, Lisboa: Relógio D'Água.
- WEBER, Max, 1921 (1958). *Sociology of Religion*, Social Sciences Paperback, N. York/ /London: Methwen.