

ENTRE ARTEFATOS E OBRAS DE ARTE DE FATO: DIÁLOGOS COM A ONTOLOGIA DE ARTHUR DANTO E TEORIAS ANTROPOLÓGICAS.

Luiza Ritz Bertocco*

Resumo: O objetivo do presente artigo é estabelecer uma relação entre o material e o imaterial na arte e nos rituais religiosos, mais especificamente, até que ponto e dentro de qual contexto os objetos utilizados em rituais afro-brasileiros podem ser dotados de outro status além do utilitário e ganhar uma visibilidade sociocultural pertinente em nosso território. Através do entrecruzamento de alguns conceitos do teórico Arthur Danto, busca-se explorar as fronteiras, limites e convergências entre os objetos utilizados em rituais e as criações artísticas no contexto da Arte Contemporânea. Objetos manipulados, mediações, significados forjados e realimentados.

Palavras-chave: Arthur Danto, Antropologia, Pós-modernidade, Arte-Contemporânea, Representações.

BETWEEN ARTIFACTS AND WORKS OF ART OF FACTS: DIALOGUES WITH AN ONTOLOGY OF ARTHUR DANTO AND ANTHROPOLOGICAL THEORIES.

Abstract: The objective of the present article is to establish a relation between the material and imaterial one in the art and the religious rituals, more specifically, until point and inside of which context the objects used in rituals afro-Brazilians can be endowed with another status beyond the mere utilitarian one and to gain a worthy sociocultural visibility of analysis in our territory. Through the intertwining of some concepts of the theorist Arthur Danto (1924-2013), one searches to explore the borders, limits and convergences between objects used in rituals and the artistic creations in the context of the Art Contemporary. Manipulated objects, forged and feedback meanings,

Keywords: Arthur Danto, Anthropology, Postmodernity, Contemporary-Art, Representations.

Das expressões artísticas que se desenvolveram em nosso solo, houve – e ainda continua em desenvolvimento – uma mescla de características próprias aos povos que aqui habitaram: a cultura indígena nativa, a europeia e a africana. O candomblé e os orixás, inquices ou vuduns que eram cultuados nas diversas regiões e nações em África, não apenas sobreviveram às brechas do contexto escravagista no Brasil Colônia,

* Graduada em História pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). E-mail: luizaritz@hotmail.com

Império e República, mas também se reajustaram, reapropriaram e agenciaram novas formas de sentir e expressar as suas crenças.

As reflexões sobre os objetos de culto devocionais africanos normalmente partem da base referencial da arte sacra europeia, como se, a partir de imaginárias católicas pudéssemos vincular o orixá que, secretamente, foi sincretizado por uma entidade africana correspondente e ali camuflada. Isto se deve ao saldo da colonização, intolerância religiosa e do genocídio tanto físico quanto à própria alteridade, que perdura em nosso território até hoje. Normalmente, partimos do que é majoritariamente aceito como arte tradicional, porém, não é a melhor forma de se pensar esta questão, pois corremos o risco de analisar quantitativamente a cultura africana e pender para a cientificidade ocidental que insiste em polarizar conceitos. Não é pela via etnocêntrica que iremos ampliar a nossa compreensão.

Na ciência, como alhures, frequentemente acomodamos novos fatos a teorias antigas por meio de hipóteses auxiliares, um conservadorismo suficientemente perdoável quando a teoria em questão é considerada por demais valiosa para ser descartada de uma vez. Mas a Teoria Imitativa da Arte (TI) é, se se pensa detidamente, uma teoria excessivamente poderosa, explicando grande quantidade de fenômenos ligados à causação e à avaliação de obras de arte, trazendo uma surpreendente unidade a um domínio complexo. Além do mais, é simplesmente uma questão de sustentá-la contra muitos pretensos contra-exemplos, através de tais hipóteses auxiliares, segundo as quais o artista que se afasta da mimeticidade é perverso, inepto ou louco” (DANTO, 2006, p. 14)

Esta forma de estudo, própria da antropologia em sua primeira fase de cunho evolucionista, situava o estudo das religiões afro-brasileiras numa história que era exterior a elas, gerando uma análise distorcida, desvalorizando as características peculiares de outros costumes e privando a própria voz dos indivíduos que fazem parte da coletividade em questão. Tanto é que objetos antropomórficos de matriz africana eram classificados pejorativamente como “fetiche”, devido ao posicionamento dos exploradores, que, pela necessidade de enquadrar os elementos dessas culturas ditas como “exóticas”, rotulavam as suas produções materiais como provenientes de um primitivismo animista e/ou totemista sem grandes pretensões.

Com o tempo, novas vertentes foram se desenvolvendo, como a antropologia social pós-70, antropologia cultural, sociologia, bem como as novas teorias historiográficas com as gerações da Escola dos Annales a partir dos anos 60, estimulando a interdisciplinaridade entre a Nova História Cultural e outras áreas do conhecimento, na busca de uma pesquisa menos fragmentada. A partir de abordagens mais plurais, os rituais e as expressões afro-brasileiras passaram a ser vistos não como resquícios cristalizados de um passado e sim, como formas contemporâneas de expressar, sem perder a essência inicial, porém, modificando algumas formas de fazer e sentir. A questão é, assim como estas expressões não estão apartadas do mundo “moderno”, – ou, neste caso, da pós-modernidade - é importante compreender que a macro e a micro história se infiltram e interpenetram. Não há gradações e, dentro deste ínterim, as estruturas dão lugar a conceitos mais sutis e voláteis.

Em poucas palavras, parece-me que o que aproxima “internalistas” e “externalistas”, a despeito das suas inegáveis diferenças, é o seu respeito excessivo pela *história*. Uns e outros tendem a conceber as religiões afro- -brasileiras como entes mergulhados numa historicidade que não lhes pertence, cabendo-lhes tão-somente resistir a esse fluxo temporal externo — mantendo-se então imutáveis ou, mais frequentemente, degradando- -se lentamente até desaparecerem —, ou acomodar-se a ele, passando assim a sofrer transformações que apenas repercutem aquelas, mais fundamentais, da “sociedade abrangente”. (GOLDMAN, 2009, p.109)

O filósofo Arthur Danto trata sobre a questão entre arte, artefato e artesanato, buscando trazer a tona o multiculturalismo em seu discurso. Apesar de conseguir ampliar este debate e desenvolver uma vertente importante da filosofia da arte, tem como foco e acaba se restringindo ao contexto artístico pós-60 em Nova York. Em todo caso, é possível basear em alguns tópicos de sua teoria para desenvolver a questão do material e imaterial da arte religiosa dos terreiros afro-brasileiros que, assim como a obra de arte convencional, também pode ser considerado como um objeto ambíguo.

Alfred Gell (2001, p.189) aponta para um problema que há na teoria de Danto, no que se refere a “sua dependência em relação a uma distinção superidealizada entre artefatos ‘funcionais’ e obras de arte ‘interpretativas’”.

Ao fazer uso do exemplo da “Cama” de Robert Rauchenberg, Danto (2006) tenta compreender o que separa as meras coisas das obras de arte. Neste caso, a cama foi coberta com tinta e colocada na posição vertical ao invés da horizontal, com isso, passou de uma simples cama a outro estatuto. É possível ir além, já que, hoje em dia, muitos objetos são expostos em suas posições convencionais e com quase ou nenhuma intervenção. A questão lançada por Danto é que a diferença entre uma cama comum e uma cama como objeto artístico não é de ordem perceptiva e sim, invisível.

[...] os traços de tinta não devem ser excluídos da explicação, que eles são parte do objeto, de modo que o objeto não é uma simples cama com – como acontece – traços de tinta espalhados sobre ela, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e alguns traços de tinta: uma cama-tinta. De modo similar, uma pessoa não é um corpo material com – como acontece – alguns pensamentos adicionados, mas é uma entidade complexa feita de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciência. Pessoas, como obras de arte, devem ser tomadas como partes irreduzíveis de si próprias e são, nesse sentido, primordiais. Ou, mais precisamente, os traços de tinta não são parte do objeto real – a cama – que acontece ser parte da obra de arte, mas são, como a cama, partes da obra de arte enquanto tal. (DANTO, 2006, 17)

Assim como, para Danto, um gesto é um movimento + x, a obra de arte também é um objeto + x. Esta incógnita é o que adicionamos a, ou seja, a nossa intenção, que nada mais é que o “Aboutness”. Toda criação humana possui um contexto, um espaço, lugar e motivação, ou ainda, segundo Alfred Gell, evoca “intencionalidades complexas”. Com a arte pós-moderna, apesar do *aboutness* continuar a existir, as teorias de arte convencionais não nos capacitam a responder as questões contemporâneas, já que não estão enquadradas em características facilmente identificáveis. É evidente que a arte pós-moderna não flutua no ar e estabelece links com alguns estilos anteriores, porém, a idéia é tentar se desvincular cada vez mais de correntes e “ismos”. Por esse motivo é mais problemático classificar obras pós-modernas, até porque, muitos artistas procuram não se autodenominar com rótulos ou produzir “obras” de arte. Isto tem a ver com o caráter político e ideológico que, muitas vezes, está por trás e na própria criação. Este posicionamento não surgiu apenas na contemporaneidade, já que podemos notar

em Antonin Artaud e em muitos outros artistas, intelectuais ou vanguardas de outras épocas:

É preciso acabar com a ideia das obras-primas reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não entende; e admitir que não existe, no espírito, uma zona reservada, como para as ligações sexuais clandestinas. As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda. É idiotice censurar a massa por não ter o senso do sublime, quando se confunde o sublime com uma de suas manifestações formais que são, aliás, e sempre, manifestações mortas. (ARTAUD, 2006, p.83-84)

Podemos dizer que, na maioria dos casos, um exame organoléptico não é suficiente para situar algo, e isto acontece devido ao fato da arte pós-moderna estar menos presa ao material, e sim, ao que transcende e ao que pode significar e despertar em si mesmo e no outro, que não apenas contempla, mas interage com a obra e pode reconstruir suas noções. Estes novos questionamentos e propostas só puderam surgir por causa da fertilidade do terreno em que estavam inseridos, ou seja, quando o “sobre o que” da obra está diretamente relacionado com o seu contexto histórico, sócio-político, econômico e cultural. A historicidade do momento, a produção e a recepção dizem muito a respeito do que é desenvolvido.

Partindo da própria arte para falar sobre ela, e não de uma teoria estética para exemplificar e encaixar obras, Danto disserta que a questão da legitimidade no mundo da arte já está ultrapassada, agora a pauta é a intencionalidade. Em meio a este cenário, Danto se apropria de teorias metafísicas de Kant, Hegel, Platão e Aristóteles, para aplicar de uma forma ontológica não metafísica sobre a arte na contemporaneidade. Utilizou elementos daquela estrutura e vocabulários tradicionais da estética e da TI, que já vinham perdendo espaço meados do século XIX, para aplicar de forma distinta. O que ele acaba realizando, é uma crítica da estrutura dentro da própria estrutura, tendo em vista que não é possível nos desvencilharmos integralmente.

A progressiva perda de terreno da estética e a teoria imitativa foram consequência do duelo hegemônico entre arte e filosofia. Há, segundo Danto, um padrão nas teorias da filosofia da arte que podem pender para efemerização e alienação caso sejam aplicadas a partir de critérios estéticos externos à obra. Esta espécie de institucionalização da arte segundo moldes pré-estabelecidos pode gerar uma arte distante do mundo, resultando em manifestações ornamentais ou natimortas. Neste caso, a deslegitimação da arte pela filosofia pode levar à deslegitimação da própria filosofia. Na realidade, o caráter moralizante e lógico da estética da filosofia tem paralelo com a ciência, que, da mesma forma, possui em sua essência o descrédito ao que não é útil e necessário, segundo seu ideal teleológico de progresso imaginado pelo sistema.

É a partir do processo de desconstrução das teorias habituais, no cenário artístico pós-60 em Nova York, que Danto desenvolve as suas teorias, valendo-se - dentro de seu arcabouço teórico - de Nietzsche e seu conceito de tragédia moderna, onde busca trazer a irracionalidade à tona. Se a ideia da Teoria da Imitação era gerar obras envoltas a uma atmosfera ilusória e onde o meio exaustivamente trabalhado desaparecesse em virtude do “conteúdo” simulado e dado, a Teoria da Realidade procurava relacionar matéria e coisa, ou seja, deixar a feitura aparente, onde os modos de fazer pudessem ser notados.

O mecanismo discursivo da TI nos remete ao conceito de entimema que, reajustado para os dias de hoje, é muito utilizado como um dos instrumentos da mídia de massa e de formas sutis no cotidiano.

É possível fazer a relação da TI com a forma de discurso utilizada pela liturgia, bem como a linguagem visual criada intencionalmente pela Igreja Católica, visando a doutrinação por meio de iconografias, imaginárias e elementos maniqueístas, na maioria dos casos. Assim como as ideologias humanistas e as antigas noções viquianos-hobbesianas de que os seres humanos apenas podem conhecer instituições civis/políticas e que a natureza, por ser obra ‘divina’, fica inacessível aos conhecimentos mundanos, sabemos que este tipo de teoria influenciou intensamente o século XIX e continua, até hoje, de forma caduca em diversas instâncias cotidianas. De acordo com

esta noção, os objetos e a matéria só passariam a “existir” de acordo com propósitos e sentidos humanos, já que classificamos as “coisas”.

A arte barroca que, em seu apogeu, se desenvolveu como resposta à Reforma protestante, procurava uma forma de não perder parte de seus fiéis, agregar outros, e, principalmente, manter a sua influência e poder sócio-político. Desde que a religião católica ganhou uma definição, passou a ser uma doutrina, um dogma, uma corrente. O teatralismo barroco, a movimentação de suas formas e as expressões ora de dor e sofrimento, ora em êxtase divino, são meios para incutir uma moralidade nestas representações.

No entanto, este tipo de êxtase não tem a ver com a catarse original das religiões africanas, ameríndias e de antigas civilizações onde, através de cantos, sons, movimentos, objetos, cores, substâncias ingeridas e destinadas ao sacrifício, eram direcionadas para uma liberação do próprio eu, ou seja, desbloquear a fronteira entre corpo e mente, fundindo e acessando temporariamente a própria essência, a fim de despertar zonas ainda não exploradas e dirigir estas energias para a cura. Antonin Artaud, através de suas pesquisas e experimentações com o ritual do peyote no México, além do contato com outras religiões e produções artísticas orientais e latino-americanas, propôs o Teatro da Crueldade, cuja ideia central era fundir o teatral e o ritual. Para ele, o teatro teria um duplo, ou seja, quando realizado da forma correta, poderia desencadear o acesso ao instinto presente no espírito humano. Há ligações entre este tipo de elaboração e os rituais africanos/afro-brasileiros, no que concerne ao princípio do animismo.

[...] a ‘mágica’ primitiva é ilusória. É o modo de ver dos etnólogos. Os povos primitivos são realistas, não místicos. O imaginário e o simbólico são reais. Não há além-mundo. Tudo se prolonga em tudo. Sem rupturas ou separações. [...] um signo que não dispõe de qualquer ruptura entre uma realidade e um imaginário mediado por uma ordem simbólica. Nenhuma ruptura entre gesto, discurso, escrita, música, dança, guerra, homens, deuses, sexos etc.⁵⁹

⁵⁹ GUATTARI, Félix. Agenciamentos: Projeto de pesquisa visual de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato. In: O animismo maquínico. Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, ano 8, n. 13, out. 2011, p.16.

Considerando que um dos pontos principais do animismo é o seu caráter não metafísico, há um descentramento dos seres humanos de sua petulante posição de superioridade em relação aos outros elementos. Por não haver uma alma imaterial em contradição à matéria, tudo na natureza é permeado por esta mesma energia (anima), sem hierarquia ou exclusividade.

É possível fazer uma analogia – cautelosa - entre a umbanda e TR, no que se refere ao trato com as imaginárias rituais, desde o momento da escolha dos materiais, da coleta dos elementos na natureza, do seu preparo, até ser consagrada, sacralizada no seu local estabelecido e com as devidas manutenções periódicas, seja um congarr, assentamento, um peji ou um altar para culto doméstico. As semelhanças não estão sendo estabelecidas para reduzir a experiência religiosa a um patamar lúdico, teatral e representacional, e, muito menos equalizar os elementos da arte para uma experiência espiritual, mística e devocional. A pretensão é localizar esta intersecção que há entre a experiência cosmológica da umbanda e algumas expressões pós-modernas.

[...] Essa manipulação energética ocorre por meio de um conjunto de rituais específicos concretizados em três movimentos essenciais denominados, no Cruzeiro da Luz, movimento *tânttrico*, *mânttrico* e *yânttrico*, que correspondem, respectivamente, à luz, ao som e ao movimento. Juntos, esses três elementos compõem toda a ritualística da umbanda. Nessa explicação nativa, o ritual é definido como um conjunto de símbolos que *expressa* e *realiza* a magística energética, ou seja, o movimento e a transmutação de energia. Nota-se que a materialidade, entendida como o processo de condensação de energia, ocupa uma dimensão essencial no interior do pensamento cosmológico da umbanda, segundo os princípios transmitidos e praticados no Cruzeiro da Luz. Os médiuns insistem em dizer que tudo o que é realizado numa “gira” (sessão mediúcnica) tem um significado e uma finalidade precisa. Não só o movimento, o canto e os gestos dos médiuns, mas também os objetos contidos no “congá” (altar) expressam um determinado sentido e, mais do que isso, são veículos condensadores e transmissores de energias. (CHIESA, 2011, p. 5)

De acordo com as concepções escultórico-arquitetônicas dos terreiros, os materiais recolhidos da natureza são trabalhados e processados ritualmente para, então, assumirem o seu significado. No candomblé e, um pouco mais próximo da nossa realidade, a Umbanda, as esculturas não são feitas em série visando o lucro, muito

menos com o sentido estético a que estamos acostumados. O objetivo destas religiões, em sua essência inicial, é criar um sentimento de comunidade entre as pessoas que a praticam, já que cultuam ancestrais e o senso de clã, linhagem e orientação são bem definidos. Neste processo, cada qual tem uma função para o funcionamento do ritual, dentre eles, os que fazem as esculturas rituais. Os ferramenteiros de santos ou santeiros são responsáveis pelo processo e pelo modo de fazer, que inclui os elementos ideais para a energização dos materiais devidamente selecionados para a confecção para cada tipo de orixá. Além disso, ao final deste processo, é preciso sacralizar a peça para, receber as suas características e significações sagradas. Isto pode ser feito com sacrifícios depositados sobre a imagem, desde sangue de animais a ervas, dotando-a de pátinas sacrificiais. É como se o ritual e a sacralização liberassem algo já contido no material.

É o jogo divinatório dos búzios que determina “o estatuto ontológico” das pedras (Halloy, 2005, p. 531), estatuto que, não obstante, só se actualizará na “cerimónia de assentamento”, “o acto de investidura que funda a passagem do estatuto de objecto ordinário àquele de objecto cultural” (Halloy, 2005, p. 518). Noutras palavras, a pedra, que só se torna o orixá após o assentamento, já é o orixá desde o começo. (GOLDMAN, 2009, p. 122)

Com a arte pós-moderna, objetos “comuns” podem assumir outro carácter quando, transportados para outro espaço, como um museu, galeria, instalação ou até mesmo em um espaço público onde os mediadores, ao sinalizarem que ali é uma intervenção, têm o alvará para expor ou transmitir as meras coisas. Um objeto material ou um artefato podem ser uma obra de arte quando o arcabouço institucional assim o considera.

A mudança que defendo diz respeito ao abandono da noção estética de obra de arte pela antropologia da arte, único procedimento capaz de permitir o tipo de confrontação direta, descrito acima, entre os artefatos dos povos não ocidentais e a produção artística pós-Duchamp, ou seja, o confronto com a tradição central da arte contemporânea, propriamente dita, e não com o ersatz, que pode ser visto em galerias de artesanato provincianas. (...) Uma espécie de meio do caminho entre as teorias “institucional” e “interpretativa” parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à idéia de que obras de arte podem ser “artefatos” que atendam a diferentes propósitos humanos, desde que, ao mesmo tempo, eles

sejam considerados interessantes, como arte, por um público de arte. Mas a teoria institucional é problemática, porque não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente "interessantes" (GELL, 2001, p. 189-190)

Para além da validade das performances e sua metodologia a-metodológica, a partir do momento que é realizada de forma visceral em todo o seu devir, podem ser comparadas aos rituais de umbanda ou outros de matriz africana, pelo fato de utilizarem o espaço, as formas e o material como ponte, não se apegando ao suporte, que servirá de forma passageira e como instrumento para auxiliar na ativação da própria essência, que já habita dentro de cada iniciado.

Podemos notar o apego excessivo ao material e ao conceito de arte sacra inserido na tradição ocidental quando analisamos as políticas públicas no âmbito da conservação e restauro. Já nos objetos de culto devocional católico de talha popular ou mesmo da umbanda, o valor do material não depende da preciosidade dos seus materiais ou do apuro técnico – como há na talha erudita -, tendo em vista os recorrentes despachos ou descarte quando a escultura é danificada ou deteriora por alguma razão.

Já para o candomblé não há o costume da confecção e uso ritual de esculturas pelo fato de não ser necessária uma representação na forma antropomórfica nos moldes utilizados pela Igreja Católica e, posteriormente, pela Umbanda, através da arte religiosa de terreiro inserida do imaginário sincrético afro-brasileiro. Não há o ato de empregar características humanas em algo que não o é, ou seja, a intervenção e modelação das matérias-primas não são configuradas com este intuito. De acordo com Silva (2004) há uma peculiaridade na relação em que os povos Iorubás estabelecem entre o material/imaterial, pois se suas estátuas rituais sofrerem algum dano, “as substituirão por outras, com naturalidade e sem lástima. Foram feitas, como os homens, para morrer. E não apenas elas: também as de tantos outros povos africanos”⁶⁰

Partindo destas particularidades das religiões de matriz africana, o ponto relacional com a arte contemporânea, de certa forma, é a mensagem e o conteúdo, ou

⁶⁰ Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim. In: SILVA, Alberto da costa. *Uma visão brasileira da escultura tradicional africana*. Org. Peter Junge. JUNG, Peter Junge; HUG, Alfons (Org). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p 54

seja, o conceito e o que pode significar. Entretanto, mesmo a partir destas teorias e avanços, não sabemos aonde situar a arte de uma maneira geral.

De acordo com Danto, ela não está nem na realidade nem na representação, mas no entre. É no hiato e no devir que a arte se encontra, é passageiro e volátil como a noção que temos de um elétron. Ela está ao mesmo tempo em que não está! Isto ocorre porque, quando localizamos, tendemos a confinar e rotular um conceito sobre a coisa, sendo que, na realidade, a periculosidade da arte reside no fato de que tem o potencial de vagar, colidir, compartilhar e nos fazer pensar o novo.

Toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um ardil que impede a passagem. E o que seria uma galeria de arte senão um lugar de captura, armado com o que Boyer chamou de "armadilhas do pensamento" que mantêm as vítimas, por algum tempo, em suspensão? A rede de Vogel foi armada com cuidado, e, nela a antropóloga capturou, além de vários filósofos e antropólogos - incluindo este -, grande parte da questão sobre "o que é arte?". (GELL, 2001, p. 190).

Referências bibliográficas:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHIESA, Gustavo Ruiz. **XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões. A umbanda e as coisas: cosmologia e materialidade na experiência religiosa**. 2011.

DANTO, Arthur C. **O mundo da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006.

GUATTARI, Félix. **Agenciamentos: Projeto de pesquisa visual de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato**. In: O animismo maquínico. Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, ano 8, n. 13, out. 2011.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**. *Arte e Ensaio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001

GOLDMAN, Marcio. **Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica**. *Análise Social*, vol. XLIV, nº 190, 2009.

JUNG, Peter. Junge; HUG, Alfons (Org). **Arte da África:** obras-primas do museu etnológico de Berlim. In: SILVA, Alberto da costa. *Uma visão brasileira da escultura tradicional africana*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

LODY, Raul. Museu Nacional (Brasil). Departamento de Antropologia; FUNARTE. **Dezoito esculturas antropomorfos de orixás:** acervo do Setor de Etnografia/Etnologia, Departamento de Antropologia, Museu Nacional UFRJ. Rio de Janeiro: FUNARTE [198-].