

LIMINARIDADE DA OBRA DE  
FRANCISCO DA SILVA  
FACE AOS MODOS "NORMAIS"  
DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL

*Lélia Coelho Frota*

As especulações relativas à criatividade de conotação popular, ou a ela recorrente, tornam, como é notório, especialmente difícil e delicada uma primeira conceituação destas manifestações artísticas.

Começando por aqueles indivíduos que, fora da norma culta da nossa sociedade, e geralmente egressos da cultura dita popular, respondem às solicitações do existir com carga criadora excepcional, analisaremos a produção e o comportamento social dos artistas chamados "primitivos". Estes artistas, que refletem em sua obra elementos da cultura material e espiritual dos grupos em que tiveram origem, não devem entretanto ser confundidos com o artista popular, que exerce o seu ofício, como observa Jean Cuisenier, através da aprendizagem por uma hierarquia. Este último desconhece implicações de originalidade e gratuidade em arte, conforme as entendemos.

O "primitivo", proveniente em geral de estratos populares, olha com uma visão altamente pessoal através da cultura que recebeu, mas deslocando-se desta, e difere do artista erudito por não ter um conceito intelectual da arte a da natureza formado por valores elitistas da civilização ocidental.

A sua ambiguidade entre duas normas de cultura exprime-se pela rica variedade de símbolos com que Victor Turner caracteriza a ritualização em transições sociais e culturais. A liminaridade, afirma Turner, "é freqüentemente comparada à morte, ao estar no útero, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol e da lua".

Esse imergir na escuridão, esse abrir mão da lógica matemática diurna, surto do pensamento selvagem, traduzido por um repertório simbólico próprio aos mecanismos do inconsciente, aproxima o artista "primitivo" da nossa sociedade dos indivíduos "em transição" ritual das comunidades tribais.

Chico da Silva, pela sua história de vida, egresso de um quadro sócio-econômico de feição pré-industrial para o mundo cosmopolita e internacional das galerias de arte do Rio de Janeiro, São Paulo, Genebra e Paris, configura aquela situação liminar de "pessoa em passagem" que não está nem aqui nem lá, situada num grau intermediário.

A família de artistas a que se integra, hoje objeto de tanta atenção, já recebeu toda espécie de denominação: "ingênua", neoprimitiva, instintiva.

Ao comparar textualmente esse tipo de artista com o artista popular, Jean Cuisenier adverte para o equívoco que esse tipo de denominação envolve. Esclarece ele que não será ingênuo o indivíduo que apresenta em seu trabalho a boa carpintaria de um espaço pictórico, povoando-o de signos e símbolos e agenciando formas e cores com mestria. Tratar-se-á antes de um autodidata, com valores mentais e formais diversos do nosso.

Aludiremos aqui, à importância do conteúdo inconsciente, associado aos arquétipos definidos por Carl G. Jung para a vida psíquica das crianças, dos alienados, do médiuns e dos internos em presídios, para a análise da obra destes autodatas.

Ao lembrar as correlações estabelecidas por Gaston Bachilard entre os conceitos fora/dentro e ser/não-ser, vemos que tais artes, pela presença mais vincada do inconsciente, suscitariam em nós um desconforto por se mostrarem exter-

nos ao nosso universo cultural e mental. O nosso *ego*, como acentua Ernst Kris, estaria constantemente ocupado em evitar o retrocesso aos mecanismos do processo primário, o mergulho abissal no inconsciente. É o mesmo Kris que esclarece, contudo, que o processo primário pode estar a serviço do *ego*, tanto para a saúde como para a doença. Embora Kris se guarde de fazer afirmações nesse sentido, o gesto criador do interno em instituições psiquiátricas é considerado por grande parte dos especialistas que se debruçaram sobre o assunto como uma aproximação da realidade, uma reação da psique para recatequizar o mundo exterior. Possuiria, assim, carga positiva semelhante à do indivíduo são. Vista de outro ângulo, a psicose é também considerada como a criatividade que houvesse tomado um caminho errado. Assim, não podemos ignorar ou paternalizar em relação a uma criatividade que, pelo seu caráter mitopético, escapa a nosso rigor intelectualista: a tensão entre os modos conscientes e inconscientes (diferenciados e não-diferenciados), diz-nos Anton Ehrenzweig, é extremamente salutar para o equilíbrio do *ego*.

Worringer, em sua apreciação da arte do homem primitivo, diz que este, ao contemplar com timidez e dúvida o caos do mundo que o cercava, queria significar pela atividade artística o seu impulso para estabelecer outros mundos dos valores perceptuais. Utilizamos pois a palavra primitivo com a sua carga positiva, evidentemente, para qualificar a arte que estamos examinando. Situamo-nos longe do historicismo evolucionista que chamou de *primitivos* os pintores do Trecento, só porque não encarnavam o cânone considerado ótimo da arte de Leonardo ou de Michelangelo. Ao analisar as obras do Giotto, Glahcarlo Vigorelli volta a empregar em relação a elas a denominação criada por Jacob Burckhardt — *Existenzbilder* — quadros de existência. Seria esta uma criação que, segundo Berjenson, “não facilita as interpretações, não faz nenhum apelo, mas existe, apenas”, mantendo na arte energia igual à da vida. Viver, no mundo de Giotto, era, na palavra de Dante, assomar a “*diversi porti por lo gran mar del essers*”, assomar a diversas portas (portos) pelo grande mar do ser.



Não podemos deixar de lembrar aqui Ehrenzweig, quando associa a penetração na fantasia profunda a um nível que chama de oceânico: "no qual sentimos nossa existência individual perdida numa mística união com o universo". Nível que corresponderia à imagem que Jung tinha do *mandala* e seu protótipo de criança divina autocriadora. Estas analogias nos aproximam, ainda que relutemos em recorrer a generalizações definidoras, da noção do mítico e do sagrado, instintivamente traduzidas em termos de conceitual simbólico pelas artes que procuramos avaliar. Examinemos, por exemplo, a questão da perspectiva, que tanto o "primitivo" como a criança, o interno e o médium exprimem por cânones diversos. Erwin Panofsky estabelece um paralelo entre a perspectiva adotada no Antigo Oriente, na Antiguidade Clássica e na Idade Média e aquela formulada pela Renascença européia. Assinala ele entre as duas a passagem de um espaço psicofisiológico para um espaço matemático, "numa objetivação do subjetivismo que acompanha o fim de uma antiga teocracia e é o sinal do princípio da moderna antropocracia". Também Ehrensweig fala de longa retirada narcisista do objeto para a própria psique do artista, iniciada quando os criadores da Renascença começaram a estudar as suas percepções subjetivas e a distorcer as constantes propriedades dos objetos pela perspectiva, o claro-escuro, etc.

A denominação de "primitivo", às vezes empregada em relação aos artistas liminares em pauta, prende-se a uma sua afinidade com as civilizações da África Negra, que Leopold Sedar Senghor chamou de *civilizações da idéia encarnada*. A arte ali é participação sensível da realidade, das forças vitais que animam o universo. No entanto, é fundamental não confundir esta arte marginal com as artes tribais da África Negra, as do Índio brasileiro no norte-americano e as das demais sociedades ágrafas. Tais artes acontecem dentro de um universo cultural definido e estruturado, e são aceitas pelas comunidades que as praticam como a representação natural de sua cosmovisão. Estas civilizações pecariam apenas, como bem afirma Michel Leiris, pelo fato de pertencerem a culturas menos

equipadas do que as nossas para modificar o seu meio-ambiente, mas estariam possivelmente melhor equilibradas do ponto de vista das relações sociais.

A proposta que as sociedades sem história parecem oferecer-nos faz lembrar a de Piet Mondrian, em 1942: a noção de arte como tal desaparecerá na medida em que a vida dispuser de maior equilíbrio. A arte, afirma ele, não passa de sucedâneo numa época em que a vida carece de beleza. Então não teremos necessidade de pinturas ou esculturas, pois viveremos em meio à arte concretizada. Com toda a dignidade que encerra, e o prestígio da sua indubitável autoridade, a visão de Mondrian não deixa de ser também uma supervalorização do que chamamos de arte, ao excluir desse quadro ideal o que ele chama de *pressão de natureza*. A viver entre formas impostas, seria preferível ao mais enriquecedor pertencer a uma sociedade onde a criatividade fosse desenvolvida por todos, na medida de cada indivíduo.

Observamos que, após a renovação da linguagem artística visual em nosso século por sucessivas ondas de neo-impressionistas a hiperrealistas, as alternativas de hoje parecem, como aponta Gillo Dorfles, ilhar-se numa "atividade intelectual racionalizante e em uma meramente patética criatividade impulsiva". Seria na recuperação sem automatismo das reservas do inconsciente que se poderia procurar uma nova riqueza de vida e criação, numa proposta socrática de reexame individual e profundo. O que se pede, pois, para contemplar a produção dos artistas ditos primitivos é uma empatia criadora, o desenvolvimento de antenas especiais que nos permitam sondar a periferia do invólucro cultural em que estamos lacrados.

Essa empatia criadora para o confronto de comportamento que nos parecem inéditos, mas que na realidade complementam o nosso, como o espaço que passa a existir do outro lado de uma linha que traçamos, é constantemente reivindicada por Claude Lévi-Strauss, não apenas para a reconceitualização e recuperação, para nós, das sociedades sem história, mas também para que reintegremos elementos das so-

iedades industriais urbanas, onde ele denomina de mitopoiético o caso exemplar da arquitetura de Ferdinand Cheval (1836-1934) em Hauterives, França. Levi-Strauss, citando Jacques Lacan, defende também uma revisão de nossa atitude em relação aos internos em hospitais psiquiátricos, aplicável a toda arte marginalizada.

É evidente, porém, que cada uma das formas de expressão artística que recorre ao inconsciente de maneira profunda, como nos exemplos citados, constrói, ao constituir-se em representação visual, universos diferentes, definidos pela situação psíquica, pessoal, histórica e cultural do indivíduo.

A comum inclinação para olhar com condescendência, ainda que aprovadora a arte marginalizada, onde se inscreve a dos "primitivos", deve ser pois reexaminada por nós. Eles não se inserem num mundo à parte, rústico ou pitoresco, ou trágico e socialmente reivindicador, sobre o qual nos inclinemos como espectadores interessados. Apenas exprimem, com valores próprios, e uma linguagem de igual importância à nossa, uma realidade interna comum a todos, aproximando-a pela utilização de outros elementos. A arte, para eles, faz parte do fluxo da vida. É mais um respirar natural do que uma atitude de exceção. Praticam o que chamamos de arte sem atribuir-lhe uma quintessência sacralizada. Esta última atitude sacralizante, que tanto contribui para o isolamento cada vez maior do artista em nossa sociedade, é discutida hoje universalmente por diversas tendências da vanguarda, constituindo o fulcro de suas preocupações.

Pela presente exposição procura-se, apenas, propor maior liberdade no avaliar de outras formas criadas menos familiares. Não houve na história um *continuum* rumo à perfeição, no sentido da sucessão de inovações formais que caracterizassem a arte dos computadores.

A história da arte está entretecida à história da humanidade e se constitui de mutações num sentido antes espacial do que temporal, na distribuição de valores. Hoje sabemos que uma pintura rupestre, um óleo de Rembrandt, uma estatueta votiva dos Senufô, uma carranca do São Francisco, um retá-



bulo de Mathias Grunewald possuem igual grandeza no cosmos da criação, no universo das manifestações vitais.

Os fatores conjugados de inquietação pela mudança social e emergência de símbolos do inconsciente, que parecem condicionar neste século a criatividade dos indivíduos que se situam na periferia da cultura vigente, nos fazem pensar se essas manifestações artísticas não deveriam afastar-se das exposições em galerias e museus, por não serem concebidas nunca como um dissociamento do processo de viver. Perguntamo-nos se deveríamos trazer o "primitivo" para o nosso convívio, em pessoa e produção, ou, ao invés, reunirmo-nos a ele, na medida do possível em seu meio ambiente. O caso Chico da Silva é o mais notório e veemente comprovante de que o súbito transplante desse tipo de artista de suas roças, pequenas cidades, subúrbios, favelas ou pequenas repartições públicas significa uma radical guinada, que muda o seu modo de viver e de se representar a vida. Isto, somado à pressão exercida pelo mercado de arte, induz à sua rápida descaracterização. Animamo-nos, porém, a divulgar a sua arte e o seu viver — observados em seu próprio ambiente — para acrescentar à análise da cultura brasileira novos e indispensáveis elementos que evidenciam a rica possibilidade de utilização do patrimônio popular pelo inconsciente, e que alinham ao lado de manifestações artísticas e literárias de procedimento similar, na norma culta. A arte marginal, além disso, faz pensar e acreditar na alternativa de o gesto criador se estender a todo homem, um dia.

A opção, no momento, estaria em adotar o princípio de divulgar criteriosamente contextos artísticos marginais, esperando que, com o tempo, estes vejam a sua fisionomia respeitada, e que, com a compreensão adequada, o indivíduo criador não se veja premido a alterar comercialmente o seu modo de ser e a sua representação plástica.

No Brasil, foram os românticos os primeiros a manifestar interesse pelo patrimônio cultural de raízes populares, em nosso caso particular especialmente mesclado ao pensamento mítico do negro e do índio. Silvio Romero voltava-se para o

exame do folclore e, na literatura, os poetas e romancistas descreviam a natureza e recorriam à imagem idealizada do Índio. Depois disso, foi só mais tarde, por influência do movimento modernista, como seria de esperar, que se manifestou novo interesse pela produção de origem popular, associada à criação realizada fora da norma culta. Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, define exemplarmente como esse processo de reintegração do popular constituiu, entre nós, movimento mais espontâneo e harmonioso do que na Europa: "não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais".

Cardosinho (José Bernardo Cardozo Júnior, 1861-1947) começa a pintar em 1931. Heitor dos Prazeres (1898-1966) inicia a sua criação visual em 1937. Em 1943, Pierre Chablotz revela a pintura de Chico da Silva (Francisco Domingos da Silva, 1910). É ainda em artigo de 1943 que Wash Rodrigues, se refere a José Valle da Cunha Laporte (1845-1908), pintor de Diamantina, como o "Rousseau brasileiro", acrescentando que dois de seus quadros haviam sido dados ao Museu Paulista por Vicente Torres. Em 1946, data em que Rousseau entra na Louvre, Paulo Mendes de Almeida descobre em São José do Rio Preto a pintura de José Antonio da Silva (1913), que suscita a admiração de Lourival Gomes Machado. O mestre Cardosinho, José Antonio da Silva e Chico da Silva vão merecendo artigos e se tornando conhecidos. Mais tarde, a popularidade de Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), que Augusto Rodrigues localiza em Caruaru em 1947, organizando



no mesmo ano no Rio de Janeiro a primeira exposição dos barros daquele mestre, prefaciada por Joaquim Cardozo, instaura, definitivamente, com maior raio de alcance, a consciência, ou uma primeira consciência, nas elites, da existência e interesse da arte dos "primitivos" e das artes populares. Hoje, entre os autênticos "primitivos" brasileiros, podemos citar Pedro Paulo Leal (1894-1968), José Antonio da Silva, Cardosinho, Vitalino, Chico da Silva, em sua primeira fase, G. T. O. (Geraldo T. Oliveira, 1913), Dezinho de Valença (José Alves de Oliveira, 1915) Benedito (Benedito José dos Santos, 1937), José Valentim Rosa (1911), Madalena Santos Reinbol (1919), Grauben (Grauben do Monte Lima, 1889-1972), Nô Caboclo (Manuel Fontoura, 1910), Severino de Tracunhaém (? — 1965), Agnaldo (Agnaldo Manoel dos Santos, 1926-1962), Eli Heil (1929), Júlio Martins da Silva (1893), Maria do Santíssimo (1890), Maria Auxiliadora Silva (1948-1974), Conceição Freitas da Silva (1914), Alcides Santos (1945), Luzia Dantas (1937), Artur Pereira (1920), Tônico (José Tavares, 1888), Manuel Faria Leal (1942), Ademar Albuquerque (1892), Marieta Ramos (1923), Waldomiro de Deus Souza (1944), para lembrar nomes de real expressão. Em Olinda, na primeira metade da década de 60, houve ainda uma eclosão da talha, onde a figura de maior interesse nos parece ser a de José Barbosa da Silva (1948).

André Breton, em *Autodidactes dits naïfs*, teve ocasião de apontar diversas características da arte marginal. Seriam elas: o dom para suscitar aproximações com obras de origem extremo-oriental ou pré-colombiana, a ausência de planos, a descrição ultraminuciosa, uma preocupação primordial da simetria, um deleite extremo para com o motivo ornamental. Acrescentaríamos a esses a incidência de cores quase sempre puras; desenho, tratamento da luz e perspectiva diversos do cânone renascentista; frontalidade; condensação, configurando uma temática que se nos afigura ingênua ou que para nós assume caráter simbólico e para o artista é uma manifestação em progresso, no plano mítico, de um pensamento realista. Comumente, o artista marginal descreve o seu trabalho com

uma história, um enredo que se desenvolve no tempo, com continuidade, a que só temos acesso limitado, se nos circunscrevemos à simples contemplação da obra. É evidente que todas as características que apontamos aqui para definir a liminaridade de certas expressões visuais não aparecem simultaneamente na produção de cada indivíduo. Haverá, em cada caso particular, predomínio de algumas características.

É fundamental salientar aqui a importância que assume, em particular, o depoimento dessa linhagem de indivíduos artistas sobre a sua visão de mundo e o seu trabalho. São elementos indissociáveis. É todo um sistema sócio-cultural, com suas implicações estéticas e psicológicas, que devemos considerar. Configuram eles, no momento, aquela identidade entre um viver e um agir que concentra o fulcro da atenção da vanguarda de agora. O exame e a fruição do seu trabalho constituem um encontro de estética e antropologia. É portanto imprescindível que o analista de arte liminar se documente amplamente sobre o indivíduo e seu contexto cultural para avaliar e divulgar a sua produção.

As restantes manifestações do que usualmente se denomina "arte primitiva" em nossa sociedade ilustrariam, em diversos níveis, o conceito abrangente de *Kitsch* formulado por Hermann Broch e desenvolvido por diversos autores. Incluem-se aqui o *Kitsch* popular propriamente dito, derivado de uma "leitura analfabeta" dos significados culturais, e que pode ser visto também na pintura de bares e padarias; o *Kitsch* de apego ao passado, que adota uma técnica acadêmica; o *Kitsch* modernoso ou futurista, citado por Abraham Moles; o *Kitsch* primitivista, em suas variações de técnica pontilhista, afetação de cores puras etc., evidenciando temáticas preconcebidas da "orirismo", "infantilismo" ou de "pitoresco", como favelas, cidades antigas e cenas de rua. A temática edênica, de utopia, uma faceta da pintura liminar genuína, é estereotipada nos "primitivistas" pelo que Clarival do Prado Valadares chamaria de *precedência de sofisticação*. A imagem do paraíso perdido, assim pré-fabricada, vem de encontro ao oportunismo do mercado da arte, desejoso de oferecer ao consu-

midor burguês pequenas janelas de “ingenuidade”, “paraíso”, “inocência”, “sublime” e “felicidade”, que se aproxima vertiginosamente do conceito de *Kitsch* postulado por Umberto Eco: “*Kitsch* é o que surge consumido”. Os primitivistas, pelo caráter de receita massificadora da sua composição, oferecem portanto um produto preconcebidamente consumido, pela afetação de uma linguagem que supõem popular, e que é absorvido por um público desinformado das verdadeiras expressões da psique correlatas à cultura do povo. O repúdio individual e coletivo às verdadeiras expressões visuais liminares, a que já nos referimos, é também reponsável pela rápida descaracterização dos “primitivos” genuínos em poucos anos. Chico da Silva é ainda um exemplo contristador dessa situação, constituindo talvez o caso mais paroxístico dela, pois há muitos anos, como é do conhecimento geral, não executa mais os trabalhos que circulam com o seu nome e a sua pretensa impressão digital. Entre outros motivos, como o desvinculamento de seu meio de origem para o nosso e a modificação conseqüente de sua ótica natural, esses artistas se vêem constrangidos pelo mercado de arte a alterar suas criações, seja para as aproximarem dos cânones técnicos renascentistas da perspectiva, etc., seja para as “reforçarem” pelo acúmulo de cores puras chapadas ou excesso de distorção do desenho a fim de que pareça mais incorreto e portanto mais “primitivo”. Dessa forma, muitos genuínos artistas se tornam em poucos anos primitivistas, isto é, um arremedo maneirista de si mesmo. Não seria apenas entre a arte marginal genuína e a arte *Kitsch* dos primitivistas que se estabeleceria uma confusão de valores. José Guilherme Merquior aponta ainda entre as falsas e verdadeiras vanguardas, diferenciadas também pela presença do *Kitsch*. Esta coexistência entre falso e verdadeiro sempre ocorreu na história da arte, o tempo apurando, na medida do possível, aqueles valores de real permanência. Entretanto, os meios de comunicação de que a sociedade ocidental agora dispõe, e a maneira como esta se organizou, atuam com impacto incomparavelmente mais poderoso sobre o indivíduo. Um desejo imoderado de poder induz ao esforço de pro-



duzir novos e insidiosos raciocínios, no sentido de confundir os valores verdadeiros, ao ponto de postular que o homem alienado da sociedade tecnológica deva cultivar o “mau gosto” como único recurso estético autêntico, uma vez que tal atitude o faria mais feliz, eliminando o conflito entre uma vida verdadeira e um pasticho de viver. Esse supercontrole condicionador da mais recôndita e inviolável capacidade de optar do indivíduo — qual seja a de desejar verdade, beleza, mentira, feiura — suprime a liberdade de sentir o mundo através do próprio corpo e do próprio espírito.

As minorias criativas da cultura erudita parecem reagir a essa pressão ao se aproximarem das minorias periféricas antes marginalizadas até por ela mesma, o que talvez explicasse em nossos dias o grande renascimento da antropologia.

Concluindo esta análise, resumiríamos as oposições entre a criatividade genuína, que deriva da tensão equilibrada entre o inconsciente e a realidade, e a produção que já nasce *consumida* pelo mercado de arte, dirigida à cultura de massa e que leva o nome de primitivista. De um lado estariam uma cosmovisão mítica, com freqüente propensão para o fantástico; espontaneidade; inintencionalidade de exhibir-se à cultura erudita; expressão de raízes populares definidas por forte individualidade; colorismo em geral vivido; um acontecer acidental da obra, paralelo ao ato de viver; a imaginação criadora; a presença simultânea, na representação espacial, de acontecimentos diversos no tempo. A primeira fase da obra de Chico da Silva se ajusta com a maior adequação a esse elenco de características.

Por oposição, nos diversos níveis da produção Kitsch e Kitschizante, apontaríamos um fetichismo do objeto consumível pelo mercado; a separação esteticista entre produto e vida, a afetação intelectual que se revela na intenção de agradar, seja por um repertório formal tido como “ingênuo”, “incorreto”, para os padrões da norma culta, seja por uma temática antologiadora de assuntos reconhecidamente “populares”, sem vivência desse universo cultural; a ausência de originalidade, que freqüentemente impossibilita a identificação individual dos

artistas, evidenciando uma similitude que nada tem a ver com a arte popular tradicional de que nos fala Cuisenier, e sim com os sistemas massificadores da sociedade-consumo.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Bachelard, Gaston. **La peétique de l'espaço**. Paris, 1957
- Breton, André. **Autodidactes dits naïfs**, in *Le Surrelisme et le peintre*. Paris, 1962.
- Broch, Hermann. **Création littéraire et connaissance**. Paris, 1966
- Cândido, Antonio, **Literatura e sociedade**. São Paulo, 1965
- Cuisenier, Jean. **L'Art Populaire en France**, Paris, 1975
- Dorfles, Gillo. **The world of bad taste**. New York, 1969.
- Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo, 1970
- Foucault, Michel. **Histoire de la folie à l'age classique**. Paris, 1969
- Kris, Ernst. **El arte del insano**. Buenos Aires, 1964
- Leirs, Michel. **Nace and Culture**. Unesco, Paris, 1958
- Levi-Strauss, Claude. **Race et histoire**. Paris, Unesco, 1968
- La pensée sauvage**. Paris, 1962
- Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro, 1973
- Merquior, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna — o problema da arte na crise da cultura**. Rio de Janeiro, 1974.
- Moles, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo, 1962
- Panofsky, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelona, 1973
- Worringer, Wilhelm. **L'art gothique**. Paris, 1967
- Turner, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis, 1974.