

A FLORESTA ENCANTADA – As imagens e imaginários na arte de Juazeiro do Norte.

Marcelo Cavalcanti¹

INTRODUÇÃO

Andando pelas ruas de Juazeiro do Norte - CE não há como passar despercebido o número de pessoas que se aglomeram nas principais ruas do centro da cidade. Entre produtos disponibilizados em meio às calçadas e outros transeuntes ocorre a disputa pelo espaço. Carros oriundos de diversos locais beiram estas mesmas calçadas e em som alto e estridente anunciam seu destino... *Iguatu, Brejo Santo, Icó!!! Pau dos Ferros, Alexandria, Caicó...*

No bom senso da região, o porte/poder de uma cidade é mensurado pelos carros que recebe de outros lugares trazendo compradores que impulsionam o comércio local. Compram para revender, compram para si. Sobre Juazeiro do Norte, Adalmy Araruna morador de Bonito de Santa Fé – PB diz: “É carro de muito canto, ali só perde pra Caruaru!” Em meio aos compradores surgem dois homens vestidos de cavaleiros com uma cruz de malta na frente de sua vestimenta... o que significa? Vá saber... servem para lembrar que estamos em Juazeiro do Norte, terra do padre Cícero, Beatos(as) e outros santos populares. Mas, se não fosse por isso. Seriam os nomes das ruas, saindo da São Pedro e entrando na São Luiz chega-se ao Centro de Cultura Popular Mestre Noza.

Adentrando ao vestíbulo animais antropomorfizados e surrealistas nos recepcionam. São cobras, lagartos e jacarés (???). Pedacos de pau por todo lado, de todo jeito e de toda forma... alguns – poucos por incrível que pareça – são de santos, ou quase, Padre(s) Cícero(s) Imburana. O IBAMA proíbe o uso do Cedro. Ainda assim, a produção faz grande sucesso fora da região. Mais fora que dentro, do país... do continente. Em casa de ferreiro espeto de pau, literalmente. Entre a fauna inanimada uma banqueta chama a atenção os Grandes Divisores, interno (indivíduo e sociedade) e externo (natureza e cultura), do pensamento ocidental esvaem-se pela talhada exposta ali.

¹ Doutorando do programa de pós-graduação em Sociologia da UFC – Universidade Federal do Ceará. Bolsista FUNCAP – Fundação Cearense de Amparo à Pesquisa. E-mail: cavalcantinovaes@hotmail.com

É deste fugidio universo que envolve comércio, religião e arte que tratar-se-á este trabalho onde, seu objetivo é analisar a imagem da arte oriunda de Juazeiro do Norte. Para tanto foi construído um *corpus* a partir de obras de artistas locais que seguem os mais diferentes estilos e práticas de escultura em madeira da região.

Dentre estas, há uma mais primitivista que evoca uma natureza imaginada; outra de transição que se vale ainda de uma estética primitivista, contudo já se aproveitando de certa estilização da forma e por fim uma obra que realista que segue um padrão minimalista e mimético que tenta aproximar-se ao máximo da realidade. Desde já, é necessário esclarecer que o estilo primitivista das peças é propício a realização da análise como bem salienta pois esta visão ao menos numa concepção atribuída aos surrealista incide diretamente sobre a idéia de *outro*, assim;

Pode-se afirmar que o surrealismo era marcado pelo que Hal Foster (1996, p. 175) chama de *primitivist fantasy*, uma “fantasia primitivista”: a fantasia “de que o outro, normalmente considerado de cor, tem um acesso especial a processos psíquicos e sociais primários aos quais o sujeito branco teria o acesso bloqueado”. Essa profunda identificação imaginária com as produções de culturas distantes precisa desse modo ser interpretada no contexto das suas aspirações mais amplas. Podemos adiantar a esse respeito que era na negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real. (Watthee-Delmotte, 2006, p. 4 In: LAGROU, 2008 p. 224)

Para realizar tal empreitada nos valeremos das pistas de entrada teórico-metodológicas desenvolvidas por Strathern (2006) e Bourdieu (2007), sem utilizar-se dos mesmos na análise em si. A primeira, ao constituir a diferença existente entre as trocas simbólicas e trocas estritamente econômicas para um grupo melanésio estabeleceu o que era a diferença entre gêneros para os mesmos. O segundo que ao inquirir a respeito da violência simbólica através da relação de gênero exposta por uma estratégia de objetivação que é a dominação masculina na sociedade cabila, constituiu como se dá a relação entre dominantes e dominados e a respectiva reprodução desta ordem. Ou seja, através de estratégias e práticas que para serem descobertas/descortinadas e evidenciadas precisam passar por um processo de des-historização.

Tentaremos questionar a diferença entre artista e artesão para chegar ao imaginário da arte para os artistas de Juazeiro do Norte. Com este tipo de diferenciação

traçada acredito ser possível compreender se a arte ainda pauta-se em valores históricos, se buscam uma singularidade ou qual são seus principais caminhos. Não se trata, portanto, de empreender uma resposta à um *porque* mas uma trajetória para um *como*. Em suma, *como* tem se posicionado a arte produzida em Juazeiro do Norte e o que podemos inferir deste posicionamento.

O *CORPUS* ou POR UMA OBJETIVAÇÃO DO MUNDO PELA ARTE

Juazeiro do Norte é um município brasileiro do estado do Ceará. Graças à figura de Padre Cícero, como é demonstrado a seguir, o município é considerado um dos maiores centros de religiosidade popular da América Latina, atraindo milhões de romeiros todos os anos. É uma das mais importantes cidades do estado em termos econômicos e culturais, juntamente com Sobral e Crato.

Quando ainda era uma vila e pertencente ao Crato, Juazeiro chamava-se Tabuleiro Grande e não passava de um aglomerado de casas de taipa convergindo para uma capela dedicada a Nossa Senhora das Dores. A vila era um mero entreposto e servia de ponto de apoio para aqueles que se dirigiam para o Crato. Até que o jovem Padre Cícero Romão Batista resolveu se fixar como pároco no lugarejo. Tal fato se deu a partir do natal de 1871, Padre Cícero recebeu o convite para rezar a missa do galo no lugarejo. Era para ser apenas uma celebração, mas em 11 de abril de 1872 o padre retornaria a Tabuleiro Grande acompanhado de alguns familiares para se fixar na vila. Segundo o próprio padre, a decisão decorreu de um sonho, onde viu Jesus Cristo e os doze apóstolos sentados a uma mesa, em seguida uma multidão de peregrinos marcados pela fome e pela dor adentra no local, então Jesus Cristo diz estar decepcionado com a humanidade, mas que está disposto a fazer um último sacrifício para salvar o mundo.

Com o lema "*cada casa uma oficina, cada oficina um oratório*", num ascetismo pouco usual aos hábitos católicos (WEBER, 2005), o sacerdote tratou de mudar os costumes profanos do local e tornar comum a prática dos sacramentos. Inspirado por Padre Ibiapina, Padre Cícero criou as Casas de Caridade, organizações tocadas por beatas e que visavam a levar educação, saúde e auxílio religioso ao povo. As Casas de Caridade se espalharam pelo entorno de Juazeiro, sendo a mais famosa delas situada no Sítio Caldeirão sob o comando do beato José Lourenço. Inúmeras oficinas foram criadas, com destaque para as de produção de velas, imagens sacras e calçados.

Padre Cícero foi responsável então pela emancipação e independência da cidade. Por conta do chamado “milagre de Juazeiro” (quando Padre Cícero deu a hóstia sagrada à beata Maria de Araújo, a hóstia se transformou em sangue), a figura do padre assumiu ainda características místicas e passou a ser venerado pelo povo como um santo. Hoje, a cidade é a segunda maior do estado e referência no Nordeste graças ao padre e ao culto a sua santidade por parte de uma legião de fiéis/romeiros que alimentam a fé nos milagres do padre. Certo é que, a partir das romarias deu-se nas oficinas a produção de imagens suas em barro, madeira ou gesso. Passaram também a produzir os ex-votos, pedaços do corpo humano feitos em madeira deixados pelos fiéis no Memorial do Padre Cícero em troca de alguma graça alcançada e que tenha algo a ver aquela parte do corpo².

Em junho de 1983 foi realizado na FUNARTE o Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural por iniciativa do Instituto Nacional de Folclore. Deste Encontro, que reuniu representantes de órgãos da Secretaria de Cultura do MEC, emanou a recomendação de que fosse efetuado pelo INF um Projeto-piloto na área de apoio ao Artesão. A linha de pensamento e ação do INF situou o artesão dentro de uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como *todo sistema interdependente de atividades humanas na sua dinâmica*. Foram selecionados para o Projeto-piloto os municípios de Juazeiro do Norte, Ceará, e Parati, Rio de Janeiro.

Foi criada então a Associação dos Artesãos de Juazeiro do Norte, entidade representativa dos artesãos da cidade para tratar da aquisição e distribuição da matéria prima e gerenciar as vendas diretas da produção artesanal. Tal associação é quem está a frente da maioria dos expositores do Centro Cultural Mestre Noza que foi inaugurado em 1985 ocupando o imóvel onde funcionava a antiga cadeia pública da cidade.

Dessa forma, o local atualmente agrega aproximadamente 125 artesãos que trabalham no Centro Cultural Mestre Noza. Artistas como: Mestre Graciano, Mestre Abraão Batista, As 3 Marias do Ceará, Mestre Ciça, Mestre Chico, Mestre Raimunda, Hamurabi Batista, Cícero Ferreira, Deley, José Cordeiro, José Eloni Ferreira, Racar, Severino Silva de Souza e Zumbin são apenas alguns, dentre tantos outros que ocupam o Centro e formam a Associação dos Artesãos do Padre Cícero.

² Exemplo disto é a pessoa que vivia com dores de cabeça e consegue curar-se depois de ter feito uma promessa ao Padre Cícero, dessa maneira ele deve levar uma cabeça feita de madeira e deixa-la como sinal de cura e atestar ainda que o fato foi graças ao Padre Cícero.

Eles utilizam diversos tipos materiais: barro, palha, couro, papel e principalmente a madeira com a qual começaram a fazer os ex-votos e imagens de santos. Produzem e vendem a uma gama diversa de apreciadores suas obras, estas já são reconhecidas dentro e fora do Brasil. Além destes artistas, que fazem parte da Associação, há os que se situam na parte externa do Centro, estes romperam com a Associação, mas co-habitam o mesmo espaço ainda que alocados em um lugar menos estratégico que os outros.

Dentre as obras expostas por estes artistas destacam-se três tipos principais. Demonstrando uma dispersão de discursos do que ser arte, cada um com a sua idéia de verdade. O primeiro diz respeito à vertente primitivista que é típica da região. Nesta vertente, a imagem (**Imagem 1**) de natureza é retratada de maneira quase onírica pelos seus criadores. Esta configuraria nas palavras de Bateson a boa arte;

E esta é, segundo Bateson, a razão de essas expressões estéticas poderem ser chamadas de 'boa arte': em lugar de serem meras 'representações' ou ilustrações de um conhecimento denotativo sobre o mundo, que poderia ser mais bem expresso em palavras, a boa arte cria algo novo, uma nova maneira de perceber a relação entre o eu, o outro e o mundo. (Lagrou, 2002, p. 54)



Imagem 1

O segundo tipo, representado pela **Imagem 2** não há um ar primitivista tão forte, trata-se de um banquinho ornamentado por aves mais próximas à realidade local sem contudo ser de fácil definição de que tipo são. As pernas do banquinho lembram troncos de árvores e em seu assento pintado na cor terra há a frase que reforça uma idéia de transição/*continuum*. Está exposta na obra; “*eu amo a cultura porque vem da natureza*”.

Nesta obra já é possível ver uma assinatura ainda que tímida, no sentido de não estilizada, e esta assinatura é ressaltada pela pintura em verde para destacá-la.

Podemos ainda remeter a idéia de arte e objetos que são re-significados e re-posicionados enquanto seus conceitos artísticos conforme defendido por Watthee-Demontte e que é apresentado em Lagrou (2008) na seguinte passagem;

Segundo Watthee-Delmotte, o verdadeiro programa dos surrealistas seria o de criar uma nova relação com as imagens, imagens que não remetiam mais a um mundo exterior a ser representado, mas a um mundo interior a ser provocado a se manifestar. Nessa tarefa, os *objets sauvages* não estavam sozinhos. Eles pertenciam ao universo mais amplo de um tipo de objetos, entre os quais os *objects trouvés* (objetos bizarros encontrados na natureza), *objets démodés* (artefatos fora da moda), os *readymades* (de Duchamp) e os próprios *objets surrealistes* (espécies de colagens tridimensionais); interessava todo tipo de objetos surpreendentes que se podia encontrar em qualquer lugar, mas preferencialmente em lugares como o *marcheaux puces*, o mercado de pulgas de Paris. O encontro aparentemente ocasional com um objeto desses podia produzir um processo de livre associação que revelaria associações ou soluções estéticas não previstas para processos criativos obstruídos (p. 224).



Imagem 2

Por fim, há um terceiro tipo de discurso representado pela última imagem (**Imagem 3**). Este tipo de obra da região preza pelo mimetismo e realismo, normalmente reforça características folclóricas da região como no caso exposto uma banda cabaçal. Neste tipo, encontra-se presente a assinatura já com um nome composto e estilizado o que indica uma preocupação de reconhecimento do autor, Zé Celestino no caso.



Imagem 3

A ORDEM DO IMAGINÁRIO

Todo imaginário é um imaginário de verdade (assim como para Foucault todo discurso almeja uma verdade) que essencializa a percepção do mundo em saber (provisoriamente) absoluto. Os imaginários tanto podem ser racionalizados, como em discursos-texto que circulam em instituições (escolas, religiões, constituições de Estados), lugares de ensino com finalidade identitária. Porém os imaginários também podem se apresentar de maneira não consciente, estando assimilados em grupos sociais e funcionando de maneira natural compartilhada por todos. Sendo este último caso onde se inscreve a condição do discurso artístico de Juazeiro do Norte.

O imaginário para desempenhar seu papel de espelho identitário de maneira eficiente tem a necessidade de materializar-se. Isso ocorre de maneiras diferentes: nos comportamentos (aglomerações, manifestações etc.) que tem por efeito dar corpo ao imaginário, na produção de objetos manufaturados e de tecnologias que dão ao grupo o sentimento de possuir e dominar o mundo (Internet, livros etc.) e na construção de objetos emblemáticos que, erigidos como símbolos, objetualizam e exibem a exaltação e fetichismo por sua vez. Portanto nada melhor para tal empreitada que uma obra de arte primitivista talhada em madeira e remontando uma idéia de pureza que advém da natureza.

Entretanto, esses objetos de arte enquanto materializações não falam por si só. Destarte, os grupos sociais produzem discursos de configuração diversa que dá sentido a essas materializações. Uns fixam em textos escritos outros na tradição oral, de maneira

mais ou menos imutável e assim são transmitidos de geração em geração: são doutrinas religiosas, teorias científicas, manifestos políticos ou literários.

Esses textos (ditados, slogans, obras de arte) são apresentados de maneira simples para a compreensão da maioria de um grupo e desempenha um papel de apelo, de manifesto de acusação, de polêmica, de reivindicação etc. Daí qualificá-los como sendo discursivos. Estando esses imaginários que são qualificados como discursivos construídos em sociedade, grupos sociais, pode-se conceituá-los como imaginários sociodiscursivos. Estes testemunham as *identidades coletivas*, da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais.

Os efeitos dessa verdade apresentada através dos discursos estão diretamente ligados à representação e imaginários de um grupo, logo reagrupar discursos de valor (liberdade, justiça, benevolência, igualdade, tradição, natureza, cultura etc.) que circulam e agem num grupo é remontar ao imaginário sociodiscursivo deste grupo e compreender como são estabelecidas suas relações, suas práticas e estratégias de dominação e de resistência.

Tomaremos então como base de análise a idéia de **prática** conforme desenvolvida por Foucault para melhor decompor, traduzir e decodificar o discurso artístico composto pelo *corpus* supra-construído. Primeiro, é necessário salientar que a intenção mais abrangente de Foucault é fazer uma *história do presente* o que em certa parte converge com a proposta bourdieusiana de *(des)historicização* defendida no início deste trabalho. Para isso, Foucault constrói uma *arquegenealogia do sujeito*, observada através de certas práticas que nos permitem informar-se sobre o objeto em questão da seguinte maneira:

a) *práticas objetivadoras*: permitem pensá-lo através de ciências cujo objeto é o sujeito normalizável. Esta normalização é compreendida neste caso como um regime, um conjunto de regras estruturadas e estruturadoras do discurso. É através desta prática que é perpassado o valor de arte, a concepção estética do que seria belo e agradável e que em verdade engessam a capacidade de multiplicar os posicionamento de um sujeito.

Esta prática é observável à **Imagem 3** em pode-se inferir a convergência entre o fazer artístico do indivíduo e os critérios e normas da arte. É nesta situação em que o artista tenta aproximar-se de um padrão que ele se perde na trama discursiva posto que não se diferencia das obras que não pertencem ao seu discurso e tão pouco aproxima-se dos seus pares a fim de tornar uníssono ao mesmo.

Vale ressaltar que se por um lado isto enfraquece a obra individual enriquece o discurso no plano coletivo já que o unívoco resultaria na cristalização deste discurso e sua não plasticidade ao diversos contextos de discursos ao qual compõe. Enfim, são estes posicionamentos-sujeitos que permitirão ao discurso se re-oxigenar e não posicionamentos replicadores de um determinado repertório discursivo já ditos.

b) *práticas discursivas*: desempenham o papel de produtoras epistêmicas. Nesta prática insere-se a **Imagem 2** onde se observa a transição de estilo que é proposta pelo artista. Este, além de cunhar sua assinatura evoca um discurso fundador concebido como a **Imagem 1** do primitivismo pleno acrescentando a isto seu estilo, trabalhando a representação de maneira mais próxima ao real. Sendo, portanto, esta reflexão acerca de um passado, de uma formação discursiva ao qual está inscrito e sua tentativa de inovar que funde uma *espiteme* num sentido foucaultiano como exposto anteriormente. O artista nesta obra demonstra mais que uma enunciação na sua prática, esta aliás lhe serve de arqueologia de onde fundamenta sua proposição diferente de obra de arte e portanto de discurso de arte.

c) *práticas subjetivadoras*: por meio das quais o sujeito pode pensar-se enquanto sujeito. Muito embora não pareça, é na primeira imagem que podemos observar esta dimensão prática. O sujeito da primeira imagem apesar de não assinar sua obra ainda inscreve-se como autor posto que na sua criação, livre criação primitiva pode determinar a ordem do discurso enquanto que nas práticas antes observadas a interdição e a sanção operam como cobradores da eficácia do discurso artístico dos mesmos. Ora, é nesta prática primeira que se forjará a idéia de arte que outros seguirão.

Tal idéia será a constituinte de um imaginário artístico popular da região fundamentado sobre um *ethos* que lhe próprio. Este *ethos* é retomado por Charaudeau (2006) na concepção aristotélica, sendo adaptado à análise de discurso. Assim a categoria é apresentada como a imagem do sujeito languageiro, a imagem de quem está se posicionado discursivamente.

Como imagem de si (sujeito), o *ethos* ancora-se em valores que este mesmo indivíduo reclame para si com o intuito de criar uma identidade social dele mesmo o mais abrangente possível no grupo em que está inserido. O *ethos* é assim construído por uma identidade social e uma identidade discursiva do indivíduo. A primeira diz respeito a quem é, de onde vem... valores de filiação e tradição; a segunda origina-se nos valores discursivos (comportamento, competência etc), ou seja, valores que o legitimam ao seu propósito e o posicionam no campo da persuasão.

Todavia, *“Entre a realidade e o potencial de percepção que um sujeito dela tem existe um processo de interpretação pela qual a realidade é construída em função da posição do mesmo sujeito e das condições de produção em que ele se encontra.”* (Charaudeau 2006, p.194)

Assim, podem-se conceber as representações – dentre elas as artísticas - como sendo o processo de significação da realidade originado em maneiras de ver (classificar e discriminar) e de julgar (atribuir valor). Tais interpretações são constituídas por saberes que são apresentados em discursos nas diversas áreas sociais. Estes saberes podem ser reagrupados em dois tipos, o de conhecimento e o de crença.

Os saberes de conhecimentos podem ser exemplificados como os que compõem a razão científica no nosso caso específico de análise como um saber técnico acerca do valor venal dos objetos que produzem e do posicionamento que deve ser tomado, entre artista e artesão. Estes existem além da subjetividade do sujeito, pois nele o que funda a verdade é algo exterior ao sujeito é toda uma idéia do é arte em Juazeiro do Norte e o que deve ser feito como tal a fim de garantir sua reprodução.

Em contrapartida os saberes de crença visam sustentar julgamento (valorativo) como verdade. A delimitação destes saberes é porosa, opaca e muitas vezes os sujeitos se valem dessa porosidade com finalidade estratégica apresentando um tipo de saber no lugar do outro, ou seja, fazer com que uma verdade de crença se passe por uma verdade de conhecimento. Uma concepção de arte, e valorização do trabalho e criatividade intelectual passa por este tipo de saber. É neste caso que posiciona-se a Imagem 3 que tenta se diferenciar não só pela assinatura que traz consigo mais pela concepção estética que defende enquanto verdade.

Os agentes ora descritos assumem uma posição de artista ou artesão derivada da conveniência do momento e é através da sua interpretação do que é mais plausível no momento que há esta defesa de posição. É nessa ambigüidade inclusiva que se constrói a arte e o objeto de arte em Juazeiro do Norte.

CONECTANDO IDÉIAS

A criação do Centro Cultural Mestre Noza e da Associação dos Artesãos do Padre Cícero constituíram-se em marcos de defesa e valorização de uma prática histórica local. Abriu-se a partir daí novas perspectivas comerciais, justificáveis já que

para os próprios artistas a cidade não sobrevive de um turismo cultural como tentam vender a imagem mas sim de um turismo comercial.

O desenvolvimento de linhas comerciais para as obras produzidas em Juazeiro do Norte fez com convergissem economia simbólica e financeira da região, esta conversão foi analisada por Weber (2002) na questão do sistema de medidas e unidades domésticas entre o campesinato francês. O que chama a atenção neste caso é que a valoração simbólica e atribuída pelos que vem de fora e têm interesse em comprar as peças produzidas em Juazeiro enquanto que a valoração monetária fiduciária é pungente para os artistas e artesãos locais. A arte é um desdobramento do comércio como forma de ganhar a vida na região e não é à toa que os próprios artistas são os vendedores de suas peças e dos outros. Não há vendedores profissionais de arte em Juazeiro do Norte são os próprios artistas que valendo-se de uma tino comercial e tirocínio que efetuam as vendas.

Contudo é inegável que a partir do momento em que os artistas resgatam figuras oníricas, primitivas no entendimento da arte e se posicionam num *avant gard* da arte mundializada. Servem então como um estopim criativo, uma reserva utópica para o empobrecimento que a arte moderna vem sofrendo em muitos lugares e assim estes artistas e artesãos ganham um *status* diferenciado.

Status de artista enquanto as políticas públicas e instituições da região ainda tentam posicioná-los como artesãos numa tentativa de valorização coletiva e, portanto de uma universalização de benesses que possam provir um investimento mais generalizado. Artista é sinônimo de uma maior rentabilidade das obras e, portanto uma forma de ganho maior.

Em outras palavras quanto mais estes agentes tentam diferenciar-se entre si para obter maiores lucros, já compreendendo o que esteticamente é vendável eles produzem cada vez mais objetos de arte e menos artesanato. Numa inferência a Barthes como fora apropriado por Lagrou (2002) poderíamos dizer que quanto mais eles exploram o lado criativo e singular de seu discurso-arte, ou seja, o *punctum* mais o *studio* que o discurso dominante e generalista ganha força posto que, é no processo de diferenciação entre si e aproximação do vendável que se assemelham. Isto, numa condição e posição discursiva que são mesmo que ambigualmente partes de um todo que o discurso artístico, a imagem da arte em Juazeiro do Norte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. São Paulo. Ed. Bertrand Brasil, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso político*. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HARGUINDEGUY, L.C. Mito e história em el muralismo mexicano. *SCRIPTA ETHNOLOGICA*. Vol XXV, Buenos Aires, p 25-47, 2003.
- LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008
- _____. *A fluidez da forma - arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro. Topbooks, 2007
- _____. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *MANA* 8(1):29-61, 2002
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo. Ed. 34, 2005.
- SCHRÖDER, Peter. *Cultura e sociedade no cariri - uma bibliografia anotada*. Fortaleza, fevereiro de 2000. (mimeo)
- STRATHERN, M. *O Gênero da dádiva*. São Paulo. Ed. Unicamp 2006.
- WEBER, Florence. *Guia para a pesquisa de campo*. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2007.
- _____. Práticas econômicas e formas Ordinárias de cálculo. *MANA* 8(2):151-182, 2002
- WEBER, Max. *A Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo. Ed. Martin Claret, 2005.