

## O IMAGINÁRIO DA ARTE: MITOS E RITOS NA CONTEMPORANEIDADE<sup>1</sup>

*“ O pensamento das religiões instituídas pretende revelar o secreto. O pensamento da arte é outro em relação ao enigma. Ela não é reveladora mas ativa. É o trabalho da arte que nos tempos e espaços cambiantes pensa positivamente o real como segredo ou como enigma. A arte é um pensamento irreligioso do sagrado.”*

Marc Le Bot

### O imaginário da arte e sua constituição

O imaginário social é constituído por um conjunto de idéias e atos que dão sentido à trajetória de uma comunidade. Essas diversas práticas simbólicas que fazem parte da própria existência do ser humano, universais e atemporais em sua condição de exercício da psique, são, entretanto, determinadas historicamente em suas manifestações. A pintura corporal utilizada pelos índios Kaoba, a decoração de um quarto, feita por um jovem suburbano, ou ainda a produção de murais em metrô, são alguns exemplos dessas manifestações. Do imenso universo de práticas simbólicas, porém, somente uma pequena fatia é socialmente considerada artística. Embora alguns aspectos essenciais possam permanecer, não se pode pensar em

um conceito de Arte válido para todos os tempos e lugares e, mais variáveis ainda, são os objetos e experiências englobadas por esse rótulo

Isso porque a Arte é, antes de tudo, um segmento específico das representações simbólicas socialmente definidas como tal, cujas origens, historicamente datadas, remontam, ao alvorecer do mundo moderno, no século XIV, na Itália, quando determinados pintores e escultores, por um sistema de relações que os ligava aos mecenas e literatos, passaram a desfrutar de uma posição dentro da sociedade que os diferenciava dos simples artesãos. Antes disso, não havia essa segmentação, os pintores, escultores e todo tipo de artesão não detinham nenhuma forma de poder de autoria sobre suas obras, que eram valorizadas de maneira semelhante a todas as demais espécies de fazeres manuais.

Giorgio Vasari (1511-1574) pode ser considerado o primeiro intelectual a defender um estatuto diferenciado para um grupo de produtores, estabelecendo as bases do ideal de gênio criador.<sup>2</sup> Uma institucionalização mais rígida foi obtida com a criação da Academia Real de Pintura e Escultura (Paris, 1648), que legalizava a condição do artista,

diferenciando-o definitivamente do artesanato, que era controlado, então, pelo hierárquico regime das guildas. Entretanto, foi somente na segunda metade do século XVIII que se estabeleceram os três grandes discursos legitimadores da Arte, configurando-se cada um deles com suas especificidades, mas estreitamente interligados. Alexander Baumgarten (1714-1762) criou a estética, como ramo específico da filosofia a se dedicar às artes ou àquilo que ele denominava sublime. Johann Winckelmann (1717-1768), na esteira dos grandes movimentos de revalorização da cultura greco-romana, inaugurou o conceito de História da Arte, apoiando-se nos padrões estéticos desse período para estabelecer seus critérios valorativos. Finalmente, Denis Diderot (1713-1784), com seus comentários sobre os salões de belas-artes, deu início ao que, hoje, se considera crítica de Arte, no sentido de avaliação da produção em desenvolvimento, aquela de seu tempo e de seu mundo. As academias e os salões de belas-artes foram instituições responsáveis pela definição de critérios artísticos, bem como pela seleção daqueles que mereciam integrar a categoria dos artistas. A Estética, a História da Arte e a Crítica de Arte garantiram legitimação para essa produção, enquadrando nos seus discursos tudo o que recebia seu reconhecimento. Assim, ao final do século XVIII, na Europa Ocidental, estava completamente instituído o primeiro modelo de Sistema de Arte, e, com ele, as condições de estabelecimento dos principais conceitos que ainda se utilizam hoje.

Considera-se como imaginário da Arte o conjunto de fatos materiais e mentais que constitui o espaço psicocultural, assim reconhecido pela cultura do ocidente. Observa-se nesse imaginário, atualmente, uma certa homologia com os sistemas religiosos. Isso é referido tanto por um

artista como Boltanski, que observa um paralelo completo entre o funcionamento da Arte e a maneira de ver e sentir a religião<sup>3</sup>, como por um sociólogo como Pierre Bourdieu, que afirma existir no mundo artístico uma oposição ao modo de vida cotidiana<sup>4</sup>. Para ambos, se evidencia uma separação semelhante à que se pode perceber entre o sagrado e o profano.

O estabelecimento de um universo da Arte, à parte da realidade do dia-a-dia, como um campo irreligioso do sagrado, vivido por seus membros e reconhecido pela sociedade como um todo, só é possível pela adesão profunda que cada obra é capaz de criar no espectador. Isso porque ela diz da individualidade do artista, mas diz também da individualidade daquele que a contempla, ou a experimenta de alguma forma, estabelecendo um tipo de vivência compartilhada. Para realizar esta tarefa, de estabelecer um novo campo de sagrado, a imagem artística necessita realizar um trajeto não linear, uma forma de desvio e de retorno. Diferentemente da imagem publicitária, ela não pode evaporar o sentido nem esvaziar a reflexão. Ao contrário, ela deve conduzir o espectador a ver e ao mesmo tempo tomar consciência de que algo lhe escapa, dar-se conta de que é impossível captar-lhe todas as nuances<sup>5</sup>. Enquanto categoria, a Arte talvez esteja ocupando na sociedade contemporânea o lugar do divino, frente à secularização que se processou a partir do século XVIII. Hegel já detectara o surgimento de uma “era estética” que substituiria o que a Arte perdeu ao se afastar das religiões tradicionais.

Assim, os artistas contemporâneos, apesar de inúmeras rupturas propostas em relação à sacralidade das instituições, retêm em suas obras elementos que asseguram a permanência do secreto e do abismal, em uma sociedade em que as religiões perderam

muitas de suas funções. Há uma certa ambigüidade nessa vivência, uma vez que a maioria dos artistas assume a condição agnóstica da cultura ocidental contemporânea, alijando de seus trabalhos referências intencionais de cunho sacralizante. A maioria deles, inclusive, assume posições bastante refratárias em relação a uma tradição romântico-idealista que dá ao artista um estatuto de gênio e à obra uma imanência mágica. Eles propõem atuações que passam pelo questionamento do Sistema das Artes e, principalmente, pela recusa em assumir a religiosidade de seus tempos e espaços. Entretanto, permanece presente nesse campo uma abertura para o incompleto e o inesperado, que mantém o mistério em suspenso, não oferecendo respostas, mas questionamentos.

A Arte abre-se à falta imanente ao ser humano, em sua impossibilidade de responder a questões como: De onde vim e para onde vou? O que faço aqui? Através dela, os indivíduos tentam construir socialmente, em seu imaginário, formas de ocupação desse vazio primordial, trabalhando sempre em um espaço dinâmico de fechamento e abertura. Nesse sentido, ela faz parte deste processo em que o homem moderno elabora sua relação com a perda do divino. Em um mundo laico como o atual, em que o ser humano deseja sempre, de alguma forma, a negação da morte, ele tenta realizar esse gesto simbólico de tornar presente o invisível através da imaginação, cuja função é, antes de tudo, uma função de eufemização “*toda arte, da máscara sagrada à ópera cômica, é antes de tudo empresa eufêmica por se insurgir contra o apodrecimento da morte...a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo*” (DURAND, 1988, pg.99). São processos que retornam constantemente, mesmo em uma sociedade em que a Arte

deixou de estar ao serviço da religião para obter relativa autonomia enquanto campo específico de conhecimento, pois eles correspondem a aspectos da psique humana, que transcendem condições culturais e racionalismos.

Abordar o tema do sagrado no imaginário da Arte contemporânea exige, entretanto, evitar dicotomias e oposições entre o sagrado e o profano, ou mesmo considerações filosóficas generalizantes, sendo preferível trabalhar com suas constituições sociais. É possível utilizar uma concepção que valorize a capacidade da arte de construir sentidos, instaurando nesse processo um campo de vivências condizente com uma sociedade racional e materialista. Como observa um autor em exaustiva análise desse tema em diferentes sociedades *‘as coisas sagradas são coisas sociais..Se os deuses, cada um na sua hora, saem do templo e se tornam profanos, nós vemos, por outro lado, as coisas humanas, mas sociais, a pátria, a propriedade, o trabalho, a pessoa humana, ali entramos uma atrás da outra. Por trás da idéia de separação, de pureza ou de impureza, está o respeito, o amor, a repulsa e a crença, sentimentos diferentes e fortes, invocadores, capazes de se traduzirem em gestos e pensamentos’*(MAUSS,1968, p 3). Quando o autor afirma que é concebido como sagrado tudo que por um grupo qualifica a sociedade, ele está indicando, de certa maneira, o caminho para a compreensão dessa possibilidade de constituir sentidos, atribuindo significado a coisas e atos no universo simbólico da sociedade, que se realiza na Arte. Por isso, também, ela é facilmente presa de concepções idealistas e espiritualistas, que confundem essa sua especificidade com concepções religiosas diversas.

A maneira como é construído o sagrado revela variações de uma cultura para outra e também se altera ao longo do tempo,

em uma mesma sociedade. Assim, o sagrado no âmbito do imaginário da Arte não tem uma permanência em si, ou em seus objetos; o que era profano pode se sacralizar, e o que era religioso pode se tornar profano.

Observam-se alguns exemplos de processos da sacralização, na atualidade, nas verdadeiras peregrinações que se fazem para visitar museus de arte, bem como na atitude respeitosa frente a quadros como a Mona Lisa, por exemplo. Por outro lado, imagens tradicionalmente integrantes de cultos e rituais, como as máscaras africanas ou as madonas medievais, passaram a ter um uso decorativo em residências, sofrendo um processo de dessacralização bastante evidente. A linha divisória entre sagrado e profano tornou-se bastante frágil e mutante. Entretanto, em suas determinantes, pode sempre ser encontrado, como destacou Mauss, tudo aquilo que qualifica a sociedade, que lhe dá sentido e representabilidade, envolvendo sentimentos fortes de adesão. "Todos estes fenômenos tornam-se compreensíveis se a arte for realmente a religião encarnada em outra forma, porque a religião é o lugar da disensão da heresia, da ortodoxia imposta, das lutas implacáveis e da intolerância profunda e total....Se existe um direito fundamental à vida dotada de sentido, da qual a arte faça parte, nós não poderemos evitar a eventualidade de que sensibilidades morais sejam ofendidas. A arte não seria este algo sério que ela é para nós sem implicar em perigo e desagrado." (DANTO, 1992, pg 230)

A imagem poética retoma muitas vezes mitos que se encontram no acervo da memória cultural, oriundos de distintos tempos e diferentes regiões, e instaura com eles os rituais da Arte. Ritos que contam com o espaço consagrado dos museus e galerias e com o tempo da exposição, para sua consagração e reconhecimento social. Eles

não retomam os mitos arcaicos em sua especificidade, nem refazem homologamente rituais das antigas culturas, mas trabalham com seus possíveis usos psíquicos, enquanto mecanismos compensatórios. Walter Benjamin afirmou que a aceitação da condição de finitude do indivíduo tem a melancolia como decorrência; assim, as tentativas de ressacralização da arte são formas de compensação dessa crença que foi perdida.

### Mitos e ritualizações na arte contemporânea

No âmbito das artes visuais contemporâneas, percebe-se um movimento pendular constante entre dessacralização e ressacralização. Por um lado, há uma compreensão da impossibilidade de um substituto divino, conduzindo uma reação contra certa mitificação religiosa da Arte; e, por outro, há tentativas de preenchimento do vazio da sociedade atual por uma concepção artística que se reaproxime novamente das práticas religiosas. Algumas estratégias, entretanto, permitem reafirmar o sagrado no imaginário das artes visuais como uma vivência irreligiosa de sagrado. Duas delas serão aqui abordadas: a utilização de mitos tradicionais e o estabelecimento de ritualizações. Essas duas estratégias estão presentes em inúmeros trabalhos, mesmo quando a sacralização não é evidente nem tampouco objetivada. Aparecem de forma sutil, diluída, mesclada. Para a sua identificação se faz necessária uma detalhada análise.

A utilização de mitos se processa por meio de uma atualização simbólica, pois, na maioria dos casos, não há uma incorporação do pensamento mítico nos moldes clássicos, mas sim a incorporação de elementos míticos que podem dizer tanto

das questões do cotidiano, como daquelas questões que se ocultam no âmago do espírito dos indivíduos. Mitos antigos e tradicionais, oriundos de diferentes culturas, são, algumas vezes, utilizados intencionalmente através de ressignificações. É o caso, por exemplo, da artista Eliane Chiron, que utiliza o mito de Afrodite para dizer de questões bastante contemporâneas da feminilidade. Nesse caso, a antiga deusa renasce em sua obra, com alguns de seus atributos arcaicos, mas incorpora outros, relativos às condições atuais das vivências femininas. Anselm Kiefer, por seu turno, faz uso de mitos originais das culturas germânicas para tratar das reincidências nacionalistas permanentes na sociedade alemã, e do antigo mito de *Lilith* pra expor os medos e as incertezas da grande metrópole paulista. Em ambos os casos, os mitos são utilizados como recursos conceituais para potencializar as idéias do artista sobre a realidade de seu tempo, reatualizando seus significados.

Mas ocorre também o uso de mitos de uma forma indireta, pela incorporação de figuras que, carregadas de simbologias, se prestam muito bem a diferentes tipos de elaborações poéticas. Esse é o caso, por exemplo, da mão humana, cuja imagem pode ser mitificada em suas significações.

As mãos podem ser mitificadas para dizer do futuro, quando, na quiromancia, se acredita prever o porvir do indivíduo pelas linhas de sua palma, que alguns especialistas decifram. Segundo essas crenças, as mãos possuem uma espécie de auto-inscrição do corpo, como se o tempo, cristalizado no destino, pudesse inscrever-se nas linhas de sua palma. A norte-americana Whitfield Lovel retoma esse antigo mito de ler as mãos de forma figurada, quando reproduz a palma de sua mão e, sobre esta, coloca uma imagem feminina, na qual se

percebe uma ascendência negra. Riscos sobre o desenho parecem propor na leitura das mãos não o futuro, mas as suas origens. A artista indaga sobre suas origens usando sua mão como documento de sua identidade. A leitura das mãos, tão forte na cultura cigana, é retomada não para dizer do futuro, mas para contar de um passado muitas vezes esquecido, qual seja, as origens africanas nas colônias do novo mundo americano. De forma semelhante, a mexicana Tatiana Parcero reproduz igualmente a palma de sua mão, traçando sobre esta o mapa de seu corpo. Imagens do exterior, de seu espaço geográfico, são remetidas para o interior de sua mão, e torna-se impossível distinguir o que é interno ou externo. Para Tatiana “Con estas imágenes intento ver a través de la memoria del cuerpo aquello que traspasa los límites de la piel.” Novamente, o mito da leitura do destino nas mãos reaparece, desta vez para nos dizer não do futuro nem do passado, mas de um mundo interior que se quer descobrir.

A mão também se mitifica nas ações e produções do *homo faber*, pois, de certa forma, foi o fazer manual que distinguiu o homem das demais espécies, na aurora de sua humanização. Assim, o artista cubano Juan Elso fala desse fazer em seu trabalho, quando trança com ramos de árvores a forma da mão. A mesma mão que trança a palha é a que está representada, em uma duplicação do sentido fabril que reforça. Com critério semelhante, a brasileira Sonia Labouriau também enfatiza a gestualidade das mãos e sua capacidade criadora em “*Pássaros Migratórios*”. Através de quatro gestos, ela fabrica, com uma pasta de Urucum, pequenas figuras de pássaros. A obra é constituída pelas fotos de sua performance, pelas pequenas figuras criadas com a pasta, e por um recipiente com a água utilizada na dissolução de uma delas. A

capacidade humana de criação é abordada em uma construção artística ritualística em que o gesto e o pássaro se confundem. Laboriau, assim como Elso, reitera, de forma poética, o mito da mão como fonte de criação<sup>6</sup>.

O que se evidencia claramente é que as reelaborações artísticas que o homem moderno faz de sua relação com os mistérios e enigmas, pode se efetivar por um deslocamento de significados, seja através da retomada de mitos arcaicos, como fazem Chiron e Kiefer, seja pela reinterpretação de mitos diluídos na passagem dos tempos, como realizam Lovel, Parcero, Elso e Laboriau.

A ritualização enquanto estratégia de sacralização está inserida nas bases do Sistema das Artes, uma vez que ela ocorre sempre em um lugar e tempo específico. A Arte é sempre pensada dentro de um espaço específico, que pode ser a galeria, o museu ou qualquer outro determinado para receber o objeto ou evento, que é feito como Arte, difundido como Arte e recebido como tal. Assim, por exemplo, quando se realiza uma exposição em um bar, este se transforma, é ungido pela determinante artística do “lugar da Arte”, e se sacraliza por essa determinação. Mesmo quando os artistas buscam desacralizações, fugindo dos espaços tradicionais, os novos locais escolhidos são transmutados pelas tradições desse sistema de idéias. Também seu tempo é específico, o tempo do evento, da exposição, da festa, transforma o presente cotidiano, vulgar, em um ‘tempo da arte’, dedicado ao deleite estético. A instauração da obra, tendo como base um pensamento ritual específico, estabelece a sua relevância. Por isso, esse tipo de pensamento é fundamental no imaginário da Arte.

Mario Perniola afirma que, nas sociedades contemporâneas, proliferam os rituais; entretanto, esses se configuram como

fórmulas vazias, que se repetem sem estabelecerem uma sacralidade. Segundo ele, são ritos sem mitos (PERNIOLA, 2000). Sua generalização dessa abordagem ignora que, na Arte, se processa um fenômeno diverso, em que o ritual realiza uma figuração do mito. Não ocorre, nesse caso, uma gestualidade vazia de significações, meramente repetitiva de gestos ou formas de comportamento. Pelo contrário, ao dar um sentido ao mito da Arte, estabelece a sua sacralidade.

Encontram-se exemplos de instauração do ritual na arte contemporânea no uso reiterativo de formas ou objetos, retomados de maneira a estabelecerem, pela repetição uma espécie de procissão visual na qual o espectador é inserido, como faz Roman Opalka com seus números seqüenciados à exaustão. Não se realiza ali somente uma repetição mecânica do gesto, mas um acompanhamento ritualístico da passagem do tempo, uma vez que o pigmento branco, agregado paulatinamente à tinta, vai impondo o desaparecimento dos números, e a foto do artista feita no momento de conclusão de cada pintura, vai documentando seu envelhecimento. Também na realização de instalações, artistas como Irineu Garcia e Rimer Cardilho atualizam comportamentos rituais em que o uso repetitivo de elementos visuais como cascas de tatu, madeira e terra, tem funções que vão bem além de uma estruturação plástica da forma ou de efeitos visuais. Tanto as sete cruces dispostas numa continuidade pelo primeiro, como as cascas de tatu, amontoadas pelo segundo, marcam a presença da morte.

Cardilho, em sua instalação *Monte Criolo*, refaz a presença das antigas culturas indígenas que habitaram o Uruguai e que foram dizimadas pelos colonizadores. Do conjunto emana uma certa nostalgia e muita

dor, além de um sentimento de religiosidade arcaica. Seu objetivo pode ser de caráter meramente antropológico, mas o resultado foge ao seu controle: seu conjunto de elementos visuais ressignifica velhos relatos míticos. De forma semelhante, Garcia, em sua instalação *Missões*, utiliza signos fundadores do imaginário local, como as cruzes e a terra vermelha da região. Neles se misturam referentes indígenas e católicos, capazes de trazer à presença do espectador o holocausto daquelas populações, sem a eles retornar em termos reais. São símbolos que funcionam muito mais a partir de uma memória coletiva e difusa do que de um conhecimento histórico dos acontecimentos.

Opalka, Cardilho e Garcia utilizam elementos plásticos em figurações ritualísticas de relatos míticos, que fogem ao vazio dos rituais mecanicistas de outros setores da vida social contemporânea. A memória do tempo retorna nas artes plásticas ressignificada, figurando novos ritos - os ritos da arte. O sagrado se reinstaura pelo uso dessas estratégias de ritualizações. Como bem observou Julia Kristeva, "ao nível de experiências problemáticas, como as instalações, é possível dar-se conta de que o artista arranja o conjunto dos objetos ao limite do suportável, trabalhando no sentido de atribuir uma significação ao não significável.....a arte pode comunicar pelo ritual, como por exemplo a dança, as cenas religiosas, a literatura, estes estados insustentáveis da sensibilidade, da depressão e da psicose. Em algumas instalações, podem-se perceber ensaios de reinventar possibilidades de dar a conhecer aos outros estes estados-limites, algo que anteriormente era da ordem do insignificável e que, por uma nova sensibilidade, se torna transmissível."(KRISTEVA, 1996)

Assim, a 'instalação' enquanto uma nova categoria de produção das artes visuais,

pode ser capaz de atuar no estabelecimento de rituais, agindo assim intensamente nos processos de instauração de uma sacralidade que foge ao tradicional domínio das religiões. No caso dos dois artistas comentados, Cardilho e Garcia, há em suas obras a figuração de mitos de origem, no caso as origens indígenas destruídas no processo de colonização dessa região. Nos rituais da instauração da Arte, eles evidenciam as marcas da ausência, por exemplo, com as cascas de tatu, animal ameaçado de extinção; ou com a cruz, signo de morte, mas também de ressurreição. Eles, por outro lado, atualizam a presença ausente, seja no corpo traçado no chão, por Cardilho, seja no vídeo dos indígenas atuais, em suas difíceis condições de sobrevivência, documentadas por Garcia. Vida e morte se cruzam nesses rituais, em que a Arte figura a destruição para afirmar a vida na criação poética.

A recorrente utilização de mitos e a configuração de ritos nas produções artísticas contemporâneas podem ser consideradas como estratégias na realização de desejos, semelhantes àquelas que estiveram implícitas nos inúmeros procedimentos mágicos das culturas arcaicas<sup>7</sup>. Todavia, deve-se reconhecer que, para tal, se faz necessária a existência de um tipo de consenso social que reconheça a condição cerimonial da Arte, ultrapassando suas funções de distinção social. A possibilidade de partilhar socialmente os desejos de superação do vazio e da morte é que permite aos artistas e espectadores construir a magia da arte e a reconhecem socialmente. Dentro de seus limites simbólicos, ela apresenta uma possibilidade de ultrapassar o fim, ainda que seja o de um tempo cronológico, pela permanência da obra depois da morte física de seu criador. Para explicar o fato de que o fazer artístico é

considerado uma espécie de ato demiúrgico, portanto, não basta somente recorrer à configuração do sistema das artes de forma homóloga aos sistemas religiosos. É preciso levar em conta as especificidades da imaginação simbólica, na origem do trabalho artístico.

O conjunto de instâncias responsável pelo que se faz como Arte, se vê e se divulga como tal constitui um âmbito muito relevante do imaginário social contemporâneo, uma vez que reserva, no pensamento laico e racionalista desta sociedade, um espaço para a inquietude, a dúvida e a incerteza. A capacidade desse domínio simbólico de trabalhar com um conjunto de signos não redutível a um significado específico, claro e esgotável, mas ao contrário, aberto ao enigma e ao mistério, constitui um aspecto fundamental. Aspecto que 'qualifica' esse domínio da sociedade, colocando-o como espaço de tentativas, ao mesmo tempo prazerosas e dolorosas, de responder às dúvidas e aos desejos mais profundos do ser humano, lidando com o desconhecido de uma maneira poética. Sem tentar desvendar os mistérios, ao explicitá-los, mas manter o enigma em suspenso, fermentando novas buscas"

## NOTAS

<sup>1</sup> O presente texto originou-se do curso que ministrei no Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFBA, em Salvador, Bahia, integrado à disciplina Seminário sobre temas selecionados: "Aspecto do Sagrado na Visualidade Artística Contemporânea" no segundo semestre de 2000.

<sup>2</sup> Em sua obra *Vida dos homens ilustres*, ele faz a apologia de personagens como Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo, estabelecendo bases para a diferenciação da categoria dos artistas.

<sup>3</sup> Esta declaração, com ampla explanação da idéia, encontra-se no livro sobre o artista, de Lynn Gumpert, Christian Boltanski, publicado em Paris, em 1992, pela Flammarion

<sup>4</sup> A idéia é desenvolvida pelo autor em inúmeras de suas obras, abordando o campo artístico e a instauração de uma ideologia da criação.

<sup>5</sup> Sobre essa abordagem da imagem Georges Didi Huberman escreveu o livro, *O que nós vemos o que nos olha*, publicado em São Paulo, em .....,pela....

<sup>6</sup> Sobre este tema dos mitos pode ser lido o texto da autora *Memórias da mão*, publicado nos *Cadernos da Pós-graduação*, da UNICAMP, número 3 de 1999. DURAND, Gilbert.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, em sua obra *Totem e Taboo*, aponta a relação entre a arte e a magia na realização dos desejos.

## Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. S.P.Perspectiva,1982.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São paulo, Difel, 1993

BULHÕES, Maria Amélia. *Memórias da mão* in *Cadernos da Pós-graduação*, Campinas, Instituto de Artes, Ano 3, V.3 N<sup>o</sup>2, 1999

DANTO, Arthur. *Apès la fin de l'Art*, Paris, Seuil, 1992.



DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*.  
Cultrix, São Paulo, 1988.

FREUD, Sigismund. *Totem e Tabu*  
.Imago, Rio de Janeiro, 1974

HABER, Alicia. *Mitologias de ausência em el  
arte uruguayo de hoy: las instalaciones de Rimer  
Cardilo y Nelbia Romero*. in **Artes Plásticas  
na América Latina Contemporânea**.

BULHÕES-KERN, POA, EDURGS, 1992

IRINEU GARCIA. [textos de Iceleia Cattani  
e Luiz Felipe Noé] Museu de Arte do Rio  
Grande do Sul, P. Alegre, 1999 (catálogo)

MAUSS, Marcel. *Oeuvres-1 Les fonctions  
sociales du sacré*. Paris, Minuit, 1968

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*  
, São Paulo, Nobel, 2000