

3.

A RITUALIDADE NAS AÇÕES DE JOSEPH BEUYS

“É tarefa da ciência e da arte, impor ao mundo uma nova imagem do homem e constatar que o ser humano é um ser espiritual e que, se for suficientemente alimentado de um modo espiritual, se sentirá satisfeito.”
Joseph Beuys*

Os mitos e os ritos estão intimamente ligados, uma vez que o rito é, na maioria das vezes, a “encenação” de um mito. Rito e mito possuem uma natureza modelar, um certo valor de ensino, de contato com nossos primórdios, de volta ao início, atribuindo à nossa existência uma orientação vital. O símbolo, o mito e o rito expressam, em planos diferenciados, o conteúdo essencial das atitudes humanas, o enfrentamento com o desconhecido e o oculto. *“O mito entra em cena quando o rito, a cerimônia ou a regra moral ou social necessitam de justificativa, de garantir antigüidade, de realidade e de santidade”*.¹

Segundo Geertz, a ação artística é um campo de interação e linguagem, onde os símbolos culturais projetam-se sobre os participantes, possibilitando uma espécie de modelagem sobre estes na forma como se relacionam com o mundo. Ao longo da história, as práticas sociais e os símbolos vão sendo construídos, de modo a serem comuns aos membros do grupo social em questão. É deste modo que *“os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem conhecimento, suas atividades em relação à vida”*.² Para Geertz, na prática de um rito, os participantes se auto-elaboram, utilizando-se de elementos estéticos e subjetivos, produzindo possibilidades de uma re-elaboração e propagação dos modos sociais, *“que emprestam um caráter crônico ao fluxo de sua atividade e à qualidade de sua experiência”*.³

Pretendemos neste capítulo, estabelecer uma relação entre a idéia de rito e

* BEUYS, Joseph *apud* in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas.

¹ MALINOWSKI, Bronislaw. **O papel do mito na vida**; p. 165.

² GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**; p. 103.

³ *Ibid.*, p. 109.

as *ações* do artista, enfatizando a noção de *liminaridade* de Victor Turner⁴. Através do ambiente que preparava para realizar suas *ações*, os elementos escolhidos, os objetos, os animais; buscamos em suas *ações* de um modo geral, e em particular, nas *ações* por nós escolhidas e apresentadas nos anexos desta dissertação, princípios rituais. Para tanto, primeiro analisaremos a idéia geral de rito, para posteriormente particularizá-la na obra de Beuys.

3.1 CONCEITO DE RITO⁵

O rito é algo inerente a todos os seres humanos. Como nos disse Da Matta: “*falar em vida social, é falar em ritualização.*”⁶ Pensar em ritual é pensar na idéia de repetição num primeiro instante. Observando sob este aspecto, mesmo atividades cotidianas de nossa vida possuem “aspectos rituais” (como o hábito de comer sempre às mesmas horas, fazer coisas sempre seguindo um mesmo modo...).

Os rituais são indispensáveis para a nossa vida, porque funcionam, de certo modo, como uma espécie de integrador social ou como um espelho da sociedade, que se reconhece e se fortalece através deles. “*Ensina a agir de maneira ordenada, para se pensar de maneira ordenada.*”⁷ No entanto, um tema como esse é por vezes deveras complexo, uma vez que existem incontáveis correntes metodológicas e âmbitos da ciência que o procuram definir, umas levando em conta contexto social, outras o contexto biológico, outras o contexto mágico-religioso, entre outros. Tentaremos a seguir, ainda que de modo superficial, localizarmo-nos dentro de algumas discussões que envolvem o assunto.

Partindo da etimologia da palavra rito, já nos deparamos com suas diversas raízes possíveis. Do latim, vem de *ritus* (ordem estabelecida), do grego vem de *artys* (decreto), mas segundo Aldo N. Terrin:

⁴ TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.**

⁵ Para a construção do conceito de rito, nos baseamos fundamentalmente na leitura de TERRIN, Aldo Natale. **O rito: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade.** Ressaltamos que não deixamos de lado outros autores de destacada importância no assunto.

⁶ DA MATTA, Roberto. In: GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem;** p. 12.

⁷ TERRIN, Aldo Natale. **O rito: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade;** p. 12.

(...) a verdadeira raiz antiga e oriental parece ser de ar (modo de ser, disposição organizada e harmônica das partes do todo), da qual derivam a palavra sânscrita ṛta e a iraniana arta, e, em nossa língua, os termos “arte”, “rito”, “ritual”, família de conceitos intimamente ligada à idéia de harmonia restauradora e à idéia de “terapia” como substituto ritual (...)⁸

O rito parece, de acordo com a origem da palavra, nos indicar a idéia de ordenador, organizador social e por outro lado, parece também nos indicar a idéia de repetição, formalização, etc. No entanto, o rito também

parece querer dizer sempre algo ‘a mais’, algo que vai além da tradução, da decodificação, da comunicação mesma, algo que a própria contextualidade não consegue dominar inteiramente e, por isso, parece que o rito dá sempre e inexoravelmente a idéia de algo incompleto.⁹

De acordo com a intenção com que são realizados, os ritos podem ser classificados em diversas categorias. Dentre esses, temos os “*ritos negativos*”, que têm como função básica afastar “forças negativas e perigosas”, procurando isolar-se do mal. Fogo, água, círculos mágicos, incensos, etc, serviriam como meios de proteção e isolamento objetivados pelos ritos desta natureza.

Nos “*ritos sacrificiais*” fazem parte as oferendas de sacrifício de animais para “acalmar” os deuses. Os “*ritos de repetição do drama divino*” são os ritos que repetem a história dos deuses e do mundo, como meio de explicar metaforicamente a origem da vida. Com o objetivo de manter ou de atribuir a alguém a força sagrada, estão os “*ritos de transmissão da força sagrada*”. Dentro destes, encontramos ações como a imposição de mão, a consagração, a unção, a bênção e outras.

Por outro lado, ligados à idéia de ciclo, estão os conjuntos de práticas rituais de maior amplitude: os ritos de passagem, os ritos cíclicos, os ritos de crise, os ritos de cura e os ritos de inversão.

Os “*ritos de passagem*”, que parecem abarcar o maior número de

⁸ Ibid., p. 18.

experiências, foram amplamente estudados por Van Gennep. São ritos associados a momentos fundamentais na vida humana, ocasionando a partir deles, uma modificação de *status*, como nascimento, o batismo, o casamento, os funerais etc. Estes e outros ritos de passagem, têm por objetivo “*fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada.*”¹⁰

Outra categoria de ritos é a dos “*ritos cíclicos*”, associados a ciclos temporais e a fenômenos da natureza, como passagem de ano, mudança de estação, de lua e outros. Esses ritos possuem uma “*dinâmica de renovação do tempo (...) induzem fundamentalmente a uma “contemplação” e a um retorno ao tempo original, visto como verdadeiro tempo, não mutável e não precário*”¹¹. Os “*ritos de crise*” estão particularmente ligados a momentos de emergência. De um certo modo, já estão presentes em outras categorias de ritos, mas nesse caso lança-se mão desses em situações mais graves, como quando o homem se vê diante de catástrofes naturais. Dentro desses, também podemos localizar os “*ritos de cura*”, que são ritos que têm por objetivo a cura da mente, corpo e alma. E para finalizar essa pequena apresentação de algumas categorias de ritos, temos os “*ritos de inversão*”, que têm um caráter de contestação social. Usa-se de paródias para criticar estruturas sociais e religiosas vigentes.

3.1.1 Caminhos para “ler” o rito

Diversas são as óticas pelas quais podemos encarar os ritos. Por um lado, podemos considerá-los como uma espécie de força integradora social, por outro, um modo de “dizer” algo “indizível”. “*Toda a ação ritual é uma forma de linguagem (...) os rituais seriam a expressão de idéias complexas que não podem encontrar um resultado comunicativo a não ser através do mito ou da ação ritual*”¹².

Os ritos se reportam a algo originário através da repetição, mantendo, deste modo, através dos tempos, uma espécie de manutenção da tradição. Possuem,

⁹ Ibid., p. 31/32.

¹⁰ GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**; p. 27.

¹¹ TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade; p. 45.

segundo uma visão funcionalista, como a de Durkheim, uma função social. Os ritos proporcionariam ao homem confiança para agir e criam uma socialização, funcionam como um elemento organizador do social. Segundo este sociólogo:

Assim que cumprimos nossos deveres rituais, retornamos à vida profana com mais coragem e ardor, não somente porque nos pusemos em contato com uma fonte de energia, mas também porque nossas forças se revigoraram ao viver, por alguns instantes, uma vida menos tensa, mais agradável e mais livre.¹³

Mas por outro lado, o rito também acaba por assumir a função de confirmar e legitimar as diferenças sociais entre os sujeitos, confirmando certas estratificações sociais. Através do rito, que re-elabora de maneira dramática as situações sociais, a sociedade se reconhece e se fortalece, determinando “gestos morais” que a dirigem.

Em outra vertente há os que encaram o rito, além do social ou cultural, reconhecendo nele afinidades com “ritualidades animais”¹⁴, tendo como base o biológico; seria uma espécie de “*co-adaptação de elementos culturais e genéticos*”, como disse V. Turner¹⁵. Os ritos animais estariam relacionados à hábitos que garantiriam sua sobrevivência, que no entanto, podem sofrer alterações com o passar de seu processo evolutivo. Tal leitura dos ritos é de caráter etológica, pois observa nos ritos humanos um princípio natural que apenas ganha propriedade simbólica no campo cultural. Se por outro lado levarmos também em conta o ambiente circundante, a realidade social e biológica, chegaremos a uma visão holística de *ler* os ritos como a proposta por uma perspectiva ecológica.¹⁶

O rito é um modo de expressão do homem e da sua realidade, tanto no sentido cultural, quanto religioso, auxiliando no processo de organização das

¹² Ibid., p. 55.

¹³ DURKHEIM, Émile. **Formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália; p. 416.

¹⁴ “... é necessário reconhecer que há afinidades entre a ritualidade animal e a humana e que essas afinidades foram colocadas em evidência pelos etólogos...”. TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade; p 106.

¹⁵ TURNER *apud* TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade; p. 117.

¹⁶ A perspectiva poderia também ser explicada como sendo uma síntese das perspectivas funcionalista e etológica.

experiências que o homem faz do mundo, o que nos leva a crer que o rito seja de algum modo co-natural ao homem. O rito, como já dito anteriormente, auxilia no aprendizado do pensar ordenado. Mas entender em profundidade o rito é por deveras complexo, uma vez que possui uma característica interdisciplinar ampla, com muitas estratificações e emaranhados teóricos, indo além, muitas vezes, de interpretações ou significados particulares.

A essência do rito depende do seu debruçar-se sobre o mundo da vida e da sua capacidade de dar respostas às exigências fundamentais do viver humano. Não creio que haja uma essência padrão, que independe de critérios e de situações. Por isso, deve-se partir do pressuposto que o rito explica-se a si mesmo porque explica a vida, constituindo um feedback original com ela. É um *primum* que só pode ser percebido no contexto da vivência, das situações, dos comportamentos fundamentais e óbvios do viver; faz parte do mundo das obviedades, o que torna mais difícil a sua leitura, mas é anterior a qualquer leitura interpretativa.¹⁷

Nós nos percebemos no mundo de uma maneira global. Nossas experiências não podem ser percebidas de maneira isolada, mas sempre em relação ao todo. Através do rito tenta-se perceber o mundo e a nós no mundo. Como uma ação simbólica que é, o rito auxilia o homem na organização das suas experiências no mundo. É a partir da ação que nossas idéias e pensamentos se formam. “*A dizibilidade do mundo é levada à sua expressividade através do agir estilizado e ordenado, como percepção imediata com o mundo mesmo. De fato, é o agir que está harmonizando com o mundo, não o pensar*”¹⁸.

O rito possui um caráter de repetibilidade (o que pode ser encarado também como um aspecto pedagógico), o que não significa que dure para sempre, pede seu próprio tempo, assim como pede seu próprio espaço. Quando se observa o rito, seja esse de que natureza for, percebemos que acontece em um lugar pré-determinado e pré-disposto, quase como se fosse um jogo. Nesse local, empregam-se todos os artificios possíveis para criar uma atmosfera que possibilite uma saída do cotidiano e a entrada num outro contexto diferente do dia-a-dia. Neste espaço há uma preocupação, não somente com o ambiente físico, mas também com um espaço significativo, utilizando uma linguagem simbólica, bem

¹⁷ TERRIN, Aldo Natale. **O rito: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade**; p. 161.

¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

como um espaço interno, onde as experiências sintetizam-se. Para celebrar um rito é necessário antes de tudo, “sair” da vida habitual. Por outro lado, como acreditasse ser o rito co-natural ao homem, essa “saída” também faz de certo modo parte do cotidiano.

3.1.2 *Liminaridade* em Victor Turner

Em suas pesquisas sobre a prática de ritos, Victor Turner focou sua atenção sobre a idéia de *liminaridade*. Apoiando-se na noção de passagem anteriormente desenvolvida por Van Gennep, Turner desenvolveu a sua visão de rito não como algo que se destaca do cotidiano, mas sim como algo à parte, algo que se põe entre duas situações. Se para Van Gennep¹⁹ os rituais eram divididos em três fases que envolviam basicamente três tipos de ritos, que este denominou: 1. ritos de separação da ordem estabelecida, 2. ritos liminares e 3. ritos de incorporação da nova ordem estabelecida; Turner para tratar do mesmo processo, utilizou outras expressões: pré-liminar, liminar e pós-liminar.

A fase liminar (a ação em si) era considerada por Turner como o momento fértil do rito, o momento em que a realidade tornava-se um “*armazém de novas possibilidades*”. Era o momento de divisa entre as condições fixas e as possibilidades de transformação, entre as estruturas que organizam o passado e as que buscam reestruturar o futuro.

Nos ritos liminares, segundo Turner, existia a possibilidade do ritual tornar-se coletivamente criativo, podendo deste modo alcançar uma transformação da realidade. O rito possibilitaria a transformação do que ele denominou de *anti-estrutura*, que seria um “*sistema latente de alternativas potenciais a partir das quais novidades surgirão quando as contingências do sistema normativo requerem*”²⁰. Na fase liminar haveria uma desestruturação do passado, gerando um caos. Neste momento haveria um certo afrouxamento das estruturas estabelecidas, desestabilizando-as e transformando-as em possibilidades. Tais observações de estruturas do rito, foram feitas em sociedades tribais, onde o autor

¹⁹ GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**.

pôde constatar essas estruturas (ou anti-estruturas) mais bem delimitadas. No entanto, nas sociedades modernas, a fragmentação no modo de viver impingiram uma maneira distinta de ritualização, mais limitada e voltada para a arte e os jogos, que o autor chamou de *liminóide*. Turner associava este termo às performances artísticas, uma vez que notou que assim como nos ritos, estas também possuíam uma natureza auto-reflexiva. Deste modo, tanto os ritos, quanto as performances artísticas se caracterizavam, segundo ele, por desorganizar as estruturas sociais, antes tidas como convencionais, repensando-as e transformando-as.

Falar em rito é trazer à tona uma série de discussões, que mesmo na diversidade encontram pontos em comum. Com essa pequena apresentação, acreditamos poder iniciar uma discussão sobre os aspectos rituais na obra de Joseph Beuys, bem como observar o modo como colocava seus pensamentos em ação.

3.2 O PENSAMENTO DE JOSEPH BEUYS E OS SEUS ASPECTOS RITUAIS EM AÇÃO

A repetição de elementos e temas na obra do artista acabou por criar aí uma estrutura simbólica interna e própria. Quando nos aproximamos de seus trabalhos, cedo ou tarde nos apropriamos desta estrutura e passamos a *ler* sua obra através dela. A maioria dos objetos e múltiplos do artista são objetos-testemunhos,



Fig. 14 – Vestígios da ação Coiote: I like America and America like's me - 1974

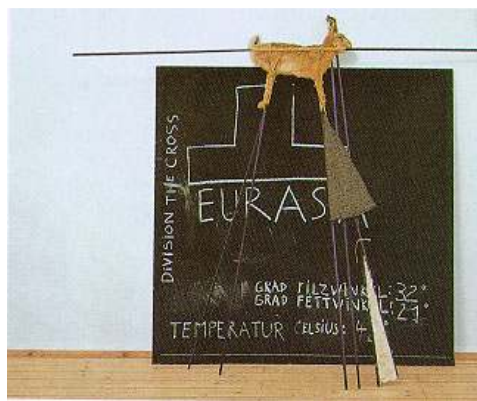


Fig. 15 – Vestígios da ação Sinfonia Siberiana - 1963

²⁰ SUTTON-SMITH apud CARLSON, M. **Performance: a critical introduction**; p. 23.

“vestígios” de *ações*; a verdadeira obra se dava em *ação* e estas sobras, como restos de rituais, marcam e cristalizam a idéia, a ação.

Como nos ritos, em suas *ações* o artista lançava mão de um amplo sistema simbólico, utilizando-se de elementos de uma linguagem cotidiana, mas ao mesmo tempo proporcionando o afastamento de sua *ação* de ações comuns, instituindo uma espécie de “deslocamento da situação” que vivemos no dia-a-dia para que obtivéssemos um olhar refletido sobre este, dando lugar a uma transformação da realidade.

O homem sempre se cercou de estruturas simbólicas, traduzindo-as ritualmente. Algumas vertentes da antropologia moderna estudam o rito como uma espécie de forma dramática, dotada de diversos códigos de comunicação. Essa característica de ação é algo que faz parte da estrutura dos rituais, uma ação comunicativa destinada a expressar os mais íntimos e até obscuros sentimentos humanos.

Estamos cercados de símbolos por toda parte. Tudo pode assumir significação simbólica, desde objetos oriundos da natureza, objetos confeccionados pela mão do homem até formas abstratas. Entrar em contato com os símbolos existentes na obra do artista, é confrontarmo-nos não só com o símbolo em si, mas também com a profundidade e a totalidade de quem os produziu: Joseph Beuys. A presença e a escolha de seus elementos simbólicos demonstra o universo cultural do artista, uma vez que, embora os símbolos possuam um sentido universal primeiro, já que são de origem natural, espontânea e coletiva, possuem também um sentido particular em cada um.

Uma palavra ou imagem torna-se simbólica na medida que seu significado vai além do que surge de imediato. Os símbolos culturais são aqueles que de certo modo, expressam “verdades eternas” dentro do contexto daquela cultura que o emprega e por mais modificações que tenham sofrido ao longo do tempo, continuam sendo aceitos e utilizados por esse homem.

Beuys através de suas *ações* utiliza-se em larga escala de símbolos culturais, mesmo que muitos deles, em alguns casos, já tenham perdido uma parte de seu significado original. Como já vimos anteriormente, o materialismo, o

racionalismo e o cientificismo em que o homem caíra, era uma preocupação do artista, pois teriam levado o homem a uma perda gradativa de seus valores espirituais distanciando-se de suas tradições e encontrando-se agora em estado de desorientação.

Os antropólogos descrevem, muitas vezes o que acontece a uma sociedade primitiva quando seus valores espirituais sofrem impactos da civilização moderna. Sua gente perde o sentido da vida, sua organização social se desintegra e os próprios indivíduos entram em decadência moral.²¹

Parte da crítica do artista às instituições religiosas, são pelo fato destas não cumprirem seu real papel espiritual junto ao homem, pois seus líderes preocupam-se mais com questões de poder e dinheiro, do que com as questões do espírito, transformando a fé, a crença, o rito, o mito, a tradição, em um grande negócio.

Na *ação Celtic+~* (1971), o artista fez uma crítica direta à Igreja enquanto instituição religiosa, uma vez que esta, por ter como prioridade outros interesses que não os espirituais, manipularia o homem, tolhendo-o do seu direito e desejo de liberdade. Esta *ação*, através de símbolos e do ritual cristão da “lavagem dos pés”, intencionava uma certa cura espiritual, que poderia ser alcançada sem que se fizesse necessário a utilização de instituições. No entanto, parte do público presente irritou-se bastante com a apropriação do artista da “lavagem dos pés”, porque muitos *leram* este ato como uma afronta de Beuys à figura de Cristo, uma vez que o artista estaria adotando o papel do próprio Jesus Cristo e com isso assumindo o papel de salvador, daquele que poderia proporcionar um futuro melhor e diferente. Mas ao contrário disso, dizia o artista sobre esta *ação*:

Não sou um salvador, mas queria chamar a atenção sobre a possibilidade de que o ser humano seja seu próprio salvador. Isto significa que as questões acerca do sentido da vida que hoje movem as pessoas, são precisamente as questões acerca do ser humano. As pessoas hão de responder estas perguntas reconhecendo a alienação de suas próprias vidas. O ser humano está alienado pelo desenvolvimento do materialismo e da ciência. Estes impulsionaram, de maneira unilateral a partir do sistema de coordenadas, uma concepção mecânica e biológica do conhecimento nas

²¹ JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**; p. 94.

ciências. Mas inclusive, hoje em dia, atrás da cruz, das coordenadas se esconde uma idéia de cruz diferente.²²

O cientificismo parece ter afastado o homem de sua “humanização”, conforme pudemos perceber no capítulo II. O homem afastou-se da natureza, já não consegue mais *ler* os símbolos contidos nos fenômenos naturais. Os elementos da natureza perderam a voz e nem mesmo o homem se dirige mais a estes esperando uma resposta. O contato com a natureza, com a fé, com o mito, com o rito, não deveria de nenhum modo excluir a reflexão que talvez a ciência exija. A ciência no extremo em que se encontra tirou o homem de seu contato com a natureza, e o caráter sagrado e a prática de ritos é parte dos fatores que auxiliam o homem a manter este contato. Segundo Schiller,

foi a própria cultura que abriu na humanidade recente esta ferida. Tão logo a experiência acrescida e o pensamento mais preciso tornaram-se necessários a separação rigorosa das ciências, enquanto, por outro lado, surgia o mecanismo intrincado dos Estados, (...), rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta ruinosa separou as forças harmoniosas.²³

3.2.1 Os elementos ritualizados em ação

Uma vez que a obra principal de Beuys era a obra em *ação*, era preciso a presença do artista, de sua fala, para transformar o conjunto de sua obra no que Alain Borer chamou de “conferência permanente”²⁴. Sua obra precisa da fala, da explicação, do contato direto. Sua fala, seus ensinamentos já eram obras em si, já eram esculturas. Suas *ações* eram o que podemos chamar de “esculturas efêmeras”, que vão contra a rigidez e a eternidade que uma escultura de bronze ou mármore pode suscitar. Era uma escultura que se construía no contato com o outro, na ação coletiva, ensinando à medida que se ia “construindo”.

Através de suas falas, o artista cumpre um papel pedagógico, utilizando a arte como ensinamento. Percebemos em suas *ações* uma espécie de lugar

²² BEUYS *apud* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**; p 84.

²³ SCHILLER, Friedrich,. **A educação estética do homem**: numa série de cartas; p. 47.

²⁴ BORER, Alan. **Joseph Beuys**; p.14.

pedagógico. O quadro-negro (suporte didático) aparece com frequência em suas obras, que o professor Joseph Beuys se apropriou não só em suas atividades docentes acadêmicas, mas também e principalmente, como suporte de seus pensamentos, como elemento marcante de suas *ações*, utilizado para figurar idéias, para montar esquemas.

Esse “lugar pedagógico” criado em suas *ações* denota um processo de transformação. Talvez esse caráter de pedagogia em Beuys leve à repetição de elementos ao longo de sua obra (como o feltro, a gordura, a cruz, os animais, ...), e também de algumas de suas *ações* (embora com possíveis mudanças), como *Celtic+~* (apresentada em 1970 e 1971), *O chefe* (apresentada 2 vezes em 1964) e *Coyote* (apresentada em 1974 e 1979). Ou também poderá essa repetição ser remetida ao princípio do ritual.

Como professor, era preciso ensinar o homem a reencontrar o elementar da vida, que para o artista havia se perdido: “*os homens de hoje não têm mais conhecimento essencial das coisas [...] e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo.*”²⁵

Para Beuys, os objetos que faziam parte de suas *ações* tiveram dimensões físicas e metafóricas que se estendiam ao cotidiano. Um objeto era sempre uma metáfora de algo que ia além da matéria. O feltro exemplificaria a materialidade, densidade, as propriedades de isolamento, de calor e de proteção, observadas em *O Chefe*, *Introdução homogênea*, *Manresa*, *Coyote* ou *Como explicar quadros a uma lebre morta*. “*A idéia de calor está também conectada com a idéia de fraternidade e colaboração mútua*”.²⁶ A imagem da lebre, que aparece em três das *ações* aqui escolhidas, significaria o poder e a inteligência intuitiva dos animais, o processo de escavar o subterrâneo, a terra, como uma fonte da regeneração e de redenção. Segundo o artista:

(...) a lebre tem uma relação forte com a mulher, com o nascimento e também com a menstruação, e de um modo geral com o conjunto das transformações químicas do sangue. É disso que se tratava aqui de maneira alusiva, do que a lebre torna visível para nós todos quando ela faz a sua toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o

²⁵ BEUYS *apud* BORER, Alain. **Joseph Beuys**; p. 14.

²⁶ BEUYS, Joseph *apud* in STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**; p. 68.

movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio de seu pensamento.²⁷

Na utilização e escolha dos elementos que fizeram parte de suas *ações*, Beuys não tinha a intenção primeira de expô-los, mas de usá-los como materiais de reflexão, buscando em suas naturezas e na simbologia que lhes eram atribuídas, uma possibilidade, um suporte pedagógico que servisse ao seu projeto de transformação social. A gordura, material por excelência em sua obra e também presente em algumas das *ações* por nós escolhidas, seria o próprio símbolo de transformação.

A gordura foi por exemplo uma grande descoberta pois era o material que podia aparecer como completamente caótico e indeterminado. Eu podia influenciá-lo através da temperatura, quente ou fria, de modo a transformá-lo utilizando meios não tradicionais da escultura. Podia assim transformar o caráter dessa gordura, de sua condição caótica e informe a uma condição de forma bem dura. Assim a gordura deslocava-se de uma condição muito caótica para terminar num contexto geométrico. Tinha dessa maneira três campos potenciais e esta era a idéia de escultura. O potencial numa condição de movimento e numa condição de forma. E estes três elementos, forma, movimento e caos, eram energia não determinada de onde tirei minha teoria completa de escultura, da psicologia da humanidade como poder de vontade, poder de pensamento e poder de sensibilidade; e aí encontrei o esquema adequado para compreender todos os problemas da sociedade. Aí hesitava implícito, organicamente, o problema do corpo social, da humanidade individual, da escultura e da arte.²⁸

Em *Manresa*, a gordura aparece nas mais variadas formas: em forma de bola, nos cantos das paredes ou gotejando e escorrendo ao longo destas. A gordura nesta *ação* tomou uma dimensão espacial, envolvendo todo o ambiente, parecendo que esta na verdade acontecia “dentro” da gordura. Nos cantos das paredes encontrava-se em forma moldada, fixa, já nas paredes em estado de fluidez, escorrendo, gotejando, recompondo o espaço continuamente. Essa dualidade de



Fig. 16 – Elementos da *ação* Manresa - 1966

²⁷ BEUYS, Joseph. **Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys.** In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70;** p. 120-121.

estados, a relação entre a forma e o indeterminado, eis um movimento necessário para entender e alcançar o equilíbrio. O uso abundante deste material deve-se também ao fato deste simbolizar a maleabilidade necessária ao homem para que possa alcançar uma transformação social e ser um eficiente transmissor de energia. “*O ser humano é produto de potências caloríficas como, por exemplo, a formação dos óvulos e do esperma, a fecundação, o nascimento e o crescimento, e durante toda a sua vida continua sendo sensível às mudanças de calor e frio, às incidências plásticas.*”²⁹

Outro elemento bastante utilizado pelo artista eram os animais que o *acompanhavam* em algumas de suas *ações*. Estes representavam, entre outras coisas, a natureza instintiva e primitiva do homem. Um animal em sua natureza não é bom nem mau, apenas segue seus instintos, e o homem é a única espécie animal que controla e reprime sua natureza instintiva, que acaba sendo moldada pelas regras da ética e do convívio social. Em tempos primitivos acreditava-se que o homem possuía um animal-demônio dentro de si que precisava ser controlado e, através de ritos de sacrifício um animal seria morto, funcionando como uma espécie de duplo, simbolizando a morte e expurgação da nossa animalidade selvagem.

Os animais presentes nas *ações* expressam geralmente uma energia psíquica e espiritual. “*Os animais também são em si e para si seres angelicais. Isto fala de um mundo acima do indivíduo, de uma dimensão espiritual contida na própria pessoa*”³⁰. Beuys queria estabelecer, através deles, uma comparação entre o comportamento dos animais e do homem. Quando utilizava um animal, pretendia suscitar suas potencialidades espirituais e mágicas, do mesmo modo que em muitas culturas antigas, onde o animal encarnava forças espirituais. Era estabelecer uma espécie de relação entre seres integrantes de um mesmo ciclo cósmico.

Muitas foram as *ações* de Beuys que utilizaram animais mortos (especificamente nestas *ações*, a lebre morta), como em *Como explicar quadros a uma lebre morta*, *O chefe* e *Manresa*, ou mesmo vivos, como foi na *ação Coyote*:

²⁸ BEUYS apud LANCMAN, Sandra. **A ecologia como foco da arte – Beuys e Krajcberg**; p. 73.

²⁹ MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**; p. 142.

I like America and America likes me, embora nem todas fossem necessariamente para expurgar nossa animalidade, mas sim como forma também de simbolizar a intuição e criatividade. Em suas *ações* o artista queria suscitar nas pessoas esse potencial intuitivo e criativo: “(...) *a minha técnica tem sido tentar buscar os pontos de energia no campo de força humano, em vez de exigir conhecimentos específicos ou reações específicas por parte do público. Tento trazer à tona as complexidades das áreas criativas.*”³¹

Em *Manresa*, o artista por vezes manipulava uma lebre morta, costurando suas orelhas e aproximando-as de um gerador elétrico, de modo a “eletrocutá-la”, ativando assim energias invisíveis. Esta energia pretendida por Beuys está potencialmente em todos os homens, uma energia intuitiva, criativa, mas era preciso insistentemente ativá-la simbolicamente para que estivesse em constante movimento.

Os animais apareciam em suas *ações* também com o objetivo de chegar homem e animal, outrora próximos. Na *ação O chefe*, ao colocar lebres nas extremidades do rolo de feltro, onde estava o artista, as lebres funcionavam como extensões de seu próprio corpo. Homem e animal, não apenas falando uma mesma língua, mas *dividindo* um mesmo *corpo*. De dentro do rolo o artista por vezes emitia sons: “*um som primitivo, que podia conectar as duas lebres mortas.*”³²



Fig. 17 – O chefe - 1964

Nessa íntima relação que o artista estabeleceu com as lebres, tornando-se simbolicamente um único ser, o artista chamava a atenção para a responsabilidade que nós humanos devemos ter com as outras espécies, demonstrando também uma co-dependência que existe entre nós e os animais. “*Eu falava pelas lebres, que não podiam falar por si mesmas.*”³³

O artista denota uma intimidade com os animais, manipulando-os como

³⁰ BEUYS, Joseph *apud* in BERNÁRDEZ, Carmen. **Joseph Beuys**; p. 57.

³¹ Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), publicado em inglês como *Statement on how to explain pictures to a dead hare*, em: Caroline Tisdall, **Joseph Beuys**.

³² ADRIANE, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys life and works**; p 121.

símbolos que podem se tornar potenciais no interior de sua obra, bem como, demonstrando um profundo respeito a estes.

Em numerosas tradições a amizade com os animais e a compreensão da linguagem deles constitui síndromes paradisíacas. No princípio, ou seja, nos tempos míticos, o homem vivia em paz com os animais e compreendia a sua língua. Foi só depois de uma catástrofe primordial, comparável à queda da tradição bíblica, que o homem se tornou o que é hoje, mortal, sexuado, obrigado a trabalhar para alimentar-se em conflito com os animais. Ao preparar-se para o êxtase, e durante o êxtase, o xamã suprime a condição humana atual e reencontra provisoriamente a situação inicial. A amizade com os animais, o conhecimento de sua língua, a transformação em animal são todos sinais de que o xamã recobrou a situação “paradisíaca” percebida na aurora dos tempos.³⁴

Em *Como explicar quadros a uma lebre morta*, a atitude com o animal foi carinhosa e paciente, privilegiando-o em relação ao público presente, uma vez que pôde *ver* a exposição do artista na Galeria Schmela em primeira mão. O público



Fig. 18 - Como explicar quadros a uma lebre morta - 1965

apenas acompanhava através de uma vidraça, de uma janela e do sistema de vídeo, mas apenas o animal pôde *ver* de perto e mesmo *tocar* nas obras. Utilizava mais uma vez a lebre como símbolo do poder intuitivo do homem e também o poder de ressurreição, pelo fato desta cavar fundo na terra e ressurgir novamente, num movimento similar ao que o homem é capaz de fazer através do pensamento. “*Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar*

radicalmente por meio de seu pensamento”.³⁵ Explicar quadros a um animal morto traz de volta a idéia de ampliação da arte, aproximando-a da intuição, de um estado originário, porque compreendê-la está além da pura racionalização, está na nossa capacidade intuitiva e imaginativa, está no potencial criativo que todo ser humano possui.

³³ JOSEPH, B. *Apud in* KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas; p. 33.

³⁴ ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**; p 118.

Se até aqui Beuys lidou com o animal morto, em *Coyote: I like America and America likes me* o artista conviveu dias com um animal vivo. Apenas protegido por um manto de feltro e por um cajado semelhante ao de um pastor e mais alguns poucos objetos, o artista travou uma relação com este, utilizando-se destes elementos muitas vezes para incitar o animal. Por vezes o coioote dirigia-se ao artista numa intenção de ataque outras de reconhecimento e por fim, pareceu acostumar-se com a figura de feltro, convivendo os dois pacificamente. O artista tentava “domesticar” o animal como uma metáfora da dominação do homem branco sobre o índio. Nesta *ação* temos o artista assumindo uma forma pastoral por um lado e de um xamã por outro. Não por acaso, o coioote é um animal de extrema importância simbólica para os índios norte-americanos também praticantes de técnicas xamânicas.³⁶ Para estes povos, o coioote é um animal dotado de poderes de transformação, podendo transitar entre o estado espiritual e físico, como atribuído aos xamãs. “*Eu acredito que consegui contactar com o ponto traumático da energia dos EUA: de todo americano com o índio, o homem vermelho.*”³⁷ Após a colonização branca, este animal passou por um processo de quase dizimação, simbolizando para o artista o momento traumático da história americana. Para o artista a junção de elementos materiais e de fatos históricos possibilitaria uma movimentação em favor de um pensamento crítico a cerca do assunto. “*O coioote, animal venerado e até mesmo divinizado pelo homem de pele vermelha, desprezado e perseguido pelo homem branco: fascinação, por um lado, rejeição, por outro. É preciso inverter esse estado de coisas e repará-lo.*”³⁸ O artista procurou promover um diálogo com o animal de modo a desbloquear energias espirituais, executando uma espécie de ritual de cura, para restabelecer a ordem outrora desmantelada.

Os elementos que Beuys utilizava em suas *ações* armazenavam um grande potencial energético, tendo como papel principal demonstrar as teorias do artista.

³⁵ BEUYS, Joseph. **Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys.** In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70;** p. 121.

³⁶ Em um sub-capítulo intitulado “A busca dos poderes xamânicos na América do Norte” no livro ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase.** São Paulo: Martins Fontes, 1998. p119-129 é possível encontrar relações entre o coioote e a prática xamânica, assunto que estará mais bem desenvolvido no tópico “Beuys: um xamã da modernidade?” deste mesmo capítulo.

³⁷ Joseph Beuys in **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man.** Compiled by Carin Kuoni; p 114.

³⁸ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys;** p 25.

O espectador era visto como um transmissor e receptor dessas energias condensadas, sendo sensibilizado através delas. Tais elementos tinham então a função básica de interligar as teorias do artista, a obra e o público, alcançando por multiplicação o organismo social como um todo.

3.2.2 O espaço ritual de suas ações

Pensar em rito é pensar também na divisão entre espaço sagrado e espaço profano. O rito precisa de um local específico para sua prática e essa divisão vem justamente dos espaços ritualizados, que caracterizavam uma realidade diferente da vivida no cotidiano. No entanto, aos poucos essa divisão entre espaço sagrado e espaço profano foi diminuindo, na medida em que não percebemos mais a diferença entre ambos.

A vida moderna parece induzir o homem a uma espécie de “falta de ar” por conta da “falta de espaço” em que se encontra e essa redução acabaria por alterar a nossa visão do mundo e da vida.³⁹ O homem saiu de seu ambiente natural para “enclausurar-se” em caixas de concreto e, para tanto, destruindo essa mesma natureza de onde saiu.

Para Beuys o homem ainda continua intimamente ligado à natureza, mas sofre talvez de “traumas” ligados a essa redução espacial e ao fato de não conseguir mais se localizar nela. Por isso as questões ecológicas, no sentido mais amplo que esta expressão pode alcançar, são enfatizadas em muitas de suas *ações*. A sociedade está doente e Beuys reclama uma cura para ela. É preciso devolver ao homem a intimidade com a natureza para que seja possível um retorno à totalidade. A cura que o artista reclama refere-se à sobrevivência humana e, mais do que isso, à sobrevivência de si próprio e do planeta. Era preciso, segundo ele, *“provocar a energia das pessoas e conduzi-las a uma discussão geral sobre os problemas do presente”*⁴⁰. Beuys teria, segundo Borer, chegado *“ao campo ecológico em razão de que a terapia deve progredir no âmago de todo o*

³⁹ HALL, E. T. **A dimensão oculta.**

⁴⁰ BEUYS *apud* BORER, Alan. **Joseph Beuys**; p. 26.

organismo social”⁴¹. Suas idéias demandam um movimento alcançado afortunadamente através de suas *ações*.

Como já vimos antes, há no rito uma dinâmica interna que proporciona o ordenamento do mundo, porque o espelha e promove uma reflexão sobre ele. Nosso pensamento e nossa existência dá-se pelo corpo e também pela relação com o ambiente que nos cerca. O modo como ele se organiza no espaço e suas relações, em âmbito maior, levam a uma organização do grupo social.

O rito é e foi um fato originário de criação de ordenamentos, de estabilização de papéis, de distribuição de funções fundamentalmente através da interpretação do espaço. Não se deve esquecer que toda hierarquia, toda autoridade, nasce da conquista de um espaço, da posse física do espaço, como acontece desde sempre no campo etológico.⁴²

Com relação ao rito, bem como em relação às *ações*, podemos observar três tipos distintos de espaços: o *espaço físico*, relacionado à biosfera; o *espaço significativo*, que se refere ao espaço de linguagem simbólica e o *espaço interno*, onde se juntam os anteriores e se dá a experiência “mística”.⁴³

O ‘espaço físico’ é o que nos circunda, é o espaço que pode ser tocado, manipulado, fotografado, andado. É todo o ambiente que nos cerca, seja esse natural ou construído artificialmente. Cabe ao rito, dentro da ambientação física, a partir do ambiente cotidiano, “superá-lo” para a realização de sua prática, assim como nas *ações* de Beuys, cujos ambientes eram cuidadosamente escolhidos, preparados e remodelados durante a *ação*, criados a partir de elementos do dia-a-dia, prontos para serem então superados e transformados em ambientes de reflexão.

O ‘espaço significativo’ é onde a *ação* se organiza, através dos movimentos, das palavras, dos sons, dos símbolos, dos gestos, da ação em si, envolvendo a todos. É onde o espaço físico torna-se expressivo e a *ação*/rito ganha vida, através de um discurso simbólico.

⁴¹ BORER, Alan. **Joseph Beuys**; p. 26.

⁴² TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade; p 209.

⁴³ Adaptação das divisões de espaço propostas por TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: a antropologia e a fenomenologia da ritualidade; p. 213-220.

À exceção de *Celtic+~~~~*, as demais *ações* escolhidas por nós se desenvolveram em espaços fechados, o que requisitava a criação de um ambiente. Beuys levava consigo os elementos que iam ser usados, materiais estes repletos de possibilidades a serem exploradas pelo artista durante a *ação*.

Suas *ações* aconteceram privilegiadamente em salas de galerias de arte, embora muitas tenham se realizado também ao ar livre. Em *O chefe* realizada em uma sala de 5 x 8 metros, em cuja parede esquerda se apoiava um bastão envolto por gordura, o artista pendurou no teto um chumaço de cabelo e unhas, duas das quinas de parede estavam preenchidas de gordura, à direita da sala havia um amplificador de som e ao centro da sala em diagonal encontrava-se um rolo de



Fig. 19 – O chefe - 1964

feltro de 2.25 metros no qual Beuys permanecia envolto. Nesta *ação*, percebemos que pela quantidade de elementos e por suas disposições muito bem organizadas no ambiente, foi necessário uma preparação prévia à *ação*. Do interior do rolo de feltro o artista emitia sons de respiração, grunhidos, tosse, batimentos cardíacos. Havia um certo atrofiamento do espaço interno, uma vez que o artista permanecia preso no interior do feltro, causando um desconforto ao público, que acabava por se preocupar com o seu possível estado físico sob aquelas circunstâncias.

A relação de Beuys com os observadores de suas *ações* acabava por criar um espaço fundado na crença do artista *poder* de fato transformá-los através delas. Beuys procurava provocá-los, fazendo com que deixassem de lado uma possível atitude passiva diante da situação que se apresentava, a fim de ativar a atitude crítica necessária para mudar o mundo.

Em *Coyote: I like America and America likes me* o ambiente foi preparado por indicação de Beuys, que deveria chegar ao local já com tudo pronto. Podia-se observar tiras de feltro espalhadas pelo espaço, duas pilhas de vinte e cinco exemplares do *Wall Street Journal* que eram entregues e renovados diariamente, uma bengala, luvas, um cobertor, uma lanterna, palha, um triângulo que Beuys

trazia pendurado na gola da camisa e uma rede de arame que separava o público do local onde a relação com o animal se desenrolou. No entanto, durante os dias em que aconteceu a *ação*, este ambiente foi se modificando de acordo com as necessidades que surgissem. Segundo Tisdall⁴⁴, nesta *ação* o artista estaria trazendo objetos de seu universo e ocupando metaforicamente o espaço do índio, fazendo isso através de representações de poder silenciosas e introduzindo esses elementos “brancos” ao animal, símbolo do índio norte-americano, numa intrincada rede de significações.

Em *Introdução homogênea para piano de cauda, o maior compositor contemporâneo é a criança talidomida* o artista reformulou a cena onde já havia



Fig. 20 - Introdução homogênea para piano de cauda - 1966

se desenvolvido uma apresentação, levando consigo os elementos que utilizaria para sua *ação*. O artista tratou de “emudecer” um piano de calda envolvendo-o com feltro e aplicando neste o símbolo do socorro: a cruz vermelha.

Trouxe de volta ao local da *ação* um quadro negro que estava encostado na parede e pôs sobre o piano um brinquedo de pilhas (tratava-se de um patinho). A visão sócio-funcionalista do rito, tende a perceber no rito uma “função de espelho”, refletindo o drama social e auxiliando na elaboração de uma espécie de cura e, nesta *ação*, Beuys trouxe à tona um drama da época. A utilização em larga escala da talidomida⁴⁵ causou defeitos congênitos nas crianças cujas mães utilizaram o medicamento durante a gravidez, causando o encurtamento dos membros. Através desta *ação*, numa primeira leitura notamos a crítica que o artista faz ao assunto, assunto este, como outros do gênero, que a sociedade finge não ver. O artista o traz à tona de um modo quase cruel, como indica no título da *ação*. Como poderia uma criança talidomida tocar piano? Piano este presente na *ação* envolto e “calado” pelo feltro, com uma cruz vermelha bordada nele, imagem esta que nos

⁴⁴ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys.**

⁴⁵ Segundo a Associação Brasileira dos Portadores da Síndrome de Talidomida, “trata-se de um medicamento desenvolvido na Alemanha, em 1954, inicialmente como sedativo. Contudo, a partir de sua comercialização, em 1957, gerou milhares de casos de Focomelia, que é uma síndrome caracterizada pela aproximação ou encurtamento dos membros junto ao tronco do feto - tornando-os semelhantes aos de uma foca - devido a ultrapassar a barreira placentária e interferir na sua formação. Utilizado durante a gravidez também pode provocar graves defeitos visuais, auditivos, da coluna vertebral e, em casos mais raros, do tubo digestivo e problemas cardíacos.”

remete à idéia de socorro.

O som do piano é abafado dentro do pano de feltro. No senso comum, o piano é um instrumento usado para produzir som. Quando não está sendo usado, ele está em silêncio, embora sempre possua o potencial do som. Entretanto, neste caso nenhum tipo de som é possível e o piano está condenado ao silêncio. ‘Infiltração homogênea’ descreve a natureza e a estrutura do feltro, por este caminho, o piano se torna um mecanismo homogêneo de som, com a habilidade de filtrá-lo por meio do feltro. (...) as duas cruzes vermelhas significam emergência. O perigo que nos ameaça se nós ficamos calados e não levamos em frente o próximo passo da evolução.⁴⁶

Mas além de denunciar este problema, o artista, mais uma vez, punha em discussão a condição e a potencialidade criativa do homem, que, mesmo diante dos maiores infortúnios, não a perde. Era preciso enfatizar o tema, espelhar para o homem esta potencialidade e estimulá-lo a usá-la. Esta *ação* ‘espelha’ o sentimento de esperança que pode surgir de períodos de sofrimento.

Em *Manresa* tínhamos uma enorme metade de cruz latina envolvida com feltro, cuja outra metade se encontrava desenhada a giz na parede e, à frente desta,

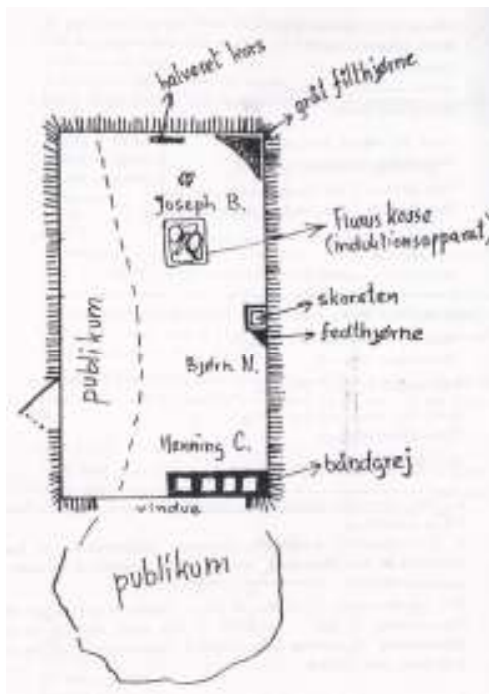


Fig. 21 – Esquema de cena da ação Manresa - 1966

estava uma caixa de madeira contendo uma diversidade de materiais a serem utilizados pelo artista durante a *ação*. A sala estava toda pintada de negro e repleta de gordura por todos os lados, que ia sendo manipulada pelo artista de modo a remodelar incessantemente o ambiente.

Para o artista, todas as coisas no mundo estão à espera de uma ativação energética para perceberem-se. A sala toda negra servia para ressaltar os elementos usados pelo artista, assim como a gordura que estava espalhada por todo o ambiente é a própria idéia de ação, de transformação e de

movimento de energia. Em momentos diferentes de *Manresa*, Beuys, utilizando

um aparelho gerador de alta tensão, provoca faíscas que, no interior de uma sala negra, tornam-se ainda mais evidentes, sublinhando potências energéticas invisíveis. São energias necessárias para impulsionar e mover as ações do homem.

Todo o desenvolvimento a que o homem chegara, trouxera também a perda da unidade, o distanciamento da espiritualidade. O artista questionava-se sobre “*as condições necessárias para a renovação do ser humano e a transformação da totalidade social.*”⁴⁷ Nesta ação, a cruz partida funcionava como um símbolo da unidade perdida, ligada à idéia de divisão interior do homem e da sociedade e, o homem, portanto, deveria se mover na direção de completar tudo aquilo que lhe falta, como o artista fez simbolicamente ao desenhar na parede com giz a outra metade da cruz; e a barra de cobre, que em dado momento o artista apoia à frente da meia cruz, representaria a possibilidade de sucesso nesse intuito, uma vez que é um condutor em potencial de energia, energia esta que pode movimentar ações.

O ambiente da ação e os elementos que a compõem criam juntos um espaço de clarificação, onde as coisas aos poucos se ordenam, onde a idéia toma lugar, criando um espaço de reflexão. O rito possibilita a criação de um espaço onde qualquer tipo de crise possa ser restaurada através do “reviver” de uma memória coletiva, que é transformada e atualizada.

Na “montagem” do ambiente de suas ações, os materiais que utilizava possuíam uma natureza olfativa bastante marcante. Como bem percebeu Alan Borer⁴⁸, o ambiente e o artista ficavam impregnados de cheiros, em sua maioria fortes e desagradáveis. Beuys privilegiava os odores naturais, ‘verdadeiros’ e ‘originários’, contrapondo-se aos cheiros elaborados e agradáveis artificialmente:

O cheiro é um veículo mais confiável do que a transmissão de conceitos (...). Primeiramente, somos tomados pelo nariz e então o corpo é lançado para dentro do seu covil e mantido prisioneiro. O cheiro é mais que um signo; ele dá forma a uma presença invasiva. Esse tipo de ensinamento tem raízes, sem dúvida, em ritos sacerdotais, somos exortados, por um lado, a tomar a iniciativa, a pegar aquilo que

⁴⁶ BEUYS, Joseph *Apud* DURINI, Lucrezia de Domizio. **The felt hat a life told**; p. 34.

⁴⁷ MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys**: Pensar Cristo; p 220.

⁴⁸ BORER, Alain. **Joseph Beuys**; p 18-20.

quisermos e, por outro lado, Beuys nos prende, nos escravisa. O odor em Beuys aproxima-se da adoração.⁴⁹

Através dos cheiros presentes em suas *ações*, era possível recriar uma atmosfera, remetendo a sensações diversas e ajudando a instaurar uma espécie de espaço sagrado, como freqüentemente pode-se observar na prática de alguns ritos, que utilizam elementos do cotidiano para paradoxalmente suspendê-lo dele, de modo a criar um afastamento e uma possível reflexão sobre este.

Na ação *Coyote: I like America and America likes me* o ambiente estava impregnado com o cheiro da urina do animal, em *Celtic +~~~~* o ambiente possuía um forte cheiro de enxofre que vinha da bacia com água e em *O chefe* o cheiro da gordura espalhada pelo ambiente era tão forte que por vezes incomodava o público. Os odores emanados dos materiais auxiliavam na ambientação da *ação*, instaurando atmosferas e remetendo a sentimentos. O artista buscava nos odores a fantástica possibilidade que os cheiros possuem de nos “levar” para outros lugares, despertar sensações, tornando-se um material impalpável em sua obra.

Ao criar e recriar o ambiente de suas *ações*, Beuys acabava por estabelecer uma espécie de “lugar sagrado”, um ambiente simbólico propício a experimentar outras sensações e a promover algum tipo de reflexão, como vemos acontecer na prática dos ritos. Podemos perceber uma freqüente repetição dos elementos e um modo similar de preparar os ambientes onde suas *ações* iriam ocorrer. Estes, de um modo geral, não tinham uma preparação prévia muito elaborada. . Em *Como explicar quadros a uma lebre morta* o ambiente estava anteriormente preparado para uma exposição de obras do artista, que se apropriou deste para realizar sua *ação*, re-significando deste modo o ambiente.

Na maior parte das vezes, no ambiente estavam os elementos que o artista utilizaria e este ia sendo construído durante o decorrer da própria *ação*. Ao promover uma reestruturação do espaço físico, o artista acabava por alcançar um espaço significativo, manipulando símbolos que se tornaram marcas de seu trabalho. Quando há uma síntese bem sucedida entre o espaço físico e o espaço

⁴⁹ Ibid., p. 20.

simbólico, há a formação de um terceiro tipo de espaço, o “espaço interno”. Neste, acontece uma experiência de “mergulho” na *ação*, de modo a não se dar mais conta do ambiente, mas de estar de tal maneira envolvido no instante presente, tornando-se mais vulnerável a receber tudo que este pode proporcionar, alcançando os objetivos pedagógicos que o artista tinha, bem como os pretendidos na *fase liminar* da maioria das práticas rituais.

3.2.3 A suspensão do tempo na ação-ritual

Uma ação ritual não é medida pelo *tempo comercial* ou pelo *tempo social*⁵⁰, pois possui um tempo característico e intrínseco. O homem tornou-se “escravo” de um tempo artificial, medido por convenções matemáticas, e nos habituamos a controlá-lo pelo relógio. Medi-lo através do biorritmo pessoal ou pelos eventos naturais tornou-se quase impossível, numa sociedade onde “tempo é dinheiro” e onde a velocidade acelera-se cada vez mais, num ritmo frenético imposto pelo avanço tecnológico. No entanto, a experiência do tempo é subjetiva, por mais que haja um tempo construído socialmente para atender à necessidade de periodizações padronizadas. Cada pessoa lida com este de modo distinto, alienando-se por vezes do tempo vivido no dia-a-dia, tornando-o mais “lento”, criando pausas ou mesmo acelerando-o, distanciando-se do tempo imposto pelo relógio; é um tempo que escapa aos ponteiros do relógio, cujos minutos podem durar mais ou menos, tornando-se o que Crippa chamou de *tempo da existência*⁵¹. Este tempo, segundo o autor, caracteriza-se pela intensidade com que os momentos são vividos e não com a mensurabilidade dada pelo tempo comercial, assumindo a experiência do tempo um caráter particular em cada indivíduo.

Além do tempo comercial e do tempo existencial, há ainda o *tempo sagrado*. “Pode-se designar o tempo no qual se põe a celebração de um ritual e que é, por este fato, um tempo sagrado, isto é, um tempo místico, às vezes realizado pela repetição pura e simples da ação dotada de um arquétipo mítico

⁵⁰ Tempos medidos pelo contar das horas.

⁵¹ CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**; p. 145.

(...).”⁵² Os mitos e os ritos possibilitam a instauração de um outro tempo, podendo mesmo alcançar a sua suspensão em alguns casos, podendo retornar a um tempo passado repetidas vezes, “*um tempo primordial tornado presente*”⁵³. Esta “quebra” do tempo cotidiano é fator primordial para que se alcance a *fase liminar* apontada por Turner.

Nas *ações* de Beuys podia-se notar uma despreocupação com o tempo comercial, mecânico ou mesmo uma descontinuidade deste; não havia pressa, a “pressa” só existia quando o objetivo da *ação* o exigia, mas nunca o relógio. Rito e *ação* demonstram um lado lúdico de lidar com o tempo, criando uma desaceleração de ritmos, uma vez que possui um tempo próprio, um tempo que é mais lento ou mesmo por vezes adiado ou ‘suspensão’, como indicam muitas obras de M. Eliade⁵⁴. Por ser uma *ação*, o rito “manipula” o tempo estabelecendo uma “pausa simbólica”, não se submetendo às regras do relógio. O rito acaba por estabelecer na vida do homem um momento de pausa, um momento propício para a reflexão, pois se existe alguma coisa que não condiz com a estrutura e a condição do rito, é a pressa; ele se desenvolve em seu próprio ritmo, reflexão esta que Beuys objetivava com suas *ações*.



Fig. 22 – O chefe - 1964

A *ação O Chefe* (1964) teve uma duração de 8 horas, cujo ritmo, atestado pela audiência, foi bastante lento. Do interior do rolo de feltro, espaçadamente o artista emitia sons. As pessoas que estavam em uma sala ao lado, aguardavam curiosas. Elas iam e vinham em silêncio, sempre aguardando “algo” acontecer, mas Beuys não tinha pressa. Como

também não teve pressa para “explicar quadros a uma lebre morta”, em 1965, cuja *ação* estendeu-se por 3 horas. Mas não era o tempo do relógio que lhe interessava, e sim, o tempo da reflexão, o tempo distendido de modo a “retirar” as pessoas (apesar de ausente do local) do ritmo diário, a ponto de se desligarem e entrarem

⁵² ELIADE, Mircea *apud* CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**; p. 147.

⁵³ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**, p. 63.

⁵⁴ Estas idéias aparecem em obras do autor, tais como: ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001; ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1990; ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004 e ELIADE, Mircea. **Mitos, Sonhos e Mistérios**. Lisboa. Ed.70, 1989.

no tempo da *ação* ou na *ausência* de tempo da lebre morta. Propunha uma outra temporalidade, que fosse capaz de despertar nas pessoas a imaginação, a inspiração e a intuição, trazendo “à tona a complexidade das áreas criativas”.⁵⁵

Em *Coiote: I like América and America like's me*, o tempo do relógio social marcou nesta *ação* uma duração de 3 dias. Durante este período, o artista conviveu com o animal, símbolo dos índios norte-americanos, desligando-se do que acontecia do lado de fora. Momentos de pausa eram intercalados pelo som de um triângulo preso às vestes do artista, pelo som de uma turbina gravado em uma fita ou pelo som do animal. O coioite é um animal que simbolizaria “a tensão entre individualismo e sociedade”⁵⁶ e nesta *ação* a relação entre ambos estabeleceria uma ponte entre o homem da cidade moderna e a natureza animal, a busca de uma suspensão do tempo social para uma entrega profunda a esta relação.

Durante as *ações*, durassem estas uma hora como *Manresa* ou três dias como em *Coyote: I like America and America like's me*, não havia uma relação



Fig. 23 – *Coiote: I like América and America like'são me* - 1974

com a nossa forma usual de contar o tempo. No envolvimento e concentração em que o artista ficava, segundos podiam durar horas, como horas podiam virar dias, ou mesmo ter uma suspensão de tempo, pois o tempo nestes casos era comandado pelo tempo

poético, pelo tempo interno do artista e da situação que pretendia estabelecer, era “medido” pela intensidade dada por ele àquele momento.

3.2.4 Beuys: um xamã da modernidade?

A idéia de cura, da arte como processo terapêutico do indivíduo e da

⁵⁵ Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), publicado em inglês como *Statement on how to explain pictures to a dead hare*, em: Caroline Tisdall, **Joseph Beuys**.

⁵⁶ ADRIANE, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys life and works**.

sociedade, também ligada à idéia de xamanismo, faz-se presente nas *ações* de Joseph Beuys. A idéia de uma “ferida” na criação do artista pede a procura por uma cura. Ritos de morte e regeneração estão igualmente vinculados a isso. Segundo as palavras do artista:

(...) quando me pergunto o que é que se deve salvar neste mundo, não me refiro ao aspecto material, nem sequer somente ao corpo humano. Todos sabemos que vamos morrer. O que temos que salvar é a alma humana. (...) O organismo social está gravemente doente, e conhecemos as razões desta doença, é em grande parte feita pela evolução do homem.⁵⁷

A associação de Beuys à figura de um xamã é freqüente em quase toda a bibliografia sobre ele. O “aparente” estado de transe em que o artista se encontrava frequentemente durante suas *ações*, só nos fazem acreditar que faziam parte de sua poética pessoal.

(...) pessoas chamam certos elementos como o modo como me comporto, minhas ações e muitas das figuras que aparecem em meus desenhos de xamanismo. Eu até aceito essa palavra, mas eu aceito apenas no sentido de que eu não utilizo xamanismo como referência à morte, mas ao inverso disso. Por xamanismo eu recorro ao caráter fatal dos tempos que vivemos. Ao mesmo tempo eu também mostro que o caráter fatal do presente pode ser superado no futuro.⁵⁸

O conceito de xamã no entanto, é bastante vasto e por isso, para entendermos o porque dessa ligação do artista ao xamanismo, nos valeremos da leitura da obra de Mircea Eliade: “*O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*”⁵⁹. Logo no começo de sua obra o autor define xamanismo: “*uma primeira definição desse fenômeno complexo e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo – técnica do êxtase*”⁶⁰ A experiência extática seria, numa primeira instância, a capacidade exercida pelos xamãs de terem acesso a zonas sagradas cujos demais não têm, sendo capazes de abandonar o seu corpo e “caminhar” com

⁵⁷BEUYS, Joseph. **Discurso sobre mi país**. In BERNÁRDEZ, Carmen. Joseph Beuys; p. 107-109.

⁵⁸BEUYS, Joseph *apud* in **Zeichnungen/Tekeningen/Drawings**. Nationagalerie Berlin/ Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz/ Museumm Boymans – van Beuningen Rotterdam, textos de Heiner Bastian e Jeannot Simmen, Prestel, Berlin, 1979.

⁵⁹ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Obra escrita pelo autor em 1951.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

sua alma. O autor atestou que cada grupo que se estude possuirá uma idéia de xamanismo própria, mas que num processo comparativo é possível chegar a um “tipo-ideal” de xamanismo.

Se por xamã se entender qualquer mago, feiticeiro, medicine-man ou extático encontrado ao longo da história das religiões e da etnologia religiosa, chegar-se-á a uma noção ao mesmo tempo extremamente complexa e imprecisa, cuja utilidade é difícil perceber, visto já dispormos dos termos ‘mago’ e ‘feiticeiro’ para exprimir noções tão díspares quanto aproximativas como as de ‘magia’ ou ‘mística primitiva’.(...) Magia e magos há praticamente em toda o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma ‘especialidade’ mágica específica (...) Por isso, embora o xamã tenha, entre outras qualidades, a de mago, não é qualquer mago que pode ser qualificado de xamã. A mesma precisão se impõe aos propósitos de curas xamânicas: todo medicine-man cura, mas o xamã emprega um método que lhe é exclusivo. As técnicas xamânicas do êxtase, por sua vez, não esgotam todas as variedades da experiência extática registradas na história das religiões e na etnologia religiosa; não se pode, portanto, considerar qualquer extático como um xamã: este é o especialista em um transe, durante o qual se acredita que sua alma deixa o corpo para realizar ascensões celestes ou descensões infernais.⁶¹

Para o autor, o xamanismo seria um fenômeno religioso característico dos povos siberianos e da Ásia Central. Para ele, a vida religiosa destes povos estaria em torno do xamanismo, pois *“em toda a região a experiência extática é considerada religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase”*.⁶²

Não é xamã quem quer, mas quem é escolhido. Um xamã muitas vezes é *escolhido* através de uma doença, ou melhor, pela capacidade de se curar de uma enfermidade: *“um doente que foi capaz de cura-se a si mesmo”*⁶³ ou através de sonhos reveladores ou *“êxtases patogênicos”*⁶⁴. Tanto doenças como sonhos podem ser entendidas como experiências extáticas, uma vez que estão diretamente ligados à idéia de “perda ou viagem da alma” e êxtase é entendido, muitas vezes, pelo autor como um “sair de si mesmo”. *“O êxtase é apenas a experiência concreta da morte ritual ou, em outras palavras, da superação da condição humana, profana”*.⁶⁵ Após esta escolha natural, o *escolhido* passa por um período

⁶¹ Ibid., p. 15-17.

⁶² Ibid., p.16.

⁶³ Ibid., p. 27.

⁶⁴ Ibid., p. 49.

⁶⁵ Ibid., p. 115.

de instrução com os velhos mestres e por um processo ritual de iniciação, composto de sofrimento, *morte* e ressurreição, onde o futuro xamã receberá instruções de espíritos e deuses e aprenderá o caminho para o mundo dos mortos e a capacidade de repetir este caminho quando quiser. A morte ritual consiste, portanto, no rito de iniciação ao xamanismo.

A biografia de Beuys, especificamente em seu acidente de avião na Sibéria (região intimamente ligada ao conceito de xamanismo) proporciona um início de aproximação do artista à figura do xamã, o *escolhido* que retornou da morte, que conseguiu a cura. Durante o processo de iniciação xamânica o escolhido fica por dias dado como morto (uma morte simbólica), tempo durante o qual, seu corpo sofre um processo de restauração interna, em que há uma “fuga da alma”, ocasionando durante a situação uma suspensão do tempo. O relógio continua para os de fora, não para o iniciado. Através deste processo o xamã torna-se capacitado a realizar curas, cuidar de feridas, tornando-se também um guia espiritual. A experiência de quase morte sofrida durante a Segunda Guerra, cumprindo simbolicamente as fases de iniciação xamânica (sofrimento, *morte* e ressurreição), numa realidade de inumanidade vivida na época, o levou a refletir sobre o absurdo da situação e a pensar um modo para que isto não pudesse mais voltar a acontecer. O artista, que até antes da guerra estudava biologia, voltou-se então para a arte, por entender que este seria o caminho mais eficaz de alcançar uma realidade social melhor.

Eu tentei ser um cientista, mas tive o sentimento de que deveria escolher um método diferente. Eu tinha que produzir alguma coisa que provocasse as pessoas, que provocasse uma reação mais forte nelas, algo que as fizesse pensar sobre o que significa ser humano. Criaturas da natureza e criaturas sócias, livres agentes. Questões como estas eram importantes para mim quando eu tomei a decisão pela arte como um caminho metodológico para provocar as pessoas.⁶⁶

Quando estive sob os cuidados dos Tártaros, Beuys pôde extrair destes a real compreensão de aproximação com a natureza e a importância dada à espiritualidade, relações estas que davam uma nova dimensão à vida. Entre outros, era preciso recobrar uma situação original, onde homem e animais (e a natureza

⁶⁶ STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**; p. 96.

como um todo) viviam harmoniosamente.

Ao se esquecerem as limitações e as falsas medidas humanas, era possível encontrar, desde que se soubesse imitar convenientemente os costumes dos animais (andar, respiração, voz etc), uma nova dimensão da vida: espontaneidade, liberdade, ‘simpatia’ com todos os ritmos cósmicos e, portanto, bem-aventurança e imortalidade.⁶⁷

Tal tentativa de comunicação com animais é atestada em *Como explicar quadros a uma lebre morta*, restabelecendo uma ruptura entre homem e animal como o alcançado pelos xamãs. Através de uma linguagem incompreensível aos homens, o artista embalava e *conversava* com a lebre, considerada segundo Stachelhaus⁶⁸, um animal sagrado da deusa germânica da primavera.

A idéia de realizar uma explanação para um animal transmite um sentido do segredo do mundo e da existência que é um apelo à imaginação. Então, como eu disse, mesmo um animal morto mantém mais poderes de intuição do que alguns seres humanos com a sua racionalidade teimosa.⁶⁹

Tanto em *Como explicar quadros a uma lebre morta* como em *O chefe* ou *Coiote: I like América and América like's me*, o artista fazia uso do animal como um impulso para discutir a possibilidade de diferentes formas e níveis de comunicação, não se reduzindo à fala, porque isto acabaria por reduzir a amplitude de uma série de assuntos como política, economia e educação. Os sons carregariam para Beuys muitas significações, que não apenas as semânticas.

Na *ação Celtic +~~~* existiam dois ritos familiares ao público: a lavagem de pés e o batismo. No início da *ação* o artista carrega em seus ombros uma toalha branca e solenemente começa a lavar os pés de 7 pessoas (número símbolo da totalidade). Uma a uma, ele lavava, enxugava cuidadosamente e depois se virava para a parede onde atirava a água “suja” repetindo ritualisticamente esta seqüência para cada uma das pessoas. Enquanto praticava a *ação* podia-se ouvir ao fundo o

⁶⁷ ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**; p 498.

⁶⁸ STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**.

⁶⁹ Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), publicado em inglês como *Statement on how to explain pictures to a dead hare*, em: Caroline Tisdall, **Joseph Beuys**.



Fig. 24 – Celtic + ~ ~ ~ - 1971

som de sinos, criando uma atmosfera de calma e recolhimento, de modo a criar uma ambientação propícia para que a *ação-ritual* pudesse se dar a contento. Durante os trinta minutos que permaneceu imóvel, era possível observar o artista em um estado de concentração profundo, como se estivesse em transe. Para o fim da *ação*, o artista prendeu em suas coxas e suas costas tochas e ajoelhou-se sobre uma bacia de zinco, abrindo os braços, deixando-se molhar por um fio de água que saia de um regador. “*Os ritos de abertura e fechamento da ação correspondem a uma reapropriação pelo homem de sua natureza invisível: alma, corpo e espírito (indícios da água como fluxo da vida), que se encontram unificados através dela*”⁷⁰ As lavagens, dele e dos espectadores, indicam uma relação com o trabalhar para os outros, como para si mesmo. Ele procura tornar significativa a evolução espiritual, que atravessa a noção de individualidade. Segundo Sarkis, no zodíaco o pé teria relação com peixes e o joelho (do ato de ajoelhar-se na bacia) com aquário, demonstrando uma associação com a passagem da era de peixes para aquário trazendo uma ampliação da consciência.⁷¹ Assim, esta *ação* pode ter no ato da lavagem um símbolo de terapia social, que segundo grupos sociais que fazem uso das técnicas xamãs, somente estes poderiam operar.

Segundo o artista, quando se refere aos comentários sobre elementos xamânicos em suas obras, ele diz:

Muitas destas realidades são estados do tipo que muitas pessoas chamaram de elementos xamânicos. Entretanto, eles não o são em um sentido atávico. Quando eu faço algo xamânico, eu estou usando elementos xamânicos admitidamente como elementos do passado, com a intenção de expressar alguma coisa sobre uma possibilidade futura.⁷²

⁷⁰ SARKIZ. In: **Joseph Beuys**. Catalogue du Centre Pompidou; p. 317.

⁷¹ Ibid., p. 317.

⁷² BEUYS, Joseph *apud* in **Zeichnungen/Tekeningen/Drawings**. Nationagalerie Berlin/ Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz/ Museumn Boymans – van Beuningen Rotterdam, textos de Heiner Bastian e Jeannot Simmen, Prestel, Berlin, 1979.

O papel mais importante atribuído à figura de um xamã é o de agente da cura. Com o intuito de promover através de seus trabalhos uma espécie de “terapia social”, o artista preocupava-se em proporcionar às pessoas um momento de discussão sobre os problemas que estavam acontecendo, cabendo a si o papel de conduzir esse momento de reflexão e quiçá alcançar a *cura* pretendida. Em *Infiltração homogênea* o objetivo principal da *ação* passava pela questão do sofrimento. Tal sofrimento no entanto, não era encarado como um aspecto negativo. Ampliando a questão para um “sofrimento coletivo”, este poderia ser visto positivamente uma vez que poderia levar ao desenvolvimento espiritual do homem, alargando potencialidades do ser humano. Apesar das limitações físicas impostas pela doença, as crianças talidomidas, ali metaforizando o homem como um todo, podiam desenvolver competências diversas. O sofrimento pode ser interpretado como uma possibilidade de transformação, de caminho obrigatório para se alcançar a cura e este processo estaria repleto de aprendizado.

Em *Coiote: I like América and America like's me*, além de movimentar fatos históricos, a questão da ferida e da cura através da arte também está colocada. Além dos elementos típicos de suas obra, a presença no início e no fim da *ação* da ambulância e da maca nos remetem imediatamente à idéia de doença, clamando por uma cura de uma doença social ocasionada talvez por um ser humano que havia se tornado tecnológico demais, distanciando-se de sua natureza.

É típico de Beuys procurar uma ferida, uma mancha dolorida, que é também uma representação muito concreta de um contexto mais amplo de nosso fracasso social. É igualmente típico que o artista use não apenas essa mancha dolorida para fazer a denúncia, mas aplique a ela todo tipo de dialética (...).⁷³

Herdeiro de uma Alemanha arrasada pela guerra, a arte de Beuys ficou marcada pela necessidade de tentar curar o mal estabelecido por esta. Como realizar uma arte após acontecimentos tão bárbaros?

Não se criou nenhum organismo nem para a arte nem para a evolução que tenha sido posto em andamento pelas catástrofes da I e II Guerra Mundial. E sem dúvida,

⁷³ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**; p. 248.

haverá uma terceira se não seguirmos um novo rumo até a ciência da liberdade, onde reina ‘cada homem é um artista’, onde cada um é ele mesmo, e onde se insiste no soberano que se encontra dentro de cada homem.⁷⁴

Não é difícil constatar em suas *ações* a postura de xamã assumida pelo artista no intuito de promover uma dita cura social através da arte. O artista nunca negou o uso de elementos xamânicos nestas, embora não se considerasse um. Ele utilizava tais elementos por entender que estes propiciariam um processo de cura da sociedade, trazendo então elementos do passado para o tempo presente.

Esta é uma vivência em que eu também estou inserido, no sentido de desejo de poder, baseado na necessidade de trazer de volta algo interno ao nosso tempo cultural consciente que está sendo perdido, isto é um chamado para olhar para estas forças perdidas seriamente, forças que estão no xamanismo, e repô-las no contexto do nosso pensamento de um modo completamente novo. É por isso que estas coisas são realidades e não existem apenas num sentido estético, elas são também uma intenção real. (...) É por isso que eu utilizo os elementos primitivos, para provocar a consciência presente. Mas não para voltar ao passado. Este é um princípio transcendente que está envolvido com o que diz respeito às sociedades futuras. Você tem que provocar as pessoas para que elas se movam!⁷⁵

Através do mito *encenado* nos ritos, é possível um descortinamento da vida ocultada pelo cotidiano, mas que está lá e que faz parte dele. Os mitos remetemos a tempos melhores, a um tempo primeiro, originário, natural. Reviver esses momentos simbolicamente através dos ritos, possibilita-nos reavaliar o presente e o cotidiano que sufoca essa realidade.

O romantismo, em sua ansia totalitária, privilegia um entendimento do oculto, de aspectos que a razão classicista não dava mais conta. Uma totalidade que não diferenciava para Schelling⁷⁶, natureza orgânica de inorgânica, pois ambas seriam potências de uma mesma natureza, portanto, nada de distinção entre objeto e sujeito, natureza e espírito.

⁷⁴ BEUYS, Joseph. **Discurso sobre mi país**. In BERNÁRDEZ, Carmen. Joseph Beuys; p. 109.

⁷⁵ BEUYS, Joseph *apud* in **Zeichnungen/Tekeningen/Drawings**. Nationagalerie Berlin/ Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz/ Museumm Boymans – van Beuningen Rotterdam, textos de Heiner Bastian e Jeannot Simmen, Prestel, Berlin, 1979.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A concepção romântica da natureza**.

A busca por entendimentos de símbolos antigos, um olhar cuidadoso sobre a mitologia, fazia-se necessário, uma vez que estes podiam esconder em si o segredo da vida, um sentido maior da existência. Lançando mão de aspectos comuns aos que podemos observar em práticas rituais, Beuys estabelecia em suas *ações* uma espécie de lugar sagrado e mais do que isso, de um lugar e tempo de reflexão. O artista tentava estabelecer uma relação que fosse capaz de proporcionar um mergulhar na *ação*, de modo que os espectadores saíssem de lá modificados, semelhante à *fase liminar* apontada por Vitor Turner⁷⁷, para que a mensagem e discussão que tentava promover não fossem introjetadas apenas por vias racionais, já que esta não dava mais conta de entender o humano, mas por vias sensoriais e lúdicas, promovendo uma auto-reelaboração, como o demonstrado por Geertz⁷⁸, e a *cura* necessária para uma reconstrução social, como o ansiava Joseph Beuys.

⁷⁷ TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.**

⁷⁸ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.**