

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP
COORDENAÇÃO GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO
E EXTENSÃO - COGEAE**

Celso Eduardo Mendes Gonçalves

**O numinoso e o político na arte
moderna e contemporânea**

ESPECIALIZAÇÃO EM ARTE: CRÍTICA E CURADORIA

Monografia apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria pela Coordenação Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Professor Doutor Miguel Wady Chaia.

**SÃO PAULO
2012**

Banca Examinadora

A Alice, filha querida, que mesmo distante geograficamente,
está sempre próxima na numinosa dimensão do amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor Miguel Wady Chaia, professor, amigo e orientador, pela amizade, pelos caminhos mostrados, pela atenciosa orientação e confiança. À Prof^a Doutora Elaine Caramella, pela abertura e amparo no começo da exploração de um novo e rico universo.

RESUMO

A aproximação entre a arte e a vida enseja que uma mudança no *olhar para o mundo*, que contemple dimensões intuitivas e emocionais em adição às ideias literais e impessoais. A arte elimina óbices, propiciando ao indivíduo restabelecer contato com o numinoso, indo de forma idealista além do que é meramente dado. Karin Lambrecht representa na arte contemporânea brasileira, uma tradição fundada por Kandinsky e incrementada por Beuys, evidenciando relações entre arte e religiosidade, e, por conseguinte, entre arte e política, considerando-se que a religião, como forma institucionalizada de expressão da religiosidade, firmada em ritos, em mitos e em dogmas, exerce um papel de formação comunitária e de manutenção da coesão social, fundindo-se, frequentemente, com as próprias estruturas políticas e sociais de um grupo ou nação. Mais do que o último abrigo da utopia, a arte apresenta-se como um caminho capaz de conduzir o homem ao autoconhecimento e auto-aprimoramento necessários ao aperfeiçoamento da sociedade e à sua almejada emancipação.

Palavras-chave: Arte. Política. Numinoso. Kandinsky. Joseph Beuys. Karin Lambrecht.

ABSTRACT

The approximation between art and life allows a change in *the way we look at the world*, a one which favors intuitive and emotional dimensions, besides literal and impersonal ideas. Art eliminates obstacles, favoring the individual to resume contact with the numinous, so that he may go, on an idealistic basis, beyond that which is merely given. Karin Lambrecht represents, in Brazilian Contemporary Art, a tradition founded by Kandinsky and enriched by Beuys, revealing relations between Art and Religiosity, and, therefore, between art and politics, considering that religion, as an institutionalized form of expression of religiosity, anchored upon rites, myths and dogmas, exerts a role in the formation of communities and in the maintenance of social cohesion, mixing itself, often, with the very political and social structures of a group or nation. More than the last haven of utopia, art presents itself as a path capable of leading man to self-knowledge and self-improvement, necessary for the improvement of society and its sought emancipation.

Key-words: Art. Politics. Numinous. Kandinsky. Joseph Beuys. Karin Lambrecht.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE 1 – A INTEGRIDADE ANTROPOLÓGICA DO HOMEM	19
1.1 A Deusa Razão e a Aporia da Autodestruição do Esclarecimento	20
1.2 O Numinoso	24
1.3 Religiosidade e Religião	28
1.4 A Poética e a Legitimação do Pensamento Sensível; A Partilha do Sensível	34
PARTE 2 – A EXPRESSÃO DO NUMINOSO NO MODERNISMO E NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	41
2.1 Kandinsky: A Arte como Expressão da “Necessidade Interior”	45
2.2 Joseph Beuys: O xamã para o drama do homem	47
2.3 O numinoso na arte brasileira	59
CONCLUSÃO	73
BIBLIOGRAFIA	78

INTRODUÇÃO

A arte é um conceito polissêmico. Fazer, ver, admirar, interagir com arte é abrir uma miríade de possibilidades; É perscrutar um universo de inúmeras interpretações.

Sem embargo de toda essa abertura permitida pela arte, o crítico e o curador, à exemplo da assertiva de Antonio Cândido de que “*o intelectual é aquele que dá ordem ao caos*”, devem se ater a uma *perspectiva analítica* para enfrentar a polissemia da arte com algo mais do que a sua própria subjetividade. Há que eleger abordagens teóricas com as quais encontre maior identidade e, a partir de então, desenvolver a sua opinião, a sua atitude, a sua preferência.

A apuração dessa perspectiva analítica em sobreposição à simples análise subjetiva, é o que permite a apreciação crítica de uma obra de arte.

Por conseguinte, será partindo da relação arte-filosofia – donde se desdobra a estética – que se aportará a abordagem dos potenciais sociais e políticos da arte no presente trabalho, primando pela sempre oportuna ressalva de que arte política não é o mesmo que arte engajada.

Arte e Política, nada obstante a polissemia em comum, são áreas essencialmente distintas, que se aproximam por serem igualmente caracterizadas pela abrangência sobre diferentes dimensões do agir humano e o constante impulso pela invenção do novo.

De fato, ainda que tão claramente separadas, ambas – a política e a arte – atuam na *praxis humana* como duas esferas da sociedade que se interpenetram, que interagem sobre e através do sujeito: O significado da arte, conforme o pensamento de Nietzsche, desdobrado por Antonin Artaud, Maurice Blanchot e outros pensadores franceses, é o de potencializar a vida, criando simbioses de difíceis distinções entre artista, obra, circunstância e vida.

Com efeito, a grande discussão sobre os problemas sociais hodiernos aponta para o fato de as faculdades do espírito – a razão, os sentidos e a imaginação; as faculdades relativas aos planos da ética, da estética, da política, da religiosidade, da linguagem, da teoria do conhecimento, do mito e da imaginação – parecerem eclipsadas pelo individualismo e pelo controle social, surgidos a reboque dos avanços ilimitados da tecnociência: um padrão de produção científica totalmente direcionado à aplicabilidade técnica.

Esse padrão, fruto da imposição da ciência moderna como paradigma do conhecimento, cujas raízes encontram-se no *racionalismo* e no *mecanicismo* de Descartes e de Newton, firmadas durante o *iluminismo* e reafirmadas, mais tarde, no projeto *positivista* de Augusto Comte, vicejando, ainda hoje, sob o império da *Mathesis Universalis*, segue por uma via predominantemente logocêntrica, em detrimento de outras faculdades humanas, especialmente das faculdades do espírito.

Oportuna, pelo tanto, a discussão sobre uma reinvenção do cotidiano, a qual passa, necessariamente, pela questão da *visão de mundo* da sociedade.

Assim, considerando que a visão prevalente do mundo, hoje, se dá de forma limitada por uma barreira racional, inflexível senão pelo que tenha sido criticamente comprovado, há que se alargar o horizonte visual do homem. A arte se presta a esse papel na medida em que se contrapõe à limitação logocêntrica por representar uma totalidade, por permitir ao homem vislumbrar a restauração de uma unidade perdida.

Neste sentido, Schiller¹ atribui à arte a função não apenas simbólica, mas prática, de realizar a união entre o reino moral e o sensível: o homem antigo vivia em união com a natureza, sendo uno consigo próprio e gozando de um sentimento de felicidade em sua humanidade. O homem moderno, diversamente, é um ente fragmentado, cindido da natureza e de si mesmo, e infeliz na sua experiência de humanidade.

A arte, por sua vez, tem o poder de invadir a realidade e reparar as fragmentações oriundas da autonomia da razão. Assim, Schiller, mesmo não contestando diretamente a sociedade de primazia racional, defende a reconstituição por meio da arte de uma totalidade corrompida.

Nietzsche² será mais incisivo na crítica à primazia da razão estruturada no projeto cartesiano, mas há muito presente no pensamento ocidental, remetendo à Sócrates a origem do racionalismo que invalidou a metafísica da tragédia grega.

Com efeito, Nietzsche contrapõe os deuses Apolo e Dionísio para representar o antagonismo de princípios que marcam a reflexão moderna sobre a tragédia. Para Nietzsche, o pensamento trágico é a intuição da

¹ SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*, 1971 e *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, 1991.

² NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, 2007.

unidade de todas as coisas e sua afirmação de vida e de morte. Dessa forma, a partir de sua reflexão sobre a arte, apolínea ou dionisíaca, ele elabora o seu pensamento filosófico com a unidade das coisas, a afirmação recíproca da vida e da morte, o eterno retorno, o ser na eterna existência.

Pelo tanto, a arte é capaz de restituir um sentimento de totalidade ao homem, a partir do qual é modificada a sua visão do mundo.

E é nesse sentido que se propõe o problema a ser enfrentado no presente trabalho, cujo foco se volta para a relação do numinoso³ com a arte e a política: apresentar de modo circunstanciado como a aproximação entre a arte e a vida enseja a perspectiva de que uma mudança no *olhar para o mundo*, que contemple dimensões intuitivas e emocionais em adição às ideias literais e impessoais, pode promover uma mudança no cotidiano das pessoas, uma mudança que permita vislumbrar a solução dos grandes problemas sociais que vivemos hoje.

Trata-se de um problema de atualidade e relevância, haja vista que, no mesmo sentido, destacando que a arte “pelos meios que lhe são próprios, é capaz de interromper as coordenadas sensoriais com que entendemos e habitamos o mundo, inserindo nele temas e atitudes que ali não cabiam e tornando-o, assim, diferente e mais largo”, Moacir dos Anjos expressou a ideia da inter-relação da arte e da política, que ancoraram a 29ª Bienal de São Paulo na aposta da “arte como forma de conhecer e mudar o mundo de uma maneira única.”

³ Destaca-se, de plano, que o termo *numinoso* tem seu uso privilegiado no presente trabalho, em detrimento dos termos *transcendental* e *espiritual*, por cautela em relação a eventuais ambiguidades de aceção para estes últimos termos, em especial para com uma eventual conotação com qualquer religião específica.

Através da arte é possível resgatar-se a integridade antropológica do homem, cindida pela autonomia da razão.

Com efeito, a criatividade manifestada através de uma obra de arte apresenta características simbólicas que vinculam dimensões outras, que transcendem o racional.

Assim, o elemento cultural – e histórico, portanto – é observável pela apreensão das ideias literais e impessoais, enquanto a expressão intuitiva e emocional é apreendida subjetivamente pelo expectador.

A essa expressão intuitiva e emocional do artista, que é apreendida de forma subjetiva pelo expectador, pode-se denominar de expressão do *indizível*, de expressão do numinoso, pois expressa fantasias e sentimentos, que de outra forma, não teriam possibilidade de manifestarem-se objetivamente.

Portanto, enquanto o objeto da obra de arte – a sua *forma* – é uma realidade concreta e material, a ideia nela contida é abstrata, transmitindo possibilidades, idealizações, sonhos, fantasias, emoções, que não serão, necessariamente, aquelas que o artista procurou expressar, mas aquelas do diálogo que se estabelece entre a obra de arte e o seu expectador.

Destarte, através da aproximação entre vida e arte, que implica na intuição de totalidade – conforme expressa nos pensamentos de Schiller e Nietzsche – com o conceito de numinoso, o presente trabalho visa promover um entendimento alargado e produtivo das relações entre a arte e a religiosidade, e, conseqüentemente, entre arte e política, partindo do pressuposto de que a religião, como forma institucionalizada de expressão

da religiosidade, firmada em ritos, em mitos e em dogmas, sempre exerceu um papel de formação comunitária e de manutenção da coesão social, fundindo-se, frequentemente, com as próprias estruturas políticas e sociais de um grupo ou nação, estabelecendo suas regras.

Objetiva-se demonstrar que através da arte é possível a promoção de uma mudança no *olhar para o mundo* e, por conseguinte, a promoção de uma mudança na comunidade, tal como já é possível perceber, especificamente, no campo da religiosidade.

De fato, percebe-se que no contexto hodierno, logocêntrico, a abundância e a facilidade de acesso às mais variadas informações revelam como a ciência tem propiciado fatos novos e diferentes em substituição a muito daquilo que antigamente se aceitava exclusivamente com base na fé. Novas interpretações nos campos da psicologia, medicina, física (com destaque para a mecânica quântica) têm proporcionado explicações sobre fenômenos antes atribuídos ao sobrenatural, ao mágico e ao religioso. Dogmas e mitos são questionados e caem, resultando que muitos – quer intelectualmente (nas doutrinas), quer em expressão (nos ritos oficializados e em cerimônias) – não encontram mais nas religiões oficialmente estabelecidas, aquilo que condiz com sua religiosidade intrínseca.

Nada obstante, o impulso natural para buscar a união com um poder numinoso é inerente ao ser humano, e se é fato que a combinação entre os saberes da ciência, filosofia e religião, solapam dogmas e mitos, levando muitos ou ao extremo do materialismo ou ao extremo do fanatismo religioso cego, que demoniza o progresso científico; também é verdade que essa integração de saberes dá consistência a uma nova conduta religiosa que prescinde da homenagem a qualquer igreja, seita ou credo oficialmente reconhecidos pela sociedade.

Trata-se de uma nova religiosidade, que propõe a vivência de algo íntimo e pessoal, à partir de uma percepção e de uma visão formadoras de um ser humano com suas potencialidades interiores mais ativas e despertas.

E a arte, “filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe de nossos sentimentos”, como bem destacou Kandinsky, é a melhor expressão dessa nova religiosidade, ao mesmo tempo que é uma força cujo objetivo deve ser desenvolver e apurar a alma humana:

“É sempre nas épocas em que a alma humana vive mais intensamente que a arte torna-se mais viva, porque a arte e a alma se compenetraram e se aperfeiçoam mutuamente.”⁴

Com efeito, Kandinsky vai mais além e determina que a arte, em sua linguagem mais eficaz como expressão do espírito humano, deve valer-se das formas e cores puras, afastando-se de qualquer conteúdo literário ou simbólico; o artista deve passar para a tela a sua experiência íntima e o seu poder emotivo, buscando o próprio “conteúdo da arte, a sua essência, a sua alma”, imprescindíveis para se alcançar o *Espiritual na Arte*, que só a arte pode captar e exprimir.

E Jung, oportunamente, arremata essa ideia, definindo que arte representa um processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações.⁵

⁴ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*, 1996, p. 127.

⁵ JUNG, C.G. *O espírito na arte e na ciência*, 1991.

Essa nova religiosidade é caracterizada por uma independência da religião. A esse respeito, Campbell⁶ esclarece que a arte transcende a religião, pois não depende de uma crença universal, apesar de seguir normas e padrões coletivos, “o artista pode desenvolver sua própria maneira de produção e uma arte extremamente pessoal”, enquanto que “as regras religiosas são mais exigentes”. E assim, a arte manifesta o sentimento religioso; manifesta a nova religiosidade que vem se desenvolvendo na comunidade.

Mais do que simplesmente exprimir, a arte proporciona o aludido e necessário *novo olhar* para o mundo, da mesma forma que proporciona um *novo olhar* do homem para si mesmo, pois a arte instiga o jogo entre o sensível e o racional na recepção, chamando o expectador a juízos.

Ao promover tanto o sensível, quanto o racional, a arte promove também a reintegração antropológica do homem, cindida, como já destacado anteriormente, pela primazia da razão, que submete todo conhecimento – inclusive as ciências sociais – à representação reificada do sujeito.

Remetendo mais uma vez a Schiller, o sensível e o racional devem estar postos em relação de equilíbrio harmônico: se a ação é determinada unilateralmente pelos sentidos ou pelas paixões, torna-se evidente a possibilidade de erro nos juízos sobre os fenômenos do mundo, pois um saber que é somente empírico obscurece a razão. Por outro lado, a razão apartada das humanidades sensíveis não pode dar conta do homem em sua completude, porque aniquila a amorosidade transcendente do

⁶ CAMPBELL, J. *Mito e Transformação*, 2008.

caráter; privilegiada de forma exclusiva, a razão inibe parte da *matéria prima* que constitui a própria humanidade no homem: o sentimento.

O sensível é o que liga o homem à totalidade da natureza, ao sentimento religioso e à experiência com o numinoso; ao sentimento de totalidade. Da arte, portanto, não se espera apenas a representação simbólica dessa ligação, mas que propicie a sua experiência; que a instaure no plano da realidade, libertando o homem através de uma nova concepção do cotidiano.

O objeto de estudo para enfrentamento do problema proposto neste trabalho é o numinoso e o político na arte moderna e contemporânea, com destaque, dentre os artistas brasileiros, para Karin Lambrecht, cuja obra traz relações políticas explícitas, além da grande percepção numinosa, seguindo uma tradição que a aproxima sobremaneira de Joseph Beuys.

Para a consecução do presente trabalho, foram levantados conceitos e destacada a percepção dos mesmos em obras de Kandinsky, como representante da modernidade, e em Beuys, como artista contemporâneo, além de artistas brasileiros, cuja concepção da produção artística coincide com a problematização proposta. Foi empreendida pesquisa bibliográfica, portanto, para a estruturação técnica dos conceitos e para o levantamento da produção artística brasileira, além da análise de obras pontuais.

Destarte, a presente monografia expõe os problemas da autonomia da razão, apresentando, em seguida, o conceito de *numinoso*, que relacionado ao conceito de religiosidade – destacada a distinção com o conceito de religião – compõe o pensamento sensível, indispensável à integridade antropológica do homem, formando, após a conceituação da

partilha do sensível, de Rancière, a primeira parte deste trabalho, configurando o ponto de partida para a exposição.

Na sequência, na segunda parte analisa-se como a manifestação do numinoso na arte libertou-se dos limites racionais impostos pela ortodoxia à partir do modernismo, notadamente à partir do abstracionismo inaugurado por Kandinsky, para chegar a uma expressão plena da experiência religiosa, da religiosidade espontânea, íntima e pessoal, através da arte contemporânea. Analisa-se, ainda o conceito do *espiritual na arte* de Kandinsky, como característica do *modernismo*, e a sua sequência na arte contemporânea através de Beuys, com o incremento do aspecto político e trágico.

Fechando a exposição, ainda na segunda parte, expõem-se um rol exemplificativo de artistas brasileiros em cuja produção artística é manifestado o aspecto numinoso, para, então, destacar-se Karin Lambrecht, cuja *numinosidade* e dramaticidade, considerando os conflitos e tensões do mundo em sua visualidade poética, tornam-na depositária de uma tradição identificada em Kandinsky e Beuys.

PARTE I

A INTEGRIDADE ANTROPOLÓGICA DO HOMEM

Entre Kandinsky e Beuys⁷ é perceptível uma linha de ligação, uma tradição, que chega até Karin Lambrecht⁸ no Brasil, caracterizada pelo fato desses artistas apresentarem, em sua produção artística, fortes laços com aspectos do numinoso, lembrando, por oportuno, a observação já expressa na *Introdução* do presente trabalho, no sentido de que a opção por esse termo [*numinoso*] em lugar de *transcendental* ou *espiritual* se deve a um cuidado para com eventuais ambiguidades de aceção para estes últimos termos, em especial para com uma eventual conotação com religião.

Com efeito, Karin Lambrecht, por exemplo, analisa a genealogia de Cristo sem que isso implique numa postura característica de determinada religião. A tradição que liga Kandinsky, Beuys e Lambrecht nada tem a ver com religião, mas com religiosidade.

⁷ Kandinsky e Beuys são tratados na parte II.

⁸ Karen Lambrecht é tratada na parte II.

A religiosidade tratada no presente trabalho como expressão de uma função inerente ao homem, expressada de uma maneira íntima e pessoal, livre da ortodoxia, livre dos dogmas, mitos e ritos estabelecidos no monopólio das religiões institucionalizadas e que, pelo tanto, enseja ao homem criar subjetividades e novas formas de sociabilidade. A religiosidade que indica o processo da progressiva secularização, preconizado por Feuerbach e Nietzsche e que – como expressão do sensível – restabelece a integridade antropológica do homem, alijada pela primazia da razão. A religiosidade que, coexistindo com a razão, potencializa o poder criativo do homem para reinventar seu cotidiano e transformar a sua própria vida e a vida da sua comunidade.

1.1 A Deusa Razão e a Aporia da Autodestruição do Esclarecimento.

A imposição de um paradigma para o conhecimento por uma via unicamente logocêntrica, cuja prevalência se verifica em detrimento da integridade antropológica do homem é, certamente, causa de grande parte do mal-estar que aflige nossa sociedade.

Já foi destaca na introdução do presente trabalho, como a grande discussão sobre os problemas sociais aponta para o fato de as faculdades do espírito parecerem eclipsadas pelo individualismo e pelo controle social resultantes de um padrão de produção científica exclusivamente direcionado à aplicabilidade técnica.

O conhecimento tem hoje como paradigma, por excelência, a ciência moderna, com suas raízes no *racionalismo* e no *mecanicismo* de

Descartes e de Newton, firmadas durante o *iluminismo* e reafirmadas, mais tarde, no projeto *positivista* de Augusto Comte, vicejando, ainda hoje, sob o império da *Mathesis Universalis*, seguindo por uma via predominantemente logocêntrica, em detrimento de outras faculdades humanas, especialmente das faculdades do espírito.

Nada obstante este paradigma do conhecimento ter proporcionado ao homem um vertiginoso desenvolvimento científico e técnico, a sociedade hodierna está muito distante de conquistar a harmonia e a felicidade pretendidas por Descartes na ideia de organização racional do conhecimento, que inclui na sua noção de sabedoria a finalidade do bem-estar do homem.

Tal dissociação entre a autonomia da razão e a conquista da harmonia social e da felicidade do homem, contraria, portanto, algo que, para Descartes, o pensamento instituiu como verdade fundamental. Tal dissociação se constitui na “aporia da autodestruição do esclarecimento” observada por dois pensadores do mundo contemporâneo, representantes da Escola de Frankfurt⁹, implícita no desenvolvimento do conhecimento sob o império da ciência moderna:

⁹ Horkheimer e Adorno reivindicam uma *teoria crítica* da sociedade, afirmando que aquilo que diz respeito ao homem nunca pode ser tomado como um dado natural. Tomar o homem como produtor das práticas que constituem a sua realidade é tirá-lo da esfera dos objetos físico-inertes, é considerar a impossibilidade de separar, no sujeito, o que ele *é* do que ele *faz*, entendendo que a ação humana se distingue da ação dos objetos naturais por ser dotada de intencionalidade. *In verbis*: “A teoria em sentido tradicional, cartesiano, como a que se encontra em vigor em todas as ciências especializadas, organiza a experiência à base de formulação de questões que surgem em conexão com a reprodução da vida dentro da sociedade atual. Os sistemas das disciplinas contêm os conhecimentos de tal forma que, sob circunstâncias dadas, são aplicáveis ao maior número possível de ocasiões. A gênese social dos problemas, as situações reais nas quais a ciência é empregada e os fins perseguidos em sua aplicação, são por ela mesma considerados exteriores. - A teoria crítica da sociedade, ao contrário, tem como objeto os homens como produtores de todas as suas formas históricas de vida. As situações efetivas, nas quais a ciência se baseia, não é para ela uma coisa dada, cujo único problema estaria na mera constatação e previsão segundo as leis da probabilidade. O que é dado não depende apenas da natureza, mas também do poder do homem sobre ela”. Cf. Horkheimer, 1989, p. 69.

A aporia com que nos defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma - e nisto consiste nossa *petitio principii* - de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito deste pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre este elemento regressivo, está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isto, também sua relação com a verdade.¹⁰

Adorno e Horkheimer remetem à autonomia da razão a causa de um modelo de racionalidade que submete todo o conhecimento à sua subordinação. E mais, um modelo que se impõe como determinante do próprio exercício da razão.

Com isso, o desenvolvimento do conhecimento, a expansão da atividade racional, se resume à adequação de novos conteúdos a um mesmo molde de racionalidade. A ideia do que é ciência, e de como a ciência *deve ser*, tornou-se dependente da conformação do conhecimento ao molde da *Mathesis Universallis*.

De fato, em sua proposta para reforma da filosofia, Descartes elimina a dúvida que se origina da variação entre fundamento sensível e fundamento intelectual, estabelecendo - a partir do intelecto - o

¹⁰ ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 13

fundamento da certeza sobre a qual se edificará o conhecimento, e, desse modo, empreende a unidade da razão, reunindo a razão teórica e a razão prática¹¹.

Daí resulta que, ainda que se saiba que o *racionalismo* reconheça a diferença entre a Física e a Moral, a necessidade de conhecimento evidente em todas as áreas do saber implica que o conhecimento em moral siga, necessariamente, o mesmo paradigma do conhecimento em física, ou seja, que o conhecimento se submeta à certeza intelectual, à certeza matemática .

Isso evidencia a restrição à qual o desenvolvimento do conhecimento está adstrito: todo desenvolvimento, mesmo de um novo campo de conhecimento, está subordinado ao paradigma matematizante, haja vista a noção daquilo que é ciência estar subordinado a uma definição pré-concebida de conhecimento objetivo.

E como consequência, essa restrição deforma a realidade ao transformá-la em objeto do conhecimento, uma deformação tanto mais grave, quando a ciência tem por objeto o homem, resultando, por conseguinte, na reificação do sujeito, que, como única possibilidade de conhecê-lo, o define nos termos mesmos da alienação.

É justamente essa representação reificada do sujeito que enseja submissão e controle onde se pretendia emancipação através do conhecimento adstrito ao molde da ciência moderna como paradigma do conhecimento. Eis, pois, como se constitui a aporia a qual aludem Adorno

¹¹ Razão prática no sentido da *fronesis* aristotélica; responsável pela apreciação, pelo discernimento dos fins.

e Horkheimer: a submissão surge em detrimento da emancipação no mesmo passo em que o conhecimento avança pela via logocêntrica de uma razão pura e coincide com a regressão do humano à condição de objeto.

Citando Jung¹²:

Quando o homem perde alguma de suas funções naturais, isto é, quando esta se vê excluída de sua atividade consciente e intencional, ocorre um distúrbio geral. É evidente, portanto, que, com a vitória da "déese Raison" (deusa Razão), tenha havido uma neurotização geral do homem moderno, ou seja, uma dissociação da sua personalidade análoga à cisão contemporânea do mundo.¹³

1.2 O Numinoso

A integridade antropológica do homem não pode prescindir das faculdades relativas aos planos da ética, da estética, da política, da religiosidade, da linguagem simbólica, da imaginação, elegendo uma via régia logocêntrica.

O modelo de estudo das ciências naturais não pode ser imposto ao estudo das ciências sociais, por exemplo, conforme exposto acima. Há que se considerar a importância da exaltação do valor do homem e de sua história, propugnando a prioridade de seu estudo integral, remetendo ao

¹² JUNG, C.G. *Presente e futuro*, 1991, p. 43

¹³ Este texto foi escrito em 1957, em plena *Guerra Fria*, numa situação de divisão do mundo pela "cortina de ferro".

ideal humanista de sabedoria e educação, com vistas ao resgate da exaltação da liberdade, da criatividade e da dignidade humanas.

Seguindo por tal entendimento, Eliade¹⁴, na introdução da obra em que apresenta um estudo fenomenológico e histórico dos fatos religiosos, faz extensa remissão ao sucesso e à originalidade de Rudolf Otto¹⁵ em sua mais célebre obra, *O sagrado*, escrito em 1917, observando que Otto, ao negligenciar o aspecto racional e especulativo da religião, volta-se, sobretudo, para o lado irracional do funcionamento da mente humana.

Numinoso é o termo criado por Otto¹⁶ para definir os aspectos irracionais inerentes ao sagrado. Trata-se de um neologismo derivado do termo latino *numen*, que significa deidade, divindade, influxo divino, inspiração.

O sagrado, para Otto, é algo essencialmente diverso em relação à natureza, ao mundo, à razão e até em relação ao ser. Como define Durkheim¹⁷, a coisa sagrada não pode se aproximar do profano, pois se trata, por definição, daquilo que o profano não deve e não pode tocar impunemente.

Antes de exaltar o irracionalismo, ou racionalizar o irracional, Otto pretende se valer do simbolismo para apreender e expressar o numinoso – que é totalmente alheio aos processos de racionalização – manifestado nos sentimentos perante o sagrado.

¹⁴ ELIADE, M. *O sagrado e o profano*, 2010, p.15

¹⁵ Rudolf Otto foi um dos pioneiros entusiastas do *Eranos*, um evento anual que reúne, desde 1933, grandes personalidades da cultura mundial no sul da Suíça e que teve grande importância no desenvolvimento da obra de Jung. O próprio termo *numinoso* foi adotado por Jung para descrever o fascínio do contato intenso e, muitas vezes, aterrorizante, com o universo arquetípico.

¹⁶ OTTO, R. *O sagrado*, 2005, p. 14.

¹⁷ DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*, 2000, p.47.

Citando o próprio autor:

Portanto, convém encontrar um nome para este elemento tomado isoladamente. Tal nome fixar-lhe-ia o caráter particular, permitindo, além disso, captar e indicar também, eventualmente, as formas inferiores ou frases de desenvolvimento. Formo, por isso, a palavra: o numinoso. Se *omen* pode servir para formar *ominoso*, de *numen* pode formar-se *numinoso*.

Falo de uma categoria numinosa como de uma categoria especial de interpretação e de avaliação e, da mesma maneira, de um estado de alma numinoso que se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso. Esta categoria é absolutamente *sui generis*; como todo o dado originário e fundamental, é objeto não de definição no sentido estrito da palavra, mas somente do exame. Só se pode tentar fazer compreender o que é procurando que a atenção do ouvinte se dirija para ela e fazendo que este encontre, na sua vida íntima, o ponto onde aquela vai aparecer e jorrar, se bem que venha a tomar necessariamente consciência dela. Podemos juntar a este processo o de indicar as suas relações ou oposição característica com os fenômenos que se apresentam noutros domínios melhor conhecidos da vida espiritual.

...

Por outras palavras, o nosso X não pode ser objeto do ensino propriamente dito; só pode ser excitado, despertado, como tudo o que procede do espírito.¹⁸

Como todo fenômeno originário, a categoria do numinoso não é passível de uma definição explícita, mas de observação e descrição. Trata-se, de uma apreensão *a priori*, num entendimento kantiano, em que um estímulo exterior incita uma capacidade interior de conhecer; uma capacidade original do homem, estimulada pelos sentimentos.

¹⁸ *Ibidem*, p. 14-15

Misterioso, atraente e aterrorizador, o numinoso não é resultado de uma percepção, mas uma faculdade do espírito. Para Otto, o homem tem uma predisposição ao sentimento religioso, um conhecimento *a priori* que o torna suscetível ao contato com o numinoso:

O que Schleiermacher entrevê é a faculdade de *contemplação* que se abisma perante a vida universal e a grande realidade que captamos na natureza e na história. Quando a alma se abre às impressões do "universo", a elas se abandona e nelas mergulha, torna-se suscetível, segundo Schleiermacher, de experimentar intuições e os sentimentos de algo que é, por assim dizer, um excesso característico e "livre" que se acrescenta à realidade empírica, um excesso não apreendido pelo *conhecimento teórico* do mundo e da conexão cósmica, tal como está constituído pela ciência. Seja como for, é algo que a *intuição* pode perceber da forma mais real, cuja experiência ela pode ter, e ganha forma em certas intuições a que o próprio Schleiermacher chama "visões intuitivas" (*Anschaungen*).¹⁹

Assim, a percepção do numinoso provoca uma reação emocional, o sentimento de ser criatura, que provoca a percepção de dissolução do ego, de pura existência; experimenta-se o *mysterium tremendum et fascinans*, onde se tem presentes os sentimentos de temor, devoção, reconhecimento de algo superior; impulsividade e ardor heroico; a comoção e o arrebatamento da experiência religiosa.

¹⁹OTTO, R. *op.cit.*, p. 188.

1.3 Religiosidade e Religião

A predisposição do homem ao sentimento religioso, como um conhecimento *a priori* que o torna suscetível ao contato com o numinoso percebida por Otto, tem eco em Jung, para quem a religiosidade é uma função da psique:

quando demonstro que a alma possui uma função religiosa natural, e quando reafirmo que a tarefa mais nobre de toda a educação (do adulto) é a de transpor para a consciência o arquétipo da imagem de Deus, suas irradiações e efeitos, são justamente os teólogos que me atacam e me acusam de "psicologismo". Se os valores supremos não estivessem depositados na alma, tal como mostra a experiência, sem eliminar o *antinomom pneuma* (o espírito da contrafação, que também nela está presente), a psicologia não me interessaria absolutamente, pois nesse caso a alma não passaria de um miserável vapor. Sei, porém, através de centenas de experiências, que não é este o caso. Ela contém e corresponde a tudo quanto o dogma formulou a seu respeito e mais ainda, aquilo que torna a alma capaz de ser um olho destinado a contemplar a luz. Isso requer, de sua parte, uma extensão ilimitada e uma profundidade insondável. Já fui acusado de "deificar a alma". Isto é falso, *não fui eu, mas o próprio Deus quem a deificou!* Não fui eu que atribuí uma função religiosa à alma; simplesmente apresentei os fatos que provam ser a alma "naturaliter religiosa", isto é, dotada de uma função religiosa: função esta que não inventei, nem coloquei arbitrariamente nela, mas que ela produz por si mesma, sem ser influenciada por qualquer ideia ou sugestão.²⁰

²⁰ JUNG, C.G. *Psicologia e Alquimia*, 2011, p.24-25.

E tal compreensão encontra, hoje, corroboração na neurociência.

Com efeito, o professor e neurocirurgião Raul Marino Jr. coletou estudos recentes sobre descobertas da neurociência a respeito da fé humana.

Aludindo ao livro *Neuropsychological basis of God beliefs*, de Michael Persinger, Marino Jr. destaca um estudo realizado com estimulação de campos magnéticos transcranianos sobre os lobos temporais, no qual mais de 80% dos voluntários relatou a sensação de uma “presença” não visível perto deles; também houve relatos de uma sensação de “unidade com o universo” e de visões de grande quantidade de luz, de sons rápidos e de sensações sublimes.²¹

Com relação ao lobo temporal direito, Marino Jr. cita o médico Melvin Morse, autor do livro *Where God lives*, para quem o fenômeno da intuição seria a função normal dessa estrutura, a qual, a seu ver, “é a menos controversa de nossas habilidades paranormais, aceita por cientistas e não cientistas, representando um tipo de aferência de uma fonte completamente diferente daquela dos cinco sentidos conhecidos”²².

E de maneira ainda mais enfática, traz a afirmação que “o reino dos céus pode ser encontrado no lobo temporal direito”, aludindo que é o nosso “meio biológico de nos comunicarmos com Deus e com a memória universal”, extraída do livro *Toward a psychology of transcendence: God in the brain*, de Arthur Mendel, para quem o lobo temporal direito é uma espécie de receptor-transmissor ao invés de simples armazenador de memórias,

²¹ MARINO JÚNIOR, R. *A religião do cérebro: novas descobertas da neurociência a respeito da fé humana*, 2005, p. 36-37.

²² *Ibidem*, p. 37-38.

capas de receber padrões energéticos e interpretá-los ao nível do cérebro, decifrando seu próprio código de experiências espirituais.²³

O lobo temporal direito é, pois, o responsável por um sexto sentido, através do qual é possível a percepção da realidade diretamente, sem que esta seja filtrada pelos cinco sentidos, acompanhando o hemisfério cerebral direito, que funciona como fonte de informações internas, trazendo, do mundo que se experimenta, percepções, impressões e sentimentos que vêm antes das palavras. Por outro lado – literalmente – o lobo temporal esquerdo é responsável pelas ações derivadas do pensamento lógico originado no hemisfério cerebral esquerdo, também denominado lado verbal, o qual decodifica o mundo experimentado, dando-lhe sentido e interpretando-o de forma coerente e com sentido; gerando conhecimento de causas e de ações, permitindo a articulação e expressão em palavras, o que cria a impressão de unidade mental.

Considerando que, para a neurociência do comportamento, todas as experiências humanas são geradas pela atividade cerebral, a qual é determinada por microestruturas cerebrais e seus padrões de atividade eletromagnética e química dentro e entre as estruturas do cérebro, Marino Jr. esclarece:

Assim, as estruturas decretam as funções e as microestruturas, as microfunções, permitindo-nos afirmar que todas as nossas experiências emergem da atividade cerebral: da autoconsciência e da sensação do eu aos sentimentos de amor, às emoções, à afetividade e, até mesmo, à sensação de presença de uma divindade.²⁴

²³ *Ibidem*.

²⁴ MARINO JÚNIOR, R. *op.cit.*, p. 89.

Destarte, a religiosidade – e a predisposição para o contato com o numinoso – resta demonstrada como intrínseca à condição humana. Mas e a religião?

A religião faz do mundo inteiro uma nova versão da família da criança pequena, uma família em que o crente é uma criança, os deuses e sacerdotes são seus pais.²⁵

No contexto psicanalítico no qual se encontra esta definição de Brenner, os pais são pais terríveis e a relação com a criança é tensa e marcada por amor e ódio.

As religiões instituídas, via de regra, tutelam o indivíduo alienando-o em um contexto massificado, conforme observado por Jung:

É curioso que também as Igrejas, com a promessa de cuidar da saúde da alma individual, sirvam oportunamente à ação massificada, exorcizando o diabo com Belzebu. Parece que elas não se dão conta da constatação mais elementar da psicologia de massa, segundo a qual o indivíduo na massificação sofre uma desfragmentação moral e espiritual, e elas se esquecem de que sua própria tarefa é possibilitar ao homem singular – com a graça de Deus – a metanóia, ou seja, o renascimento espiritual. Já sabemos que, sem uma verdadeira renovação espiritual do indivíduo, a sociedade em si não constitui um caminho de renovação, já que ela nada mais é do que a soma dos indivíduos que necessitam de salvação. Só consigo interpretar como alienação o empenho das Igrejas em aprisionar o indivíduo dentro de uma organização social e transportá-lo para uma condição na qual o seu sentido de responsabilidade se vê diminuído, principalmente, quando o seu verdadeiro objetivo deveria ser retirá-lo da massa inconsciente e cega, conscientizando-o de

²⁵ BRENNER, C. *Noções básicas de psicanálise*, 1987, p. 219.

que a salvação do mundo depende de sua própria alma.²⁶

Além da massificação, Jung alerta para um outro problema inerente às grandes religiões oficializadas: “o perigo do exagero de literalidade na compreensão da mitologia, que pervade toda a doutrina da Igreja, pode culminar na sua recusa absoluta”²⁷.

O alerta de Jung se faz diante da interpretação literal dos mitos religiosos, em detrimento de uma compreensão simbólica, observando que as tradicionais convicções coletivas defendidas pelas grandes religiões, por não se basearem na própria experiência interior, estão lastreadas numa fé irrefletida, que se esvanece quando se pensa com mais profundidade a respeito de seu sentido. A fé, conforme esclarece Jung, não é uma substituição suficiente da experiência interior, pois trata-se de um fenômeno secundário que depende de um acontecimento primeiro que atinja e inspire o indivíduo: a verdadeira experiência religiosa.

A religião institucionalizada, a ortodoxia, racionaliza o numinoso. Vale dizer, prioriza o estudo de aspectos doutrinários e rituais em detrimento dos aspectos mais espirituais e essenciais da experiência religiosa.

A experiência religiosa é algo de absoluto e individual:

É indiferente o que pensa o mundo sobre a experiência religiosa: aquele que a tem, possui, qual inestimável tesouro, algo que se converteu para ele numa fonte de vida, de sentido e de beleza, conferindo um novo brilho ao mundo e à humanidade.²⁸

²⁶ JUNG, C.G. *Presente e futuro*, 2011, p. 38.

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁸ *Idem*, *Psicologia e religião*. 2011, p. 130-131.

As considerações de Jung sobre o desvirtuamento da tarefa das religiões instituídas e sobre a experiência religiosa nos remetem a Buber²⁹ com sua importante distinção entre *coletividade* e *comunidade*: Enquanto na comunidade se verifica a doação recíproca dos sujeitos para a formação de um todo a partir da contribuição indelével de cada um, na coletividade há um sacrifício da existência individual, no qual os sujeitos – enquanto desenvolvem repetidamente tarefas idênticas – têm seus arbítrios tragados pelos desígnios de uma causa que lhes é externa e alheia.

À massificação, Jung propõe o desenvolvimento e conscientização individual, considerando que “a salvação do mundo depende de sua própria alma”.

E um movimento nesse sentido já pode ser percebido nos grandes centros urbanos: trata-se do desenvolvimento de uma nova religiosidade, anônima e leiga; sem dogma, mito ou rito estabelecidos, que propõe a vivência do numinoso livre do monopólio das religiões organizadas e oficializadas; uma vivência de algo íntimo e pessoal – transcendente ao indivíduo.

A religião, como forma institucionalizada de expressão da religiosidade, firmada em ritos, em mitos e dogmas, sempre exerceu um papel de **formação coletiva** e de manutenção da coesão social, fundindo-se, frequentemente, com as próprias estruturas políticas e sociais de um grupo ou nação, estabelecendo suas regras.

Considerando a religião nesse contexto, e o seu *esvaziamento* pelo progressivo desenvolvimento de uma nova religiosidade – íntima, pessoal, não institucionalizada – torna-se tanto mais oportuna a

²⁹ BUBER, M. *Do diálogo e do dialógico*, 2007.

compreensão do pensamento *sensível* para traduzir uma busca de compreensão das formas através das quais as práticas e manifestações do numinoso observadas no campo da arte se aproximam de uma proposta de transformação social apontando para uma concorrência simultânea do político, do estético e do religioso no plano do comum.

1.4 A Poética e a Legitimação do Pensamento Sensível; A Partilha do Sensível

Operando de forma tanto implícita quanto explícita na criação artística, é a poética que legitima o pensamento sensível, para que o racional e o sensível possam coexistir na integridade antropológica do homem.

Por partilha do sensível, Rancière aponta uma dimensão estética da política, que dá forma à comunidade, pois se refere, ao mesmo tempo, a duas noções: a de que existe uma participação num plano comum, que dá forma à comunidade, e ao recorte desse comum sensível em partes espaciais e temporais definidas:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum, dotado de uma palavra comum etc.³⁰

³⁰ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, 2005, p. 16.

Com efeito, Rancière propõe definir o conceito de política a partir de uma separação baseada na posição e na possibilidade de participação dos indivíduos na sociedade:

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades e dos possíveis do tempo.³¹

Vale dizer: **alguns** indivíduos da comunidade estão aptos a deliberar sobre questões atinentes à essa mesma comunidade (tem “competência para ver e qualidade para dizer”). Mas **não todos** os indivíduos³².

Em *A República*, Platão já relacionava a posição dos indivíduos na sociedade a atributos “naturais”, como qualidades físicas e morais, a educação e o modo de vida, que, por seu turno, ensejariam a esses indivíduos uma aptidão maior ou menor para o desempenho de determinadas funções públicas³³.

Assim, a sociedade ideal para Platão deveria estar dividida em classes, onde cada indivíduo cumpriria um papel determinado pela função que exercesse, fosse ela a de governar, defender, filosofar ou produzir bens materiais. A harmonia daí proveniente, só poderia vir a ser desestabilizada caso alguém aspirasse uma posição social que não lhe correspondesse. Em tal sociedade, ao trabalhador manual não seria dado

³¹ *Ibidem*, p. 16-17

³² Isso fica muito claro no caso das religiões institucionalizadas, onde impera a hierarquia e onde toda a conduta dos indivíduos é ditada pelos sacerdotes.

³³ Segundo Platão, os filósofos, por exemplo, ao terem o tempo necessário para estudar, ensinar e pensar, estariam em melhores condições de fundar e governar uma cidade, pois receberiam uma educação adequada para tanto que lhes permitiria “... ver mil vezes melhor do que os outros... pois teriam visto as verdadeiras realidades naquilo que estas possuem de belo, justo e bom”

tempo para desenvolver as competências necessárias à compreensão de assuntos alheios às suas rotinas, impedindo-os, por conseguinte, da participação nas atividades políticas ligadas a governança, por exemplo. O sujeito político em uma função social ativa (deliberativa e/ou executiva) seria aquele oriundo das camadas da população vinculadas ao trabalho imaterial, do pensamento. Quem faria política seria, portanto, o indivíduo que teria o tempo proporcionado pelas “mãos ociosas”, livres do trabalho manual.

Partindo do pensamento platônico, Rancière concebe aquilo que denomina “a partilha do sensível”, indicando que tal divisão tem como delimitadores sensíveis comuns, representações compartilhadas por indivíduos que ocupam espaços e tempos similares na sociedade, definindo o “produtor de mimeses” (o artista) como o responsável pelo deslocamento da divisão do sensível, quando tem sua prática vinculada tanto a um trabalho manual, quanto à uma criação intelectual.

Além disso, o “produtor de mimesis” propicia uma partilha sensível democrática, ao levar um trabalho da esfera privada ao espaço público, alcançando participação política e perturbando a ordem na sociedade ideal de Platão.

É a essa “democratização” que Rancière atribui a expulsão³⁴ do “produtor de mimesis” da cidade platônica: mais do que produzir imagens falsas, ele é expulso por perturbar a separação do sensível determinada na divisão social proposta por Platão, na qual um trabalhador manual jamais se envolveria em atividades do pensamento.

A arte, por ser capaz de introduzir formas de segmentação e visibilidade no comum, interferindo na distribuição desse comum,

³⁴ Livro III, de *A República*.

possibilita, ao mesmo tempo que regula a relação com o sensível, definir como e o que pode ser visto e audível, incluído ou excluído, compondo o próprio sentido do político, não devendo, nada obstante, ser confundida como uma estetização da política³⁵.

Assim, a arte é política pela participação na confecção do sensível comum e pela sua ordenação, pela produção de regimes específicos de afetabilidade, visibilidade, discursividade. Como no exemplo da escrita literária, que não distingue a partilha das identidades e das ocupações dos espaços: *“circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”*.³⁶

Compreendendo o sensível como algo habitado por uma *“potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo”*³⁷, ou seja, caracterizado por uma qualidade irrepresentável de sua potência de diferenciação, Rancière define o regime estético das artes:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda a qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. [...] Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.³⁸

³⁵ A estética da política não se faz por uma estetização da política. Entendida como prática estética, a arte não é política no sentido da imposição de ideologias, transmissão de mensagens, como meio de divulgação de palavras de ordem, panfletagem, pregação ou messianismo.

³⁶ RANCIÈRE, J. op. cit., 17.

³⁷ *Ibidem*, p. 32.

³⁸ *Ibidem*, p. 33-34.

Remetendo ao *estado estético* de Schiller, Rancière concebe que “o estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma”³⁹, numa concepção do sensível marcada pela identidade fundamental dos contrários: de um lado a completa supressão de referentes; do outro, a identificação das formas da arte às manifestações da vida de uma comunidade em sua integridade e inteireza. Assim, o novo regime estético das artes não se traduz em ruptura com o antigo, mas “transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e de um estado de civilização que antes era considerada a parte ‘não-artística’ das obras”⁴⁰. Sob esta perspectiva, ele se incumbe de inventar novas formas de vida no presente, o que equivale a uma identificação da arte com as práticas que imprimem um ritmo e uma edificação do modo de vida de uma comunidade, da emancipação de um povo.

Rancière não espera uma nova ordem mundial, uma nova organização comunitária, advinda da arte, no sentido de que não será uma obra que produzirá tal efeito de reforma, mas o que se produz, com a arte, é uma modificação da vida perceptiva, através da qual as pessoas podem ver outras realidades. Dessa forma, o pensador francês se aproxima de Jung, quando este defende que “a salvação do mundo depende de sua própria alma”, remetendo ao desenvolvimento e conscientização individual. Para Rancière, o potencial exploratório da arte só pode ser produzido pelos expectadores⁴¹.

Essa responsabilidade dos *expectadores*, remete, novamente, à poética, à ideia da tragédia e do trágico, como algo que afeta a toda

³⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁴¹ *Idem*. *O espectador emancipado*, 2010.

comunidade: a comunidade vive situações de conflito, com inúmeras tensões atravessando constantemente a vida dos indivíduos.

Retomando a questão da antinomia, ou aporia, da autodestruição do esclarecimento, tratada no início do presente trabalho, temos que a busca da essência mais profunda das coisas, ou o encontro da verdade última por detrás das aparências não deve ser a prioridade do indivíduo, mas, sim, o reinventar do quotidiano e a transformação da própria vida. É isso que Nietzsche⁴² percebeu ao mesmo tempo em que destacou as potencialidades que a arte oferece em sua proximidade com a vida.

Aludindo a “O Nascimento da Tragédia”, Machado⁴³ ressalta:

O nascimento da tragédia tem dois objetivos principais: a crítica da racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão; a apresentação da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisiaca e apolínea, como alternativa à racionalidade.

Com efeito, ao mesmo passo em que critica o império da autonomia da razão, o *cogito*, do *racionalismo* cartesiano, cuja matriz se pode identificar no pensamento lógico e dialético de Sócrates⁴⁴, Nietzsche vê na reunião do equilíbrio da razão, apolínea, e da sensibilidade, dionisiaca, presente na tragédia grega, o verdadeiro valor, que torna a arte a grande força criadora.

⁴² NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, 2007.

⁴³ MACHADO, R. *Zaratustra: tragédia nietzschiniana*, 1997, p. 11.

⁴⁴ Ao valorizar uma metafísica dos conceitos dirigida à busca dos valores e verdades últimas em detrimento de alternativas para experienciar a vida, Sócrates “prepara o terreno” para o *racionalismo* cartesiano.

A aproximação entre arte e vida está, igualmente, presente na estética da existência de Foucault⁴⁵, na qual novos estilos de vida devem ser baseados numa ética capaz de criar subjetividades que permitam novas formas de sociabilidade, em que os homens, através de práticas refletidas e voluntárias, possam modificar a própria singularidade, fazendo da vida uma obra permeada de valores estéticos.

⁴⁵ FOUCAULT, M. *História da sexualidade* 2, 1984.

PARTE II

A EXPRESSÃO DO NUMINOSO NO MODERNISMO E NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A relação da arte com o numinoso sempre existiu, podendo ser observada nas primeiras manifestações artísticas do homem: em diferentes povos pelo mundo, seja qual for o grau de desenvolvimento cultural, há sempre um sistema de representação artística e a crença na sacralidade.

Trata-se de uma relação entre o homem, o mundo e a vida, que por pertencer a um campo inefável, é alheia à razão instrumental.

Desde a antiguidade clássica até o início do *modernismo*, o numinoso na arte se fez representar por figuras de deuses, santos, madonas, crucifixos e outros objetos sagrados. Essa arte figurativa, ainda que não considerada uma mera imitação da realidade, mas implicada na busca de um estado não encontrado na experiência do real, limitava-se a representar o sagrado pelo viés do dogma de uma religião instituída.

A partir do *modernismo*, e em especial na arte contemporânea, o artista pode liberar sua criatividade para exprimir sua própria experiência religiosa; exprimir a religiosidade íntima e pessoal; exprimir a religiosidade espontânea, não direcionada ou racionalizada pela ortodoxia.

A arte contemporânea, caracterizada pela pluralidade de linguagens artísticas e pela liberdade para a criatividade que tudo pode empregar e que pode ser reconhecida de maneira tão ampla, permitindo que se respeite o valor e a pertinência da arte de todas as culturas e de todos os tempos, teve seu caminho aberto notadamente na passagem do século XIX para o século XX, com o surgimento de um mundo de novas expressões originais, no qual os artistas buscavam, muitas vezes, estilos contrários ao academicismo.

Nesse contexto, dentre os movimentos artísticos dos primeiros anos do século XX – como o fovismo, o cubismo, o dadaísmo, e tantos outros – que propugnavam as mudanças do discurso artístico e que foram imprescindíveis para o desenvolvimento de novas formas de expressão artística, destaca-se a ideia de uma síntese das artes, uma “síntese onde convergem todas as forças espirituais”⁴⁶ e verifica-se o abandono da representação figurativa na pintura com o surgimento do abstracionismo.

Com efeito, a partir da *Primeira Aquarela Abstrata*, de 1910, Kandinsky inaugura a pintura que prescinde da representação de objetos e temas da natureza de forma explícita, renunciando à figuração na busca de um novo ideal artístico, conforme observa García-Bermejo⁴⁷. Nesse mesmo ano, Kandinsky lança o livro *Do espiritual na arte*, onde trata de questões relacionadas a uma nova arte guiada por uma necessidade espiritual

⁴⁶ BECKS-MALORNY, U. *Kandinsky*, 2007, p. 20

⁴⁷ GARCÍA-BERMEJO, J.M.F. *Wassily Kandinsky*, 1995.

interior, que se contrapõe à arte de caráter exterior, de cunho decorativo, dotada de belas formas, mas destituída de conteúdo.

Dessa forma, Kandinsky vai em busca do numinoso como aquilo que o pensamento racional excluiu da integridade do homem com o processo de esclarecimento; vai em busca da unidade que a razão instrumental alijou: não somente uma expressão autônoma, mas a reintegração da totalidade através da arte, considerando o artista como um visionário – aquele que está no vértice superior do triângulo⁴⁸.

Pela mesma senda, em busca da mesma reintegração, Joseph Beuys aporta fortes laços de numinosidade em suas obras. Nada obstante, enquanto para Kandinsky o artista, um visionário, busca no futuro a “fórmula de uma nova sabedoria” que garante o desenvolvimento espiritual (o avanço do triângulo), para Beuys, todo homem é um artista e a transformação social deve ser promovida de pronto; algo para o agora e não algo para ser desvelado.

Destarte, o numinoso na arte moderna de Kandinsky, expressado através das cores e das formas puras, com a arte desempenhando o papel de “alimento espiritual”, e a continuidade da expressão do numinoso na arte contemporânea, com sua pluralidade de linguagens e com a incorporação de rituais pessoais e da noção libertária de uma criação que não é mais um privilégio exclusivo do artista, representada por Beuys, é o que se desenvolve nesta segunda parte do presente trabalho.

⁴⁸ A alusão ao triângulo de Kandinsky é apresentada mais adiante.

Kandinsky



Wassily Kandinsky, *Primeira Aquarela Abstrata*, 1910;
0,50 x 0,65m.
Paris, coleção Nina Kandinsky.

2.1 Kandinsky: A Arte como Expressão da “Necessidade Interior”

A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.

Kandinsky⁴⁹

O princípio da *Necessidade Interior* foi definido por Kandinsky⁵⁰ na ideia de que a harmonia das cores, da forma e do próprio objeto de uma criação artística *depende de um contato eficaz com a alma humana*⁵¹. Da capacidade de manipulação do elemento abstrato pelo artista, dependerá o maior ou menor contato (ou empatia) com a alma humana.

Com efeito, Kandinsky concebe a arte como expressão do espírito humano, cuja melhor exteriorização se dá através das cores e das formas puras, abstendo-se de conteúdos literários ou simbólicos.

Aprofundando-se em pesquisas cromáticas, variações formais e espaciais, busca, Kandinsky, um expressionismo abstrato, sensível.

Como atividade do espírito, capaz de transcender o mundo objetivo, o mundo material, a arte deve exprimir a experiência íntima do artista, o seu poder sensível, o que lhe permite a comunicação com os expectadores. Dessa forma, a arte se constitui no fermento espiritual que permite o desenvolvimento do homem.

⁴⁹ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*, 2009, p. 68.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 68 e 80.

Através da alusão a um triângulo, a comunidade é estratificada por Kandinsky, sendo que os indivíduos que se encontram no ápice (o vértice superior) se apresentam em “disparate” com relação às secções inferiores; somente no ápice é que se pode ter a compreensão da atualidade.

Com efeito, o artista, para Kandinsky, é aquele que tem condições de desbravar campos ainda desconhecidos pela comunidade; encontra-se isolado, à princípio, e sua obra não é compreendida por aqueles que o cercam: “Em sua indignação tratam-no de impostor, de semilouco”⁵²

Por vezes haverá somente um homem no ápice, em condições de contemplar de forma transcendente o mundo material e objetivo. Entretanto, cada um dos setores estratificados tem necessidade do *espiritual* e sempre haverá um homem que consegue ir mais longe do que o proposto para a sua secção do triângulo; este é o artista, que tem a grande responsabilidade de trabalhar arduamente para ultrapassar com sua obra o domínio do mundo material e oferecer um alimento espiritual de qualidade para seus companheiros de secção, em esforço para a compreensão do que está além da realidade objetiva. A busca do artista deve ser o próprio conteúdo da arte, a sua essência, a sua alma, a qual possibilitará o alcance da percepção do numinoso.

Kandinsky entende que o triângulo que representa o desenvolvimento espiritual avança continuamente⁵³, mesmo em épocas de aparente estagnação, e sempre sob a visionária luz do artista, que é capaz

⁵² *Ibidem*, p. 35.

⁵³ “Todo o triângulo, num movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá ‘amanhã’ o lugar onde a ponta estava ‘hoje’.”, *ibidem*, p. 35.

de ver no objeto aquilo que o ultrapassa, assimilando a “fórmula de sabedoria” que se apresenta aos homens

2.2 Joseph Beuys: o xamã para o drama do homem

A arte contemporânea de Joseph Beuys é marcada pelo compromisso político e pelo aspecto ritualístico, conforme bem destacou d’Avossa⁵⁴. Mas é igualmente marcante, o fato de que Beuys segue a tradição de Kandinsky naquilo que tange aos fortes laços com o numinoso, se bem que muito mais democráticos.

Se para Kandinsky a arte tem o predicado do novo, sendo o artista o visionário capaz de antever o inédito e expressar o que permaneceria inacessível aos demais, para Beuys “toda pessoa é um artista”.

De fato, a produção artística de Beuys frequentemente se vale de elementos pertencentes ao mundo da vivência ordinária, não exclusivo aos visionários, mas ao artista e ao público em seu cotidiano.

Destarte, a atenção do artista, ou o seu olhar – para contrastar novamente com o artista visionário de Kandinsky – está voltado para a realidade objetiva, o mundo comum, que ele compartilha com os expectadores.

⁵⁴ D’AVOSSA, A. *Joseph Beuys: a revolução somos nós*, 2010, p. 4. No mesmo sentido, vide BORER, A. *Joseph Beuys*, 2001, p. 31.

Há que se considerar, no entanto, que nada obstante os elementos disponíveis ao artista e ao público, será a sensibilidade desenvolvida que permitirá a reunião de tais elementos numa obra de arte. Não será – como para Kandinsky – o vislumbre duma região inacessível ao expectador, ou o reflexo de uma linguagem ainda inédita, que caracterizará o trabalho do artista, mas a sensibilidade para relacionar elementos disponíveis no seu próprio quotidiano.

Tal sensibilidade requerida para a arte, é o que Beuys reclama ao denunciar a perda do sentido de vida e o fenecer dos sentidos do homem: “Os homens de hoje não tem mais conhecimento da essência das coisas [...] e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo”⁵⁵. Beuys fala de um saber elementar que se perdeu e ao qual se deve retornar.

Coadunando com Schiller⁵⁶, esse retorno em busca de uma sensibilidade perdida pela civilização está implícito em toda a sua produção artística que ele oferece como uma matéria para reflexão.

Dessa forma, defendendo a arte como ensinamento e não o ensino da arte, à ideia de que “toda pessoa é um artista”, deve-se o complemento: sim; mas habilitado a criar só está aquele que conhece a linguagem do mundo esquecida pelo homem civilizado.

Nas palavras de Borer:

O caminho que Beuys procura e aponta com seu cajado de pastor, sua bengala revestida de feltro, o grande bastão da Eurásia, seu bastão de cobre, com o

⁵⁵ Citação de Beuys in JAPPE, G. *apud* BORER, A. *Joseph Beuys*, 2001, p. 14.

⁵⁶ Conforme exposto na *introdução* do presente trabalho.

objetivo de que a tendência seja compreendida: ou seja, a nossa habilidade de modificar a vida quotidiana (caótica, instável, quente, material, atual) em espiritualidade (perfeita, estável, fria, cristalina, celestial, futura), em conformidade com uma polarização que complementa a das energias vitais, e também a nossa habilidade de trazer os corpos de volta às almas.⁵⁷

Observando que Borer alude a obras como *Ovelhas* (1947), *Abelhas-rainhas* (1952) e *Veado sangrando sobre caveira* (1955) para ilustrar sua assertiva de que “até onde se remonta ao passado, os desenhos e preocupações de Beuys sempre representaram os animais que ele tanto amou”⁵⁸, destaca-se que, das forças elementares vitais que os animais detêm, Beuys está empenhado em aprender sobre a aquisição daquilo que as pessoas, hoje, estão destituídas: um instinto certo, um senso de orientação. De fato, ele desenvolve seus projetos junto com os animais, conforme destaca, mais uma vez Borer⁵⁹: na sua presença (como com a lebre morta ou o cavalo branco), ou com a matéria de seus corpos (gordura de animais ou desenhos feitos com sangue).

Evidencia-se, pois, que os animais estão para Beuys, ao mesmo tempo, na sua prática e no seu objetivo: aprender com os animais o desenvolvimento dos sentidos e a harmonia com a natureza.

O retorno ao conhecimento da essência das coisas e do sentido da vida; o sentido das relações com o mundo; os animais e o retorno à sensibilidade e à harmonia com a natureza dizem muito a respeito do numinoso na produção artística de Beuys. Contudo, há uma passagem

⁵⁷ Borer, A. *Op.cit.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 21.

relatada em sua primeira biografia⁶⁰, cujo conhecimento é extremamente importante para a análise e compreensão de sua obra.

Tal passagem dá conta de que Beuys, aos 22 anos, escapou miraculosamente da morte. Com efeito, em 1944 – durante a II Grande Guerra, portanto – Beuys, conforme o relato, era piloto de um bombardeiro da *Luftwaffe* que foi abatido sobre *uma região coberta de neve chamada Crime ou Criméia*. Inconsciente e semicongelado, depois de vários dias Beuys foi encontrado por tártaros que o tomaram como um dos seus e o trataram, trazendo-o de volta à vida enrolando-o em seus tradicionais cobertores de feltro e aquecendo-o com gordura animal.

Recuperado e abrigado em uma fazenda, Beuys passou por uma profunda crise existencial, *familiar a todos os grandes artistas*, a qual teria dado azo à elaboração dos princípios básicos de sua arte.

Desde então, Beuys se volta a trabalhos com feltro e gordura, preponderantemente, que ele próprio apresentou como *traços xamânicos de iniciação*.

Os fatos de tal narrativa jamais foram comprovados, mas seja esta uma história verificável ou um *mito pessoal* de Beuys, o fato é que ela serve de base para “organizar os princípios inerentes ao sistema beuysiano, procurando definir o seu *modelo*: trabalhos e comportamentos, descritos em círculos concêntricos cada vez mais abrangentes.”⁶¹

Identificar a numinosidade da arte de Beuys com uma espécie de xamanismo hodierno, ou urbano, demonstra, pois, ser útil à compreensão de seu pensamento e de sua produção artística.

⁶⁰ STACHELHAUS, Heiner *apud* BORER, A. *Op.cit.*, p. 12-13.

⁶¹ BORER, A. *Op.cit.*, p. 13.

Eliade⁶² distingue o xamã de outros tipos de mágicos ou curandeiros pelo uso que faz do estado de consciência que denomina “êxtase”, considerando o xamanismo como uma experiência extático-mórbida iniciática que provoca o rompimento das relações do neófito com o mundo profano e, ao mesmo tempo, o coloca em contato com o mundo espiritual/sagrado; uma hierofania antropomórfica.

Conforme esclarece o antropólogo Michael Harner⁶³, “xamã” é uma palavra dos povos Tunga, da Sibéria, e foi adotada pelos antropólogos para se referirem a pessoas de uma grande variedade de culturas não-ocidentais, homens ou mulheres, que entram em estado alterado de consciência – quando querem – para terem contato com uma realidade habitualmente oculta, frequentemente ligada às forças da natureza e animais de poder, usando-a para adquirir conhecimento e poder e, com isso, ajudar outras pessoas.

Beuys, pelo tanto, preenche todos os requisitos de um xamã: passou pela experiência extático-mórbida iniciática, com seu *renascimento* no episódio da Criméia e posterior crise existencial; propugna por aprender com os animais o desenvolvimento dos sentidos e a harmonia com a natureza; seu trabalho é marcado pelo compromisso com a humanidade e pelo aspecto ritualístico.

Se nas sociedades arcaicas o xamã é responsável pela saúde física e espiritual da comunidade, é oportuno lembrar que, citando as cruzes vermelhas costuradas nas laterais de um piano embalado em feltro, de sua obra *Infiltração homogênea para piano de calda*, de 1966, Borer destaca como todo o trabalho de Beuys multiplica os sinais de doença e morte.

⁶² ELIADE, M. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, 2002.

⁶³ HARNER, M. *O caminho do xamã*. 1995.

Mas qual é, segundo Beuys, a natureza da doença? “É a doença da natureza – não o mal-estar da civilização, mas a cultura enquanto perda da natureza: o que é enunciado pelo caráter homeopático de todas as suas intervenções.”⁶⁴

E Beuys trabalha incessantemente pela cura: “Libertar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte, para mim, é a ciência da liberdade.”

Sua dedicação ao seu trabalho se evidencia em seu empenho na comunicação: não só em sua atividade acadêmica, mas em conferências públicas, seminários, entrevistas e declarações, Beuys está *presente na obra*:

pessoalmente em suas explicações, Beuys se expõe ao comentário e expõe o seu trabalho como obra da fala, mas na medida em que a fala desenvolve um projeto global, unificante. Ele dá a entender que a menor de suas declarações e portanto cada comportamento (por exemplo, não lançar uma ideia enquanto o interlocutor estiver de costas) fazem *parte integrante* da sua obra, compõem uma linguagem; ele é tão responsável por ela quanto um pintor o é por sua pintura, ou um artesão por seu artesanato; ele está *engajado*.⁶⁵

Em consonância com seu *engajamento*, a sua obra apresenta a reunião de elementos, os quais são igualmente componentes de uma unidade – a obra – e partes que guardam independência entre si. Daí que, também em sua obra, ganha evidência a comunicação. A comunicação, que se torna viável somente enquanto união que preserva a autonomia das partes.

⁶⁴ BORER, A. *op.cit.*, p. 25

⁶⁵ *Ibidem*, p. 14.

Da comunicação, a convivência de componentes distintos no plano da obra leva à inferência da ideia de mediação; a mediação entre o pensamento racional, que insiste em prevalecer, e o pensamento sensível, que precisa ser reencontrado no *conhecimento da essência das coisas, no sentido da vida e no sentido das relações com o mundo*.

A mediação para a reintegração antropológica do homem. A reintegração para vencer a dor e o sofrimento da vida e reconcentrar-se na unidade primeira, conforme o pensamento trágico de Nietzsche⁶⁶.

O sangue, veículo da vida, como é universalmente reconhecido e cuja perda simboliza a perda da vida; o mel, que simboliza a sabedoria, a preservação, considerado junto ao leite pela igreja cristã primitiva como um alimento espiritual; o animal morto; os ossos. A vida e a morte, ou, antes, a experiência da vida e da morte remetendo ao grande drama universal humano representado por Beuys em sua produção artística.

O trágico, marcante na obra de Beuys.

O retorno à unidade de todas as coisas e sua consequente afirmação da vida e da morte – cuja intuição é a síntese do pensamento trágico – estão presentes em suas obras, como em *Cruz com rótula e crânio de lebre*, de 1961.

⁶⁶ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*.



Joseph Beuys, *Cruz com rótula e crânio de lebre*, 1961;
Bronze, osso 16 x 11 x 6 cm.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

O material predominante na obra é o bronze, uma liga metálica obtida à partir do cobre, cujo significado simbólico o aponta como o “metal de Vênus”, que em seu significado positivo representa o amor, o princípio feminino (Yin, para os chineses), a fecundidade, a capacidade criadora. A rótula e o crânio, como ossos, trazem a ideia da morte e do tempo pré-determinado da existência, consistindo no elemento básico da mudança, da transmutação.

A cruz, símbolo extremamente antigo e de caráter universal, tem o significado arquetípico da conjunção dos opostos: o eixo vertical (masculino) com o eixo horizontal (feminino); o positivo com o negativo; o homem com a mulher; o superior com o inferior; a vida com a morte.

Para a teosofia, filosofia e prática da qual emergiu a antroposofia de Rudolf Steiner⁶⁷, a qual exerceu significativa influência sobre o pensamento de Beuys, o sentido místico da cruz se manifesta no sentido do dualismo andrógino presente em todas as manifestações da natureza. A cruz significa, assim, a idéia do homem regenerado, aquele que conseguiu integrar harmoniosamente as suas duas partes e que, "crucificado" como mortal, como homem de carne com suas paixões, renasce como imortal.

Dentre as aproximações simbólicas possíveis à obra de Beuys, também é pertinente a cruz como representação do *axis mundi*, uma abertura central que conecta diferentes níveis verticais do cosmos, a partir da qual o xamã, de acordo com Eliade⁶⁸, tem acesso a outros planos. A cruz, assim, afirma a relação básica entre o mundo numinoso e o terreno.

⁶⁷ Cf. BORER, A. *Op.cit.*, p. 27 e D'AVOSSA, A. *Op.cit.*, p. 2

⁶⁸ ELIADE, M. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, 2002.

Joseph Beuys



Joseph Beuys, *EURASIA sinfonia siberiana*, 1953;
Lousa com desenho a giz, cunhas de feltro e
gordura, lebre e varetas.
Munique, coleção particular.

Em outra produção de Beuys, *EURASIA sinfonia siberiana*, de 1953, a posição das varetas em relação à base (o piso), forma um triângulo com o ápice agudo voltado para cima, simbolizando o ternário masculino evolutivo; sobre o triângulo, repete-se a representação do poder criativo, agora não mais pelo emprego do bronze, mas simbolizado pela lebre, um psicopompo; a lebre, cujo caráter feminino fundamental na China simboliza a força *Yin*. Assim, o masculino evolui até transformar-se em seu oposto, o feminino; a vida transforma-se em seu oposto, a morte. O jogo dos opostos intuindo a unidade de todas as coisas e sua afirmação consequente: vida e morte. Novamente, o eterno drama da humanidade.

O quadro negro, na mesma obra, pode ser associado à *nigredo* dos alquimistas⁶⁹, que corresponde à primeira fase do processo alquímico: a *nigredo* manifesta-se na preparação do material que vai ser trabalhado, seja ele um metal, uma pedra, madeira ou corpo; nessa fase, os elementos físicos e orgânicos ainda estão misturados e precisam ser preparados antes que o processo de criação propriamente dito se inicie. O agente ou, no caso, o artista, está diante de uma miríade de possibilidades à espera da materialização de ideias muitas vezes já intuídas; está diante de sentimentos e imagens.

Sobre o quadro negro, a cruz desenhada por giz, que representa a conjunção de opostos, só apresenta o polo do céu; em lugar de sua parte inferior está a palavra “EURASIA” numa clara referência aos dois “nascimentos” de Beuys no polo da terra: na Europa (Alemanha), o nascimento de fato; e na Ásia (Criméia), o *renascimento*, a iniciação xamânica.

⁶⁹ Numa interpretação compartilhada por Jung, o homem é considerado o verdadeiro laboratório alquímico, sendo que o homem comum corresponde aos metais vis. O objetivo da alquimia é transformar esse homem comum no novo homem, que corresponderia ao ouro, o metal puro por excelência.

A respeito do emprego do feltro e da gordura animal tem-se que “fadada a infinitas metamorfoses, capaz de simbolizar o ambíguo, o devir e a mudança, a gordura é também o emblema das mais misteriosas conversões da existência”⁷⁰. Quanto ao feltro, a sua propriedade natural o qualifica tanto como isolante térmico, como isolante moral.⁷¹

Reiterando que na produção artística de Beuys se encontram tantos sinais de doença e morte, há que se associar como esses sinais se coadunam com o que ele próprio diagnostica: “um grande sofrimento é o que se impõe a quem quer que, em nossos dias, observe a natureza humana”⁷².

Beuys trabalhou, sempre, acreditando que a transformação social é a grande obra humana e a cura para esse grande sofrimento. Quando se atém que algumas técnicas de diagnóstico transmitidas aos xamãs pelos mestres espirituais lhe conferem grande poder, na medida em que lhe permitem afirmar, com uma autoridade análoga à que conferimos a nossos médicos, se ainda vale a pena investir na cura de uma pessoa, a dedicação constante de Beuys pela transformação social, seu investimento na cura do homem, torna-se um poderoso alento espiritual.

⁷⁰ VALENTIM, Eric *apud* BORER, A. *Op. cit.*, p. 21.

⁷¹ BORER, A. *Loc.cit.*

⁷² *Ibidem*, p. 24.

2.3 O numinoso na arte brasileira

A relação entre o numinoso e a arte é particularmente rica no Brasil. A tolerância e o sincretismo decorrentes da combinação de culturas tão distintas, abriram caminho para que – em conjunto com o ecletismo permitido pelo abstracionismo do modernismo; intensificado na contemporaneidade – uma miríade de artistas brasileiros produzissem obras cuja religiosidade se apresenta em planos sutis, até mesmo, por vezes, de elaboração inconsciente e não propositada.

Por conseguinte, qualquer relação de artistas do panteão brasileiro dificilmente poderá pretender esgotar a questão da expressão do numinoso na arte brasileira. No presente trabalho, optou-se por cingir-se ao destaque de apenas alguns artistas brasileiros, a título exemplificativo, cuja apreensão do lado pessoal e particular vai além da obra e técnica do artista, permitindo a percepção da religiosidade ora em formas plenas, como na luz ou na apresentação humana; ora, não raras vezes, em formas muito tênues, apenas sugestivas.

É o caso dos círculos de Tomie Ohtake, presentes na maioria das fases de sua obra artística e que, conforme Paulo Herkenhoff⁷³ é síntese do espaço no mundo e é a forma mística que representa o ideal de perfeição, com um conceito fortemente associado ao *zen*, conceito filosófico do qual Tomie seria uma verdadeira representante, “já que simplesmente é, sem a intenção de ser, pois naturalmente abdica de qualquer intelectualização, verbalização e conceituação a respeito.” O círculo, na caligrafia ideogramática japonesa, representa iluminação, elegância, o universo e o vazio.

⁷³ HERKENHOFF, P. *Tomie Ohtake na trama spiritual da arte brasileira*, 2003.

Mas assim como o *zen* de Tomie Ohtake e de Mira Schendell se origina na pluralidade cultural do país, também há que se destacar o numinoso do universo cosmológico indígena e da magia dos cultos afro-brasileiros, que fluem da mesma fonte.

Assim, Bené Fonteles, que sempre infundiu questões espirituais em seu trabalho artístico, demonstra mais um ecumenismo do que propriamente um sincretismo, o que o aproximou de Rubem Valentim e suas construções expressando valores afro-brasileiros, mesmo antes da hoje reconhecida notoriedade no panteão nacional.

Rubem Valentim, por seu turno, foi *yalorixá* em um terreiro de Salvador-BA, e a sua bagagem cultural advinda dos candomblés baianos, traduz a cultura religiosa iorubá nos signos geométricos das suas obras, ressaltando, sempre, que a espiritualidade não é redutível ao animismo.

Niobe Xandó, cuja produção artística é baseada em símbolos gráficos, tem em seu trabalho a influência das culturas africana e indígena, que se destacam em suas séries de pinturas florais e sequências de representações de máscaras.

Willys de Castro e Hercules Barsotti, artistas neoconcretistas de São Paulo, dinamizam todo o espaço em torno de suas obras, com a sutileza que Ferreira Gullar definiu em seu Manifesto do não-objeto: “um corpo *trans-parente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá a percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência”.

Esse breve rol de artistas é, conforme já alertado, meramente ilustrativo e muito distante de representar o vasto elenco que aqui se poderia fazer constar para destacar a presença do numinoso na produção

artística brasileira. Nada obstante, o presente trabalho tem seu foco voltado para Karin Lambrecht, cuja obra apresenta tanto uma consciência política, quanto um olhar para a vida sob o prisma da tragédia, e, ainda, uma dimensão ritualística que se presta a uma ligação entre o homem e as forças superiores da natureza, com nítidas aproximações a Beuys.

Gaúcha de ascendência alemã, Karin Lambrecht segue a posição estética do neo-expressionismo alemão, utilizando-se de pigmentos naturais em suas tintas, valendo-se de grãos de terra e outros minerais, pele e sangue de animais, para exprimir sua sensibilidade poética com elementos dramáticos.

Nascida em 1957, em Porto Alegre-RS, ingressou em 1975 no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde formou-se bacharel em artes plásticas em 1979, mesmo ano em que começa a expor a sua produção artística.

Muda-se para a Alemanha em 1980, para continuar seus estudos de pintura com Raimund Girke, na H.D.K. – *Hochschule der Künste* (hoje, U.D.K. – *Universität der Künste*) de Berlim. Volta ao Brasil em 1983, radicando-se em Porto Alegre e expondo regularmente.

Dentre os muitos prêmios recebidos, destaca-se a Bolsa do Programa *Artist in Residence*, do *International Visitor Program*, promovido pela USIA – *United States Information Agency*, em 1986 e o Prêmio “Ivan Serpa”, promovido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE, Rio de Janeiro, em 1987.

Suas obras fazem parte do acervo público do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre-RS, do Museu de Arte

Karin Lambrecht



Karin Lambrecht, Sem Título,
1999/2002.
Pigmentos e terra sobre lona;
280 x 280 cm.

de Santa Catarina, em Florianópolis-SC e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, dentre outras instituições.

Entre suas principais participações em exposições, destaca-se *Como vai você Geração 80?*, em 1984, no Parque Lage, Rio de Janeiro; 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985; 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987; *Panorama da Arte Atual Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1989; III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre; 25ª Bienal Internacional de São Paulo; V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre; Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, em 1994; *Arte como Questão: anos 70*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

Com uma produção artística marcada pela preocupação com a reunião de elementos para a formação de uma unidade – a obra – Karin Lambrecht promove uma mediação que remete à reintegração do pensamento trágico de Nietzsche, necessária para vencer a dor e o sofrimento da vida e reconcentrar-se na unidade primeira.

Sempre pesquisando diferentes suportes para sua expressão artística, a artista não se interessa tanto pela representação, mas “mais pela matéria prima da pintura”⁷⁴ e, nesse quesito, o sangue de carneiro – que a artista permite fluir sobre o tecido, papel ou tela, estruturando formas livres, com a expressão e emergência da cor – ganha destaque especial, quer pela remissão direta à morte, quer pelo aproveitamento de uma matéria que é refugio da produção econômica.

⁷⁴ FARIAS, CATTANI E CHAIA. *Karin Lambrecht*, 2002, p. 22

Essa constante busca de técnicas, suportes e linguagens, além do processo de pesquisa de cores para sua expressão artística, remete a uma característica fundamental dessa artista, tão marcante, que a seu respeito Farias se pronunciou da seguinte forma:

A artista quer ultrapassar as armadilhas que aprisionam a arte dentro de uma redoma, para tratar da vida social de seu país em alguns de seus aspectos mais candentes: da ordem social que engendra a marginalidade social, das lutas dos sem-terra por um novo estatuto agrário. E ela tanto desce à esfera política quanto invade espaços transcendentais, como a religião e a necessidade da religião.⁷⁵

Assim, percebe-se que Lambrecht situa-se em relação à sociedade de uma forma poética – devido aos seus elementos dramáticos – e também crítica – atentando para uma lógica corrompida, de insignificância da vida e de toda matéria inservível do ponto de vista da produção econômica.

Em sua obra, não se percebe a intenção de representar a natureza, mas ao valer-se de materiais como minerais e restos de animais e vegetais, Karin Lambrecht cria novos recursos de linguagem para expressar a natureza pela arte, aguçando sentimentos através da percepção do numinoso presente na natureza e em cada ente vivo.

O expectador experimenta a sensação de ser o animal, ou a terra, e assim é lançado àquele sentimento de totalidade, de unidade de todas as coisas, cuja afirmação é a própria afirmação de vida e de morte.

⁷⁵ FARIAS, A. *Arte brasileira hoje*, 2002, p. 55

Elementos dramáticos explicitados pela morte do carneiro, que antes de representar uma atitude ou postura de resignação, incita à percepção do numinoso como mensagem da possibilidade da superação do drama da vida.

A artista busca, através da arte, combater o crescente distanciamento entre a natureza e o homem, abrindo novas oportunidades para se alcançar a unidade perdida. A tragédia, em sua obra, está amparada no pressuposto de que a vida dos indivíduos em sociedade é marcada por relações de conflitos e tensões constantes. Conforme destaca Chaia, “pode-se observar, na obra de Karin Lambrecht, a expressão de uma sociedade que se revela tragicamente, por não poder experimentar o gozo pleno da liberdade e por conter permanentes e irresolúveis conflitos”⁷⁶.

A produção de Lambrecht pode ser entendida, ainda, como uma crítica sobre a banalidade da vida na sociedade hodierna, conforme, novamente, observa Chaia:

Ganha maior significado, ainda, o sentido que Karin Lambrecht imprime à sua ação artística, quando compreende que a utilização do sangue de carneiro supõe que este material deve ser recolhido e utilizado na arte como forma de recusa ao fato de o sangue animal ser descartado pela sociedade de consumo. Ao se apropriar deste líquido vital, a artista quer expressar visualmente a ideia de que nenhuma vida é descartável, bem como deixar transparecer o desgosto pela vida matável, retirando-a do espaço de indiferenciação. O ato de recolher o sangue do animal é, simultaneamente, estético e ético. Assim como o ritual do abate do carneiro, os trabalhos da artista

⁷⁶ CHAIA, M. *Karin Lambrecht*, 2012, p. 8.

permitem compreender que o homem contemporâneo vive o tempo fora do eixo ("The time is out of joint"), no dizer de Hamlet, ao se referir aos acontecimentos do reino da Dinamarca. Tais sensações de incômodo que o sujeito sente no mundo podem ser percebidas na visualidade construída por Karin Lambrecht.⁷⁷

No presente trabalho, é reproduzida uma obra (página 62 e detalhe na página 67), sem título, de 2002, concebida com pigmentos e terra sobre lona.

O plano de quase oito metros quadrados apresenta uma divisão entre a parte superior – de cor marrom, homogênea – e a parte inferior, tingida por tons de ocre e manchas marrons. A divisão entre essas duas partes está claramente definida por uma linha que demonstra o controle da criação por parte da artista, em contraste com o acaso da formação das manchas na parte inferior, evidenciando o par de opostos controle-acaso, característico das obras de Karin Lambrecht.

Coincidindo com a linha divisória entre essas duas partes, a artista opôs uma série de três círculos maiores, encimados por outros três círculos menores, de menor destaque no marrom homogêneo.

O círculo simboliza a unidade primordial e o próprio céu. Símbolo da eternidade, também representa o arquétipo da totalidade, significando o dinamismo psíquico, o mundo manifestado para a psicologia simbólica.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 4.

Karin Lambrecht



Detalhe

Em sânscrito, a palavra correspondente a círculo é *mandala*, e Jung recorre à mandala para designar uma representação simbólica da psique, cuja essência tem para o homem, um caráter numinoso. Ao contemplar uma mandala, o expectador experimenta serenidade e o sentimento de restabelecimento de ordem e coerência na vida.

A obra apresenta, ainda, a inserção de palavras.

Com efeito, o uso de palavras em dois dos círculos maiores, remete a um recurso também característico da artista, que com o emprego de vocábulos obtém um duplo efeito: o estranhamento, que instiga a percepção, e o estímulo ao uso da memória. Na obra em perspectiva, a palavra *Christus* inserida num dos círculos maiores, remete a um cristianismo arcaico, recolocando um dos mais poderosos símbolos religiosos, de forma a provocar a sua reinterpretação simbólica, de forma a resgatar sua função na promoção de uma experiência interior, em contraposição à banalizada interpretação literal e racionalizada promovida pelas religiões institucionalizadas.

Outro símbolo cristão, ou antes, um símbolo muito antigo e de caráter universal, a cruz, está representada em outra obra de Lambrecht, reproduzida (apenas em detalhe) no presente trabalho.

A obra, uma instalação com vestidos brancos atingidos com sangue de carneiro, e impressões de vísceras de carneiro sobre papel, em sobreposição à fotografia de mãos com vísceras, é bastante representativa da preocupação de Karin Lambrech com a linguagem e com as questões do mundo sensível.

A colocação dos vestidos sobre um travessão horizontal remete à imagem da cruz, mais especificamente, dentre todos os aspectos possíveis para uma cruz, a cruz cristã, pela representação do corpo através do vestido (vide página 70).

Mais uma vez, há o deslocamento de um poderoso símbolo religioso, de forma a provocar a sua reinterpretação simbólica visando uma experiência interior.

Novamente a artista promove a ideia da reunião de opostos, principal significado contido no simbolismo da cruz e na própria simbologia da crucificação de Cristo: representar a essência do antagonismo, uma condição que permeia tudo no universo, inclusive o homem, pois tudo nasce e se desenvolve a partir do dramático choque de forças opostas.

Nesse mesmo sentido, considerada, ainda, como “Árvore da Vida” e “eixo do mundo”, a cruz representa simbolicamente a ponte pela qual se pode chegar ao reino divino, ao numinoso. Dessa forma, a cruz estabelece a relação básica entre o par de opostos representado pelo mundo celestial e pelo mundo terreno, significando, enfim, que o conhecimento vivenciado dos opostos é o caminho que conduz ao conhecimento de si mesmo, à iluminação.



Karin Lambrecht, (detalhe) Sem título; instalação com vestidos brancos com sangue de carneiro; impressões de vísceras de carneiro sobre papel e fotografia *Mão com Vísceras*, 2001.
25ª Bienal de São Paulo.

A cor do vestido, branco, corresponde a unidade de todas as cores e, pelo tanto, simboliza a unidade primordial, o todo, o numinoso. Daí derivam outros significados como a fé e a pureza. O branco irradia calma e pureza. Em iconografia, os justos e os santos são representados com vestes brancas.

O vestido branco, nessa obra, representa a candura, a inocência, a pureza. São quatro vestidos: um imaculadamente branco e outros três manchados de sangue, fluido vital, que se esvai do carneiro sacrificado. A afirmação de morte e vida.

O sangue do carneiro que morre modifica o estado de inocência do branco que o recebe. O branco transforma-se em vermelho. O vermelho da incandescência, da atividade, que avança na direção do espectador, se impõe, tem movimento.

Em termos alquímicos, com a mudança do branco para o vermelho, a obra se aproxima, simbolicamente, da mudança do estado *albedo* (processo de purificação), para *rubedo*, o estado de iluminação.

O branco, inocente, puro, transforma-se no vermelho, na cor do calor, paixão, amor, e da energia doadora de vida. O eterno movimento da fonte da vida produzindo individuação e, nesse ato, desgarrando-se de si mesma; a dor e o sofrimento da separação do Uno primordial.

A morte, que é o fim da individualidade, é o movimento da reintegração da vida; a saída de sua dor e o reencontrar-se em sua unidade original. Assim, morrer não é aniquilar-se, mas integrar-se na origem que, incessantemente, produz nova vida. Não há culpa, não há mal, nem bem

nesse ciclo: a morte é o pressuposto para a nova vida, assim como a vida é o começo da morte.

Vida e morte, o grande par de opostos reunido na obra de Karin Lambrecht, cuja afirmação conduz à intuição da unidade de todas as coisas. A essência do pensamento trágico.

CONCLUSÃO

Pensar o homem em sua integralidade antropológica é vê-lo inserido numa natureza reconciliada com a humanidade, o que implica em uma atitude diversa daquela predominante, especialmente na cultura ocidental, onde a autonomia da razão tudo submete a conceitos, que limitam a diversidade natural do mundo a uma depauperada identidade reducionista.

Contextualizando a autonomia da razão na *aporia da autodestruição do esclarecimento*, a presente monografia logrou apresentar a fragmentação à qual o homem se submeteu; uma fragmentação em detrimento de sua integridade antropológica, representada pela cisão de sua dimensão sensível pela eleição de uma via logocêntrica de conhecimento.

Para além do pensamento racional, há que se considerar o pensamento sensível para a recomposição do homem integral.

E a arte, como manifestação cultural e subjetiva, passível de interpretação, apresenta, em sua manifestação de criatividade, características simbólicas que vinculam dimensões intuitivas e emocionais às idéias literais e impessoais, constituindo-se na ferramenta e meio pelo qual o homem pode reencontrar-se consigo próprio e com a natureza.

A arte aproximada da vida – conforme o pensamento filosófico de autores como Schiller e Nietzsche – confere ao homem a possibilidade da coexistência dos pensamentos racional e sensível, permitindo-lhe conectar-se novamente com a natureza e, por conseguinte, proporcionando-lhe uma nova *visão do mundo*, a qual lhe abre a perspectiva da promoção de uma mudança no seu cotidiano; uma mudança que permite vislumbrar a solução dos grandes problemas sociais que vivemos hoje.

Tal mudança não se dará através de uma obra de arte que produzirá tal efeito de reforma, conforme observou Rancière, mas produzida no indivíduo, através de uma modificação da vida perceptiva, quando as pessoas poderão ver outras realidades.

Trata-se, pelo tanto, de uma relação entre ontogênese e filogênese, presente em Schiller, Nietzsche e Rancière, e muito bem sintetizada por Jung ao asseverar que “a salvação do mundo depende de sua própria alma”⁷⁸, remetendo ao desenvolvimento e conscientização individual para a mudança da coletividade.

Conceituando o numinoso e demarcando as diferenças entre os conceitos de religião e religiosidade, o presente trabalho evidenciou como o sentimento religioso, uma manifestação do numinoso, é uma função da psique, uma faculdade inerente ao homem, que deve ser vivenciada como uma experiência íntima e pessoal, livre de dogmas e rituais pré-estabelecidos, cujo entendimento racional, literal, se impôs em detrimento de uma compreensão simbólica original.

⁷⁸ Vide parte I, página 32.

Partindo dessa conceituação, demonstrou-se o incremento das manifestações do numinoso a partir do modernismo, notadamente da inauguração do abstracionismo por Kandinsky, artista considerado como fundador de uma *tradição* das representações numinosas da aludida nova religiosidade, anônima e leiga, pois com a expressão artística livre da figuração, manifesta-se a própria expressão intuitiva e emocional do artista, até mesmo em planos sutis, por vezes de elaboração inconsciente e não propositada, que é apreendida de forma subjetiva pelo expectador, à qual se pode chamar de expressão do *indizível*, pois expressa fantasias e sentimentos, que extrapolam o poder de manifestação racional.

Na arte contemporânea, Joseph Beuys dá sequência à tradição fundada por Kandinsky, incrementado-a com o compromisso político e com aspectos ritualísticos próprios.

Além de se valer de elementos pertencentes ao mundo da vivência ordinária, não exclusivo aos visionários, mas ao artista e ao público em seu cotidiano, o que demonstra como o artista está voltado para a realidade objetiva, o mundo comum, que ele compartilha com os expectadores, Beuys explora a relação ontogênese – filogênese, identificada em Schiller e outros pensadores, acima, propugnando que “libertar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte, para mim, é a ciência da liberdade”⁷⁹. Defende, portanto, a arte como ensinamento (e não o ensino da arte) para o retorno do homem ao conhecimento da essência das coisas e do sentido da vida; o sentido das relações com o mundo e com os animais; o retorno à sensibilidade e à harmonia com a natureza.

⁷⁹ Cf. parte II, página 52.

Na arte brasileira, o presente trabalho identificou um rico rol de artistas destacados pelos fortes laços com a representação do numinoso, resultado da diversidade étnica e do panteão multicultural brasileiro. Nada obstante, o compromisso político e a presença de elementos ritualístico próprios, apontam Karin Lambrecht como a mais legítima representante da tradição Kandinsky-Beuys na arte contemporânea brasileira.

Por conseguinte, o presente estudo focou a obra da artista gaúcha, identificando relações entre a arte e a religiosidade, e, consequentemente, entre arte e política, partindo do pressuposto de que a religião, como forma institucionalizada de expressão da religiosidade, firmada em ritos, em mitos e em dogmas, sempre exerceu um papel de formação comunitária e de manutenção da coesão social, fundindo-se, frequentemente, com as próprias estruturas políticas e sociais de um grupo ou nação, estabelecendo suas regras.

Destarte, conclui-se que a arte é libertadora porque elimina interditos, propiciando ao indivíduo restabelecer contato com o numinoso, indo idealisticamente além do que é meramente dado. A arte se presta a isso porque a abordagem simbólica, vale dizer a abordagem intuitiva e emocional, é a única que permite ao homem ir mais além; ir para domínios nos quais o entendimento lógico não é suficiente.

No cenário hodierno, a arte se apresenta, então, como a alternativa para o homem reintegrar-se, dirigindo a cultura para abranger as humanidades, as faculdades do espírito, em oposição à cultura científica hermética e afastada de sua função social enquanto fundada exclusivamente no racionalismo, cuja filosofia monástica e valores

individualistas, deram azo ao tecnicismo exacerbado, à massificação alienante e às formas de controle da sociedade.

Mais do que o último abrigo da utopia, a arte apresenta-se como um caminho capaz de conduzir o homem ao autoconhecimento e auto-aprimoramento necessários ao aperfeiçoamento da sociedade e à almejada emancipação.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. *Nova história moderna e contemporânea*, Vol. II, Bauru, SP: EDUSC, 2006.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Kandinsky*. Tradução de Maria José B. Machado. Colônia, Alemanha: Taschen do Brasil, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BRENNER, Charles. *Noções básicas de psicanálise: introdução à psicologia psicanalítica*. Tradução de Ana Mazur Spira. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Tradução de Marta de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHAIA, Miguel (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

_____. *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2012 (no prelo).

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2007.

D'AVOSSA, Antonio. *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. Catálogo da Exposição. São Paulo: SESC-SP, 2010.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FARIAS, Agnaldo, CATTANI, Iclea B., CHAIA, Miguel. *Karin Lambrecht*. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: MARGS, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FRANCASTELL, P. *A Realidade Figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

GARCIA-BERMEJO, Jose Maria Faerna. *Wassily Kandinsky*. Tradução de Berta R. Silveira. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.

GONÇALVES, C.E.M. *A vertente Vico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC – Departamento de Filosofia, 2011.

HARNER, Michael. *O caminho do xamã*. Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Cultrix, 1995.

HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake: na trama espiritual da arte brasileira*. Catálogo da Exposição Comemorativa dos 90 anos da Artista. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

HORKHEIMER, M. *Filosofia e teoria crítica*. São Paulo, Nova Cultural, 1989 (Coleção Os Pensadores).

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

JUNG, Carl Gustav. *Presente e futuro*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011, v. 10/1.

_____. *Psicologia e alquimia*. Tradução de Maria Luiza Appy e outros. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011, v. 12.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011, v. 15.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte – e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MARINO JÚNIOR, Raul. *A religião do cérebro: as novas descobertas da neurociência a respeito da fé humana*. São Paulo: Gente, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 2005.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Ática, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. *O expectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1971.

_____. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. 2ª ed. São Paulo: EPU, 1991.

SILVA, Jorge Anthonio e, *O Fragmento e a Síntese, A Estética Objetiva de Schiller*, Ed. Perspectiva, SP, 2003.

SPANUDIS, Theon. *Arte transcendente*. Catálogo de Exposição de Pintura. São Paulo: MAM, 1981.