

## O rito artístico, figura da conservação?

Stéphane Huchet  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

O ritual artístico moderno exige uma "sociedade de discurso" e um "contrato iconográfico" entre o artista e o público. Tradicionalmente esse contrato instituía a futura cena de uma parceria ainda relativamente distante. Pouco a pouco, ele se tornou o próprio teatro da partilha. O artista moderno inventou também rituais de auto-encenação, de auto-glorificação, de auto-derisão. Todos têm a capacidade paradoxal de fortalecer a figura mítica do artista. Perguntemos : o artista ritualiza uma real reciprocidade ou ele aposta no aprendizado do público, como fazia, por exemplo, Joseph Beuys com seus happenings? Hoje, seria o rito essencialmente pedagógico, já que ele pretende levar a arte ao público e, inclusive, torná-lo pleno parceiro? Os mais recentes rituais da arte contemporânea, através da dinâmica dos "coletivos", pretendem ser de "comunhão", e não mais reproduzir a distância tradicional entre arte e público. Entretanto, resta saber a "comunhão" não esconde uma simples metamorfose da distância. Essa pergunta encontra na reflexão filosófica de Giorgio Agamben sobre o « ofício » surpreendentes elucidações.

**Palavras-chave:** Ritual; Distância; Comunhão

---

Les rituels artistiques modernes exigent une "société de discours" et un "contrat iconographique" entre l'artiste et le public. Traditionnellement, ce contrat instituait la scène future d'un partenariat encore relativement distant. Il est devenu peu à peu le théâtre même du partage. L'artiste moderne a également inventé des rituels d'auto-mise en scène, d'auto-glorification, d'auto-dérision. Ils ont tous la capacité paradoxale de consolider la figure mythique de l'artiste. Demandons-nous: l'artiste ritualise-t-il une réciprocité réelle ou parie-t-il sur l'apprentissage du public, comme le faisait par exemple Joseph Beuys avec ses happenings ? Le rite serait-il donc, aujourd'hui, essentiellement pédagogique, dans la mesure où il prétend amener l'art au public, et même transformer ce dernier en partenaire à part entière? Les plus récents parmi les rituels de l'art contemporain, notamment au travers de la dynamique des "collectifs", se veulent des rituels de "communion", et non plus la reproduction de la distance traditionnelle entre l'art et le public. Reste toutefois à savoir si la "communion" ne cache pas une simple métamorphose de la distance. Cette question rencontre dans la réflexion philosophique de Giorgio Agambem sur l'"office" de surprenantes élucidations.

**Mots-clés:** Rituel. Distance. Communion

No rito, é preciso gestos, contextos, textos, discursividades, encenação, participação, crença, etc. A arte sabe manejar tudo isto. O rito tem uma força de ligação, de junção entre seus vários parceiros. Para iniciar a reflexão, retomarei a análise que fiz em 2012 de uma exposição de Ricardo Basbaum no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte.<sup>1</sup>

Um dia, no meio de suas já bem conhecidas suas estruturas metálicas ("re-bancos"), Basbaum organizou um happening de leitura a múltiplas vozes. Sua dimensão ritualística me marcou, não por inovar, mas, pelo contrário, por confirmar o que, nessas circunstâncias, a arte contemporânea costuma exigir: os parceiros tradicionais de um rito social, a saber: o artista; um público pré-disposto a escutar ou participar; uma arquitetura ou um espaço de encontro. As múltiplas vozes se respondiam, se superpunham, se juntavam para fazer polifonia ou cacofonia; encenavam perfeitamente o ruído do rito, a voz do rito, a malha fina de seu *mecanismo*, a energia recôndita que o transforma em *poder* comunitário, em adesão a alguns enunciados que lançam dobras simbólicas sobre os participantes e que definem a participação ritual como alicerce basilar de uma "sociedade de discurso"<sup>2</sup> capaz de fruir de códigos compartilhados... A propósito dessas "múltiplas emissões de vozes"<sup>3</sup>, poderíamos afirmar que o rito funciona de maneira análoga à linguagem barroca analisada pelo escritor cubano Severo Sarduy, que afirma que "seu sentido é a insistência de seu jogo", acrescentando em nota de rodapé que "o objeto da comunicação é o significante, não o significado"<sup>4</sup>. Isso é um ponto central do que entendo por rito artístico: é a arte que transmite e manifesta seus próprios poderes, sua capacidade de consolidar, em qualquer circunstância, uma operatividade simbólica própria. O rito artístico é "contrato ritual" (e vai além do que Jean-Marc Poinot chamou, ao estudar as práticas *in situ*, de "contrato iconográfico"<sup>5</sup> entre o artista e seu público).

Nesse quesito, se lembrássemos, por exemplo, o que Roberto Pontual escreveu sobre a cena artística carioca dos anos 1960-70, encontraríamos uma série de tentativas para promover novos protocolos artísticos. A grande lição de criatividade desses anos foi notadamente de atribuir à arte novas capacidades de apresentação. Pouco a pouco, a construção de uma relação de integração mais completa entre o artista e o museu, a obra e o público, exigiu ajustes e acertos na construção da "prestação estética", como diz Poinot. Novos ritos artísticos surgiram, como teatro concreto de uma partilha. Agora, por que relacionar com o rito os anseios de Pontual, ou ainda de um Frederico Moraes nos famosos "Domingos da Criação", ou de Walter Zanini, curador do MAC, com suas exposições da Jovem Arte Contemporânea, todos motivados por uma ideia de

---

<sup>1</sup> BASBAUM, Ricardo, *Conjs., re-bancos\*: exercícios & conversas*, Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, Projeto Arte Contemporânea 2011, 2012. Livro-catálogo da exposição e do seminário organizados pela curadora Renata Marquez entre fevereiro e abril de 2012, incluindo a conversa a nove, intitulada « re-projetando (belo horizonte) », p.26-52.

<sup>2</sup> Michel Foucault problematiza essa « sociedade de discurso » em *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970, São Paulo, edições Loyola Jesuítas, 1996, (22a ed. 2012).

<sup>3</sup> SARDUY, Severo, *Barroco*, (1975), Paris: Gallimard, col. Folio/Essais, 1991, p.85 (trad. do espanhol por Jacques Henric e o autor)

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> POINOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Musée d'Art Moderne et Contemporain/Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1999.

renovação dos comportamentos para com a arte e para com a vida? Já que associo ao rito a ideia de uma conservação simbólica de atos repetidos com frequência, afim de afirmar a participação de um grupo social a uma crença comum, por que relacioná-lo com a "revolução" ou com o "experimentalismo" na arte? Já posso adiantar a resposta: em vários textos dos anos 1960, o experimentador Allan Kaprow nos esclarece. Para ele, todo ato que pretende, por exemplo, testar os limites da arte na ordem da visualidade, da plasticidade, da linguagem etc., precisa, para fazer sentido, acontecer dentro da arte<sup>6</sup>. O ato de tensionamento não pode sair da arte sem correr o risco de quebrar a exigência ritual(ística) que requer que um ato, sobretudo quando é de provocação, deve permanecer nos limites simbólicos daquilo que pretende transgredir. Nesse sentido, o rito tipicamente moderno da transgressão ou da experiência-limite precisa respeitar um certo padrão artístico. Em caso de transgressão total, isto é, em caso de ruptura total com um mínimo denominador comum entre a transgressão e essa moldura normativa; em caso de implosão absoluta do mínimo requisito necessário, o ato perde seu vínculo dialético com aquilo que quer criticar e morre esvaziado, desativado. Postulo que toda a arte moderna, na sua vertente mais radical, é um teste sempre reiniciado sobre os limites aos quais é possível chegar no tensionamento dos protocolos. Esse tensionamento dá um caráter singular a um rito que deve se precaver para não arriscar romper integralmente o cont(r)ato com seu espaço originário de legitimidade. Isso explica que os ritos "transgressivos" são sempre parcialmente transgressivos porque, para ser consistentes, eles precisam recorrer à dimensão ritualística da disciplina que pretendem superar... (Mesmo quando o contrato iconográfico tende a se apresentar, como acontece muito na arte moderna e contemporânea, como provocação, desafio radical, essa "negatividade" não deixa de ser a faceta paradoxal de uma positividade): as experimentações feitas sobre os limites da arte, a fronteira entre arte e não-arte, quando não quebram o elástico que as mantem no interior da arte, não passam de facetas paradoxais do rito artístico.

Tudo o que foi testado de extremo nas vanguardas do século XX, todos os enunciados iconoclastas, nunca deixaram de relançar o rito artístico. O jogo moderno da "de-" e "re-codificação" não traí o princípio do rito. Esse jogo nunca deixa de se funcionar como *experimentação do pertencimento* a uma mesma comunidade simbólica. Atrás do rito, existem o mito estruturante da crença no artista e uma demanda social que lhe é conexas. Essa crença e essa demanda constituem os esteios daquela *sociedade discursiva* que tende a compartilhar os mesmos códigos ou pelo menos, na condição moderna, *a testar a possibilidade da partilha, suas condições-limite*. E é assim desde Marcel Duchamp (o episódio de *Fountain*, em 1917, é o exemplo perfeito). O teor específico do rito artístico moderno parece consistir em *postular* essa comunidade. Ele defrontar-se-ia, portanto, com a experimentação criativa de uma comunidade possível, e não mais com sua incontestável existência prévia. Retomando o que Basbaum mimetizava com sua enésima encenação ritualística de uma *possível comunidade artística*, ou, melhor dito, de uma *provável comunidade estética*, eu diria que o jogo artístico vem testar e performar, como que num contexto laboratorial, as

---

<sup>6</sup> KAPROW, Allan, "Experimental Art", *Art News* 65, n. 1, p. 60-82. "Experimental Art", em Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Jeff Kelley (org.), University of California Press, 2003.

potencialidades intrínsecas do rito. Muitas encenações da faculdade artística de socialização tentam responder à seguinte pergunta: o que pode o rito artístico? Ele é o teste e a experiência de alguma crença comum. Falemos portanto um pouco do oficiante privilegiado do rito, o artista.

É difícil saber quando *o artista* conquistou seu poder ritual. Na verdade, a coabitação dos dois termos: "artista" e "ritual" é problemática porque ela remete a uma seqüência histórica recente. É a "idade da arte", como diz Régis Debray – apenas um meio-milênio de existência –, que inventou gradativamente o poder ritual do artista enquanto ser social. Antes dessa "idade da arte", não havia "artistas". Antes de "o artista" surgir como figura socialmente singularizada, só as imagens podiam encarnar um poder (no) ritual. Os séculos XIX e XX constituem o auge desse processo, por razões que não podemos apresentar aqui. Mas como defendo a tese de que a última convenção ou o último critério de validação da arte reside no artista, como bem nos ensinou Duchamp há já cem anos! – porque, ao encarnar seu derradeiro mito, só ele consegue manter simbolicamente de pé a estrutura esfacelada e absolutamente fragmentada do universo artístico –, é importante lembrar que é notadamente através de seu poder de auto-encenação, auto-celebração, inclusive, de auto-derrisão, que o artista forjou uma tradição recente de rito social. Tendo a pensar que a última e mais radical imagem que a arte é capaz hoje de produzir é a própria imagem simbólica do artista. Ouso afirmar que a única imagem que até hoje não sofreu um desgaste não é a imagem artística, ou o universo das imagens no seu uso artístico, mas a do produtor. *Uma estrutura que eu qualificaria, inclusive, de idolátrica, e que se revela muito resistente, contribui para que o artista seja o único artigo de fé sobrevivente no credo social acerca da arte e na economia monetária e simbólica que ela gera.* Isso explica porque, apesar das intenções, tantas ações interativas e relacionais restabelecem *in fine* a diferença que sempre separara o artista e o público. Inclusive, mesmo os jogos artísticos que investem num certo nihilismo, quando se baseiam, por exemplo, na auto-devalorização, não deixam de instrumentalizar a negatividade para consolidar a produtividade social de uma figura nunca quebrada<sup>7</sup>. Agora, se o rito artístico tende a confirmar o pertencimento de parceiros a uma sociedade cujas regras são reconhecidas por todos, como anda a sua real extensão social?

Me pergunto realmente se a figura tão singular do "artista" faz sentido para toda a sociedade ou apenas para seus parceiros naturais, que são justamente os outros artistas; se, em conseqüência, o rito existe para fortalecer a crença endógena dos parceiros de um mesmo mundo da arte ou para difundir alguma proposta com uma maior extensão social; e se, hoje, ao pretender fazer do público um pleno parceiro, o trabalho de certos artistas não estaria transformando a arte num rito essencialmente pedagógico? Os mais recentes rituais da arte contemporânea, através da dinâmica dos coletivos, pretendem ser de "comunhão", e não mais reproduzir a distância tradicional entre arte e público. Entretanto, resta saber se hoje a "comunhão" não esconde uma simples metamorfose da distância. É que a ritualização da difusão da arte na

---

<sup>7</sup> É um pouco isso que tentei evocar em 2013 na minha comunicação sobre Vik Muniz (XXXIII<sup>o</sup> Colóquio do CBHA).

sociedade, notadamente nas comunidades dos "excluídos", com seu ideal de isonomia estética e de igualização da experiência numa comunidade deshierarquizada, não consegue, a meu ver, apagar a potência simbólica da arte e do artista. Poderíamos, inclusive, perguntar se, debaixo da generosidade social, não sobreviveria a crença na força que a arte teria de auto-afirmar seus poderes intrínsecos<sup>8</sup>. Me interessa entender como o artista ainda simboliza uma capacidade paradoxal de fortalecer a dimensão mítica tanto de sua figura quanto da arte. Isso lhe daria a autoridade para assumir posturas como a de um Joseph Beuys, por exemplo, para quem a singularidade do método artístico justifica que o artista o difunda na sociedade através de ritos de passagem expressos e testados a cada performance. Beuys era "oficiante". Beuys, através da analogia do santo e do artista, ambos capazes de fazer surgir *em nós e para nós* uma imagem primordial; Beuys, com sua fé na capacidade de ambos trabalharem à regeneração da sociedade, não confirmaria a similaridade impressionante que a arqueologia da "liturgia" e do "officium" pelo filósofo italiano Giorgio Agamben permite estabelecer entre a função sacerdotal e a função formadora e iniciática do artista<sup>9</sup>? Como escreve Agamben acerca do sacerdote, ele aceita herdar e fazer perdurar um *ofício*, uma "função", algo que se situa "entre a moral e o direito"<sup>10</sup>. Essas análises interessam a função "sacerdotal" ou "litúrgica" do artista, capaz que seria de realizar uma ação que fosse uma forma de "instituição da vida comum"<sup>11</sup>. Toda reflexão sobre o *officium* envolve a questão do "sumo bem" e os modos de dar "uma forma ao uso da vida em todos seus aspectos". O que Agamben retira da moral ciceroniana do *officium* converge sobremaneira com as preocupações dos artistas que ambicionam uma ritualização social da arte. Eles agem um pouco como os ministros de um culto, acreditando, inclusive, na sua potência transformadora. É uma das dimensões quase "sacramentais" da "efetividade" litúrgica, como analisa Agamben. Nessa lógica, o "ministrar" implica, novamente, a crença no efeito subsequente.

A partir dessa inserção extremamente rápida e intempestiva, podemos entender retrospectivamente o que Mário Pedrosa escrevia em 1968 quando ele identificava nos artistas dessa época o desejo de se tornar tão necessários à vida social quanto os antigos magos que desempenhavam um papel sagrado nas "sociedades primitivas"<sup>12</sup>. O sonho do artista em se tornar simbólica e socialmente incontornável almejava a recuperação de um poder ao mesmo tempo mítico e concreto. É a época na qual a arte inventava uma nova operatividade, novos ritos de passagem que se abriam ao público ao mesmo tempo que tendiam a consolidar a arte na sua performatividade. Nessa perspectiva, a noção lingüística e semiológica de "código específico de uma prática

---

<sup>8</sup> O rito artístico contemporâneo, entendido como operatividade simbólica e performatividade social, parece muito com a definição por Severo Sarduy da imageria renascentista da marchetaria como "evidenciação de seu próprio reflexo, encenação de sua maquinaria". Severo Sarduy, *Barroco*, op.cit., p.83.

<sup>9</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Opus Dei. Arqueologia do ofício*, (Homo Sacer II, 5), São Paulo, Boitempo editorial, 2013

<sup>10</sup> Ibidem, p.83

<sup>11</sup> Ibidem, p.81-2

<sup>12</sup> « No fundo de todo esse movimento antiarte o que jaz por baixo é uma sagrada nostalgia dos artistas por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades primitivas, de comunidade social autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos », in : PEDROSA, Mario, « Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica », *Mundo, Homem, Arte em crise*, São Paulo : Perspectiva, 1986, p.235

simbólica"<sup>13</sup>, encontrada em Sarduy, me parece adequada. Se a definição do gesto de atestação pela arte de sua própria performatividade me interessa tanto quando Sarduy a identifica na marchetaria é porque seu caráter de meta-organização espacial e visual me parece adequado à reflexão sobre o rito. Com efeito, ela ressalta algo de central: Sarduy fala da "ênfase na *operatividade* e menos na obra [...] na produção como mimesis de um *código* e menos na imitação de uma obra canônica"<sup>14</sup>. A arte contemporânea apresenta essa singularidade de deter uma alta consciência de seus poderes operacionais e simbólicos. É nesse sentido que ela pode elaborar mecanismos retóricos que são tantas formas de rito. A capacidade que a arte e o artista têm de se auto-encenar, de se auto-promover, de se auto-definir, de se auto-construir, de se auto-avaliar, de se auto-valorizar, mas também de se auto-devalorizar, de se auto-criticar etc., sustenta a força de suas estratégias de auto-consolidação. Os "deslocamentos" na arte nunca deixam de consolidar retroativamente seu sentido simbólico e seu centro operacional: trata-se de uma "figura da conservação"<sup>15</sup>! Ao ritualizá-los, a arte, mesmo quando dedica suas forças a se auto-desconstruir ou auto-criticar, não passa de ritual de conservação. Mesmo debaixo das mais perturbadoras máscaras a arte sabe sempre restabelecer seu sentido e seu centro. Figura circular e metáfora solar, a arte, fonte de luz e de iluminação das consciências adormecidas, precisa conservar e consolidar sempre seus poderes retóricos. O jogo da metáfora não é perda de seu centro; ela é apenas o caminho poético e ritual de uma auto-confirmação:

como a metáfora, a rotação circular é a única translação dos corpos que garanta sua inalterabilidade e a invariabilidade de sua distância com relação a um centro que os anima e os modela; esse deslocamento permite, como no espaço simbólico, a produção do sentido: o funcionamento do sistema retórico/solar.<sup>16</sup>

Acredito realmente que o chamei de rito artístico é similar a esse mecanismo cosmológico e retórico: cada palavra da citação se mostra pertinente na definição de sua circularidade.

---

## Referências Bibliográficas

ADVERSE, Angélica Oliveira, *Devemos Ser uma Obra de Arte ou Vestir Uma. O Dandismo como Medium-de-Reflexão na Arte*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. (Profa. Patricia Franca-Huchet, orientadora).

---

<sup>13</sup> SARDUY, Severo, *Barroco*, op. cit., p.82. Sarduy fala da marchetaria renascentista. Ele fala também dela como de uma forma de exposição de "sua própria organização convencional".

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.85

<sup>16</sup> *Ibidem*.

AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei. Arqueologia do ofício, (Homo Sacer II, 5)*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2013

BASBAUM, Ricardo, *Conjs., re-bancos\* : exercícios & conversas*, Belo Horizonte : Museu de Arte da Pampulha, Projeto Arte Contemporânea 2011, 2012

BEUYS, Joseph ; CUCCHI, Enzo ; KIEFER, Anselm ; KOUNELLIS, Jannis. *Bâtissons une cathédrale. Entretien*. Edição por Jacqueline Burckhardt. Trad. do alemão : Olivier Mannoni, Paris : L'Arche, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970, São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 1996.

KAPROW, Allan, "Experimental Art", *Art News* 65, n. 1, p. 60-82.

PEDROSA, Mario, "Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica", In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo : Perspectiva, 1986

POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Musée d'Art Moderne et Contemporain/Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1999.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Paris: Folio/Essais, 1988.