

DO MITO AO RITO: NOVAS-VELHAS CATEGORIAS PARA A COMPREENSÃO DA ARTE MODERNAVeronica Stigger¹**Resumo**

O objetivo desta comunicação é apresentar um resumo de minhas pesquisas sobre a retomada e a renovação das relações entre arte, mito e rito na modernidade. A hipótese central é de que o mito e o rito podem ser entendidos como princípios formais de certa arte das primeiras décadas do século XX – e que, portanto, podem servir também como princípios intelectivos para a crítica desta arte. Para tal, examina-se o que se denomina “dimensão mítica” nas obras de Piet Mondrian e o que se nomeia “dimensão ritual” na *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Palavras-chave: Arte moderna, dimensão mítica, dimensão ritual, Mondrian, Schwitters

Abstract

The aim of this paper is to present a synthesis of my researches about the recovery and renewal of the relations between art, myth and ritual in modernity. The central hypothesis is that myth and ritual can be understood as formal principles of a certain art developed in the early twentieth-century, thus also serving as intellectual principles to the criticism of this art. For this, this study examines what here is called the «mythical dimension» in Piet Mondrian’s works, and what here is nominated «ritual dimension» in Kurt Schwitters’ *Merzbau*.

Key words: Modern art, mythical dimension, ritual dimension, Mondrian, Schwitters

O que pretendo apresentar nesta comunicação é um resumo da minha tese de doutorado, desenvolvida junto à Escola de Comunicações e Artes da USP, sob a orientação da Profa. Lisbeth Rebollo Gonçalves. Esta tese chama-se *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*.

Desde meu mestrado, venho me dedicando a estudar a confluência entre arte e mito (o rito inclui somente agora). Na dissertação, busquei compreender por que Picasso, depois de ter posto em questão os padrões tradicionais de representação com suas experiências cubistas, se apropriara de temas e personagens mitológicos em sua obra, reconduzindo a mitologia (mais especificamente a mitologia greco-romana) para dentro de seu universo artístico. Naquele momento, portanto, entendia o mito como motivo a ser figurado.

Na tese, parti da mesma idéia de retomada do mito pela arte. Contudo, dediquei-me a mostrar que era possível verificar uma nova relação entre arte, mito e rito para além da apropriação do mito pela arte como motivo a ser representado. Procurei demonstrar como certas obras ou certos conjuntos de obras se constituem de modo análogo à do mito e à do rito; como suas estruturas e lógicas internas se conformam à estruturação dos mitos e dos ritos, sendo possível identificar uma relação mais funda entre estas três formas de produção simbólica. Neste sentido, não adotei os termos «mito» e «rito» levando em consideração

¹ Veronica Stigger é doutora em Teoria e Crítica da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e mestre em Semiótica pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

suas matrizes narrativas. Considerarei-os como formas, ou mais especificamente, tomando emprestada uma expressão de Wladimir Kryszinski, como «princípios intelectivos».² Assim, tratava-os como espécies de parâmetros críticos capazes de elucidar pontos ainda obscurecidos nos processos de constituição subjacentes a um conjunto de obras ou a algumas obras específicas. Porém, é importante ressaltar que isto que se apresenta para o crítico como princípio intelectivo parece existir antes para o artista, conscientemente ou não, como uma espécie de secreto princípio formal (ou formalizador) dos processos constitutivos da obra de arte.

Fundamentada em teorias antropológicas e filosóficas do mito e do rito, defini-os, em linhas gerais, como formas muito particulares, cuja meta era não só tentar apreender a realidade exterior, mas também reelaborá-la, com o intuito de dominá-la e de manipulá-la, a partir de um desejo de sistematização do real frente a um mundo aparentemente em desordem.³ No entanto, frisei que esta tentativa de compreender e ordenar a realidade típica do mito não se dava de modo similar à da ciência ou ao do pensamento teórico, os quais também derivavam de um mesmo ímpeto sistematizador. Enquanto a ciência ou o pensamento teórico procuravam, segundo Ernst Cassirer, «libertar os conteúdos dados ao nível sensível ou intuitivo do isolamento em que se nos apresentam imediatamente»,⁴ associando-os a outros conteúdos, comparando-os entre si e concatenando-os numa ordem definida e num contexto abrangente, o mito ou pensamento mítico buscava a totalidade sem efetuar uma separação de uma representação global em seus elementos individuais.⁵ Assim, o mito resultava, ao contrário da ciência, numa totalidade indivisa (o *Quadrado negro* de Malevitch impõe-se, para citar um caso, como o exemplo máximo dessa abordagem). Ao tentar apreender e reelaborar a realidade, o mito fundava uma outra realidade, uma realidade alternativa àquela que chamamos de real. E os mitos, como formas alternativas de conhecimento, se instituem de modo bastante singular, calcados em determinados elementos que poderíamos resumir numa tendência à auto-referencialidade e à repetição e numa busca por uma espécie de transcendência.

Quanto ao rito, independentemente de saber se este se originou do mito ou vice-versa, o certo é que rito e mito acham-se associados. De um modo geral, pode-se dizer que o rito é o mito colocado em prática. O rito seria como a gestualização do mito, a sua *mise en acte*.⁶ Assim, quando falo em rito ou ritual, estou me referindo aos gestos e às ações que procuram produzir, como o mito, uma fratura na continuidade e, por meio dela, uma ilusão de extensão do tempo ao infinito.

Partindo da possibilidade de se compreender o mito e o rito como formas, vislumbrei dois processos diversos de criação e elaboração de certos trabalhos artísticos, que separei em duas dimensões: *dimensão mítica* e *dimensão ritual*. Uma dimensão não se opõe à outra. Elas apenas manifestam de modos diversos o mesmo impulso: afastar-se da arte do

² Wladimir KRYSINSKI, «I miti “di” avanguardia e i miti “nell”avanguardia», compilado por F. BARTOLI, R. DALMONTE, R. e C. DONATI, *Visioni e archetipi: il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo novecento*, Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 1996, p. 16.

³ Ver Carlo GINZBURG, «Mito: distância e mentira», *Olhos de madeira*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 57.

⁴ Ernst CASSIRER, *Linguagem e mito*, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 52.

⁵ Ver Ernst CASSIRER, *Filosofia de las formas simbólicas II: el pensamiento mítico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 72.

⁶ Ver G. S. KIRK, *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley: Cambridge University Press, Cambridge London Melbourne; Los Angeles: University of California Press, 1986, p. 23.

passado, negando-a e rejeitando-a, para, no momento seguinte, buscar construir uma arte (ou não-arte) nova. (Não podemos perder de vista que os artistas que escolhi estudar estão, de uma forma ou de outra, associados a algum movimento de vanguarda.) Em alguns casos, a resposta a este impulso adquire uma forma mítica. Em outros, o mesmo impulso adota uma forma ritual, de mito posto em ato. Na dimensão mítica, estudei Mondrian e Malevitch. Na dimensão ritual, Schwitters e Duchamp. Por uma questão de tempo, aqui irei resumir o que identifiquei como traços definidores de cada uma destas dimensões a partir de um rápido exame das obras de Mondrian e Schwitters.

Passemos a Mondrian. Observemos alguns conjuntos de quadros, todos eles realizados depois da década de 1920, quando Mondrian já havia encontrado um método próprio de trabalho. Vejamos estes três. Se fôssemos descrever suas pinturas desta época, de um modo geral, poderíamos dizer que elas se compõem de linhas pretas horizontais e verticais, de mesmas dimensões, que se cruzam formando uma grade irregular. Estas linhas delimitam planos de cor no formato de quadrados e retângulos de tamanhos diversos. Mesmo quando a tela adquire um formato retangular vertical, em contraste com a maioria das outras, que possuem formas quadradas ou quase, a sua organização interna conforma-se à mesma lógica das outras composições: nela, também visualizamos linhas negras de dimensões iguais que delimitam planos de cor quadrados e retangulares, formando uma armação assimétrica.

Neste outro conjunto de quadros, datados de 1922, um imenso quadrado branco ocupa quase toda a superfície do quadro, em torno do qual estão distribuídos pequenos e estreitos planos de cor. A estrutura aqui se simplifica, organizando-se em torno do grande plano branco. Neste terceiro grupo, o mesmo esquema das composições anteriormente descritas parece ter sido transposto para uma tela em formato de losango. Nestas, domina a estrutura gradeada irregular, que, por meio de linhas pretas (desta vez, não nas mesmas dimensões), delimita planos de cor. Tendo em vista os outros quadros de Mondrian, a impressão que se tem aqui é que a tela em forma de losango e a pintura inscrita nela resultaram de um recorte de uma tela maior, cujo formato original teria sido quadrado ou retangular. Mesmo quando, nos anos posteriores, Mondrian simplificou ainda mais sua grade, ou quando acrescentou a linha preta dupla, no início da década de 1930, ou uma série de linhas, acentuando o ritmo da composição, ainda podíamos reconhecer uma lei similar de construção interna.

Podemos observar, portanto, que, por mais diferentes que sejam em sua aparência, os trabalhos neoplásticos de Mondrian repetem sempre um mesmo processo de construção, que pode ser resumido numa estrutura gradeada formada por linhas negras (mais tarde, coloridas) e por planos de cor e de «não-cor». Mesmo quando a simplificação chega a extremos, o mesmo processo se acha implícito tanto na sugestão de uma continuidade desta estrutura num além-obra, quanto na impressão de a representação ser um detalhe recortado de uma obra maior, justamente por guardar características básicas do método mondriânico. Como na música – e não é por acaso que Mondrian se interessava por música –, a partir de um número limitado de elementos, o pintor construiu uma série de variações em composições cujos títulos – *Composição, Quadro, Losango* – reforçam ainda mais este caráter repetitivo. O que vemos nos trabalhos de Mondrian realizados a partir da década de 1920 é, resumindo, a reprodução incansável de um mesmo processo.

A meu ver, é precisamente este processo, isto é, a ação ou as ações primárias, em certa proporção anteriores mesmo a qualquer gesto produtor efetivo, que estão por trás e perpassam os modos de constituição das obras, que perfaz o que chamo de *dimensão mítica*.

O processo passa a importar mais do que o resultado, do que a obra em si (não sei se conscientemente para Mondrian, mas deveria sê-lo para a sua crítica). E, ao deslocar o foco do resultado final para o processo, desloca-se a atenção daquilo que é fixo, fechado e imutável (a obra acabada) para o que está em aberto, em constante movimento e mutação, aquilo que, referindo-se aos mitos, Georges Gusdorf chamou de sua “criação continuada”.

São os aspectos decorrentes deste processo de repetição de uma mesma estrutura – ou que o determinam – que colaboram para a construção desta dimensão. Não podemos deixar de levar em consideração que as telas de Mondrian, por meio da repetição de uma estrutura moldada a partir de elementos primários concernentes apenas à própria pintura, recusam-se em fazer qualquer referência à realidade exterior. Assim destituída de referentes externos, a pintura passa a se referir a si própria. Os quadros de Mondrian se fecham em si mesmos. Como um mito, a obra constrói um mundo particular, com uma linguagem própria, em que suas referências se acham em seu próprio interior. Enquanto o mito se auto-referencia por constituir-se como uma realidade segunda que se distancia da realidade do mundo exterior, o mesmo se processa nas estruturas gradeadas de Mondrian: elas trazem em si sua própria significação, não dependendo de referentes externos.

O mito, em seu ímpeto de fazer frente à realidade exterior, se afirma, citando novamente Gusdorf, como «uma conduta de retorno à ordem», como «um protótipo de equilíbrio do universo».⁷ O mito derivaria, portanto, de um sentimento de angústia do homem em face ao mundo que o rodeia. Em *Abstraktion und Einfühlung*, de 1908 (anterior, portanto, ao primeiro quadro abstrato), Wilhelm Worringer sugeriu que a tendência à abstração na arte decorre de um sentimento que podemos perceber como análogo, isto é, de um sentimento de «uma enorme ansiedade espiritual»⁸ frente ao real. Situada no pólo oposto à tendência que Worringer chama de *Einfühlung* (termo alemão intraduzível para o português, cujo significado se aproxima de «empatia»), a qual se realiza na condição de felicidade total entre o homem e os fenômenos naturais, a abstração – que se verifica nas origens da arte, em alguma produção dos povos ditos «primitivos» e em certa arte do Oriente – «é a conseqüência de uma profunda perturbação interior do homem, causada pelos fenômenos do mundo exterior».⁹

Em Mondrian, talvez seja possível constatar um sentimento similar. Recordemos que o artista começou a depurar o seu trabalho e a se encaminhar cada vez mais em direção à abstração durante os anos que precederam e, depois, naqueles em que se deu a Primeira Guerra Mundial, e que a chegada a um estilo maduro ocorreu entre as duas grandes guerras. Segundo Herbert Read, Mondrian «se apercebeu de que o conceito tradicional de artista (...) não era mais válido numa época de fissão nuclear».¹⁰ A arte figurativa não lhe parecia mais capaz de fazer frente à realidade exterior, a essa realidade fragmentada e aparentemente inapreensível. Assim, não se deveria mais repetir a realidade, mas produzir uma nova. Mas esta nova realidade não se constitui, para Mondrian, como uma realidade qualquer.

Rosalind E. Krauss, no artigo *Grids* (que eu sugiro traduzir por «grades»), observa que esta estrutura, surgida em princípios do século XX, primeiro na França e, depois, na

⁷ Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique*, Paris: Flammarion, 1953, p. 12.

⁸ Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion et Einfühlung*, Paris: Klincksieck, 2003, p. 52.

⁹ *Idem*, p. 52.

¹⁰ Herbert READ, *Icon and Idea*, London: Faber and Faber, 1955, p. 133.

Holanda e na Rússia, e que se tornou «emblemática da ambição modernista»,¹¹ apresenta dois planos coordenados – e é precisamente a coordenação, a conciliação entre dois planos opostos, que, segundo ela, aproxima a grade do mito. Por um lado, por não ser resultado de imitação, mas de um «decreto estético» que culmina em relações puras, a grade chama a atenção para o seu lado físico, isto é, a tela, o pigmento, o grafite etc. Por outro, não era desta maneira que os artistas a compreendiam e utilizavam. Do ponto de vista de pintores como Mondrian e Malevitch, a grade «é uma escada para o Universal».¹²

E os escritos do artista dão testemunho disto. É neles que ele explicita a pretensão de, por meio da estrutura gradeada, que se manifesta como uma realidade própria, auto-referencial e à parte da realidade exterior, atingir um plano superior, um plano que Rosalind Krauss, no artigo intitulado *Grids*, denomina metafísico. Nos textos de Mondrian, encontra-se clara a aspiração em fazer de sua arte uma forma de religião. Termos como «absoluto», «universal», «verdade» expressam uma vontade de atingir uma transcendência, de fazer com que sua arte ultrapasse o plano físico e se diferencie do que podemos chamar de profano.

Enquanto a dimensão mítica ainda está associada a uma concepção tradicional de arte – em Mondrian, ainda se pode falar em pintura, em quadro –, a dimensão ritual começa por extrapolar os limites do que comumente reconhecemos como «obra». Aqui, percebe-se uma nova relação do artista com seu trabalho e do seu trabalho com o espaço circundante e com o espectador. A dimensão ritual também se constitui a partir de um processo. No entanto, em contraste com a mítica, este processo permanece aberto não por meio da repetição de uma mesma estrutura, mas pela infinitude própria a um determinado trabalho. A dimensão ritual, assim, se verifica em torno da constituição de uma peça. E aqui me concentrarei na *Merzbau*, de Kurt Schwitters, também chamada de *Catedral da miséria erótica*.

Em alemão, *bau* significa «construção», «edifício», «prédio». *Merzbau* pode ser compreendida, portanto, dentro de uma lógica arquitetônica, como «construção Merz». Schwitters realizou quatro construções destas ao longo de sua vida, cada uma num dos lugares onde morou ou, pelo menos, onde passou algum tempo: em Hannover (1923-1937), em Lysaker (1937-1938), em Hjertoy (1934-1939) e Ambleside (1947-1948). Destas, a de Hanover foi destruída pelos bombardeios em 1943, e a de Lysaker foi totalmente incendiada, sem intenção, em 1951, por crianças que brincavam nas proximidades. A de Hjertoy só foi descoberta em 1993, e restaram apenas fragmentos de uma construção Merz em suas paredes. A última delas, a de Ambleside, como apenas começava a ser feita, pouca coisa havia sido agregada. Aqui, com na tese, me detenho na de Hanover, sobre a qual restaram maior número de documentos.

Erigida no próprio estúdio de Schwitters, a *Merzbau* se constituía, *grosso modo*, como uma grande construção feita a partir do acúmulo dos mais diversos fragmentos de detritos e partes de objetos encontrados nas ruas. Tudo começou no início da década de 1920 com uma coluna, construída dentro da própria casa do artista, em torno da qual Schwitters começou progressivamente a acrescentar mais e mais resíduos do lixo urbano. Seu princípio era a aglutinação: ele construía sem jamais destruir as partes anteriores. Com o tempo, fabricou grandes armações em gesso e madeira, a maior parte delas pintadas de branco, que ligavam as inúmeras colagens, produzindo um estranho e absolutamente irreal ambiente interior, com grutas e cavernas. Nestas, Schwitters não dispunha apenas objetos

¹¹ Rosalind E. KRAUSS, «Grids», *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997, p. 9.

¹² *Idem*, p. 10.

achados na rua, mas também pequenas coisas que surrupiava dos amigos. Havia grutas dedicadas aos amigos, a personagens da história e da mitologia alemãs e também a fatos corriqueiros. Quando, em 1937, Schwitters teve de abandonar a Alemanha e ir para a Noruega, fugindo do governo nazista, sua construção ocupava três andares e quatro peças da casa de Hannover.

São os elementos que identifico numa série de ações que estão no centro do processo criativo da *Merzbau* e que determinam novas relações entre artista e obra, obra e espaço e obra e público – ações estas que podem ser vistas como análogas àquelas verificadas nos ritos de um modo geral – que proponho reunir sob a designação de dimensão ritual.

No centro das ações que constituem esta dimensão, acha-se o artista. Aqui, encontra-se aliada à função do artista-produtor aquela do artista-oficiante. Está sob a sua tutela a decisão suprema de escolher, como um xamã secular, o que do lixo deve se tornar arte e o que deve permanecer lixo. No caso da *Merzbau*, esta ação não se restringe apenas à escolha dos objetos e dos resíduos a serem somados ao trabalho. No meio do caminho entre a rua e a *Merzbau*, o artista realizava uma série de pequenas ações de preparação e transformação dos materiais. Muito do que Schwitters recolhia era primeiro submetido a uma limpeza profunda – numa espécie de ritual de purificação –, antes de ser reformulado, organizado e disposto na *Merzbau*. Nesta necessidade não só de limpeza, mas de deformação do fragmento original encontrado, parece-me haver um intento de separar aquilo que *faz parte* do mundo ao nosso redor daquilo que *pode fazer parte* do mundo de Schwitters, o mundo que ele construiu, a sua *Merzbau*. Residiria, portanto, no fundamento dessa ação, uma tentativa de estabelecer um limite preciso e uma diferenciação clara entre o *mundo exterior* e o *mundo da Merzbau*.

Schwitters construiu sua *Merzbau* como um pequeno cosmos – palavra compreendida aqui em seu duplo sentido de «ordem», «organização», por um lado, e «mundo», «universo», por outro –, no qual o artista era o centro e o grande criador. Desta forma, sua gigantesca construção se tornou um «espaço controlado»,¹³ uma espécie de «porto seguro»,¹⁴ onde o artista «podia se fechar e se retirar do mundo».¹⁵ Aliás, operava-se aí uma mudança significativa na apreciação estética: com a *Merzbau* a obra deixava definitivamente de ser contemplada e passava a ser experimentada, exigindo a participação ativa do público (este deveria caminhar entre as grutas e cavidades para apreciá-la em toda a sua extensão). Mas que espécie de mundo, de cosmos, era este que Schwitters queria construir?

Lembremos que a outra denominação da *Merzbau* é *Catedral da miséria erótica*. A noção de catedral engloba os dois aspectos que estão em jogo no trabalho de Schwitters: (1) construir um mundo à parte e (2) diferenciá-lo do mundo exterior. Como qualquer templo, a catedral determina uma ruptura na homogeneidade do espaço profano, consagrando um território antes profano ao organizá-lo como um mundo cosmológico, e reiterando, assim, «a obra exemplar dos deuses». Ao se constituir deste modo, garante uma diferenciação entre o espaço profano da vida ordinária e o espaço sagrado da vida

¹³ Dorothea DIETRICH, *The Collages of Kurt Schwitters*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993, p. 204.

¹⁴ Elizabeth Burns GAMARD, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 6.

¹⁵ Dietmar ELGER, «L'oeuvre d'une vie: les Merzbau», compilado no catálogo *Kurt Schwitters*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 150.

religiosa.¹⁶ Na *Merzbau*, é possível observar uma atitude similar. No entanto, quanto a esta, não me sinto à vontade utilizando termos de significados tão precisos como *sagrado* e *profano*. Prefiro pensar a *catedral* em relação à *Merzbau* como um modelo exemplar. Parece haver aí uma tentativa, sim, de «sacralizar» – e frisem-se as aspas – um espaço ordinário, de introduzir na própria casa do artista um território diferenciado. De fato, este território da *Merzbau*, que não é propriamente sagrado, mas também não quer ser puramente secular, mimetiza os principais aspectos de um espaço sacro. Ela estaria no âmbito do que Mario Perniola denomina de *mais-que-profano*, quando o rotineiro, o usual, o repetitivo alçam-se à última potência, atingindo um «mais que humano», mas sem o redimir.¹⁷ Além de ser uma interrupção no espaço profano da casa do artista e de ser realizada a partir de fragmentos de objetos cuidadosamente «purificados», a *Merzbau* se constituía a partir de uma série de interdições que reforçavam um sentimento de «sagrado» a seu redor. Em *primeiro* lugar, ela não podia ser transportada: como um templo, aqueles que queriam vê-la deveriam ir até ela. Em *segundo*, não era qualquer pessoa que podia visitá-la: os «iniciados» deveriam ser convidados pelo artista. Em *terceiro*, mesmo entre as pessoas que a visitavam, nem todas tinham acesso a todos os ambientes da *Merzbau*. Em *quarto*, muitas das quinquilharias recolhidas por Schwitters – e principalmente os objetos tomados dos amigos – eram guardadas em redomas de vidro, como se fossem relíquias. Em *quinto*, seus espaços dividiam-se em grutas e, na arte cristã, as grutas eram consideradas lugares sagrados. Todos estes detalhes contribuíam para se criar uma certa aura em torno da construção como um todo e para fixar um espaço (e um tempo) que permitisse a fuga do mundo real. Por propiciar, ao penetrar nela, um desligamento total da realidade, a *Merzbau* era capaz de fingir – no sentido de *fingere*, ligado a *fictio* – uma transcendência.

Encerrando esta comunicação, poderia acrescentar ainda que, ao manifestarem de modos diversos o mesmo impulso fundamental, as duas dimensões acabam por apontar para dois caminhos igualmente distintos: enquanto a dimensão mítica parece se associar a uma arte mais tradicional, aludindo ao passado; a dimensão ritual lança as bases para a arte da segunda metade do século XX, sinalizando o futuro. No entanto, para tal, para propor uma arte nova, Mondrian ainda se vale de suportes tradicionais: é por meio da pintura e dos elementos próprios a ela que ele quer colocar a tradição em xeque. Schwitters vai além. Com a *Merzbau*, começa por discutir os métodos e os suportes tradicionais da arte, fazendo com que a noção de obra tal como se conhecia até então caia por terra. Mondrian, de uma certa forma, compartilha ainda uma língua compreendida pela tradição. Schwitters cria um dialeto relativamente à parte, um *patois* altamente desestabilizador das práticas lingüísticas convencionais. Assim, essa dimensão mítica, concentrada na obra, vai ficando para trás, enquanto uma dimensão de feições rituais aparece mais fortemente marcada em muitas das produções artísticas posteriores à Segunda Guerra Mundial.

¹⁶ Mircea ELIADE, *O sagrado e o profano*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 30 e 35.

¹⁷ Mario PERNIOLA, *Più-che-sacro, più-che-profano*, Milano: Mimesis, 1992, pp. 20-21.