

## TERRITÓRIOS INVISÍVEIS: A ARTE COMO DISPUTA DO ESPAÇO E DO SENTIDO NAS OBRAS DE JOSEPH BEUYS

*Willian W. Bedim<sup>1</sup>*  
*Renato Torres<sup>2</sup>*

**Resumo:** Este artigo analisa como a obra de Joseph Beuys transforma a arte contemporânea em um território simbólico de disputa, ativando gestos e materiais que ressignificam o espaço e reorganizam o imaginário coletivo. Parte-se do problema: de que modo sua produção reconfigura o território da arte como espaço simbólico de consagração e confronto? Para isso, a pesquisa adota uma abordagem interdisciplinar que articula arte, antropologia e psicologia, com base nos pensamentos de Mircea Eliade, Carl Gustav Jung e Clifford Geertz. Investiga-se como a escultura social proposta por Beuys atua como gesto fundador e reestruturante, especialmente ao mobilizar materiais como feltro, gordura e mel, compreendidos aqui como catalisadores simbólicos que ativam experiências arquetípicas. As análises apontam que esses elementos operam deslocamentos significativos no campo cultural, tornando visível a dimensão simbólica da criação artística como um modo de reorganizar o sensível. Mais do que representar o mundo, a prática de Beuys parece instaurar zonas de transformação, tensionando as fronteiras entre mito, política e vida cotidiana. Ao propor uma arte que atua diretamente sobre a realidade, sua obra sugere novas formas de relação com o coletivo e com os sistemas simbólicos que nos constituem. Assim, o estudo oferece uma leitura que reconhece a arte como um território ativo de ressignificação e reinvenção cultural.

**Palavras-chave:** Joseph Beuys; arte contemporânea; território simbólico.

## INVISIBLE TERRITORIES: ART AS A DISPUTE OVER SPACE AND MEANING IN THE WORKS OF JOSEPH BEUYS

**Abstract:** This article analyzes how the work of Joseph Beuys transforms contemporary art into a symbolic territory of dispute, activating gestures and materials that reframe space and reorganize the collective imaginary. The investigation departs from the central question: in what ways does his production reconfigure the artistic territory as a symbolic space of consecration and confrontation?

<sup>1</sup> Mestrando em Processos Criativos Contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV-UNESPAR). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2017), atua como educador na rede pública estadual do Paraná e no projeto de atividade periódica Laboratório de Arte e Audiovisual. É artista visual e pesquisador, com investigações voltadas à relação entre o simbólico e o sagrado na arte contemporânea. Curitiba, PR, Brasil. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2227804343645646>>. ORCID: <<https://orcid.org/0009-0007-2998-7784>>. E-mail: [willianbedim@gmail.com](mailto:willianbedim@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em Educação pela UFPR. Mestre em Educação pela UTP. Possui Licenciatura em Desenho e Bacharelado em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. Professor da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus Curitiba I – EMBAP, atuando como artista, professor e pesquisador no Curso de Licenciatura e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV. Líder do Grupo de Pesquisa Gravura Contemporânea: reflexões e processos de criação (GRACON – UNESPAR/EMBAP). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Atualmente pesquisa processos de criação e gravura. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8970-2583>>. E-mail: [torresrenato@yahoo.com.br](mailto:torresrenato@yahoo.com.br)

To address this, the research adopts an interdisciplinary approach that articulates art, anthropology, and psychology, drawing on the ideas of Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, and Clifford Geertz. It explores how Beuys's concept of social sculpture functions as a founding and restructuring gesture, especially through the use of materials such as felt, fat, and honey, understood here as symbolic catalysts that activate archetypal experiences. The analyses suggest that these elements produce significant shifts in the cultural field, revealing the symbolic dimension of artistic creation as a means of reorganizing the sensible. Rather than simply representing the world, Beuys's practice appears to establish zones of transformation, challenging the boundaries between myth, politics, and everyday life. By proposing an art that acts directly upon reality, his work points toward new forms of engagement with the collective and with the symbolic systems that shape us. In this sense, the study offers an interpretation that recognizes art as an active territory for cultural reinvention and symbolic reconfiguration.

**Keywords:** Joseph Beuys; contemporary art; symbolic territory.

## **TERRITORIOS INVISIBLES: EL ARTE COMO DISPUTA POR EL ESPACIO Y EL SENTIDO EN LAS OBRAS DE JOSEPH BEUYS**

**Resumen:** Este artículo analiza cómo la obra de Joseph Beuys transforma el arte contemporáneo en un territorio simbólico de disputa, activando gestos y materiales que resignifican el espacio y reorganizan el imaginario colectivo. Parte del problema: ¿de qué manera su producción reconfigura el territorio del arte como espacio simbólico de consagración y confrontación? Para ello, la investigación adopta un enfoque interdisciplinario que articula arte, antropología y psicología, con base en los pensamientos de Mircea Eliade, Carl Gustav Jung y Clifford Geertz. Se investiga cómo la escultura social propuesta por Beuys actúa como gesto fundacional y reestructurante, especialmente al movilizar materiales como fieltro, grasa y miel, comprendidos aquí como catalizadores simbólicos que activan experiencias arquetípicas. Los análisis señalan que estos elementos operan desplazamientos significativos en el campo cultural, haciendo visible la dimensión simbólica de la creación artística como una forma de reorganizar lo sensible. Más que representar el mundo, la práctica de Beuys parece instaurar zonas de transformación, tensionando las fronteras entre mito, política y vida cotidiana. Al proponer un arte que actúa directamente sobre la realidad, su obra sugiere nuevas formas de relación con lo colectivo y con los sistemas simbólicos que nos constituyen. Así, el estudio ofrece una lectura que reconoce el arte como un territorio activo de resignificación y reinención cultural.

**Palabras clave:** Joseph Beuys; arte contemporáneo; territorio simbólico.

### **Introdução**

A arte contemporânea, em sua constante busca por ressignificação de formas e sentidos, passou a operar como um campo simbólico em disputa, seja ela política, histórica ou conceitual. Mais do que um reflexo da realidade, a arte torna-se agente ativo na construção de narrativas e sentidos. Neste contexto, Joseph Beuys destaca-se por sua capacidade de fundar territórios simbólicos por meio de práticas artísticas que ultrapassam a mera representação, sugerem rituais que fundam um novo espaço artístico num contexto pós-guerra europeu. Sua obra propõe uma reconfiguração do espaço artístico, convertendo-o em um local de revelação, conflito e transformação. O problema que orienta esta

pesquisa parte da seguinte indagação: de que modo a produção de Beuys reconfigura o território da arte como espaço simbólico de disputa e consagração?

No contexto da arte contemporânea, a noção de território simbólico se mostra central para compreender de que modos o espaço artístico pode se transformar em campo de significação e disputa. Mais do que um lugar físico ou institucional, esse território tende a configurar-se como um espaço sensível onde forças sociais, memórias coletivas e experiências subjetivas se entrelaçam. Nessa perspectiva, a arte não se limita à contemplação, podendo operar como instância produtora de sentido e interferência na ordem simbólica do mundo. Considerar a construção de territórios simbólicos pela arte permite, assim, questionar não apenas os critérios estéticos, mas também os modos de percepção, pertencimento e agência que definem o lugar da arte no mundo contemporâneo.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar como os gestos, materiais e ações presentes nas obras de Joseph Beuys produzem manifestações simbólicas capazes de consagrar o espaço e reorganizar a percepção do mundo sensível. Parte-se da hipótese de que, ao integrar materiais “puros” como gordura, feltro, mel, giz, ossos, enxofre, ferro, zinco e entre outros (Alvarenga, 2016) junto de ações performáticas, Beuys desloca o objeto artístico para o campo do mito e do ritual. E, mesmo no campo do ritualismo xamânico contemporâneo, propõe uma arte que atua diretamente sobre a realidade, tensionando os signos culturais e instaurando novas abordagens sobre o espaço, o corpo e o imaginário coletivo.

Metodologicamente, este trabalho fundamenta-se em uma perspectiva interdisciplinar que articula conceitos da simbólica religiosa (Mircea Eliade), da psicologia analítica (Carl Gustav Jung) e da antropologia interpretativa (Clifford Geertz). Essa articulação permite compreender a produção de Beuys como um gesto cosmogônico<sup>3</sup>, no qual o ato artístico instaura ordem em meio ao caos e reposiciona o artista como agente de transformação social e simbólica.

A pertinência desta investigação reside na proposição de que a obra de Joseph Beuys deve ser compreendida não apenas no campo estético, mas como ação estruturante, capaz de interferir nos modos de percepção, organização e simbolização da realidade. Ao fundar territórios invisíveis por meio da “escultura social” — uma de suas proposições centrais — o artista sugere novas formas de agir no mundo, reorganizando os espaços culturais, afetivos e políticos do Ocidente moderno a partir de gestos simbólicos que tornam visível o que, antes, permanecia oculto.

## **O Imaginário Coletivo e a Arte**

Como partida vamos usar Jung para compreender como o ser humano é composto de algumas estruturas mentais que se repetem, e podem ser observadas em algumas das atividades humanas como a arte e a religião, o inconsciente coletivo<sup>4</sup>. O fato de artistas incorporarem em seus trabalhos

---

<sup>3</sup> Para Mircea Eliade, a cosmogonia é o mito da criação do mundo cuja repetição simbólica funda a ordem e confere sentido ao espaço. Todo gesto significativo, como fundar uma cidade ou criar uma obra, repete esse ato primordial (MIRCEA, Eliade. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 13. DICIO. Cosmogonia. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cosmogonia/>. Acesso em: 15 abr. 2025.). Em sentido mais amplo, cosmogonia refere-se ao conjunto de narrativas míticas ou filosóficas que explicam a origem e a organização do mundo, geralmente a partir de um estado de caos ou indeterminação, assumindo papel fundacional nas culturas ao instituírem tanto a ordem cósmica quanto as estruturas sociais e simbólicas humanas (ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG. *A cosmogonia grega*. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/a-cosmogonia-grega/>. Acesso em: 15 abr. 2025.).

<sup>4</sup> Jung desenvolveu e defendeu a ideia de um inconsciente coletivo, no qual certos conteúdos, chamados arquétipos, se repetem no inconsciente de todo indivíduo. Os arquétipos podem se revelar sob a forma de sonho, por mitos, contos de fadas (JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 53).

elementos religiosos ou esotéricos aponta, mesmo que de maneira indireta, para aquilo que Jung chamou de “inconsciente coletivo”. Nesse campo, os arquétipos operam como estruturas simbólicas universais, atualizadas conforme as singularidades de quem os expressa. No universo plural da arte, essas subjetividades se tornam terreno fértil para a materialização dos arquétipos. A repetição de símbolos e temas míticos ou religiosos em obras contemporâneas pode ser compreendida, como veremos mais adiante, como expressão dessas estruturas coletivas que seguem em disputa, não apenas por significados, mas por território simbólico.

Os arquétipos representam conteúdos universais no inconsciente coletivo, e o mesmo possui variações relacionadas as subjetividades do sujeito no qual se manifesta (Jung, 2000). Dentro do universo de subjetividades aberto pela arte, abre-se também possibilidades de materialização desses arquétipos, mas pode ser difícil ou arbitrário apontá-los sem um devido cuidado e estudo. Jung (2000) estabelece a diferença entre o inconsciente coletivo e as subjetividades que se manifestam na mente humana, onde explica que o inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência do indivíduo, não sendo uma aquisição pessoal.

Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (Jung, 2000, p. 53)

O que se pode afirmar aqui é que, dentro da infinita multiplicidade das formas individuais da experiência, há variações que orbitam em torno de certos tipos centrais, e que podem ocorrer de maneira universal (Jung, 1990). A busca por compreensão, tanto na arte quanto na religião, evidencia uma necessidade humana de acessar algo que ultrapasse o imediato, de romper as bordas do cotidiano e adentrar territórios simbólicos onde essas experiências ganham forma. Em Psicologia e Alquimia, Jung destaca que a relação entre o divino e a matéria não está dissociada do ser humano. “A matéria que contém o segredo divino encontra-se em toda parte, inclusive no corpo humano” (Jung, 1990, p. 324). Essa tentativa de incorporar o divino, não apenas como entrega devocional, mas também como elaboração simbólica e psíquica, revela-se como um impulso estrutural da humanidade. E é justamente por atravessar as subjetividades que esse movimento se inscreve na cultura, manifestando-se, como veremos mais adiante, em diferentes expressões, inclusive na arte.

Se, por um lado, os símbolos ativam estruturas psíquicas profundas, por outro, como aponta Clifford Geertz, eles também operam como mapas culturais, moldados pelas práticas e valores compartilhados de um grupo. São construções sociais que não apenas expressam, mas organizam a experiência coletiva, traduzindo aquilo que uma cultura valoriza e como ela se reconhece no mundo. Como o próprio autor afirma, “o *ethos*<sup>5</sup> de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete” (Geertz, 2008, p. 93). Para ele, essa dimensão está articulada à visão de mundo, que compreende os aspectos cognitivos e existenciais da cultura. Ambos se entrelaçam na produção simbólica, revelando como os valores de uma sociedade se projetam nas formas culturais que ela mesma cria e nas imagens que ocupam seus territórios simbólicos.

---

<sup>5</sup> Segundo Clifford Geertz, *ethos* refere-se ao “tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético”, ou seja, ao modo como uma cultura expressa seus valores afetivos e normativos. Essa noção está ligada à sua “visão de mundo”, compondo juntos, para o autor, os principais elementos que estruturam o simbolismo cultural (GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 93).

A concepção de territórios simbólicos pode ser compreendida através da interseção entre o físico e o imaginário, onde a arte se torna um campo de manifestação dessa tensão. Ao explorar a dinâmica entre ordem e caos, encontramos, como nos mostra Eliade, a ideia de hierofania<sup>6</sup>: o momento em que o sagrado se revela no profano, transformando o espaço em algo que ultrapassa a mera materialidade. Esse processo está intimamente ligado à cosmogonia, à forma como o homem, ao organizar seu mundo, busca refletir e reproduzir atos divinos, que se entrelaçam com suas próprias percepções e vivências nos diversos territórios que ocupa. A arte, nesse sentido, não apenas reflete, mas reconfigura esses territórios simbólicos, recriando, muitas vezes, as condições do mito e da cosmogonia.

No pensamento de Eliade, o desejo do homem religioso de viver no sagrado reflete sua busca por uma realidade objetiva e concreta, não uma ilusão. Ele estabelece uma separação clara entre o que é religioso e o que é profano, entre o sagrado e o profano, entre o Cosmos e o Caos. O Cosmos, “nosso mundo”, é real e seguro, repleto da presença divina, enquanto o Caos é “outro mundo”, caótico, povoado por demônios e almas perdidas. Para Eliade, o Cosmos está intimamente ligado ao domínio dos Deuses, estabelecendo uma ordem cósmica e fundando o mundo. Esse espaço sagrado é o canal através do qual os homens podem se conectar com a ordem universal, enquanto o espaço profano, repleto de estranhezas, representa o Caos, o outro mundo. Assim, o território, seja ele físico ou simbólico, torna-se um reflexo das condições que os seres humanos criam para se situar no cosmos e enfrentar as forças do que subjetivamente consideram caos.

Para ele, essas categorias seguem um modelo mítico, embora de naturezas distintas: todas as regiões selvagens, os territórios não cultivados ou não explorados pelo homem, guardam semelhanças com o caos primordial, participam da forma indiferenciada e disforme anterior à Criação. Um exemplo pode ser encontrado no livro de Gênesis (1:2), onde se lê: “E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas”. Por isso, a tomada de posse de um território (o início de sua exploração) costuma ser acompanhada de rituais que simbolizam a própria Criação: antes de ser habitado, o espaço inculto é, primeiro, “cosmificada” (Eliade, 1984, p. 24).

Esse ato divino de criação é denominado por ele como “momento cosmogônico”, quando o sagrado manifesta a realidade absoluta, tornando possível a orientação no mundo, traçando seus limites e instaurando a ordem cósmica (Eliade, 1992). Assim, o mundo só passa a existir plenamente quando o homem o ocupa, segundo a vontade dos deuses. Fundar o mundo implica delimitar um território, estabelecer fronteiras e reconhecê-lo como próprio. Essas fronteiras se consolidam por meio do cultivo, da fundação de uma cidade, da construção de um altar, templo ou igreja. A conquista de um território, ainda que realizada por atos aparentemente triviais e desprovidos de misticismo, carrega em si o eco de um gesto primordial, arquetípico. Trata-se de uma repetição simbólica da Criação, uma reencenação do Gênesis pelas mãos humanas. O ato cosmogônico, ao ser reiterado, permite que o mundo se instale como realidade objetiva.

Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes, de desocupado pelos “nossos”) ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do “Caos”. Ocupando o e, sobretudo, instalando-se, o homem transforma o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia. O que deve tornar-se “o nosso mundo”, deve ser “criado” previamente, e toda criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos deuses. (Eliade, 1992, p. 22)

Em *O Mito do Eterno Retorno*, Eliade (1984) sugeriu que o retorno aos espaços originais e aos conflitos que marcam a cosmogonia é algo que transcende o tempo e o espaço, repetindo-se em

---

<sup>6</sup> Para Eliade o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta como algo absolutamente diferente do profano e para essa manifestação, usa o termo hierofania. (ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões, op. cit., p. 13).

diferentes âmbitos sociais, culturais e, principalmente, no imaginário coletivo. Assim, o conflito entre ordem e caos não é apenas uma questão de organização do mundo físico, mas uma representação simbólica, que se reinventa nas formas culturais e nas produções artísticas. Jung, ao abordar o imaginário coletivo, propõe que esses símbolos, nascidos de uma memória coletiva, têm o poder de atravessar as subjetividades individuais, ligando a experiência pessoal ao mais amplo campo simbólico da humanidade. Esses arquétipos, com sua universalidade e profundidade, ajudam a explicar por que, ao revisitar os territórios simbólicos, encontramos as mesmas estruturas e tensões que habitam as antigas mitologias e os espaços sagrados:

Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca (Eliade, 1992, p. 17).

Quando nos referimos ao território material, a visão de Eliade nos leva a entender que o espaço não é homogêneo. Ele divide o espaço entre o sagrado, que representa a realidade, e o profano, que é amorfo, inconsistente, e irreal. A revelação do território sagrado, portanto, não é apenas uma manifestação, mas uma fundação do mundo, como Eliade (1992, p. 17) afirma: “Para viver no mundo é preciso fundá-lo”. O território, aqui, não é apenas um lugar físico, mas um campo simbólico que se configura conforme a percepção humana de ordem e caos. Assim, o mundo se torna heterogêneo, dividido entre os espaços sagrados, que são ordenados e reais, e os profanos, que carecem de estrutura. Os espaços sagrados, ou “Centro do Mundo”, são revelados aos homens através de uma hierofania, que os conecta à ordem e à realidade. Em contraste, o espaço profano representa o Caos, o desconhecido, o irreal.

A atribuição de valor das coisas é essencial para a nossa compreensão do mundo, e a vida aparenta depender dos significados que damos a objetos e ações, buscando torná-los perenes, para poder atribuir-lhes realidade. Esse processo ocorre dentro do território da Ordem, onde tudo ganha um lugar e um propósito. A realidade, nesse sentido, não se limita a uma descrição objetiva do mundo, mas à importância atribuída a cada elemento dentro de um contexto simbólico. Se saímos todas as manhãs para trabalhar, há um conceito moral subjacente que valoriza essa ação, conferindo-lhe um sentido dentro da Ordem. Da mesma forma, se ao chegarmos no trabalho fazemos uma oração para que o dia corra bem, estamos criando um espaço que vai além da mera funcionalidade, mas que traz consigo uma dimensão de significância, contribuindo para o estabelecimento de uma ordem simbólica no ambiente. O mesmo ocorre quando retornamos para nossa casa, um lugar que, por ser conhecido e seguro, é naturalmente associado à ideia de descanso e merecimento. Aqui, o ritual diário de voltar ao lar faz com que esse espaço se conecte ao conceito de um território sagrado, santificado pela repetição e pela significância atribuída a ele, como um local que, através da ordem, se torna divino.

A noção de repetição, segundo Eliade, está ligada a uma necessidade essencial: a de pertencimento. Ele afirma que toda construção ou fabricação humana tem como modelo exemplar a cosmogonia, ou seja, a Criação do Mundo torna-se o padrão simbólico de qualquer gesto criador, independentemente do campo em que ele ocorra. Instalar-se em um território, portanto, é mais do que ocupar um espaço físico; é repetir simbolicamente o ato fundador do mundo (Eliade, 1992). Esse gesto organiza o espaço e o torna significativo, transformando-o em um lugar com valor. Atribui-se, assim, ao gesto humano uma força quase divina. Esse aspecto é especialmente relevante quando refletimos sobre o território na arte: a criação artística, como um gesto repetido e consciente de instauração simbólica, também funda espaços, não apenas físicos, mas perceptivos, afetivos e imaginários. O artista, ao criar, refaz o mundo à sua maneira, reitera o mito, e delimita um novo território onde a ordem simbólica pode operar.

## **Territórios Invisíveis: casos artísticos e a disputa conceitual**

Assim como Eliade vê a repetição do gesto criador como uma forma de fundar território, Geertz (2008) oferece uma definição de símbolo que também nos ajuda a compreender essa dinâmica. Para ele, o símbolo é qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção, ou seja, ele é o meio pelo qual atribuímos significados ao mundo. Essa definição é útil para entendermos como os gestos simbólicos, presentes também na arte, criam e estruturam novos territórios, tanto materiais quanto imateriais, como exemplo disso autor menciona:

O número 6, escrito, imaginado, disposto numa fileira de pedras ou indicado num programa de computador, é um símbolo. A cruz também é um símbolo, falado, visualizado, modelado com as mãos quando a pessoa se benze, dedilhado quando pendurado numa corrente, e também é um símbolo a tela "Guernica" ou o pedaço de pedra pintada chamada "churinga", a palavra "realidade" ou até mesmo o morfema "ing". Todos eles são símbolos, ou pelo menos elementos simbólicos, pois são formulações tangíveis de noções, abstrações da experiência fixada em formas perceptíveis, incorporações concretas de ideias, atitudes, julgamentos, saudades ou crenças (Geertz, 2008, p. 68).

Na perspectiva de Geertz, a experiência estética envolve uma suspensão do uso cotidiano dos objetos, desviando o olhar da função prática para uma atenção voltada à aparência e à presença sensorial das coisas. Ao invés de reforçar os significados convencionais do mundo comum, a arte desloca o objeto para um campo outro, onde ele pode ser contemplado “por si mesmo”. Esse deslocamento não elimina o objeto, mas o transforma, fazendo com que ele deixe de ser apenas uma “cadeira” ou “telefone” e passe a ocupar um espaço simbólico, aberto à reinterpretação e à construção de novos sentidos. Como aponta o autor, “a função da ilusão artística não é o 'faz-de-conta'... mas exatamente o oposto, o afastamento da crença — a contemplação das qualidades sensoriais sem os seus significados habituais de 'aqui está a cadeira', 'aquele é o meu telefone'... etc (Geertz, 2008, p. 82).

Nesse contexto, a arte inaugura territórios simbólicos que rompem com a lógica do uso cotidiano e instauram uma nova ordem de percepção, não necessariamente religiosa, mas profundamente ligada a um gesto de criação. Ao se desprender de sua função utilitária, o objeto artístico ganha a chance de falar de outra forma, tornando-se presença sensível e carregada de sentido. É como uma fundação simbólica do espaço, nos moldes apontados por Eliade, agora reinterpretada pelo artista, que através da imagem, da forma e do gesto, propõe outras maneiras de estar no mundo. O trabalho artístico não fixa um único significado: ele flutua, se desloca, se transforma. Sendo a obra de arte um agente tanto portador quanto criador de símbolos, ela ativa processos de construção de sentidos, promovendo uma transfiguração do espaço: o lugar deixa de ser apenas o que é para se tornar também o que pode significar. “É claro que nem todas as realizações culturais são realizações religiosas e a linha entre as que o são e as realizações artísticas, ou até mesmo políticas, não é muito fácil de demarcar na prática, pois, como as formas sociais, as formas simbólicas podem servir a múltiplos propósitos” (Geertz, 2008, p. 82). Sendo assim, existe um impulso inato de darmos sentido e significado às coisas, que se manifesta também nas atividades simbólicas, como a arte e todas as suas ramificações.

A experiência humana parece não se contentar com o dado imediato da realidade: há sempre uma tentativa de ordenar, organizar, ritualizar o caos. Esse gesto de conferir forma ao que nos atravessa, muitas vezes de maneira desordenada, é o que sustenta tanto a produção simbólica religiosa quanto a estética, ainda que operem em âmbitos distintos. Na arte, assim como na religião, há um esforço de significação que ultrapassa o utilitário e se aprofunda no terreno das interpretações coletivas, das sensibilidades compartilhadas, da construção de mundos. A criação artística pode ser vista como um modo de orientar-se em meio ao ininteligível. Não se trata, portanto, de expressões “disfarçadas” de algo mais fundamental, mas de respostas legítimas a uma necessidade: a de tornar o mundo habitável e dar-lhe sentido.

O impulso de retirar um sentido da experiência, de dar-lhe forma e ordem, é evidentemente tão real e tão premente como as necessidades biológicas mais familiares. Sendo assim, parece desnecessário continuar a interpretar as atividades simbólicas — religião, arte, ideologia — como nada mais que expressões um pouco disfarçadas de algo diferente do que são: tentativas de fornecer orientação a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender. (Geertz, 2008, p. 102)

Para Geertz, assim como para Eliade e, em certa medida para Jung, o ser humano precisa recorrer continuamente aos símbolos para sustentar uma realidade que lhe pareça objetiva, habitável e significativa. É assim que a realidade deixa de ser uma massa amorfa de acontecimentos para se tornar território: um espaço fundado, delimitado e investido de significado. Esse gesto de fundação simbólica atravessa as diferentes esferas da vida (arte, cultura, religião, política) e opera como uma tentativa de estabilizar o mundo ao redor, ordená-lo. Não se trata apenas de representar a realidade, mas de organizá-la a partir de uma lógica que, muitas vezes, é cosmológica. Nessa dinâmica, a arte não apenas reflete essas fundações, mas participa ativamente delas, criando mundos e instaurando territórios onde a compreensão passa pela forma, pela imagem, pelo contexto, pelo mito, assim por diante. É a partir dessas bases que se torna possível avançar para o campo dos territórios imaginados — espaços que, embora não geográficos, operam com força concreta na configuração da experiência.

Enquanto prática simbólica, a arte atua como um território de constante disputa entre diferentes forças — sociais, culturais e até espirituais. Não se trata apenas de ocupar um espaço físico, mas de recriar e consagrar esse espaço, imprimindo-lhe significados que transcendem o seu uso imediato. Ao criar uma obra, o artista não está apenas desenhando, pintando ou esculpindo, mas fundando um novo território, carregado de simbolismo e sentidos. Como afirma Eliade (1992), "não se faz 'nosso' um território senão 'criando-o' de novo, quer dizer, consagrando-o". Essa ideia de recriação e consagração pode ser vista em artistas que, ao abordar temas de identidade, memória e resistência, desafiam as fronteiras entre o real e o imaginário, transformando espaços e objetos em símbolos de novas possibilidades. O território da arte, portanto, torna-se um campo de disputa simbólica, onde diferentes concepções de mundo se confrontam e se constroem coletivamente. Ao longo dessa seção, exploraremos como esses territórios invisíveis têm um papel fundamental na construção do imaginário coletivo e na redefinição das fronteiras do que consideramos real e simbólico.

O território, no contexto da arte, não se configura apenas como uma construção contínua, mas como uma conquista, que eventualmente questiona noções de posse vigentes. O espaço artístico torna-se, assim, um campo de disputa simbólica, onde as forças da mente e do social se confrontam. A arte, ao ocupar esse território, não apenas reflete, mas também questiona as estruturas sociais, propondo novas formas de entender o mundo e suas relações. Nesse sentido, os casos artísticos concretos ilustram como o espaço artístico funciona como um microcosmo dessas disputas, onde ideias, valores e percepções podem ser desafiados e reconfigurados.

Assim como o território é uma ressignificação simbólica, uma transformação de um espaço marcado pelo caos em um lugar de ordem, na arte o território se altera pelas mãos do artista. A presença de um objeto pode ativar sentidos, provocar deslocamentos e instaurar um novo modo de percepção, uma espécie de transfiguração do espaço. O ambiente institucional do museu ou da galeria, como exemplo, ajuda a ilustrar essa operação simbólica. Como veremos adiante, Joseph Beuys fez uso de múltiplos territórios em suas proposições, o que rompe com qualquer noção fixa de espaço artístico. Ainda assim, a reflexão sobre o espaço expositivo convencional é útil para compreender o deslocamento simbólico que a arte pode provocar:

Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornam-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, um vórtice; o teto, um céu estático. O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado



e repostado regularmente. Será que a galeria vazia, agora repleta daquele espaço flexível que podemos relacionar com a Mente, é a maior invenção do modernismo? (O'Doherty, 2002, p. 129)

A chamada neutralidade do cubo branco, longe de configurar um invólucro neutro, revela-se como um campo ativo. A galeria transforma-se em linguagem, em potência simbólica, em superfície de inscrição. Seu espaço fechado torna-se mental, não mais apenas continente, mas também conteúdo. Antes da instalação, obra e museu ocupavam esferas separadas. A obra permanecia restrita à sua moldura, às bordas do suporte. Já o museu se apresentava como um invólucro frio, estático e institucional. A instalação rompe essa fronteira. Ela transborda o objeto e toma o espaço, envolve o espectador, torna-se ambiente. O visitante não apenas observa, mas é atravessado. Ele se vê dentro da obra, vê os outros, nota-se. A instalação cria um microcosmo habitável. E ali, somos todos seus habitantes.

### **Joseph Beuys: microcosmos místicos**

Joseph Beuys transforma sua prática artística em um território simbólico, onde elementos materiais simples como gordura, feltro ou mel ganham densidade ritual e potencial de transfiguração. Em suas obras, o gesto criador adquire um caráter cosmogônico, quase xamânico, que desloca o fazer artístico para um campo de atuação que ultrapassa o estético, aproximando-se do mítico e do espiritual. Beuys ressignifica a escultura como ação viva e fundadora, e constroi, por meio da matéria, espaços que operam como rituais contemporâneos. Sua arte se ancora em uma mística da transformação, conectando o individual e o coletivo, o político e o interior, num processo que propõe à arte uma função universal, não como representação, mas como ato que funda, que cria sentido e que reestrutura a realidade simbólica do mundo. A sua própria biografia, que é marcada por episódios reais e fabulações simbólicas, começa a se configurar como narrativa, quase um mito pessoal que estrutura e alimenta sua produção.

O passado polêmico do artista como integrante da Juventude hitlerista e aviador da Luftwaffe na Segunda Guerra Mundial, bem como os eventos decorrentes do desastre aéreo sofrido em 1944, transformaram-se em uma espécie de mito – o resgate e cura do piloto por uma tribo tártara que manteve seu corpo envolto em gordura animal e feltro – e contribuíram para que Beuys fosse um defensor das propriedades curativas da arte, crença expressa em suas performances ritualísticas (Bortulucce, p. 413, 2013).

Beuys iniciou suas proposições artísticas com performances que traziam este caráter ativo presente na sua poética, buscando atingir o social, o fazendo pensar sobre sua atuação nos contextos em que vive. O artista trouxe nestes primeiros momentos os elementos que foram utilizados no seu processo de cura. Assim, podemos perceber uma sacralização do seu ato de performance. Para ele, a criatividade humana tinha um papel essencial na transformação do mundo: ao remodelar a arte, seria possível remodelar a sociedade. Sua produção (que inclui desenhos, esculturas, ambientes, vitrinas, gravuras, entrevistas, textos e sua atuação como professor e palestrante) evidencia essa crença na capacidade da arte de curar um corpo social adoecido e propor novos caminhos possíveis (Bortulucce, 2013).

A sensibilidade do indivíduo amplia sua capacidade criadora, permitindo que modifique a própria mente e construa pensamentos mais conectados ao mundo, tecendo reflexões sobre o que vê e vive. A produção não precisa se limitar ao objeto e seu conceito, mas pode surgir de uma simbiose entre mente e matéria, constituindo um modo de existir no mundo que redesenha os territórios da vida comum. Beuys sugere que a arte tem justamente essa função: moldar a vida – no sentido de reestruturar criticamente o tecido social, ampliando os espaços do sensível, do pensamento e da ação.

É nesse contexto que ele propõe o conceito de *Escultura Social*<sup>7</sup>, onde cada gesto, criação ou experiência estética participa da construção de uma nova configuração coletiva. Beuys acredita que os materiais possuem uma energia potencial (Rosenthal, 2011), logo, ele se utiliza de um catalizador para essa energia. Sua obra tem esse amplo espectro energético devido a pluralidade de movimentos mentais que ele busca causar, o alcance plural de sua obra pelo uso de tais energias como a “presença de forças elétricas, forças magnéticas, estimulação do pensamento, metamorfoses de elementos materiais, forças de natureza, como terremotos, transformações biológicas e interpretações espirituais do nascimento e da morte, como processos evolutivos da matéria em geral” (Rosenthal, 2011, p. 118).

Beuys recorre com frequência a materiais em estado de transição, como a gordura e o mel, que passam do líquido ao sólido. Essa escolha não se limita a um gesto formal, mas se articula com seus propósitos na *Escultura Social*, apontando para a ideia de transformação tanto da matéria quanto da consciência coletiva. Há nesses elementos uma dimensão simbólica que remete ao xamanismo: Beuys se coloca como uma espécie de xamã contemporâneo, conduzindo rituais através da arte, ativando sentidos latentes nos materiais e provocando deslocamentos no pensamento. Nesse processo, ele não apenas ocupa, mas disputa o território da arte e da sociedade, reconfigurando o sentido de espaço e relação entre o indivíduo e o coletivo. Um exemplo dessa postura xamânica é a performance “Como explicar quadros a uma lebre morta” (fig. 1):

Em Como explicar quadros a uma lebre morta, de 1965, performance realizada na Galerie Schlemmer, Düsseldorf, e documentada por fotografias, o artista assumiu um papel essencialmente xamânico: com a cabeça coberta de pó de ouro e mel, e uma barra de ferro atada aos pés, passou três horas acalentando uma lebre morta, sussurrando ao ouvido do animal ruídos guturais misturados a explicações mais articuladas dos desenhos a seu redor. O público era excluído da cena, podendo observar a performance através de janelas. Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – uma forma de explicar que as lebres compreendem o mundo melhor que os humanos (Bortolucci, 2013, p. 414).

Beuys, ao realizar esse ritual, não apenas encena uma ação, mas coloca em jogo um território simbólico no espaço do *Galerie Schlemmer*, disputando com sua performance um espaço para a transformação social. Seus pés atados a ferro mantendo simbolicamente preso ao chão do espaço, fazendo barulho a cada passo, reforça sua presença física com o peso do seu andar, ao mesmo tempo que o limita, prende-o ao chão e, simbolicamente, ao que é terreno. De forma alegórica, além de simbólica, o mel e o ouro em sua cabeça o colocam como figura iluminada, quase um totem sagrado, seu rosto alterado o distancia de uma figura humana comum. Beuys realizou um ritual naquele momento, compôs em si mesmo uma figura quase divina. O que Beuys sugere, com sua iconografia e ação, é que a arte não é um território neutro, mas um campo de batalha onde se disputa a possibilidade de uma reconfiguração, onde o poder de criação é reivindicado como um meio de redefinir uma sociedade presa a velhos moldes, aos quais ele tenta liquefazer para que se remodelem. Beuys vê-se assim um ser produtor de mudança e incita que façamos o mesmo, que façamos parte ao invés de sermos banais espectadores, menos ainda, que a lebre morta.

---

<sup>7</sup> Este conceito de Beuys se refere à toda organização social, logo, cultura, política e educação passariam a ser compreendidas como Escultura social pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano (ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. *ARS (São Paulo)*, v. 9, n. 18, São Paulo, 2011, p. 118.).



Figura 1: Como explicar quadros a uma lebre morta, performance de Joseph Beuys na Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965. Fonte: ARTECAPITAL.COM, 2016

Em muitas de suas ações e instalações, o artista busca alterar o significado de um espaço, tensionando as fronteiras físicas e simbólicas que o compõem. É nesse contexto que sua performance *I Like America and America Likes Me* (fig. 2), de 1974, emerge como uma das mais emblemáticas em relação à disputa de territórios na arte. Nessa obra, Beuys se coloca diante do símbolo do “outro”, o coio, inserido em um território carregado de significados históricos, políticos e espirituais. Envolto em feltro, o artista é conduzido diretamente ao espaço da galeria sem tocar o solo norte-americano. Numa perspectiva à luz de Eliade, o animal é retirado do seu território (real, seguro e forte) e é posto no caos, não há segurança, não compõe a realidade absoluta, e o mesmo acontece com o artista. Ali, divide o ambiente com o animal por dias, repetindo uma sequência de gestos que compõem uma coreografia ritualística. Ele caminha enrolado no feltro, lança suas luvas, curva-se, expõe a bengala, interage silenciosamente com o coio. Como observa Rosenthal (2011), o homem, coberto por camadas de feltro, acompanhado de sua bengala, “tornava-se uma imagem escultural e, como uma escultura, ela era formada de formas e estágios sucessivos”.



Figura 2: *I Like America and America Likes Me*, performance de Joseph Beuys na René Block Gallery, Nova York, 1974. Fonte: PORTALDOPROFESSOR.COM, 2009.

A ação pode ser lida como uma metáfora da colonização: o homem branco que chega e impõe objetos do seu mundo ao outro, tentando domesticá-lo, convencê-lo, controlar seus movimentos. Um a um, os objetos foram apresentados ao animal: a lanterna, as luvas, o feltro e o jornal *The Wall Street*. Este último, em especial, simbolizava aquilo que Beuys via como a força degradante da economia moderna “o poder destrutivo e persuasivo do dinheiro”, baseado em “uma fixação inorgânica” e nos ideais de uma sociedade que aprisiona tanto o corpo político quanto a imaginação cultural (Rosenthal, 2011, p. 124).

Nesse choque de presenças, o artista, o animal, os objetos e o próprio espaço da galeria, Beuys cria aquilo que aqui podemos chamar de “territórios múltiplos”: zonas de contato simbólico em que camadas diferentes se enfrentam, se negociam ou colapsam. Há o território do animal e sua ancestralidade selvagem; o território do artista e seu aparato ritual; o território do museu e sua pretensa neutralidade institucional. Todos esses campos se sobrepõem, se confundem, se friccionam. Tais territórios não são apenas geográficos ou físicos, mas atravessados por percepções, símbolos, memórias e disputas de sentido. O encontro se transforma em uma cena de deslocamento e reterritorialização. Se o museu representa a ordem, o controle e o valor simbólico ocidental, a presença do coioete introduz o caos, o outro não assimilável, o resíduo do colonialismo e da violência histórica.

A obra “7000 Carvalhos” (fig. 3) carrega um gesto de longa duração, um projeto que se estende no tempo como ação contínua e transformadora. Ao escolher o carvalho, símbolo que havia sido apropriado pelo regime nazista, assim como as folhagens da cruz de ferro, Beuys entra em uma disputa simbólica por território: busca libertar um signo sequestrado politicamente. Como aponta Rosenthal (2011), o artista “queria libertar o símbolo de seu específico passado nazista”. Nesse gesto, há uma reocupação não apenas do espaço urbano, com a plantação das árvores e a inserção de pilares de basalto junto a cada uma, mas também do território da memória e do imaginário nacional. A obra age como uma forma de descolonização simbólica interna, uma ressignificação que enfrenta diretamente a herança ideológica enraizada na cultura alemã. Beuys, mais uma vez, recusa a neutralidade da arte: sua ação é uma imposição no espaço, que obriga o embate simbólico com a sociedade. Ao fincar cada árvore, finca também uma ideia, reordenando territórios físicos e

subjetivos, e recolocando o artista como agente ativo na disputa pelo sentido e pelo espaço: “Com a ação, Beuys esperava trazer o símbolo, que é muito mais antigo do que o nazismo, de volta para as pessoas. Era uma tentativa de confrontar o passado alemão de um modo ativo, reivindicando a volta de símbolos que foram usados e abusados por ideologias erradas” (Rosenthal, 2011, p. 129).

As relações entre Beuys e Eliade são, ao que parece, mais profundas que meras comparações. Há nos dois pensamentos ideias que se tangenciam: uma delas é a do Caos e da Ordem. Para Eliade, o caos representa o estado anterior à criação, uma condição amorfa que precisa ser superada por meio de um gesto fundador, ritual ou mítico, que instaura o cosmos e lhe confere sentido. Beuys opera em uma lógica semelhante, voltada à ação estética e política: a arte é, para ele, um meio de reorganizar o mundo a partir dos seus elementos. Como aponta Rosenthal (2011), “Beuys fazia associações entre as características físicas dos elementos materiais e as características de estados psicológicos do ser humano”. Nessa perspectiva, “o desejo agiria como a força primordial do pensamento; um fluxo de energia contínuo, porém não direcionado (caos)”. Através da intenção humana, essa energia ganha forma e se converte em intelecto, linguagem e, por consequência, organização social. A matéria (cera, gordura, feltro) carrega consigo uma carga simbólica que, ao ser manipulada pelo artista, revela forças mais profundas e com capacidade de transformação. Como afirma a autora, “em sua arte, Beuys não apenas sugeria transformações individuais, mas também coletivas; seu objetivo era fundar uma nova sociedade por meio da criatividade” (Rosenthal, 2011).



Figura 3: Plantio da primeira árvore do projeto 7000 Carvalhos, Documenta VII, Kassel, 1982. Fonte: PHAIDON.COM, s.d

Essa transformação do caos em forma encontra-se também na psicologia de Jung (1987), que compreende o inconsciente como um território primal, onde os arquétipos emergem do fundo caótico da psique para serem elaborados pela consciência. Beuys usa materiais, formas e processos de formas puras, movendo seus significados não só para o povo alemão, mas acessando pontos mais profundos, os quais não se justificam apenas como associações de cunho subjetivo, ele mobiliza esses materiais e imagens de forma a ativam memórias arquetípicas e, ao mesmo tempo, remodelar os sistemas simbólicos compartilhados.

A arte de Beuys se assenta nesse território psíquico e, ao mesmo tempo, social, uma vez que, como aponta Geertz (2008), “os símbolos operam como mapas culturais, moldados pelas práticas e valores compartilhados de um grupo”. Nesse contexto, os símbolos que Beuys utiliza não são apenas imagens

individuais ou psicológicas, mas também construções coletivas que organizam a experiência social. Se, por um lado, eles ativam estruturas psíquicas profundas, por outro, como Geertz nos lembra, operam como “territórios simbólicos” que refletem o *ethos* de uma cultura. A arte, assim, não é apenas um reflexo da psique individual de Beuys, mas um dispositivo para ressignificar o *ethos* da sociedade e reivindicar novos territórios de sentido. A obra de Beuys, portanto, não se limita à transformação da matéria, mas se expande para o campo do território cultural: sua arte ocupa, questiona e redesenha o mundo simbólico de seu tempo, propondo uma nova ordem a partir do caos criativo. Como afirma Rosenthal (2011), Beuys não só propôs a transformação individual, mas também a criação de uma nova sociedade, moldada na ação criativa. A arte de Beuys propõe uma disputa pelos territórios simbólicos da sociedade, reestruturando não apenas o indivíduo, mas também o espaço coletivo, ressignificando símbolos que foram apropriados e desvirtuados, criando novas possibilidades de transformação social.

## Considerações Finais

A análise desenvolvida neste artigo permite compreender a obra de Joseph Beuys como uma expansão do gesto artístico para além da estética, inserindo-se como ação simbólica capaz de reorganizar o sensível e a estrutura social. Seus gestos, materiais e performances não apenas representam o mundo, mas operam ativamente sobre ele, criando territórios simbólicos que tensionam as fronteiras entre mito, política e arte contemporânea. Ao mobilizar materiais em estado de transição, como a gordura e o mel, Beuys ativa símbolos arquetípicos profundos, dialogando com a estrutura do inconsciente coletivo descrita por Jung e reconfigurando o espaço cultural conforme a dinâmica simbólica apontada por Geertz. A obra de Beuys torna visível aquilo que, na cultura ocidental, permanece muitas vezes encoberto: a necessidade constante de reorganizar o caos por meio da criação simbólica.

Sua prática de escultura social assume assim um papel insurgente, ao disputar territórios simbólicos sequestrados por forças políticas e econômicas hegemônicas. Beuys não só se utiliza do sagrado e do profano, mas os redesenha, reposicionando-os dentro de uma lógica de recriação ativa da realidade. Sua arte atua como ferramenta de ressignificação e reconstrução simbólica, buscando romper com estruturas opressoras e instaurar novas possibilidades de vida social e sensível. Ao propor que todo ser humano é capaz de participar da construção da realidade através de gestos criativos, Beuys dilui a separação tradicional entre artista e sociedade, deslocando a arte de um espaço contemplativo para um campo de ação política e simbólica efetiva. Dessa maneira, sua obra não apenas critica o imaginário instituído, mas propõe a criação de novos mapas de sentido, em que a transformação do coletivo é pensada como uma necessidade vital para a sobrevivência cultural e espiritual.

O estudo das relações entre arte e território simbólico em Beuys abre também possibilidades para investigações futuras que aproximem sua prática de perspectivas decoloniais e de epistemologias não ocidentais. Nesse sentido, repensar os territórios invisíveis propostos por Beuys a partir de outros contextos como indígenas, africanos ou latino-americanos pode fortalecer a ideia de arte como espaço ativo de recomposição do sensível e da memória coletiva. Beuys propõe, enfim, uma arte que não apenas age no mundo, mas que instaura novas possibilidades de existência. Seus territórios invisíveis não são apenas lugares de resistência, mas de criação contínua, de reinvenção simbólica e de retomada da capacidade humana de moldar, sentir e transformar a realidade.

## Referências:

- ALVARENGA, Juliana. *A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos*. Relicário, 2016.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *Arte como catarse: as performances de Joseph Beuys e a resignificação do mundo*. Encontro de História da Arte, n. 9, p. 413-416, 2013.
- D'AVOSSA, Antonio. *Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós*. In: FARKAS, Solange Oliveira; D'AVOSSA, Antonio. *Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 11 a 25.
- DICIO. *Cosmogonia*. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cosmogonia/>>. Acesso em: 15 abr. 2025.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno: Arquetipos e Repetição*. São Paulo: Edições 70, 1984.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG. *A cosmogonia grega*. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/a-cosmogonia-grega/>>. Acesso em: 15 abr. 2025.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de F. M. da Silva. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- JUNG, Carl Gustav et al. *O Homem e seus símbolos: Concepção e organização de Carl G. Jung*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.
- JUNG, C. G., 2000. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2ª Edição ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- JUNG, C.G. *Psicologia e alquimia*. Tradução Dora Ferreira da Silva, Maria Luíza Appy, Margaret Makray. Petrópolis: Vozes, 1990.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Martins Fontes, 2002.
- ROSENTHAL, Dália. *Joseph Beuys: o elemento material como agente social*. ARS (São Paulo), v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011.