

THIAGO FALLEIROS WIRTH CHAIBUB

Visões Interiores

-

A Arte e a Experiência Visionária

Brasília

2015

Thiago Falleiros Wirth Chaibub

Visões Interiores

-

A Arte e a Experiência Visionária

Trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Artes Plásticas, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Atila Ribeiro de Sousa Regiani

Brasília

2015

THIAGO FALLEIROS WIRTH CHAIBUB

Visões Interiores

-

A Arte e a Experiência Visionária

Trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Artes Plásticas, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Brasília, ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Atila Ribeiro de Sousa Regiani
Orientador

Prof. Eduardo Belga
Examinador

Prof. Luiz Gallina
Examinador

*“If the doors of perception were cleansed
everything would appear to man as it is,
infinite.”*

(William Blake)

RESUMO

Este trabalho se trata da experiência visionária e sua relação com a Arte. A experiência visionária consiste na percepção de visões interiores e alterações visuais sobre o mundo objetivo, no entanto inclui também *insights* e mudanças na percepção conceitual de realidade, resultando em infindáveis possibilidades de experiências complexas, estranhas e únicas. Busco demonstrar, apesar da diversidade dessa experiência, a existência de qualidades estéticas e simbólicas particulares a ela e universalmente presentes, que possuem impacto pessoal e cultural significativo – especialmente nas Artes. E apresento, ao final, minha produção plástica, inspirada nos aspectos estéticos e simbólicos da experiência visionária, segundo a experiência pessoal e referências das artes e literatura.

Palavras-chave: experiência visionária, artes visuais, arte visionária, arte xamânica, estética visionária, formas constantes, fosfenos, fenômenos entópticos.

ABSTRACT

This paper deals with the visionary experience and its relationship with art. The visionary experience consists in the perception of inner visions and visual changes on the objective world, but also includes insights and conceptual changes in the perception of reality, resulting in endless possibilities of complex, strange and unique experiences. I seek to demonstrate, despite the diversity of this experience, the existence of aesthetic and symbolic attributes peculiar to it and universally present, which have personal and meaningful cultural impact – especially in the Arts. In addition, I present, in the end, my plastic production, inspired by the aesthetic and symbolic aspects of the visionary experience, according to personal experience and references of arts and literature.

Keywords: visionary experience, visual arts, visionary art, shamanic art, visionary aesthetics, form constants, phosphenes, entoptic phenomena.

SUMÁRIO

Lista de figuras	7
Introdução	11
1. A Experiência Visionária	12
1.1 Estados Alterados de Consciência	12
1.2 Experiência Visionária; Psicodélica; Enteogênica	14
2. Visões do Êxtase – A Estética Visionária	18
2.1 A Luz Interior e as Formas Constantes	18
2.2 Estágios Visionários	22
3. Visões na Arte	26
3.1 Arte Rupestre e Xamânica	26
3.2 A Arte Visionária através da História	34
3.2.1 Romantismo	36
3.2.2 Impressionismo e Pós-Impressionismo	38
3.2.3 Simbolismo	41
3.2.4 Abstracionismo	43
3.2.5 Surrealismo	44
3.2.6 <i>Art Brut</i>; Arte Virgem; <i>Outsider Art</i>	46
3.2.7 Psicodelia	50
3.2.8 Artistas Visionários	55
4. Visões Interiores	61
4.1 Vida e Morte	65
4.2 Transformações	70
4.3 Céu e Inferno	74
Considerações finais	81
Referências	82

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Thiago Chaibub. *Alimento dos deuses*, 2015. Pastel seco sobre papel preto 21 x 15 cm. 16
- Figura 2: Formas constantes em alucinações: (I) Imagem de túnel (II) e de espirais seguindo ingestão de LSD (SIEGEL & JARVIK, 1975), (III) forma de colmeia geradas por *cannabis* (SIEGEL & JARVIK, 1975) e (IV) petroglifo em forma de teia (PATTERSON apud BRESSLOFF 2002, 475) 21
- Figura 3: Gravura em rocha de duas grades e uma girafa (SCHERZ apud LEWIS-WILLIAMS, 1988) 24
- Figura 4: Os três estágios de consciência intensificada e o vórtice. (LEWIS-WILLIAMS; PEARCE apud MIKOSZ, 2009, p. 44) 25
- Figura 5: Complexos petroglifos não-figurativos do subsítio “Nebula”, Sturt’s Meadows, New South Wales. (LEWIS-WILLIAM; DOWSON, 1988, p. 220) 28
- Figura 6: Xamã Tukano (grupo Barasana) desenha formas entópticas na areia após uma experiência visionária (RACHEL-DOLMATOFF). 28
Disponível em: <http://vividlife.me/ultimate/8105/entoptic-phenomena-as-universal-trance-phenomena/>
- Figura 7: Forma natural da rocha usada como linha dorsal de um bisão (LEWIS-WILLIAMS, 1997, p.9). 29
- Figura 8: Fenômenos entópticos nos três estágios de estados alterados de consciência como mostrado nas artes San, Coso, do Paleolítico Superior. I, replicações; II, fragmentações; III, integração; IV, construais; V, integração com animais; VI, integração com figuras humanas (LEWIS-WILLIAM; DOWSON, 1988, p. 208-209). 30
- Figura 9: Bordado Shipibo. 31
Disponível em: <http://puri-aprendiendovida.blogspot.com.br/2013/05/cuando-los-disenos-son-canto-arte.html>
- Figura 10: Bordado Shipibo. 32
Disponível em: <http://headoverheels.org.uk/artwork/>
- Figura 11: Cerâmica Shipibo. 32
Disponível em: <http://www.aylluartepopular.com.ar/catalogo/ceramica/ceramica%20varios/index.htm>
- Figura 12: Jose Benitez Sanchez. Trabalho Huichol em linha. 33
Disponível em: http://www.indigoarts.com/gallery_huichol_benitez26.html
- Figura 13: Jaguar com trabalho em miçangas Huichol. 33
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/wonderlane/27701692/sizes/o/>
- Figura 14: Trabalho Huichol em miçanga. 34
Disponível em: <http://neomexicanismos.tumblr.com/post/62481490107/text-mode-huichol-bead-art-mexico-beadwork>
- Figura 15: Relação de artistas visionários segundo L. Caruana (MIKOSZ, 2009 p.172). 36
- Figura 16: Francisco Goya. *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797. Gravura em metal. 37
Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya-Capricho-43.jpg>

- Figura 17: William Blake. *The Great Red Dragon and the Women Dressed in the Sun*, 1805. Aquarela. 40 x 32,5 cm. *National Gallery of Art*, Washington D.C.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake_003.jpg
- Figura 18: Claude Monet. *L'été - Champ de coquelicots*, 1875. Óleo sobre tela. 60 x 81 cm. Coleção particular.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_L%27%C3%A9t%C3%A9_-_Champ_de_coquelicots.JPG
- Figura 19: Georges Seurat. *Einfahrt zum Hafen Port-en-Bessin*, 1888. Óleo sobre tela. 54,9 x 65,1 cm. *Museum of Modern Art*, New York.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_032.jpg?uselang=pt-br
- Figura 20: Van Gogh. *Noite Estrelada*, 1889. Óleo sobre tela. 73 x 92 cm. *Museum of Modern Art*, New York.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg
- Figura 21: Alfred Kubin. *Toda noite um sonho nos visita*, 1903. Aguada de nanquim.
Disponível em: <http://users.wfu.edu/woodaljn/ant260/dream.htm>
- Figura 22: Odilon Redon. *O Buda*, 1904. Têmpera sobre tela. 159 x 121 cm. *Museu Van Gogh*, Amsterdã.
Disponível em: <http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0465N1996>
- Figura 23: Gustav Klimt. *Morte e Vida*, 1910. 180 x 200 cm. *Leopold Museum*, Viena.
Disponível em: http://www.leopoldmuseum.org/en/leopoldcollection/masterpieces/41Google_Art_Project.jpg?uselang=pt-br
- Figura 24: Wassily Kandinsky. *Composição VII*, 1913. Óleo sobre tela. 200 x 300 cm. *Galeria Tretyakov*, Moscou.
Disponível em: <http://www.wassilykandinsky.net/work-36.php>
- Figura 25: Salvador Dali. *O Toureador Alucinógeno*, 1968. Óleo sobre tela. 400 x 300 cm. *Salvador Dali Museum*, St. Petersburg, Flórida, EUA.
Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/hallucinogenic-toreador-1970#close>
- Figura 26: Adolf Wölfli. *Coroa de espinhos de Rosalie em forma de coração*, 1922. *Collection de l'Art Brut*, Lausanne, Suíça.
Disponível em: <http://www.artbrut.ch/fr/21004/1036/auteurs/wolfli--adolf>
- Figura 27: Madgie Gill. Sem título, sem data. 213 x 86,5 cm. *Collection de l'Art Brut*, Lausanne, Suíça.
Disponível em: <http://www.artbrut.ch/fr/21004/1009/auteurs/gill--madge>
- Figura 28: Emygdio de Barros. Sem título. *Museu de Imagens do Inconsciente*, Rio de Janeiro.
Disponível em: http://www.nonada.com.br/wp-content/uploads/2012/07/EMYGIDIO-DE-BARROS_Museu-Imagens-do-Inconsciente.jpg
- Figura 29: Eugene Andolsek. Sem título, sem data. Caneta colorida sobre papel milimetrado. Coleção particular.
Disponível em: <http://www.blouinartinfo.com/sites/default/files/migrated/9//90892%3AAndolsekUntitled322C.jpg>
- Figura 30: Henriette Zéphir.
Disponível em: <http://www.abcd-artbrut.net/local/cache-gd2/18765b09d0e5c79d541afb357f8bf951.jpg>

- Figura 31: Cartaz por Victor Moscoso. 51
Disponível em: <http://theredlist.com/wiki-2-343-917-997-view-poster-art-profile-moscoso-victor.html>
- Figura 32: Cartaz por Wes Wilson. 51
Disponível em: http://www.classicposters.com/Bola_Sete/poster/Bill_Graham/36
- Figura 33: Bridget Riley. *Blaze 1*, 1962. Emulsão em quadro. 109 x 109 cm. 52
(JOHNSON, 2011, p. 134)
- Figura 34: Peter Saul. *Vietnam*, 1966. Óleo sobre tela. 200 x 170 cm. 53
(JOHNSON, 2011, p. 8)
- Figura 35: Yayoi Kusama. *Happening em Tóquio*, 1970 (LARRAT-SMITH; MORRIS, 2013, p. 174) 54
- Figura 36: Yayoi Kusama. *Infinity Mirrored room – Filled with the brilliance of life*, 2011. Madeira, espelho, plástico, acrílica, lâmpadas LED e alumínio. 300 x 617,5 x 645,5 cm. 54
- Figura 37: Alex Grey. *Painting*, 1998. Acrílica sobre linho. 76,2 x 101 cm. 56
Disponível em: <http://alexgrey.com/art/paintings/soul/painting/>
- Figura 38: Alex Grey. *Wonder – Zena gazing at the moon*, 1996. Acrílica sobre papel. 40,6 x 50,8 cm. 56
Disponível em: <http://alexgrey.com/art/paintings/soul/wonder/>
- Figura 39: Pablo Amaringo. *El principio de la vida*, 2003. Guache sobre papel. 57 57cm x 76 cm.
Disponível em: http://www.imagekind.com/art/El-Principio-de-la-Vidaart_art?IMID=1516361e-bbc2-4f81-ab64-a5cd0ef0f8ad
- Figura 40: Alexandre Segrégio. *Luz da Natureza*, 1994. Óleo sobre tela. 50x 60 58 cm.
Disponível em: <http://www.alexandresegregio.art.br/Pespgallery.aspx?Idcategoria=28>
- Figura 41: Bryan Lewis Saunders. *Mushrooms*. 59
Disponível em: <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>
- Figura 42: Bryan Lewis Saunders. *(Shitty) LSD*. 59
Disponível em: <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>
- Figura 43: Martin Oscity. *The journey to the beginning of time*, 1994. Óleo sobre tela. 60 x 60 cm. 60
Disponível em: <http://lyemium.com/content/visionart-martin-georg-oscity>
- Figura 44: H. R. Giger. *The Spell IV*, 1977. 240 x 420 cm. (GIGER, 1984, p. 23) 60
- Figura 45: Thiago Chaibub. *Cubo Mágico*, 2012. Pastel seco sobre papel preto. 62 30 x 25 cm.
- Figura 46: Thiago Chaibub. *Flor da Vida*, 2012. Pastel seco sobre papel preto. 63 21 x 23,5 cm.
- Figura 47: Thiago Chaibub. Sem título, 2013. Tinta fosforescente sobre mão de borracha. 10 x 22 x 9 cm 64
- Figura 48: Thiago Chaibub. *Mandalas*, 2013. Tinta fluorescente sobre papel. 10 64 x 10 cm e 15 x 15 cm.
- Figura 49: Hans Holbein. *Os Embaixadores*, 1533. Óleo sobre madeira. 209 x 66 207 cm.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg

- Figura 50: Yayoi Kusama. *Dots Obsession*, 1996. Instalação e performance. 67
(LARRAT-SMITH; MORRIS, 2013, p. 183)
- Figura 51: Thiago Chaibub. *Vida e Morte*, 2013. Tinta fluorescente sobre crânio 68
canino e papel. 30 x 30 x 30 cm.
- Figura 52: Thiago Chaibub. *Vida e Morte*, 2013. Tinta fluorescente sobre crânio 69
canino e papel. 30 x 30 x 30 cm.
- Figura 53: Thiago Chaibub. *Still* do vídeo *Transformações*, 2014. Animação 72
stop-motion de pintura corporal com tinta fluorescente. 2'41".
- Figuras 54 e 55: Thiago Chaibub. *Stills* do vídeo *Transformações*, 2014. 73
Animação *stop-motion* de pintura corporal com tinta fluorescente. 2'41".
Disponível em: <http://youtu.be/VmuDv065nTg>
- Figura 56: Fenascistoscópio. Autor e ano desconhecidos. 74
Disponível em: <http://www.hertje.com/post/65508982538/joseph-plateaus-phenakistoscope-animations-via>
- Figura 57: Thiago Chaibub. As mandalas e as espirais da obra *Céu e Inferno*, 75
2015. Tinta fluorescente e lápis de cor fluorescente sobre papel preto.
- Figura 58: Disco do fenascistoscópio completo com as mandalas e espirais. 50 76
cm de diâmetro. Papel paraná pintado de preto.
- Figura 59: Augustin Lesage. *Composition symbolique sur le monde spirituel*, 77
1923. 158,5 x 177 cm.
Disponível em: <http://www.artbrut.ch/fr/21004/1013-2/auteurs/lesage--augustin>
- Figuras 60 e 61: Max Hattler. *Stills* dos vídeos 1923 aka Heaven e 1925 aka 78
Hell, 2010. Animação. 1'49" e 1'36".
Disponíveis em: <http://www.maxhattler.com/1923/>

INTRODUÇÃO

Pretendo abordar neste trabalho uma questão complexa e controversa: a experiência visionária. Isto é, a experiência de visões interiores, que podem surgir espontaneamente ou induzidas por técnicas e substâncias causadoras de estados alterados de consciência. Este tipo de experiência é visto sob uma ótica atual, cético-científica, como meros distúrbios do funcionamento padrão do cérebro e da mente. Pela sociedade ocidental contemporânea, a experiência visionária é vista com medo e desconfiança, principalmente quando o meio de a obter é o uso de psicoativos. No entanto, procuro demonstrar sua validade como experiências humanas autênticas e ancestrais, independentemente de serem “reais” ou “ilusórias”, cujo impacto pessoal e mesmo global pode ser verificado, especialmente no campo das artes e da religião.

A princípio, investigo a existência do que poderíamos chamar de uma “estética visionária”, a partir do que é possível inferir sobre as qualidades visuais da experiência, reconhecidas diretamente e através de relatos diversos e, também, em uma perspectiva transdisciplinar, segundo o que nos dizem a Psicologia, a Arqueologia e a Neurociência a esse respeito. São então traçadas possíveis relações entre a experiência visionária e a arte, desde a arte rupestre e xamânica, passando por diversos movimentos da arte ocidental através da história. Chegando à contemporaneidade, onde muitos artistas são considerados ou consideram-se representantes da Arte Visionária – aquela inspirada por visões, geralmente de grande significado pessoal ou espiritual.

Ao final, apresento minha própria produção plástica dentro desta temática, que busca resgatar conhecimentos que julgo haver adquirido em experiências pessoais. Primeiro verifiquei a existência de visões interiores comuns e, então, de visões extraordinárias trazidas adiante pela experiência visionária, reconhecidamente de grande valor estético e simbólico. Isto marcou uma mudança significativa em minha produção plástica, iniciando-se pela busca de materiais, técnicas e conceitos que transmitissem alguma coisa dessa experiência, cuja descrição e representação apuradas são quase uma impossibilidade, portanto um grande desafio.

1. A EXPERIÊNCIA VISIONÁRIA

Todo meu trabalho plástico atual vem sendo desenvolvido sobre a temática da experiência visionária, que se refere basicamente à experiência de visões em estados alterados de consciência. Esse é um tema complexo, difícil de ser abordado e tabu em muitas questões que o envolvem. Não será possível abordar todas as qualidades dessa experiência, portanto o foco será dado às suas qualidades visuais. Alguns aspectos fundamentais da experiência psicológica que o acompanham serão evocados segundo a necessidade, pois não somente visões me inspiraram em meu trabalho, mas talvez mais importante, poderosas experiências cognitivas, emocionais, afetivas – e contrariando a meu ceticismo – espirituais, que transformaram minha visão de mundo, trazendo resolução a complicados problemas que carregava, e jogando luz sobre novos.

A complexidade da experiência visionária pode ser inferida pela variedade de sinônimos e terminologias relacionadas e a especificidade que sugerem, o que torna complicado uma abordagem direta e objetiva do tema, a não ser que se explique aqui as terminologias que adotei e o que pretendo significar com minhas escolhas. Portanto, apresento o tema através de diversos termos. Alguns que juntos completam o entendimento que pretendo trazer adiante, e outros que dão ênfase a diferentes perspectivas ou aspectos do tema que se distanciam do entendimento almejado.

1.1 Estados Alterados de Consciência

A expressão “estados alterados de consciência” descreve mudanças mentais induzidas. É a expressão mais utilizada pela psiquiatria para se referir a estados de consciência fora do que é considerado seu funcionamento “normal”. Se trata de uma alteração drástica do funcionamento da consciência, normalmente com começo, meio e fim, e que pode levar a uma total dissociação do indivíduo com a realidade exterior, enquanto em estado de vigília, o que o diferencia dos estados de sono fisiológico. Pelo fato do termo “alterados” possivelmente sugerir patologia, alguns autores preferem adotar os termos “alternativos” ou “não-ordinários” (GROF, 2010, p. 2) em seu lugar,

sugerindo que nesses estados há grande diferenciação com relação aos estados de consciência experienciados no dia-a-dia, sem que isso necessariamente implique em patologia, argumentando que o cérebro e a consciência humana evoluíram de modo a possibilitar esses estados alterados de consciência. Eles acompanhariam nossa espécie desde seu surgimento, sendo não menos genuínos que os estados de consciência ordinária. Como diz o arqueólogo David Lewis-Williams quanto ao emprego do termo “estados alterados de consciência”:

A expressão pode ser aplicada igualmente ao sonhar e a estados introspectivos na trajetória normal (de consciência), apesar de algumas pessoas preferirem restringir seu uso a casos de alucinação extrema e estados de transe. Por agora será óbvio que esta expressão comumente encontrada se posiciona segundo o conceito essencialmente Ocidental de “consciência da racionalidade”. Isso implica que há uma “consciência ordinária”, considerada genuína e boa, e então há estados perversos ou “alterados”. Mas temos visto que todas as partes do espectro são igualmente “genuínas”. A expressão “estados alterados de consciência” é útil o bastante, porém temos de nos lembrar que carrega muita bagagem cultural. (LEWIS-WILLIAMS 2004, p. 125)¹

Seja lá qual o termo utilizado; estados alterados, alternativos ou não-ordinários de consciência, essa expressão é mais abrangente que as próximas a serem citadas, podendo se referir a qualquer estado de consciência que se diferencie grandemente do considerado normal ou padrão. Pode estar relacionado a enfermidades mentais, mas também pode surgir espontaneamente ou através de técnicas diversas e ingestão de substâncias psicoativas ou tóxicas. Alguns métodos que podem ser citados são: a privação dos sentidos, jejum e exaustão física e mental, meditação, exercícios de respiração, ioga, dança e canto rítmicos, mantras, rezas e formas diversas de ritual místico-religioso. Esses métodos são ainda hoje estudados e empregados especialmente no contexto do xamanismo, no entanto foram também “desenvolvidos e usados no contexto das grandes religiões do mundo – Hinduísmo, Budismo, Taoísmo, Islamismo, Judaísmo e Cristianismo”. (GROF, 2010, p. 2)

¹ “The phrase (altered state of consciousness) can apply equally to dreaming and ‘inward’ states on the normal trajectory, though some people prefer to restrict its use to extreme hallucinations and trance states. By now, it will be obvious that this commonly encountered phrase is posited on the essentially Western concept of the “consciousness of rationality”. It implies that there is ‘ordinary consciousness’ that is considered genuine and good, and then perverted, or ‘altered’, states. But we have seen, all parts of the spectrum are equally ‘genuine’. The phrase ‘altered states of consciousness’ is useful enough, but we need to remember that it carries a lot of cultural baggage.” Tradução de minha autoria.

1.2 Experiência Visionária; Psicodélica; Enteogênica

Aqui apresento o termo de minha preferência, “experiência visionária”, e o relaciono a outros dois termos que considero mais próximos e adequados ao entendimento que busco trazer dessa experiência. Pode-se dizer que a experiência visionária esteja incluída na categoria de estados alterados de consciência, sendo apenas um tipo de experiência possível dentre estes estados. Com o termo “visionário” pretendo ressaltar as qualidades objetivamente visuais da experiência em questão, as visões, ou “alucinações visuais”, que dela surgem. Mas também em sentido metafórico, pretendo fazer referência a seu poder de trazer informações reveladoras e *insights*. Para mim é bastante acertada essa dupla semântica do termo “visionário” em que a visão serve de metáfora ao conhecimento e clareza mental, pois que na experiência visionária a atenção do indivíduo se volta para dentro, tornando visível, mesmo que apenas à mente, aquilo que se oculta em seu interior. Essas “verdades interiores” podem concernir do pessoal ao universal, e serem terríveis e assustadoras, ou beatíficas e maravilhosas.

O termo “psicodélico” foi criado pelo psiquiatra Humphry Osmond (1917-2004) em busca de algo que descrevesse os efeitos proporcionados pelo LSD-25². É formado pela combinação das palavras gregas *psique* (ψυχή – alma) e *delein* (δηλειν – manifestação), significando a manifestação da mente, ou alma, sendo aplicado para descrever não apenas os efeitos do LSD, mas também de outras triptaminas e também fenetilaminas de mesma ação neuroquímica (serotoninérgica) e efeitos semelhantes, como o DMT³ e a mescalina⁴. Poderia, no entanto, ser aplicada de forma geral a qualquer experiência de mesmo tipo obtida com ou sem a ingestão de psicodélicos. Embora substância psicodélicas sejam comumente chamadas de “alucinógenas”, alucinações são apenas alguns de seus efeitos, nem sempre necessariamente presentes, enquanto, como diz o etnobotânico americano Terence McKenna (1946-2000), há outros efeitos bastante significativos que não devem ser ignorados:

² Dietilamida do ácido lisérgico. Triptamina psicodélica extraída do *esporão-do-centeio* pela primeira vez em 1938 pelo químico suíço Albert Hoffman.

³ Dimetilriptamina. Triptamina psicodélica natural encontrada em inúmeros plantas e no próprio organismo humano.

⁴ Fenetilamina psicodélica natural encontrada nos cactos peiote, no México, e *wachuma*, nos Andes. Ambos de uso tradicional religioso por povos indígenas dessas regiões.

Dentre esses efeitos pode-se citar um sentimento de expansão mental e aumento na velocidade do pensamento; a capacidade de compreender e de se relacionar com questões complexas de comportamento, com a estruturação da vida e com redes complexas de ligação conectiva. (MCKENNA, 1992, p.49)

As alucinações da experiência psicodélica, quando presentes, são de uma categoria absolutamente própria, muito distinta de outros tipos de alucinação causados por compostos químicos com propriedades diferentes ou por enfermidades. Apesar de visões geométricas não serem exclusivas da experiência psicodélica, sua vivacidade e significância são incomparáveis:

O rápido piscar e natureza caleidoscópica deste tipo de alucinação por composto com frequência desafia a descrição formal ou a habilidade de se capturar com precisão na arte ou na memória. A percepção alucinógena de uma grade simbólica incorporada ou superestrutura cinética fractal é única à experiência psicodélica triptamínica; pode ser a essência visual do que faz uma experiência autenticamente psicodélica. (KENT, 2010, p.88)⁵

Acredito que o termo experiência psicodélica ilustre bem a categoria de experiência a qual faço referência neste trabalho, no entanto tenho preferência pelo termo “visionário” justamente por ser mais vago e não tão ligado a drogas psicoativas, a um método de indução e objetivo específicos, ou a perspectivas religiosas, podendo ser usado de forma mais abrangente, englobando outros termos. O termo “psicodélico” também foi amplamente apropriado pela cultura *pop* e está completamente ligado às manifestações da contracultura da década de 60 e, portanto, de estéticas próprias desenvolvidas na época sob inspiração do ácido lisérgico e da atmosfera por ele gerada.

⁵ “*The fast flicker rate and embedded kaleidoscopic nature of this type of compound hallucination often defies formal description or the ability to accurately capture in art or memory. The hallucinogenic perception of a complex embedded symbolic grid or kinetic fractal superstructure is wholly unique to the tryptamine psychedelic experience; it may be the visual essence of what makes an experience authentically psychedelic*”. Tradução de minha autoria.



Fig, 1: Thiago Chaibub. *Alimento dos Deuses*, 2015.

Já a expressão “experiência enteogênica” se refere a princípio a consumação de plantas ou fungos com propriedades psicoativas ou medicinais, muitas vezes considerados sagrados, especialmente em um contexto religioso ou em rituais de cura espiritual. O termo “enteógeno” ou “enteogênico” é de raiz grega e significa literalmente “geração interior do divino”, se referindo à qualidade de determinadas plantas e substâncias de induzir a um estado espiritual elevado e uma forma de contato com o divino dentro de si, ou à experiência do divino, ao menos.

Pelo fato do termo “psicodélico” estar muito ligado aos abusos do LSD nos anos 60 e a uma visão materialista e hedonista sobre o uso de plantas e substâncias psicoativas, própria da cultura ocidental, o termo “enteógeno” foi proposto pelo etnobotânico americano Johnnattan Ott (1949-) e um grupo de acadêmicos, incluindo Dr. R. Gordon Wasson e Prof. Carl A.P. Ruck (OTT, 1996, p.7) para se referir ao uso tradicional ritualístico e religioso de plantas ou preparados de plantas, como a

ayahuasca⁶, por exemplo, por povos indígenas ou religiões modernas como Santo Daime e União do Vegetal.

Os enteógenos não são somente plantas e cogumelos de princípio ativo psicodélico, mas qualquer planta a que se atribui qualidades sagradas e consumida de forma ritualística. Em outros casos o termo também é aplicado até mesmo aos compostos psicodélicos puros derivados de extração, semissintéticos ou mesmo sintéticos, fora de um uso tradicional ou religioso, mas que, porém, sejam utilizados em busca de autoconhecimento, cura ou crescimento espiritual.

Outros termos que dão ênfase aos aspectos espirituais da experiência, porém, no geral, sem o uso de substâncias psicoativas, são os termos: experiência religiosa, espiritual, transcendental ou mística. Em um contexto mais específico há também a experiência xamânica, que consiste na indução de transe por um líder espiritual ou curandeiro, um xamã, com o propósito de adentrar em “mundos espirituais” em busca de curar um paciente ou trazer informações e previsões importantes à sua comunidade, sempre com controle consciente e domínio de sua prática. Quanto a termos como “experiência alucinógena” e “alucinações”, comumente usados na psiquiatria, os evito na maior parte dos casos por serem mais abrangentes e por possuírem uma carga pejorativa, ligado à ideia de patologia, confusão mental e a incapacidade de diferenciar alucinação de realidade⁷.

As visões, sensações, sentimentos e pensamentos que a experiência visionária traz adiantes são diversas, complexas e muitas vezes completamente novas e desconhecidas, de difícil ou quase impossível descrição, fugindo ao pensamento verbal e linear. Mesmo assim são capazes de um marcar profundamente um sujeito, podendo acarretar em mudanças permanentes de personalidade, crenças e comportamento. (GROF, 2010; STRASSMAN, 2001). Em geral essas são mudanças positivas, e apesar de enteógenos e estados alterados de consciência serem vistos com desconfiança, os registros nos mostram que tem um papel de destaque na história da humanidade, estando presentes desde os tempos mais remotos e, em alguns casos claros, no próprio cerne de culturas e civilizações inteiras.

⁶ Do quíchua “cipó do morto” ou “cipó do espírito”, é um dos nomes dado a um chá psicodélico de uso tradicional por povos da Amazônia e religiões como Santo Daime. Preparado geralmente com as folhas da planta *Psychotria viridis*, que contém DMT, e com o cipó *Banisteriopsis caapi*.

⁷ Este tipo de alucinação é chamado de “alucinação concreta”, porém não é comum à experiência visionária, acontecendo mais frequentemente em estados de delírio (KENT, 2010, p. 93).

2. VISÕES DO ÊXTASE – A ESTÉTICA VISIONÁRIA

O ponto de maior interesse neste trabalho é argumentar a favor da existência de uma “estética visionária”, ou seja, de elementos visuais e simbólicos básicos e recorrentes na experiência visionária, que resultam nas suas infindáveis possibilidades de imagens não-representacionais e representacionais.

Àqueles que não estão familiarizados com tais experiências, com razão podem duvidar que haja algo de universal ou extraordinário nelas, que esteja além de interpretações pessoais de pessoas impressionáveis. Porém, os argumentos que apresentarei quanto a universalidade dos fatores visuais não se baseiam na metafísica, mas sim na própria constituição física dos olhos e do cérebro e seus modos de funcionamento. Apesar da argumentação científica que farei, é de experiências pessoais que tomo a maior referência da existência de uma “estética visionária”, além dos inúmeros relatos e representações plásticas ao qual podem ser relacionadas. Pois apesar de extremamente subjetiva, há constantes na experiência visionária, algumas que se fundamentam fisicamente, outras psiquicamente.

Nos subtópicos a seguir pretendo justamente fazer menção em primeiro lugar ao brilho próprio e às *formas constantes* da experiência e sua natureza fisiológica, e em seguinte às qualidades da mente que nela se revelam, e que em confluência com as formas abstratas de seu estágio inicial, as transformam em visões poderosas de arquétipos e forças divinas.

2.1 A Luz Interior e as Formas Constantes

Os elementos que aponto agora como fundamentais a um entendimento da estética visionária, em seus aspectos estritamente visuais, são a percepção de luz, cor e formas geométricas geradas internamente na visão – um tipo de fenômeno entóptico⁸, chamado de “fosfenos”, que pode ser facilmente induzido com pressão mecânica sobre os olhos, luzes estroboscópicas ou mesmo aplicação direta de energia eletromagnética no córtex visual, resultando em diversos padrões diferentes

⁸ Fenômenos entópticos são aqueles que acontecem dentro da visão.

(RULE, 2011). Porém, na experiência visionária, sendo ativados por estímulo químico endógeno⁹ ou exógeno¹⁰, sua complexidade e possibilidades podem ser infinitamente maiores que em fosfenos causados por simples pressão ocular ou luzes estroboscópicas, além dos aspectos psicológicos indissociáveis da experiência sensorial. Pretendo, primeiramente, chamar atenção à qualidade de luminosidade e cor que encontramos na experiência visionária, utilizando-me das palavras do autor e ensaísta britânico, Aldous Huxley (1894-1963):

(...) As experiências realizadas sob a ação da mescalina ou da hipnose profunda são realmente estranhas; mas são estranhas com uma certa regularidade; estranhas dentro de um modelo. Quais as características comuns que esse modelo imprime a nossas experiências visionárias? A primeira e mais importante é a experiência da luz. Tudo o que é visto pelos que visitam as antípodas da mente é intensamente mais iluminado e parece possuir um fulgor que emana de si mesmo. Todas as cores são intensificadas a um grau muito além do encontrado em nosso estado normal, ao mesmo tempo em que se aguça de modo extraordinário a capacidade da mente para identificar ligeiras variações de tonalidades de matiz. (HUXLEY, 2002, p.38)

Essas luzes podem ser explicadas fisiologicamente como a ativação dos fotorreceptores da retina, ou das áreas do córtex que decodificam os impulsos elétricos provindos dos fotorreceptores – ocorrendo na ausência de estímulo luminoso. Porém, na experiência visionária não apenas há uma luminosidade própria às visões, presente em seus mais minúsculos detalhes com grande profusão de cores, como a percepção dessas luzes e cores, e dos padrões que elas integram, parece extraordinariamente expandida, às vezes muito além da capacidade natural da visão e da atenção. Esse brilho próprio das visões também pode ser causa de um sentimento arrebatador que as carrega de significado espiritual.

As cores verde e violeta podem ser vistas com frequência nos padrões entópticos e padrões projetados na experiência psicodélica¹¹, assim como em imagens residuais, em fosfenos mecânicos e nas imagens hipnagógicas¹² iniciais. Porém, ao contrário do que observei nesses fenômenos, em que apenas algumas cores em limitadas combinações surgem, todas as cores do espectro visível se

⁹ Que se forma no interior do organismo.

¹⁰ Que vem de fora do organismo.

¹¹ Com a alta saturação do espectro de cor visível, causada pela ampliação da percepção e pela adaptação do olho ao escuro, a visão encontra maior sensibilidade em ondas de comprimento mais curto e frequência mais alta – do violeta ao verde (KENT, 2010, p. 38).

¹² As imagens que surgem em devaneio no estado hipnagógico, estado de transição da vigília ao sono.

manifestam com vivacidade na experiência visionária, em todas as combinações possíveis, normalmente seguindo uma sequência iridescente ou em pares de cores complementares. Às vezes, a alguns, podem aparentar até mesmo extrapolar o espectro visível, manifestando cores até então desconhecidas.

Outra característica fundamental à estética visionária são os padrões geométricos – fractais, mandalas e vórtices em constante movimento e mutação – que formam as visões. Em 1926 o psicólogo germano-americano Heinrich Klüver (1897-1979) fez uma série de estudos a respeito dos efeitos da mescalina nas experiências subjetivas de seus usuários. Observou o surgimento de visões de formas geométricas nessas experiências, ao qual batizou de “formas constantes”, justamente por estarem presentes em todas as experiências realizadas. Seu modelo de formas constantes é dividido em quatro categorias: grades, teia de aranha, túneis e espirais.

Outro modelo mais recente, é o modelo neuropsicológico proposto pelos arqueólogos David Lewis-Williams (1934-) e Thomas Dowson, com formas constantes divididas em seis diferentes tipos: grades, linhas, pontos, ziguezagues, curvas e filigranas. As formas de percepção que se pode ter das visões, das geométricas às icônicas, é também muito variada. No entanto foram formulados sete princípios que governam essas formas de percepção. São elas: replicação, fragmentação, integração, sobreposição, justaposição, reduplicação e rotação (LEWIS-WILLIAMS; DOWSON 1988, p. 203). Com esses princípios de movimento, construção e reconstrução da imagem, a complexidade das visões e sua diversidade é gigantesca.

Para o neurocientista Paul Bressloff, essas formas constantes, a qual chama de “alucinações visuais geométricas”, provêm da estrutura do córtex visual primário. Como as evidências sugerem, essas formas constantes estão associadas às relações espaciais entre as formações aneladas da retina, e as estrutura neurais em forma de grade ou colunas do córtex visual. Interferências nos padrões de funcionamento das camadas dessas estruturas causariam toda a diversidade de formas geométricas possíveis. As muito recorrentes visões de túneis e redemoinhos, ou mandalas e espirais, seriam a visualização das estruturas internas desde a retina até o córtex visual – o caminho retino-cortical.

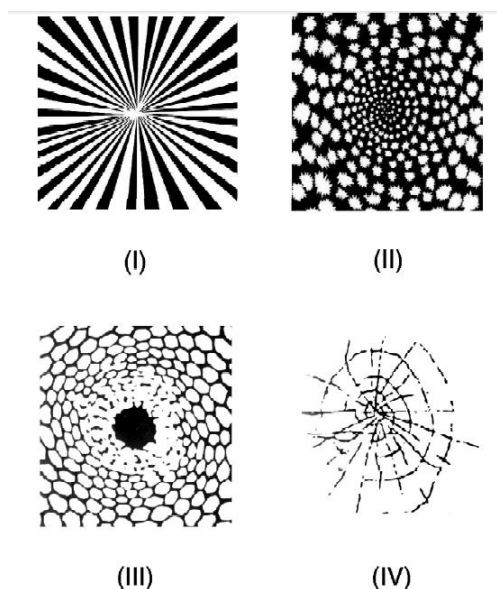


Fig. 2: Formas constants em alucinações: (I) Imagem de túnel (II) e de espirais seguindo ingestão de LSD, (III) forma de colmeia geradas por *cannabis* (SIEGEL & JARVIK, 1975) e (IV) petroglifo em forma de teia

Essas visões geométricas acontecem não somente nas visões de olhos fechados, ou em ambientes escuros, mas são, quando de olhos abertos, vistos superpostos à realidade. Por vezes podem parecer estar nas texturas das superfícies, como se estas fossem formadas por estampas regulares. Em outros casos podem nem mesmo surgir alterações visuais extremamente significativas, porém a percepção que se tem da realidade se altera drasticamente em nível conceitual. Assim como relata Aldous Huxley em seu ensaio intitulado *As Portas da Percepção*, a respeito de sua primeira experiência com a mescalina:

O outro mundo a qual a mescalina me conduzira não era o mundo das visões; ele existia naquilo que eu podia ver com meus olhos abertos. A grande transformação se dava no reino dos fatos objetivos. O que tinha acontecido a meu universo subjetivo era coisa que, relativamente, pouco importava. (...) via, agora, aquilo mesmo que Adão vira no dia de sua criação - o milagre do inteiro desabrochar da existência, em toda a sua nudez. (HUXLEY, 2002, p.9)

Além das visões luminosas, tidas normalmente de olhos fechados, outras formas de alteração da percepção visual podem ocorrer, como por exemplo, a macropsia (objetos aparentam ser maiores do que são) e a micropsia (objetos aparentam ser menores). Sensações visuais de ondulação, vibração ou expansão e retração, chamadas de “alucinações erráticas”, podem ocorrer ao se olhar para superfícies e objetos completamente sólidos (KENT, 2010, p. 96).

Todas essas visões podem se tornar prenhes de significado e importância divina, pois sua gênese envolve muito mais da consciência que simples percepção visual. Desse modo, em diversas culturas onde são encontrados motivos entópicos, formas simples como o círculo e a cruz se tornam símbolos, cujo significado se estabelece segundo o contexto sociocultural. Como diz o psiquiatra e psicoterapeuta suíço, Carl Jung (1875-1961):

O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. (...). Existem (...) objetos tais como a roda e a cruz, conhecidos no mundo inteiro, mas que possuem, sob certas condições, um significado simbólico. O que simbolizam exatamente ainda é motivo de controversas suposições. (JUNG, 2008, p. 16)

Sabemos que alguns signos da experiência visionária são explicados pela neurociência, portanto seriam absolutamente universais para o ser humano, independente de endoculturação e outros fatores. Por outro lado, os significados simbólicos que lhes são atribuídos dependeriam inteiramente da cultura e experiência pessoal. Porém, como já disse, na experiência visionária estes signos surgem revestidos de significado profundo e imediato, sem interferência consciente, o que me deixa a dúvida sobre a possibilidade da universalidade também destes aspectos simbólicos, vagos e indefinidos, que no caso teriam origem nas camadas mais profundas da psique, constituindo verdadeiros arquétipos, como Jung os propõe. Apesar deste ser um tema de grande interesse, é por demais complexo e controverso, portanto me limito a abordar aqui neste trabalho somente as simbologias que tenham para mim razão pessoal, fazendo-se presentes em minhas obras plásticas.

2.2 Estágios Visionários

Até o momento tratei somente das características visuais mais objetivas e primárias na experiência visionária. Porém, as formas constantes que surgem, normalmente ao início de uma experiência, podem se tornar muito mais que simples formas, passando a ser a matéria prima para intrincadas, e em seu próprio direito,

realistas visões, de formas animais e antropomórficas, de entidades, espíritos, arquétipos e representações diversas do divino e do estranho.

Para mim uma das questões mais interessantes quanto às visões e sua relação com a arte está nesse curioso processo pelo qual passam até se transformarem em imagens reconhecíveis. Este processo é claro, nem sempre é experienciado conscientemente – visões figurativas podem surgir sem que se note visões geométricas, ou visões geométricas podem nunca se tornar figuração. É um processo extremamente fluido e rápido de transição, onde os aspectos fisiológicos das visões se convergem perfeitamente com os aspectos mentais. As formas geométricas podem passar a sugerir à mente imagens de objetos que contenham figuras geométricas, e então figuras inteiramente originais e realistas, constituindo um novo mundo de criaturas, natureza e construções visionárias:

A experiência típica com mescalina ou ácido lisérgico principia pela percepção de formas geométricas coloridas, móveis e animadas. Com o tempo, a geometria pura se torna concreta, e o paciente não mais percebe desenhos, mas coisas contendo desenhos, tais como tapetes, entalhes e mosaicos. A isso se seguem vastos e complicados edifícios em meio a paisagens que mudam continuamente, passando do esplendor mais intensamente colorido, da grandiosidade a uma grandiosidade ainda maior. (HUXLEY, 2002, p.40)

Lewis-Williams e Dowson apresentam em sua pesquisa um esquema de três estágios da experiência visionária que exemplifica de forma bastante direta esse processo de transformação das visões. O foco de seu trabalho se dá nas práticas xamânicas de culturas de caçadores e coletores, e desse modo se restringe à experiência xamânica, com suas particularidades. Ainda assim é objetivo e geral o bastante para nos servir de base ao entendimento dos estágios visionários.

No primeiro estágio as visões que surgem são de fosfenos, com suas *formas constantes* e luzes em rápido movimento e transformação – são visões entópticas, de causa neurofisiológica. Na segunda essas formas passam a sugerir à mente padrões do mundo natural, tais quais células, flores, estrelas e peles de cobra, ou imagens contendo formas geométricas, como tapeçarias ou vitrais e arabescos em arquiteturas – esse é um estágio transitório, em que as formas geométricas são relacionadas a imagens conhecidas, armazenadas na memória, passando a ser identificadas com essas imagens:

Isso pode ocorrer da mesma maneira como quando se observam imagens indefinidas como manchas, formações de nuvens, dobraduras de tecidos, folhagens e arbustos e árvores, que podem se transformar em figuras conhecidas como animais, pessoas, faces, etc., de acordo com a pré-disposição, aspectos culturais e influência no momento. Se quaisquer dessas experiências acontecerem dentro de um contexto religioso, os fenômenos entópticos podem construir imagens de entidades sobrenaturais, seres e símbolos (LEWIS-WILLIAMS; PEARCE apud MIKOSZ, 2009, p. 73)

Um exemplo concreto desse processo está na arte xamânica dos San, onde uma gravação de uma girafa surge a partir de outros dois desenhos justapostos a ela que representam apenas padrões semelhantes às suas manchas. Lewis-Williams acredita que ao ter a visão dos padrões, o xamã San os interpretou, inconscientemente, como padrões de uma girafa, o que teria causado o surgimento da forma da girafa no padrão, “projetada” sobre a parede. Segundo Lewis-Williams a razão pelo xamã interpretar os padrões como sendo de uma girafa e não de uma tartaruga, por exemplo, é o fato de que a girafa ocupa uma posição de importância nas crenças do San, assim como outros animais de grande porte. A imagem da girafa ajuda, então, na evocação de seu poder ou do espírito animal.

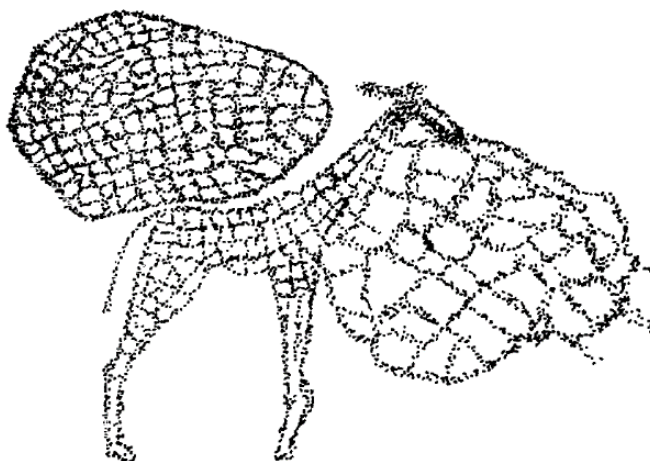


Fig. 3: Gravura em rocha de duas grades e uma girafa.

Na passagem do segundo ao terceiro estágio é recorrente a experiência de se passar por um vórtice ou túnel. Ao passar por esse vórtice a experiência se intensifica, fazendo com que o indivíduo perca seu contato com a realidade e adentre cada vez mais nos mundos visionários. Todo tipo de forma circular, radial, ou espiralada, como mandalas, podem ser vistas e ter origem nestas estruturas. Na experiência xamânica a passagem por esse túnel pode ocasionar em uma transformação do xamã em seu

espírito animal. Em outros contextos formas diversas de transformação ou deformação física podem ser psicologicamente experienciadas.

No terceiro estágio da experiência a imersão pode ser completa e o mundo exterior passa a estar coberto pelas visões tornando difícil a separação entre a experiência e a realidade. As figuras identificadas passam a ser cada vez menos familiares, pois apesar de retirarem da memória visual suas referências, são complexas e estranhas demais em suas combinações, muitas vezes carregadas de “poder espiritual”, cuja presença é marcante e sentida de muitas variadas formas. Os elementos geométricos quase nunca desaparecem, mas passam a ser meros elementos decorativos ou periféricos das visões figurativas, que se tornam tridimensionais e naturais, apesar de sua natureza parecer muito própria, e não imediatamente relacionável com o conhecido. Até que “eventualmente, os sujeitos se tornam parte de seu próprio imaginário, e sentem estar se fundindo tanto com ambos o imaginário geométrico e icônico” (KLÜVER, 1942, p. 181-182 apud LEWIS-WILLIAMS, 1997, p. 325)¹³.

Para alguns, como Huxley, essas imagens são tão bizarras, e reais em seu próprio mundo, que não poderiam provir da mente, mas estariam apenas sendo reveladas pela experiência. “Quase nunca o visionário vê algo que lhe recorde seu passado. Ele não se lembra de cenas, pessoas ou objetos, nem tampouco os inventa. Apenas contempla uma nova criação” (HUXLEY, 2002, p.40).

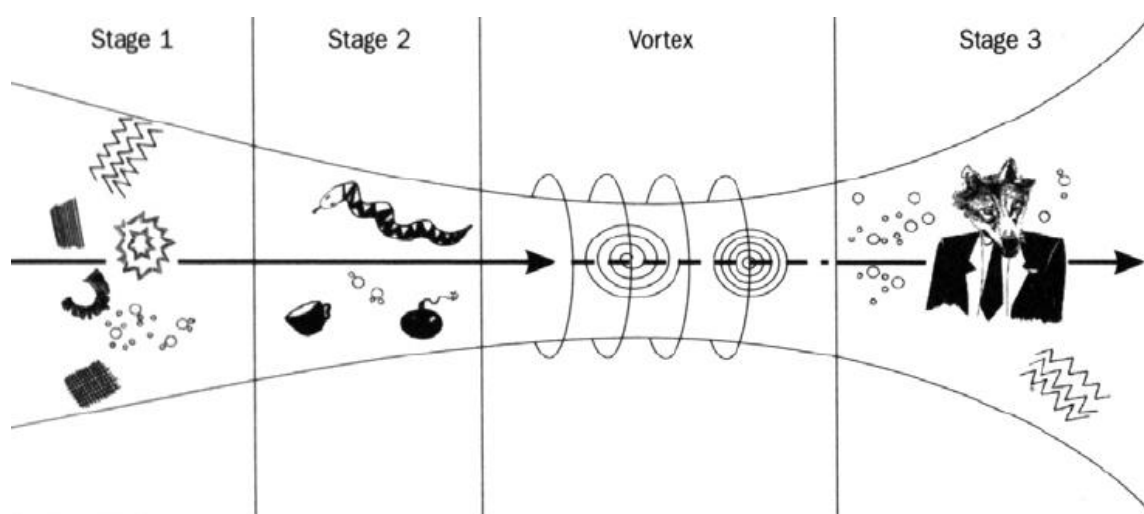


Fig. 4: Os três estágios de consciência intensificada e o vórtice.

¹³ “Eventually, subjects become part of their own imagery, and they feel themselves to be blending with both geometric and iconic imagery”. Tradução de minha autoria.

3. VISÕES NA ARTE

Neste capítulo, abordo as relações da experiência visionária com as Artes Visuais. A arte rupestre é examinada em relações que estabelece com a arte tradicional de culturas xamânicas atuais, – que sabidamente tomam de inspiração experiências de transe visionário –, e a possibilidade de que tenha esta mesma origem é examinada, segundo a teoria apresentada por Lewis-Williams e Dowson.

No segundo tópico, pretendo apontar a alguns movimentos de arte, obras e artistas ao longo da história, que poderíamos considerar possuir certas qualidades visionárias, segundo o que foi falado sobre as qualidades visuais e implicações psicológicas e simbólicas da experiência visionária, assim como pelo conceito de Arte Visionária, como proposto pelo artista maltês Laurence Caruana (1962-) em seu Manifesto da Arte Visionária (2010)¹⁴.

É dada maior atenção às relações da Arte Visionária com a *Art Brut*, ou Arte Virgem, que se trata principalmente dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos, no geral esquizofrênicos, e à Arte Psicodélica da década de 1960, inspirada nas viagens lisérgicas e canábicas da contracultura.

Ao final, são apresentados alguns exemplos da Arte Visionária feita por artistas contemporâneos que se enquadram neste conceito. Estão, no geral, à margem dos movimentos artísticos contemporâneos e encontram seu espaço através da internet, em festivais, na publicação de livros e em galerias e museus especializados.

3.1 Arte Rupestre e Xamânica

No trabalho realizado por David Lewis-Williams e Thomas Dowson, intitulado *Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art* (Signos de todos os tempos: fenômenos entópticos na arte do paleolítico superior), apresentam sua teoria de que as primeiras figuras desenhadas e gravadas pelo homem primitivo, de motivos geométricos e posteriormente figuras, teriam sua origem em *estados alterados de*

¹⁴ <http://visionaryrevue.com/webtext/longman1.html>

consciência, que proporcionariam visões de *formas constantes*, que foram comparadas à motivos recorrentes nas artes rupestre e xamânica.

Utilizando-se do exemplo de culturas xamânicas modernas, de caçadores e coletores, que presumivelmente teriam um estilo e condições de vida muito semelhantes aos dos homens do paleolítico, e presumivelmente uma visão de realidade e crenças religiosas animistas, também semelhantes, Lewis-Williams e Dowson puderam traçar paralelos entre suas formas de representação estética. Reconhecendo que a arte xamânica possui sua origem de inspiração comprovadamente em estados de transe induzido, por substâncias ou técnicas diversas – o qual proporcionam visões entópticas geométricas e visões figurativas – e notando as semelhanças entre esta arte e os motivos da arte rupestre, puderam inferir razoavelmente que estes motivos vieram dessa mesma inspiração. O que poderia servir como uma explicação para a origem da arte, e possivelmente da própria linguagem, cultura e consciência humanas.

O etnobotânico e psiconauta Terence McKenna, cujas teorias desafiadoras não são realmente reconhecidas pela academia, propõe que as primeiras manifestações da linguagem humana teriam ocorrido através de experiências de estados alterados de consciência proporcionadas por uma longa relação de nossos ancestrais mais próximos com cogumelos psilocibinos¹⁵. Menos controversa, talvez, é a proposta de Lewis-Williams e Dowson, de que os estados alterados de consciência teriam sido ocasionados por privação de sentido, exaustão física e jejum, possivelmente ao atravessar túneis apertados de cavernas – sem qualquer luz –, por horas a fio. Os homens do paleolítico teriam, supostamente, a mesma capacidade que o homem moderno para experienciar tais estados alterados.

Sendo assim é possível imaginar que nossos ancestrais do paleolítico, ao acessar estados alterados de consciência, veriam os mesmos padrões geométricos entópticos que vemos hoje. Quando de olhos abertos estes padrões aparentariam imergir da própria textura da areia e das paredes das cavernas. Assim eles podem tê-los “fixado” na superfície em busca de melhor experienciá-los, apenas marcando com o dedo o que, em sua visão, já estaria lá (LEWIS-WILLIAMS; DOWSON, 1988, p. 215).

¹⁵ Que contém psilocibina, uma triptamina psicodélica natural.

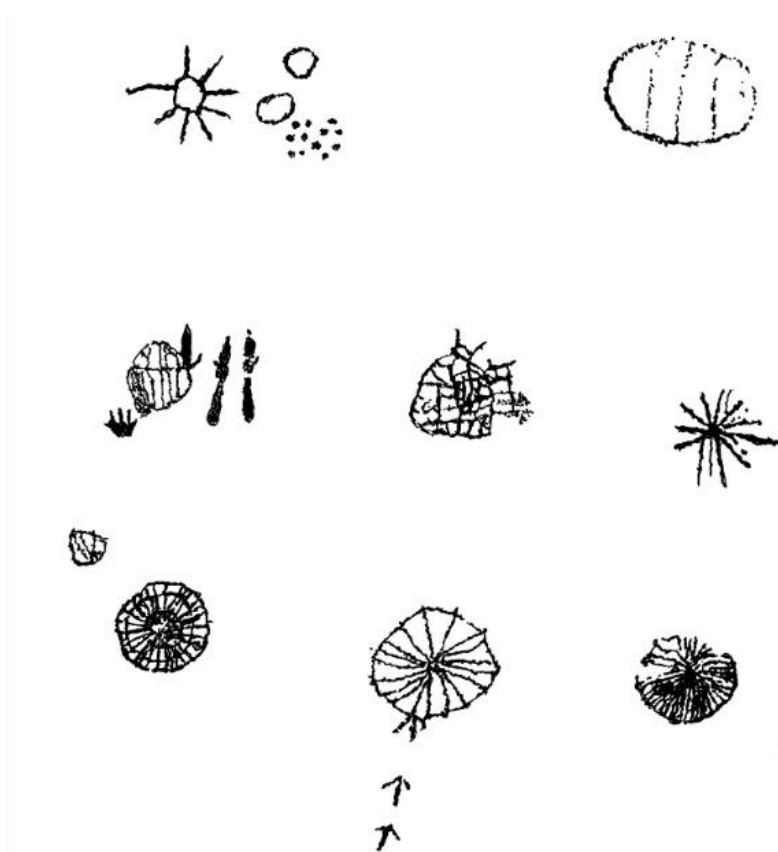


Fig. 5: Complexos petroglifos não-figurativos do subsítio "Nebula", Sturt's Meadows, New South Wales.

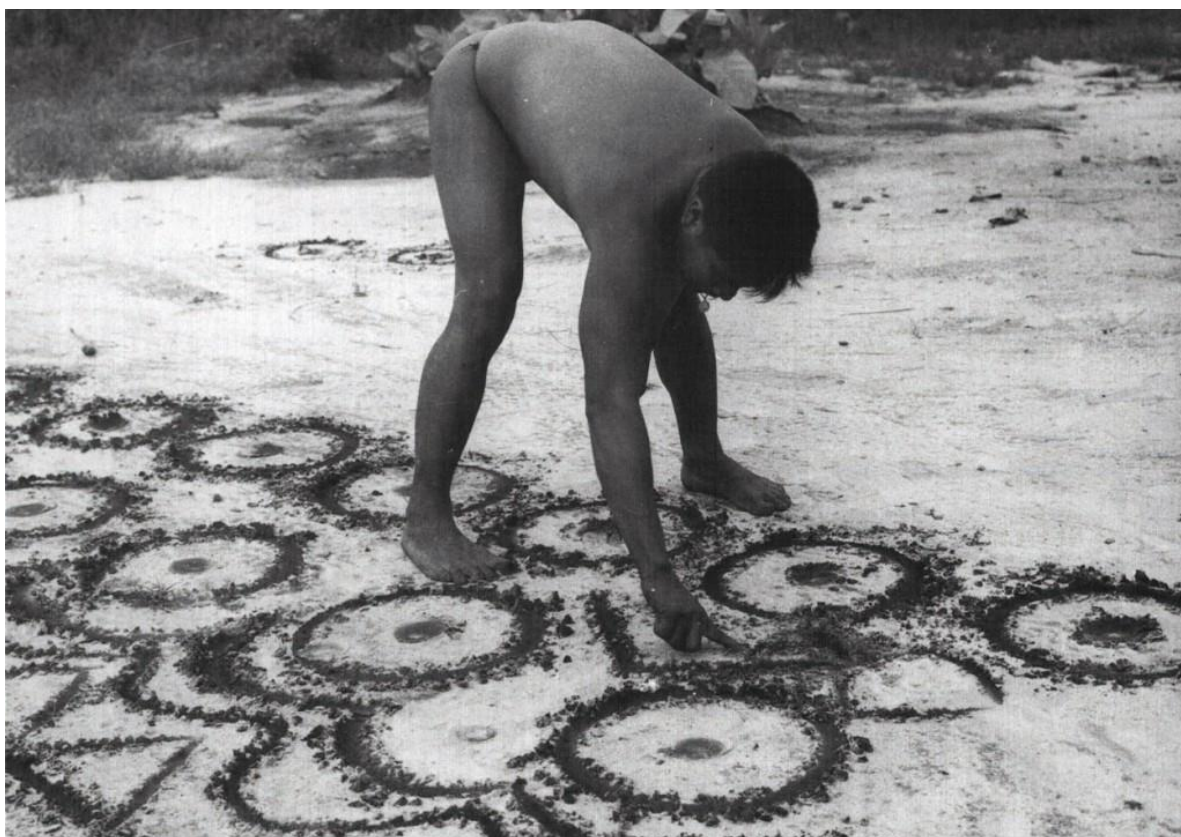


Fig. 6: Xamã Tukano (grupo Barasana) desenha formas entópticas na areia após uma experiência visionária com *ayahuasca*.

Por outro lado, em alguns casos, representações figurativas foram criadas pelo fato de em estados alterados se acentuar bastante a capacidade humana natural de reconhecer em padrões aleatórios, como em nuvens ou pedras, formas com significado, como animais ou rostos – a chamada “pareidolia”. Percebendo uma forma animal numa pedra, o artista pré-histórico a completa com desenhos ou gravações:



Fig. 7: Forma natural da rocha usada como linha dorsal de um bisão.

Neste quadro a seguir vemos uma comparação entre a arte xamânica de dois povos distintos, os San do sul da África e o Coso da Califórnia, e a arte paleolítica, com exemplos de representações visuais correspondentes aos três estágios da experiência visionária:


















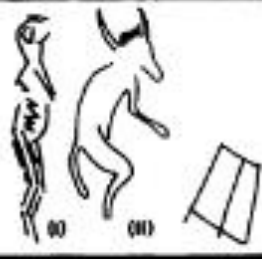
		SAN	COSO	PALAEOLITHIC
STAGE 1 ENTOPTICS	I			
	II			
	III			
STAGE 2 CONSTRUAL	IV			
STAGE 3 ENTOPTICS AND ICONICS	V			
	VI			

Fig. 8: Fenômenos entópticos nos três estágios de estados alterados de consciência com mostrado nas artes San, Coso, do Paleolítico Superior. I, replicações; II, fragmentações; III, integração; IV, construais; V, integração com animais; VI, integração com figuras humanas.

Em sociedades xamânicas contemporâneas podemos ver exemplos claros de trabalhos de padrões geométricos ou figuras geometrizadas, vivamente coloridos, cuja inspiração e simbologia provêm diretamente de experiências visionárias, muitas delas obtidas através de enteógenos específicos, tais quais a ayahuasca e o peiote. À exemplo, a seguir apresento os trabalhos de dois povos indígenas de práticas xamânicas, os Shipibo-Conibo da Amazônia peruana, conhecida pelo uso sacramental da ayahuasca, e os Huichol, do México, que fazem o uso do cacto peiote:



Fig. 9: Bordado Shipibo.

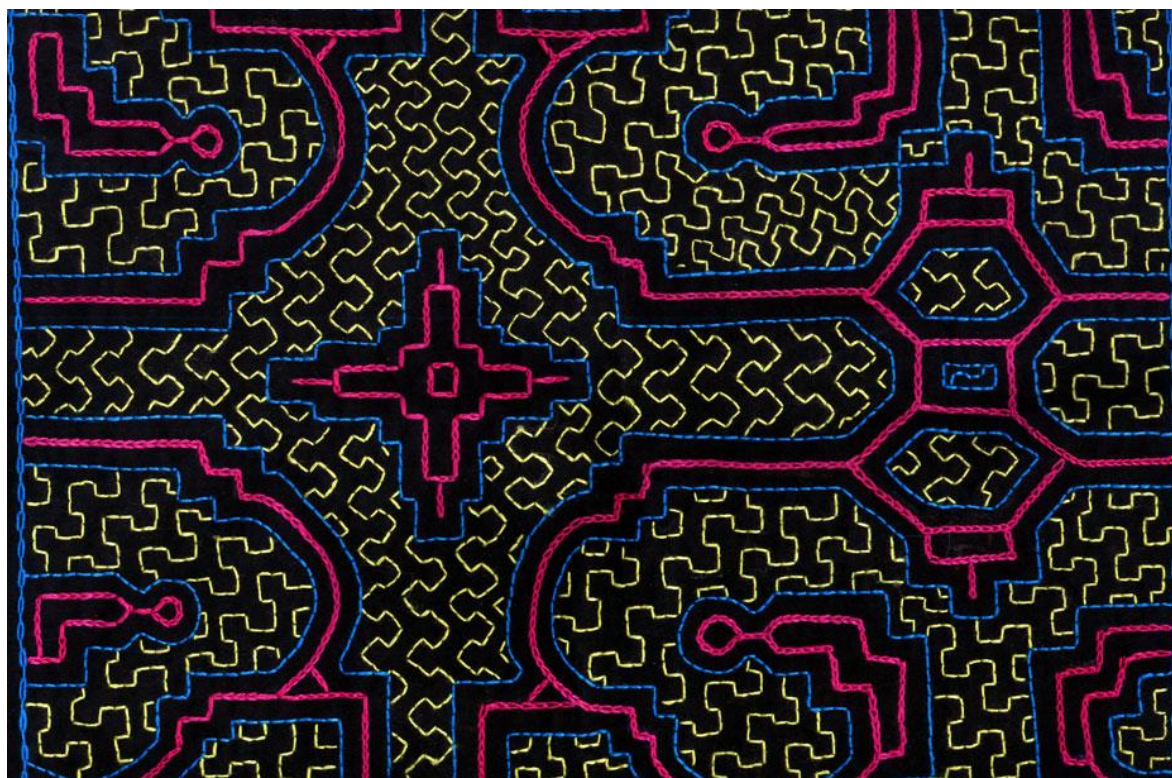


Fig. 10: Bordado Shipibo.



Fig. 11: Cerâmica Shipibo.



Fig. 12: Trabalho Huichol em linha Jose Benitez Sanchez.



Fig. 13: Jaguar com trabalho em miçangas Huichol.



Fig. 14: Trabalho Huichol em miçanga

3.2 A Arte Visionária através da História

A Arte Visionária não se trata de um movimento de arte ou estilo propriamente dito. Os artistas visionários são encontrados em todas as épocas e lugares, pois a fonte de sua inspiração são experiências humanas universais. Essa forma de arte parte de experiências diretas de visões, que geralmente possuem grande significado arquetípico e simbólico. É claro que as visões de um artista e as escolhas de representação plásticas dessas visões são inteiramente dependentes de seu contexto cultural, de sua época, de suas influências e experiências pessoais.

Segundo Caruana, o artista visionário busca visões não pelo benefício da imagem em si, mas pelo que revelam em sua jornada pelo sagrado, abrindo uma porta a uma realidade espiritual superior, ou a uma visão sacralizada da realidade. Estes artistas estão em constante experimentação, e seus trabalhos são registro dessas experiências intensas, porém potencialmente elevadoras, pelo qual passam:

(...) as imagens, cores, reflexos, modos de percepção e de fato os *insights* do qual o próprio artista foi testemunha em um sonho, visão, transe, revelação, estado mediúnico ou induzido por drogas são o que ele busca reproduzir por um meio plástico, para dar-lhe mais ou menos uma realidade permanente “aqui”, no mundo de nossas percepções partilhadas e diálogos falados. (CARUANA, 2010)¹⁶

Podemos dizer que as temáticas encontradas nas obras de arte visionária são as mesmas que os artistas encontram recorrentemente em suas visões. Além dos elementos visuais de padrões geométricos e vórtices, o que buscam representar, seguindo seu contexto cultural, influências e conhecimentos próprios, é o significado impactante dessas experiências, como por exemplo: revelações de paraísos e infernos; mundos espirituais e alienígenas, orgânicos e maquinais; arquiteturas impossíveis; a união dos opostos; a ordem subjacente ao caos; transcendência; o ciclo de vida, morte e renascimento; a consciência em expansão; entidades, espíritos, divindades; arquétipos e símbolos sagrados.

São muitos artistas em toda a história da arte ocidental a qual poderia se atribuir o título de “visionário” graças as temáticas e modo de representação utilizado em suas obras, apesar de não ser possível ter certeza sobre a fonte de inspiração destes artistas. Um critério de originalidade na abordagem de temas místicos e esotéricos deve ser aplicado, pois formas estereotipadas de representação de coisas tais como duendes, fadas e deidades são pouco convincentes, provavelmente meras referências. Do mesmo modo a utilização de elementos visuais como padrões geométricos pode ser meramente decorativa. Caruana classifica alguns artistas europeus do passado – segundo o reconhecimento bastante subjetivo de uma “qualidade visionária original” em seus trabalhos –, como visionários, quase visionários ou falsos visionários:

¹⁶ “Hence, the images, colours, reflections, modes of perceiving and indeed the insights which the artist himself has witnessed in a dream, vision, trance, revelation, mediumistic or drug-induced state are what he seeks to reproduce in a plastic medium, so as to give it a more or less permanent reality “here”, in the world of our shared perceptions and spoken dialogues.” Tradução de minha autoria.

Visionários Verdadeiros	Quase Visionários	Falsos Visionários*
<i>Hieronymus Bosh</i>	<i>Jan van Eick</i>	
<i>Martin Schongauer</i>	<i>Rogier van der Weyden</i>	
<i>Matthiaa Grünewald</i>	<i>Hugo van der Goes</i>	
<i>Albrecht Altdörfer</i>	<i>Hans Meling</i>	<i>Lucas van Leyden</i>
<i>Hans Baldung Grien</i>	<i>Albrecht Dürer</i>	<i>Lucas Cranach</i>
<i>Pieter Bruegel the Elder</i>	<i>Jan Gossart</i>	<i>François Clouet</i>
<i>Luca Signorelli</i>	<i>Piero della Francesca</i>	<i>Fra Filippo Lippi</i>
<i>Leonardo da Vinci</i>	<i>Sandro Botticelli</i>	<i>Raphael</i>
<i>Michelangelo</i>	<i>Benvenuto Cellini</i>	<i>Tintoretto</i>
<i>Arcimbaldo</i>	<i>Bronzino</i>	<i>Caravaggio</i>
<i>Master of the Tarot de Marseille</i>		
<i>Master of the Rosarium Philosophorum</i>		
<i>Master of The 12 Keys of Basil Valentine</i>		
<i>Goya</i>	<i>El Greco</i>	<i>Rubens</i>
<i>John Martin</i>	<i>Rembrandt</i>	<i>Henri Fantin-Latour</i>
<i>William Blake</i>	<i>Vermeer</i>	<i>Jan Steen</i>
<i>C. D. Friedrich</i>	<i>C. G. Carus</i>	<i>William Turner</i>
<i>Dante Gabriel Rossetti</i>	<i>Jacques David</i>	<i>Jean Ingres</i>
<i>Edward Burne-Jones</i>	<i>William Bourguereau</i>	<i>Nicholas Poussin</i>
<i>Gustave Moreau</i>	<i>Theodore Gericault</i>	<i>Eugene Delacroix</i>
<i>Gustave Doré</i>	<i>Auguste Rodin</i>	<i>Gustave Courbet</i>
<i>Odilon Redon</i>	<i>Van Gogh</i>	<i>Pierre Bonnard</i>
<i>Jean Deville</i>	<i>Paul Gaugain</i>	<i>Edourd Vuillard</i>
<i>Fernand Khnoff</i>	<i>Claude Monet</i>	<i>Georges Rouault</i>
<i>Max Klinger</i>	<i>James Ensor</i>	<i>Georges Seurat</i>
<i>Gustav Klimt</i>	<i>Edvard Munch</i>	<i>Auguste Renoir</i>
<i>Salvador Dali</i>	<i>Pablo Picasso</i>	<i>Marc Chagall</i>

**Artistas que, apesar de sua excelência técnica, falharam em manifestar qualidades visionárias originais quando confrontados com um assunto que as requeria (CARUANA 2001, 9).*

Fig. 15: Relação de artistas visionários segundo L. Caruana.

Alguns movimentos de arte que lidavam com temáticas ou formas de representação muito próximos do proposto pela arte visionária são: o Romantismo, o Impressionismo, o Simbolismo, o Abstracionismo e o Surrealismo. Brevemente discutidos a seguir.

3.2.1 Romantismo

No Romantismo o interesse dos artistas se voltavam aos sentimentos humanos, às paixões e mistérios do espírito. Em oposição ao movimento anterior, Neoclássico, os artistas românticos “sentiam-se agora livres para colocar no papel

suas visões pessoais” (GOMBRICH apud MIKOSZ, p.156). O artista espanhol Francisco Goya (1746-1828), com suas gravuras surpreendentes e aterradoras de forças sombrias e seres sobrenaturais, poderia ser classificado como visionário, notadamente de inclinação negativa. Porém com menos dúvidas este título é atribuído ao poeta e pintor William Blake (1757-1827), que em seus escritos deixa claro sua relação muito próxima com os mundos das visões interiores, de grande significado místico. Elementos tais como as serpentes, escadas, vórtices e entidades, tão frequentes na experiência visionários, são também recorrentes nas pinturas e gravuras de Blake.

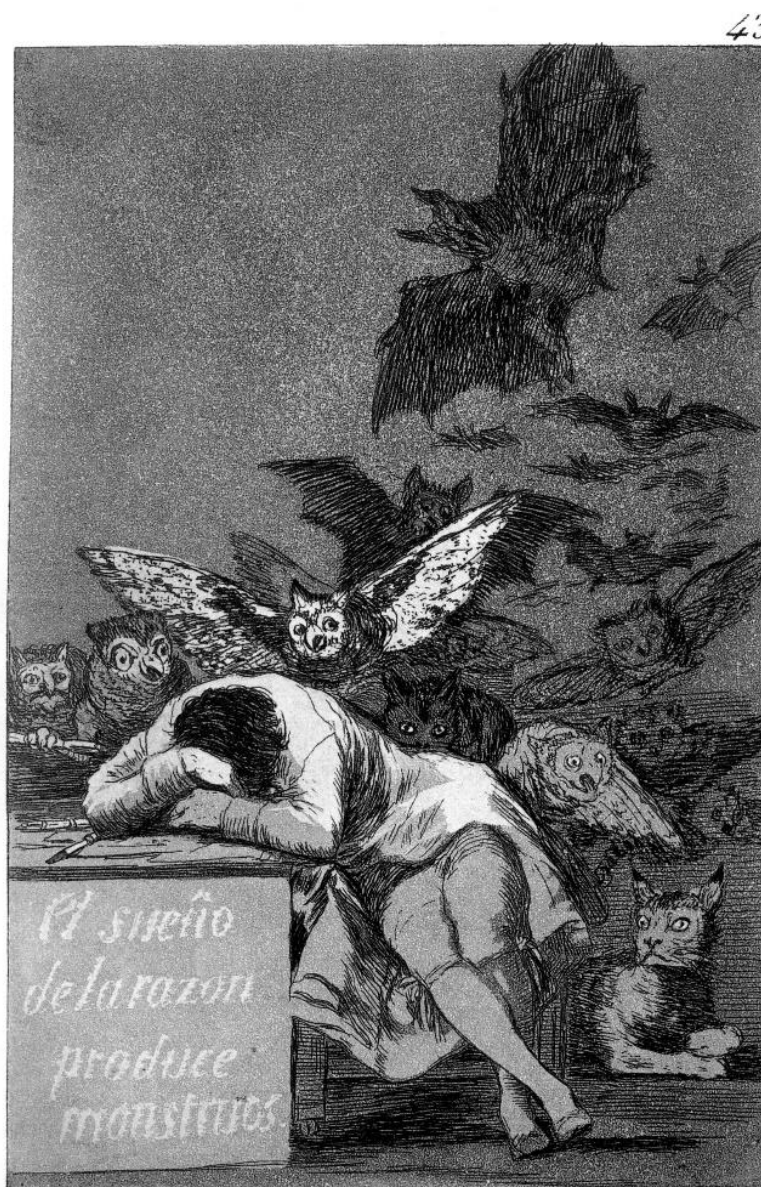


Fig. 16: Francisco Goya. *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797.



Fig. 17: William Blake. *The Great Red Dragon and the Women Dressed in the Sun*, 1805.

3.2.2 Impressionismo e Pós-impressionismo

Apesar da ausência de temas místicos ou espiritualistas de alguma forma, o Impressionismo, movimento de pintura francês do século XIX, assim como o Pós-Impressionismo, com suas preocupações no registro correto da luz segundo a passagem do tempo e o funcionamento da visão, aparenta em suas qualidades visuais uma vibração marcadamente visionária. Como diz Terence McKenna, as pinturas do francês Claude Monet (1840-1926) são como vinte minutos adentro da experiência de LSD, em que a luz passa a causar fortes impressões, as cores se saturam, alucinações erráticas começam a ocorrer, fazendo com que tudo pareça “respirar” em movimentos fluidos. Já Huxley aponta Georges Seurat (1859-1891), com seu estilo

pontilista que buscava retratar fielmente o comportamento das cores na ótica, como “um dos supremos mestres do que podemos chamar de paisagismo místico”. E, apesar disso, este artista que tinha a capacidade, “mais do que outro qualquer, de representar o Ímpar em sua pluralidade, ficou indignado quando alguém lhe elogiou a poesia de suas obras” (HUXLEY, 2002, p.21).

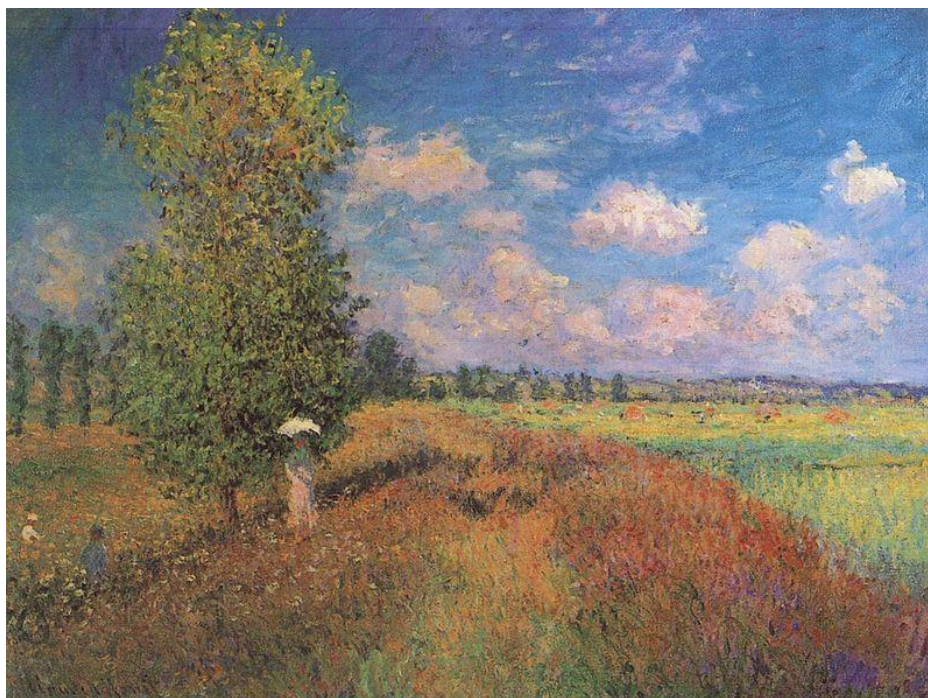


Fig. 18: Claude Monet. *L'été - Champ de coquelicots*, 1875.



Fig. 19: Georges Seurat. *Einfahrt zum Hafen Port-en-Bessin*, 1888.

O pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890) é um candidato mais provável a ter experimentado de fato estados alterados de consciência, seja pelo absinto que consumia, ou pela sua enfermidade mental, o que o levou a produzir obras de grande expressividade visual. Um exemplo é o quadro *Noite Estrelada*, que pintou inteiramente de memória quando estava internado, por vontade própria, no asilo de *Saint-Rémy-de-Provence*. Foram encontradas nessa e outras obras – exatamente naquelas associadas a períodos psicóticos do artista – representações precisas do princípio de dinâmica de fluídos chamado turbulência, em que espirais se desfazem em espirais menores. Esse fenômeno é encontrado tanto na natureza física, quanto na psíquica, sendo as espirais uma constante nas experiências de estados alterados.



Fig. 20: Van Gogh. *Noite Estrelada*, 1889.

3.2.3 Simbolismo

O Simbolismo, que ganha esse nome em 1886, no manifesto do poeta grego Jean Moréas (1856-1910), foi um movimento de índole pessimista, que buscava a libertação do espírito através da sexualidade ou do uso de drogas – características que partilhava também com o Romantismo. A função desta arte seria a de demonstrar a carga simbólica que toda forma, natural ou artificial, pode possuir. O Simbolismo era um meio de tornar visível aquilo que não podia ser descrito. Libertos da necessidade de representar o mundo visível exterior, os artistas simbolistas davam vazão à imaginação e aos desejos, utilizando-se de símbolos, em busca da subjetividade humana.

Dois artistas neste movimento que podemos apontar pelas temáticas fantásticas, de pesadelos e monstros terríveis, ou de sonhos leves em machas de cor pastel, são o austríaco Alfred Kubin (1877-1959) e o francês Odilon Redon (1840-1916). E outro, que além da temática da morte, mitologia e misticismo, revestia suas pinturas de símbolos como círculos ou espirais, e se utilizava do ouro para dar brilho às suas pinturas – duas características visuais mais objetivas da experiência visionária –, foi o pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918).

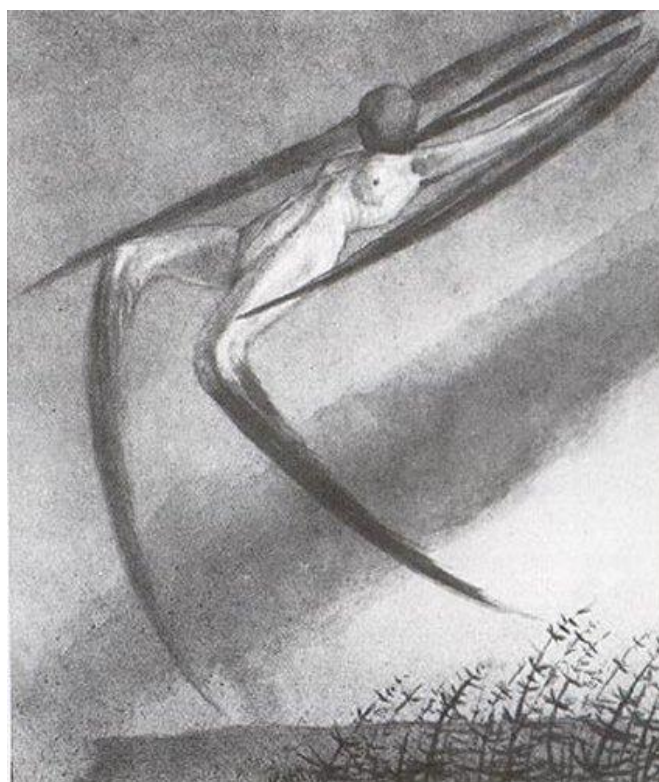


Fig. 21: Alfred Kubin. *Toda noite um sonho nos visita*, 1903.



Fig. 22: Odilon Redon. *O Buda*, 1904.



Fig. 23: Gustav Klimt. *Morte e Vida*, 1910.

3.2.4 Abstracionismo

No Abstracionismo, movimento do início do século XX, podemos apontar, especialmente na teoria do russo Wassily Kandinsky (1866-1944), o claro propósito desta forma de arte em se direcionar ao espiritual, se distanciando de uma representação mimética da realidade. O abstrato sempre esteve presente nas manifestações pictóricas humanas, desde as gravações rupestres, como já foi demonstrado, e seriam em seu princípio representações de fenômenos entópticos, que estariam por sua vez associadas a fortes sentimentos espirituais.

Se Kandinsky foi ou não o que chamaríamos aqui de verdadeiro visionário é uma questão a ser discutida. Sabe-se que foi grandemente inspirado nas teorias da escola Teosófica, da também russa, Helena Blavatsky (1831-1891), assim como da arte tradicional de povos siberianos e suas religiões. Segundo seus escritos e relatos acredita-se que era um sinesteta, o que significa que espontaneamente, sem seu controle, poderia literalmente ver as cores dos sons, além de outras formas de sentido cruzado. Sua teoria se embasava na relação da música com a pintura, e de ambas com o espiritual:

A cor (...) é um meio de exercer sobre ela [a alma] uma influência direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa (KANDINSKY, 1970, p. 68-69)

Essa mesma relação pode ser encontrada na arte tradicional dos Shipibo, cujos labirintos de formas geométricas representam códigos associado à *ícaros*, canções rituais da ayahuasca, que por sua vez trazem adiante às visões e realidades espirituais possibilitadas pela bebida. Kandinsky não conheceu a arte dos Shipibo ou a ayahuasca, mas estudou as práticas espirituais tradicionais da Sibéria, talvez inclusive o xamanismo siberiano, que mistura performance e música de tambores com o uso de pictogramas e objetos simbólicos:

Kandinsky, de acordo com a prática xamânica, procurou na alma dos objetos as manifestações espontâneas de seus sons interiores. Para o Kandinsky artista-xamã “o mundo ressoa. É um cosmos de essências espiritualmente ativas. Assim, a matéria morta é espírito vivo”. (POGGIANELLA, 2014, p.37)

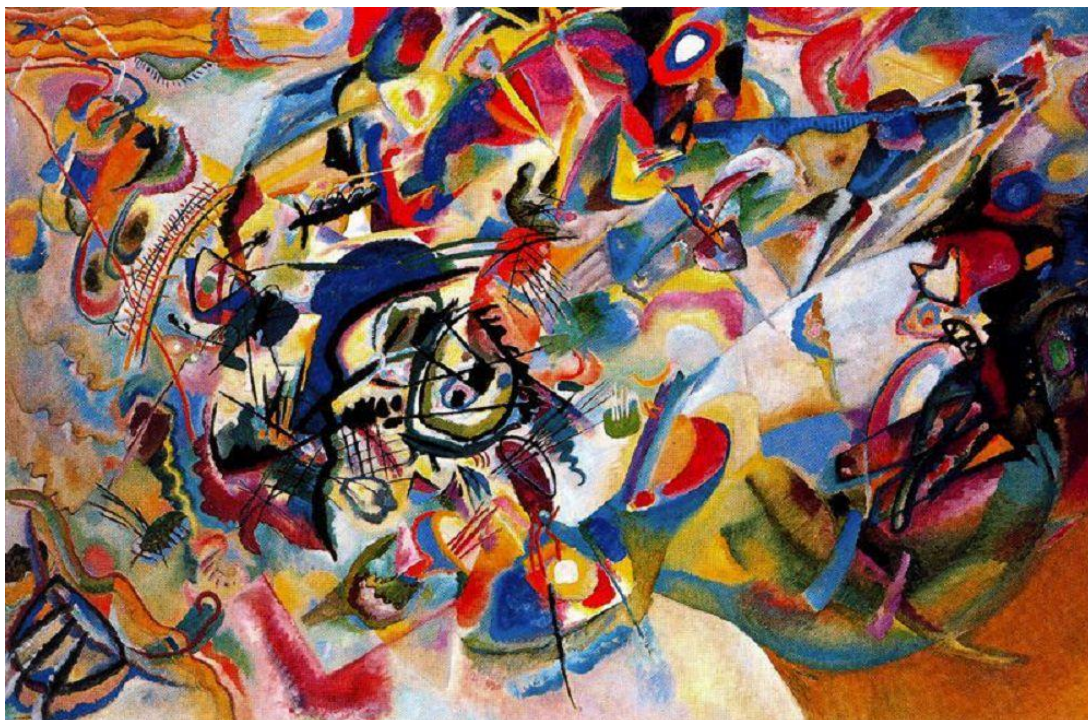


Fig. 24: Wassily Kandinsky. *Composição VII*, 1913.

3.2.5 Surrealismo

O Surrealismo, movimento que tem seu início também no começo do século XX, se volta ao irracional e o inconsciente. Seus artistas buscavam em sonhos, nos estados hipnagógico e hipnopômico, no transe hipnótico e no automatismo a fonte de inspiração à suas obras. Encontraram em Freud uma diretriz para suas explorações do inconsciente. Se interessavam pela arte dos loucos e das crianças, por formas de manifestação artística sem controle consciente – pelo acaso da criação.

Mas apesar das semelhanças com a Arte Visionária, ao contrário desta não estavam interessados nas questões do espírito, sendo em sua maioria ateus. Também davam grande foco aos sonhos e eram contra o uso de drogas como forma de acessar as camadas interiores da mente:

Ao passo que Surrealistas tentaram elevar o estado de sonho a uma realidade superior (e se opunham ao uso de narcóticos) o artista Visionário usa todos os meios a seu dispor – mesmo com grande risco a si mesmo – para acessar diferentes estados de consciência e expor a visão resultante. (CARJANA, 2010)¹⁷

¹⁷ “Where Surrealists tried to elevate the dream-state into a higher reality (and opposed the use of narcotics) the Visionary artist uses all means at his disposal – even at great risk to himself – to access different states of consciousness and expose the resulting vision.” Tradução de minha autoria.

Sem dúvida alguns dos aspectos da arte surrealista que mais se aproxima ao conteúdo de visões, tanto às hipnagógicas quanto às visionárias, é o emprego de metamorfoses e da pareidolia. Figuras ocultas podem ser vistas, às vezes compostas por objetos dispersos na paisagem. Na pintura a seguir, *O Toureador Alucinógeno*, de Salvador Dalí, podemos ver um rosto formado pelas três “Vênus” maiores, além de muitos outros elementos “alucinógenos”, como repetições, sobreposições, formas geométricas (pontos) e auras luminosas.

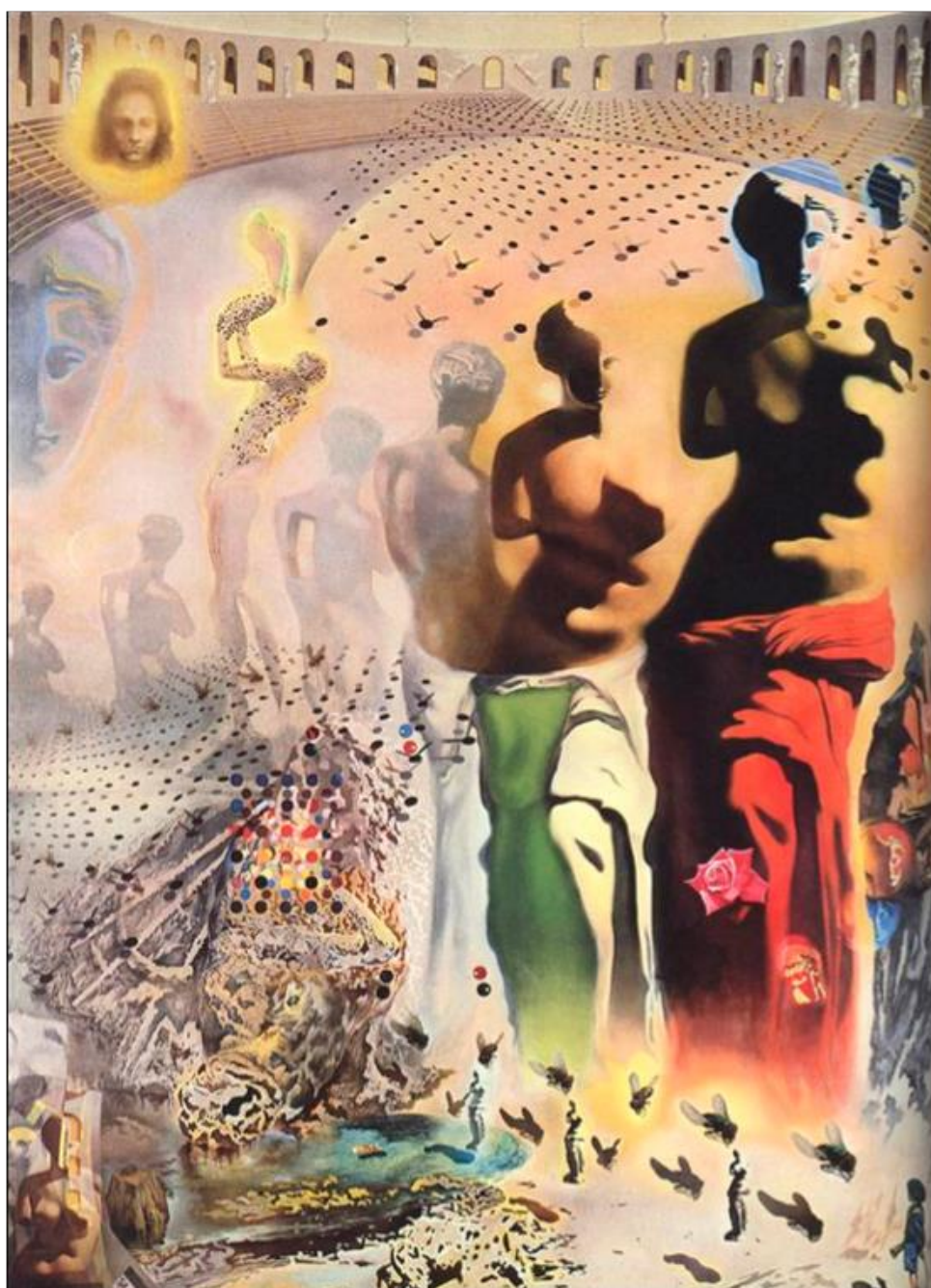


Fig. 25: Salvado Dalí. *O Toureador Alucinógeno*, 1968.

3.2.6 *Art Brut; Arte Virgem; Outsider Art*

Neste tópico discutirei aquilo que o artista francês Jean Dubuffet (1901-1985), em 1945, chamou de *Art Brut* (Arte Bruta). Essa seria a arte produzida por aqueles que não possuem qualquer formação em arte, que se encontram à margem da sociedade e fora do cenário de arte estabelecido. Os principais exemplos eram os pacientes de hospitais psiquiátricos, sendo o mais icônico dentre eles o suíço Adolf Wölfli (1864-1930). Fundamental a criação deste conceito de arte foi a publicação feita em 1922 do livro “A Arte dos doentes mentais” do Dr. Hans Prinzhorn (1886-1933). Para a *Art Brut* interessa justamente a produção desses sujeitos, que não apenas não possuem formação artística, mas que espontaneamente são acometidos por visões e surtos psicóticos e – durante seus surtos – por um forte impulso criador. Segundo a definição dada por Dubuffet sobre essa produção:

Aqueles trabalhos criados em solidão e através de impulsos criativos puros e autênticos – onde as preocupações com competição, renome, e promoção social não interferem – são, por conta desses mesmos fatos, mais preciosos que a produção de profissionais. Após certa familiaridade com esses florescimentos de uma febre exaltada, vivida tão plena e intensamente por seus autores, nós não podemos evitar sentir que em relação a esses trabalhos, a arte cultural inteira aparenta ser o jogo de uma fútil sociedade, um desfile falacioso. (DUBUFFET, 1987, p.36) ¹⁸

Em 1946, a psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) funda, no Centro Psiquiátrico Pedro II de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, um “Serviço de Terapia Ocupacional” com um ateliê de pintura e modelagem, revolucionando a psiquiatria praticada no Brasil. Acaba por criar, em 1952 o Museu de Imagens do Inconsciente, que leva ao olhar do público os trabalhos de seus clientes, como os prefere chamar. Frente a estes trabalhos, o artista e crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) desenvolve sua própria definição à arte produzida pelos pacientes psiquiátricos, a Arte Virgem, em defesa do reconhecimento do valor estético dessa arte:

¹⁸ “Those works created from solitude and from pure and authentic creative impulses – where the worries of competition, acclaim and social promotion do not interfere – are, because of these very facts, more precious than the productions of professionals. After a certain familiarity with these flourishings of an exalted feverishness, lived so fully and so intensely by their authors, we cannot avoid the feeling that in relation to these works, cultural art in its entirety appears to be the game of a futile society, a fallacious parade.” Tradução de minha autoria. (DUBUFFET, 1988, p. 360)

Pedrosa interpretava a produção plástica dos internos do Engenho de Dentro como expressão espontânea, manifestada por seres mais puros, simples e “virgens”. A genialidade seria um estado de infância e a inspiração tendia a identificar-se com as forças espontâneas, vitais e inconscientes. (MOTTA, 2007, p. 9)

O termo *Outsider Art* (Arte Marginal), cunhado pelo crítico de arte americano Roger Cardinal, se propunha como uma tradução da chamada *Art Brut*. Porém seu emprego acaba por ser mais amplo, se aplicando á trabalhos *naïf* ou qualquer forma de arte produzida fora do circuito principal das artes, mesmo que seus autores não sejam pacientes psiquiátricos. A seguir apresento alguns exemplos de obras da *Collection de l'Art Brut*, em Lausanne, na Suíça, e do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, assim como artistas não institucionalizados cuja obra surgiu supostamente de forma espontânea e até automatista, às vezes sendo atribuídas a “energias” ou espíritos. As qualidades dessas obras podem ser facilmente relacionadas à Arte Visionária, tanto em seus aspectos visuais, com formas geométricas, repetições, sobreposições e fragmentações, quanto em seu conteúdo simbólico, que na análise de Nise da Silveira, segundo a psicologia analítica de Jung, estão carregadas de motivos arquetípicos, encontrados nas mitologias de todo o mundo.



Fig. 26: Adolf Wölfli. *Coroa de espinhos de Rosalie em forma de coração*, 1922.

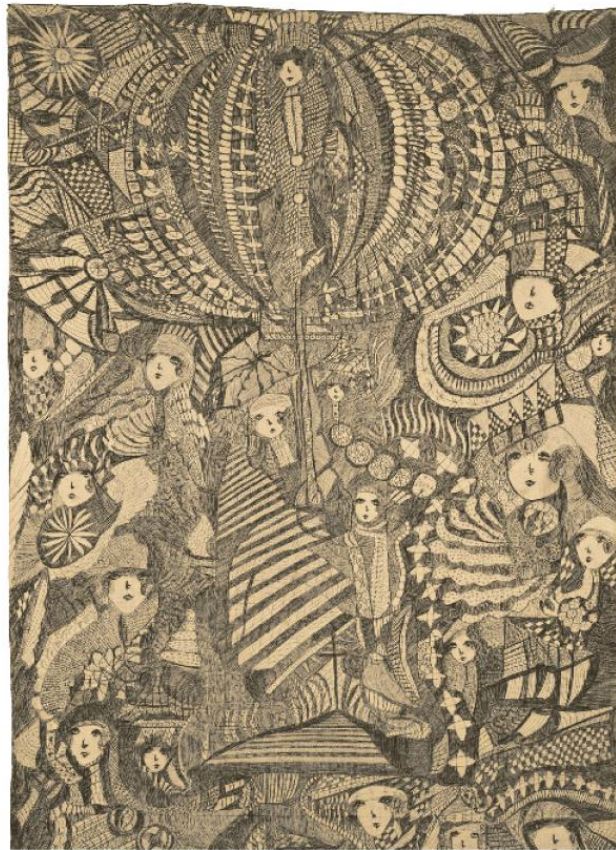


Fig. 27: Madgie Gill. Sem-título.



Fig. 28: Emygdio de Barros. Sem-título.



Fig. 29: Eugene Andolsek. Sem título.

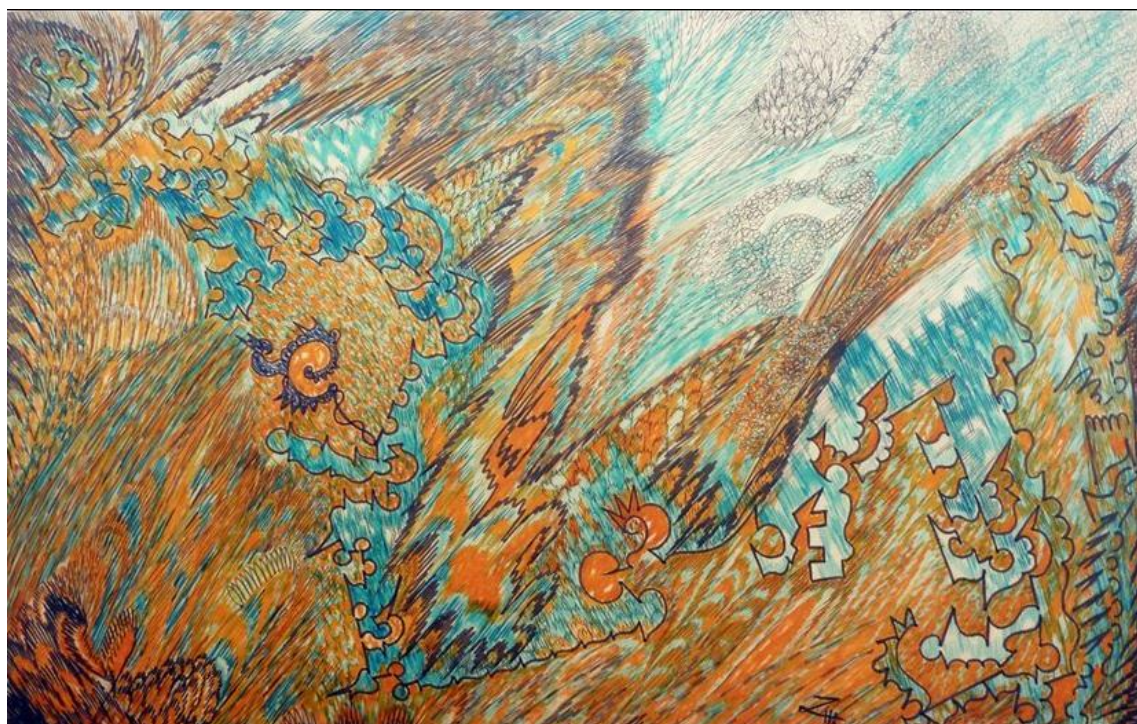


Fig. 30: Henriette Zéphir.

3.2.7 Psicodelia

Nasce, na década de 1960, um estilo particular de estética muito associado aos *beatniks* e *hippies* e inspirada no uso da *cannabis*, do LSD e de outras drogas psicodélicas – a Psicodelia. Pode-se dizer que suas primeiras manifestações estão, muito antes da década de 1960, nos relatos de escritores como Henri Michaux (1899-1984) e Aldous Huxley, e psicólogos como Heinrich Klüver e Havelock Ellis (1859-1939), sobre o uso da mescalina, e posteriormente, já em 1963, com o livro de coautoria dos poetas da geração *Beat*, William Burroughs (1914-1997) e Allen Ginsberg (1926-1997), *The Yage Letters*, em que Ginsberg se corresponde com Burroughs enquanto em viagem pela amazônia, relatando suas experiências com a ayahuasca.

Albert Hoffman já havia descoberto os efeitos do LSD em 1943, mas é a partir de pesquisas oficiais do governo norte americano que o ácido lisérgico passa a ser conhecido e disseminado pelo grande público. O psicólogo Timothy Leary (1920-1996) inicia um controverso projeto de pesquisa sobre a psilocibina, e posteriormente o LSD, na Universidade de Harvard, e acaba se tornando um dos grandes *gurus* da psicodelia, pregando o uso irrestrito do “ácido”, pedindo a todos que se “liguem, sintonizem e libertem”¹⁹. A CIA inicia um projeto de pesquisa sobre controle-mental, o MKUltra, e passa a testar em voluntários drogas psicoativas, como o LSD e o DMT. Entre esses voluntários estava Ken Kesey (1935-2001), autor de *Um Estranho no Ninho* (1962) – escrito sob efeito de mescalina durante a época de testes –, e outro grande difusor do uso do LSD, realizando os infames *Acid Tests*, festas em que distribuía LSD livremente, e indiscriminadamente, num ambiente bombardeado por música, luzes e cores – para Kesey, uma nova forma de arte. Talvez possamos dizer que a principal forma de manifestação da Psicodelia tenha acontecido na música, que tem a banda *Grateful Dead* e o guitarrista Jimi Hendrix como dois dos principais exemplos.

Já nas artes visuais a Psicodelia se expressa principalmente através das capas de álbuns de bandas de rock e em cartazes de shows e festivais da contracultura, tendo seu surgimento em San Francisco, na Califórnia. Também aparece no cinema, com filmes como *Yellow Submarine* e em quadrinhos *underground* como os do

¹⁹ “Turn on, Tune in, Drop out”

americano Robert Crumb (1943-). Estes artistas gráficos e ilustradores, como Victor Moscoso (1936-) e Wes Wilson (1937-), saíram “em busca de um estilo que oferecesse um equivalente visual de suas experiências com drogas, os desenhistas encontraram-no no Art Nouveau e posteriormente em certos aspectos do Simbolismo” (MACKINTOSH apud MIKOSZ, 2009, p. 161).

Seu estilo gráfico era caracterizado por letras abaloadas e sinuosas, quase ilegíveis, camadas de cores neon em fortes contrastes, estampas de padrões caleidoscópicos ou fractais, grande detalhamento e sensação de movimento e vibração visual – elementos da Op Art (*Optical art*) –, além de temáticas fantásticas e surreais, com xamãs, gurus orientais e jovens mulheres nuas. “Eles incorporaram um novo *ethos* dionisíaco, favorecendo a rendição do ego ordinário aos instintos e desejos do corpo, visões alucinatórias e euforia carnavalesca” (JOHNSON, 2011, p.24)²⁰.

O que podemos chamar de Arte Psicodélica poderia abranger qualquer obra inspirada na experiência psicodélica, apesar de estar mais estritamente ligado à estética desenvolvida na década de 1960, se referindo às vezes a trabalhos que simplesmente se utilizam dessa estética, sem a inspiração lisérgica.

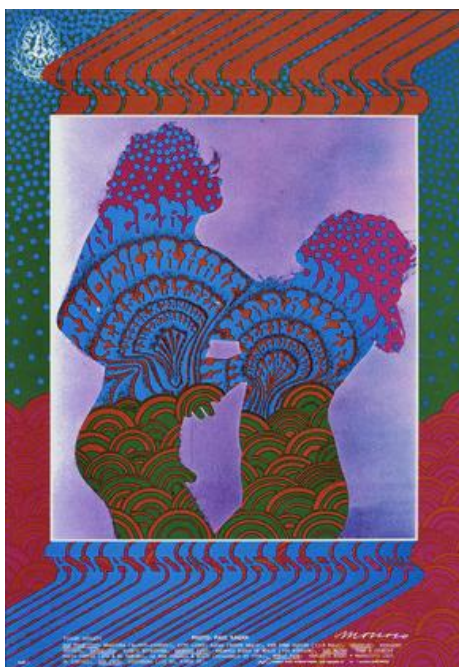


Fig. 31: Cartaz de Victor Moscoso.

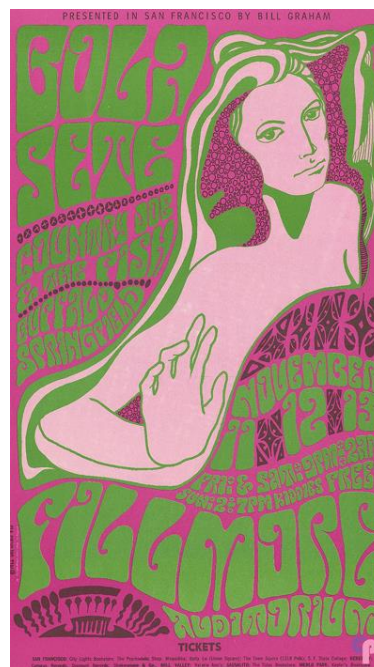


Fig. 32: Cartaz de Wes Wilson

²⁰ “They embodied a new Dionysian ethos favoring the surrender of ordinary ego consciousness to the instincts and desires of the body, hallucinatory visions, carnivalesque euphoria”. Tradução de minha autoria.

O crítico de arte americano, Ken Johnson (1953-), em seu livro intitulado *Are You Experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art*, (Você é experienciado? Como a consciência psicodélica transformou a arte moderna) argumenta que toda a arte moderna e contemporânea foi de algum modo influenciada pela psicodelia, não necessariamente através do uso de psicodélicos, mas pelas mudanças ocasionadas por todo o cenário da psicodelia na cultura popular da época. Segundo o autor, a cultura pop-psicodélica “expandiu os limites da imaginação coletiva nos anos 1960 de formas sem precedente” (JOHNSON, 2011 p.8)²¹.

A *Op Art* e a *Pop Art* são dois movimentos onde podemos notar a influência direta do estado de mente psicodélica presente na cultura da década de 1960, sem que isso signifique que artistas nesses movimentos tenham feito uso de psicodélicos ou drogas quaisquer, mas certamente absorveram as influências do estilo psicodélico, corrente fora do circuito das galerias. Talvez a *Op Art* não tenha sido inspirada diretamente em psicodélicos, porém os elementos visuais que trabalha ofereciam uma “viagem” visual que sob seus efeitos certamente se intensificariam vertiginosamente.

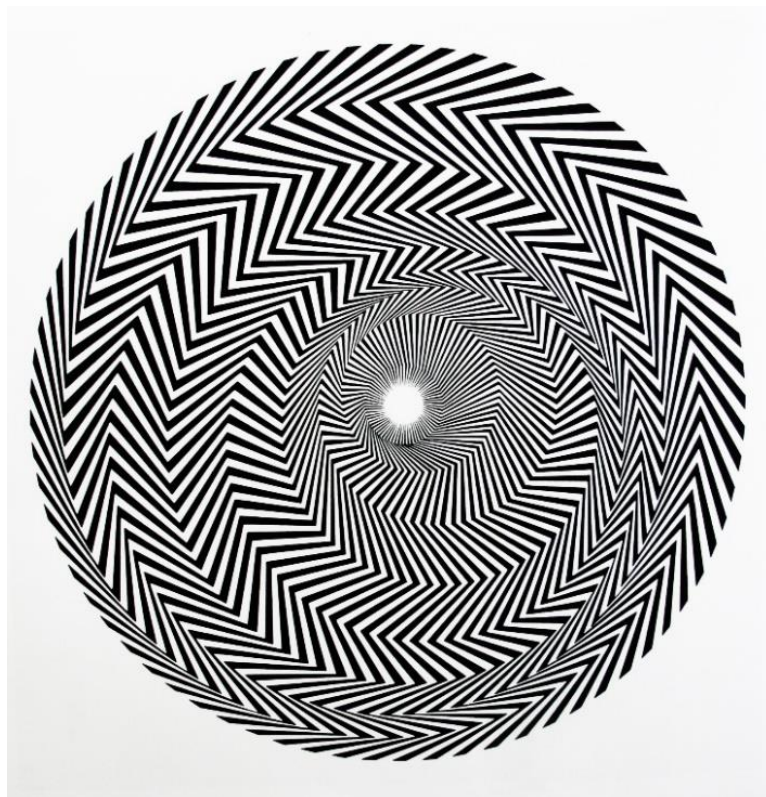


Fig. 33: Bridget Riley. *Blaze 1*, 1962.

²¹ “Pop-psychedelic culture, I thought, pushed the limits of collective imagination in the ‘60s in unprecedented ways” Tradução de minha autoria.

Dentro do movimento da *Pop Art* podemos observar a influência da psicodelia na obra de Peter Saul (1934-), da japonesa Yayoi Kusama (1929-), ou mesmo nas serigrafias coloridas de Andy Warhol (1928-1987).



Fig. 34: Peter Saul. *Vietnam*, 1966.

A obra de Kusama é marcada por uma obsessiva repetição dos elementos, sendo o mais icônico o ponto. Segundo conta, desde a infância passa por experiências alucinógenas, onde vê todas as superfícies tomadas por bolinhas, então sente a si própria coberta por bolinhas, até ser finalmente obliterada num universo de pontos coloridos. Essas experiências lhe são assustadoras, mas para os *hippies* e “*acid-heads*” da década de 1960 suas obras os lembravam de suas experiências com o LSD e a sensação de libertação e transcendência que às vezes as acompanhavam. Kusama esteve completamente envolvida com o cenário psicodélico, criando performances nudistas e *happenings-orgia* onde convidava as pessoas a ficarem nuas e terem seus corpos pintados com bolinhas, às vezes em tinta fluorescente em uma sala iluminada por luz negra. Suas instalações – algumas com salas de estar cobertas de bolinhas coloridas ou bolinhas brilhantes multiplicadas ao infinito, penduradas em uma sala de espelhos – traduzem e resgatam de forma imersiva a experiência visionária.



Fig. 35: Yayoi Kusama. *Happening em Tóquio, 1970.*

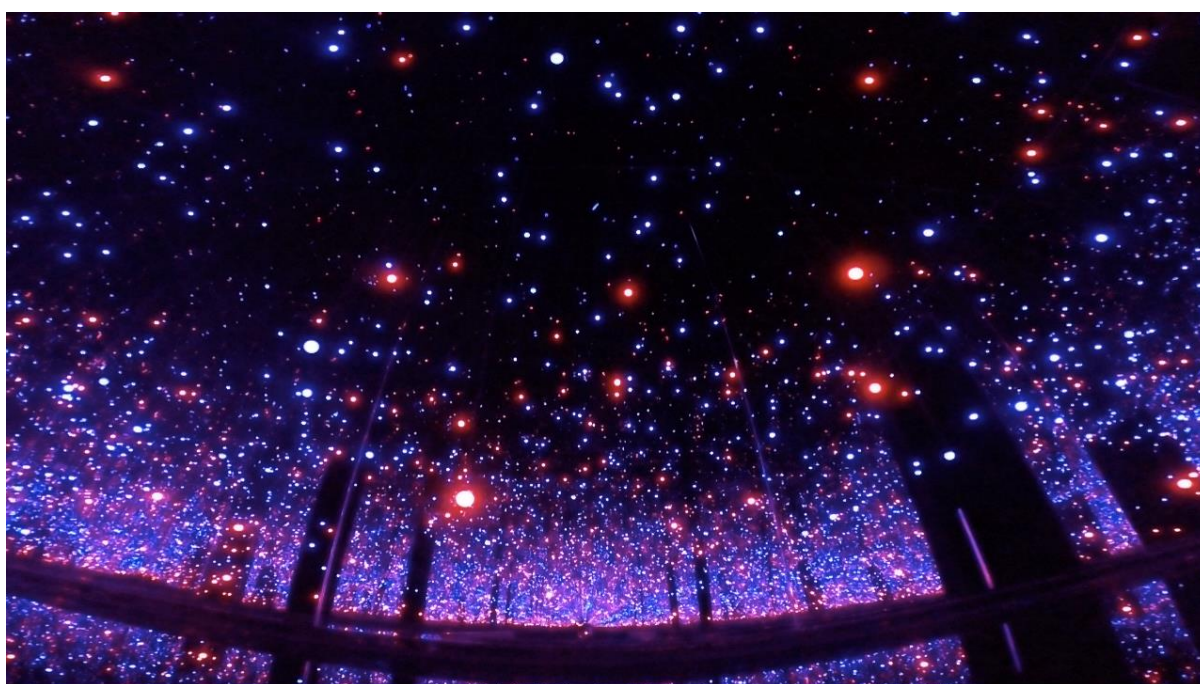


Fig. 36: Yayoi Kusama. *Mirrored room – Filled with the brilliance of life, 2011.*

3.2.8 Artistas Visionários

Atualmente podemos encontrar vários artistas, fora do circuito principal das artes, que se identificam ou são identificados sob a categoria de “artistas visionários”. É discutível nesse momento se todos estes podem ser de fato considerados visionários segundo os parâmetros aqui apresentados. Minhas escolhas quanto a esta questão serão tão arbitrárias quanto as de Caruana, mas busco reduzir o escopo de minha pesquisa àqueles artistas que afirmam verdadeiramente se inspirar por experiências visionárias pelo qual passaram, não bastando a presença de temas ou expressões estéticas associadas a elas. No entanto também não será de meu interesse falar daqueles que têm visões ou usam psicodélicos se esta influência não pode ser vista em seu trabalho.

Uma possibilidade seria reduzir esta apresentação à Arte Enteogênica, categoria dentro das Arte Visionária que se resume à arte inspirada pelas experiências com enteógenos. No entanto trarei exemplos tanto de artistas que se inspiram em experiências enteogênicas, quanto de alguns que dizem ter visões sem elas, pelo propósito de demonstrar que a experiência visionária é inteiramente humana, e independente de drogas ou patologias.

A seguir apresentarei dois dos principais nomes da Arte Visionária, o artista americano Alex Grey, cujos trabalhos são inspirados em sua maioria em experiências lisérgicas, e o peruano Pablo Amaringo (1938-2009), um xamã ayahuasqueiro.

Os trabalhos de Alex Grey (1953-) representam temas relacionados a suas experiências psicodélicas, o sujeito da experiência é quase sempre protagonista e vemos por fora o que se passa com ele. Os corpos são pintados com grande perfeição anatômicas com um estilo bastante único de efeito raio-X – permitindo que se vejam músculos, veias, nervos e ossos dos personagens. Há energia passando por todas as partes e os revestindo de uma aura luminosa. Forças positivas e negativas são representadas em oposição.

Suas pinturas mais parecem representar a totalidade da experiência, com seus significados simbólicos e espirituais e seus efeitos físicos e mentais, do que somente as visões propriamente ditas.

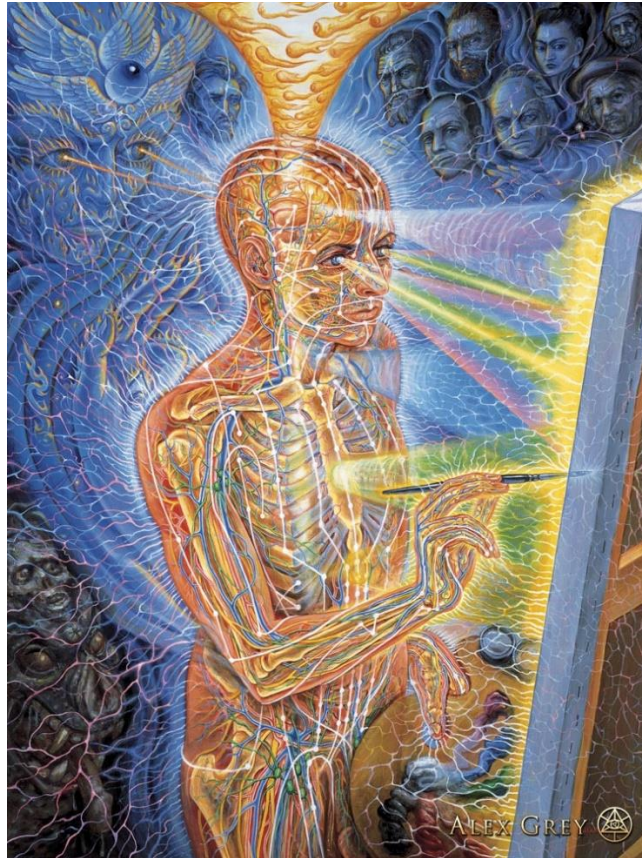


Fig. 37: Alex Grey. *Painting*, 1998.



Fig. 38: Alex Grey. *Wonder – Zena gazing at the moon*, 1996.

Na obra de Pablo Amaringo vemos a representação de suas mirações²² de ayahuasca. O fundo sempre escuro remete às visões tidas de olhos fechados, em imersão introspectiva. As serpentes, uma das visões mais comuns relatadas no uso da ayahuasca e que podem ser uma representação do próprio “espírito” do chá, estão quase sempre presentes em suas obras. O xamã também se faz presente, assim como diversas entidades ou espíritos.



Fig. 39: Pablo Amaringo. *El principio de la vida*, 2003.

²² Modo como as visões da ayahuasca são chamadas por seus usuários.

Outro artista que se baseia em experiências com ayahuasca é o brasileiro Alexandre Segrégio (1959-). Em suas pinturas vemos as formas espiraladas que a natureza ganha em dia claro quando sob efeito do chá, representando as forças espirituais sutis que a tudo perpassam.



Fig. 40: Alexandre Segrégio. *Luz da Natureza*, 1994.

O artista carioca Ernesto Neto (1964-), apesar de não ser realmente identificado com a Arte Visionária, merece ser mencionado por haver transformado em arte performática o ritual de cura dos Huni Kuin – povo indígena amazônico –, onde em uma tenda branca armada dentro do Instituto Tomie Ohtake, um pajé distribuiu ayahuasca aos participantes²³.

²³ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1502887-artista-plastico-leva-cha-alucinogeno-a-ritual-reporter-relata-sua-experiencia.shtml>

O artista americano Bryan Lewis Saunders (1969-), embora também não seja considerado um artista visionário, chama atenção pela sua impressionante série de autorretratos feitos sob efeito de inúmeras diferentes drogas – o que pode trazer certa elucidação sobre seus efeitos, a plasticidade da consciência humana, e as estéticas próprias de cada estado de consciência que experiencia.

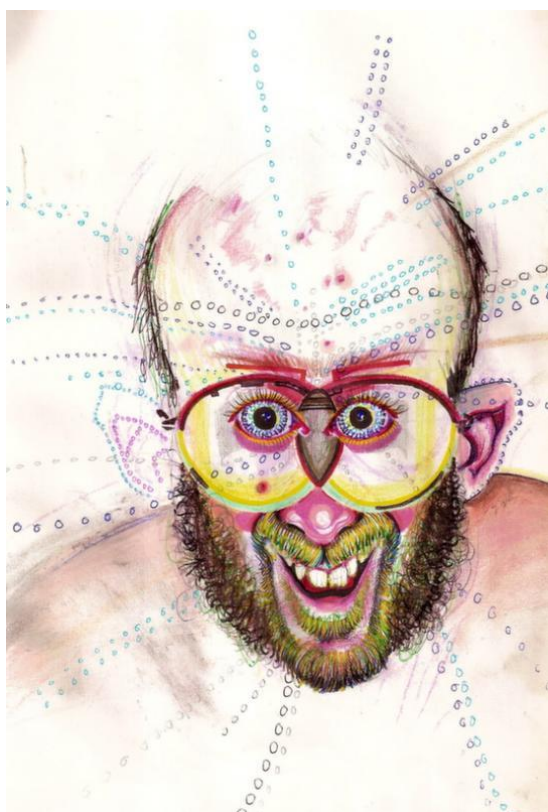


Fig. 41: Bryan Lewis Saunders. *Mushrooms*.



Fig. 42: Bryan Lewis Saunders. *(Shitty) LSD*.

Finalmente como exemplo de dois artistas visionários que não fazem uso de psicoativos para inspirar suas obras, temos em primeiro lugar o designer gráfico, ilustrador e pintor natural da Eslováquia, Martin Oscity (1952-). Suas inspirações vêm de sonhos e experiências espirituais trazidas adiante com meditação, contemplação e práticas esotéricas, além de uma experiência de coma após um acidente. E em seguida o suíço H. R. Giger (1940-2014), conhecido por seu estilo único, sombrio e assustador, inspirado em pesadelos e visões que diz ter desde sua infância. Giger é o exemplo perfeito de um visionário negativo, cujas pinturas surreais de universos densos, escuros e maquinais, de tortura sexual e horror, refletem os mais recônditos e terríveis territórios da psique.



Fig. 43: Martin Oscity. *The journey to the beginning of time*, 1994.

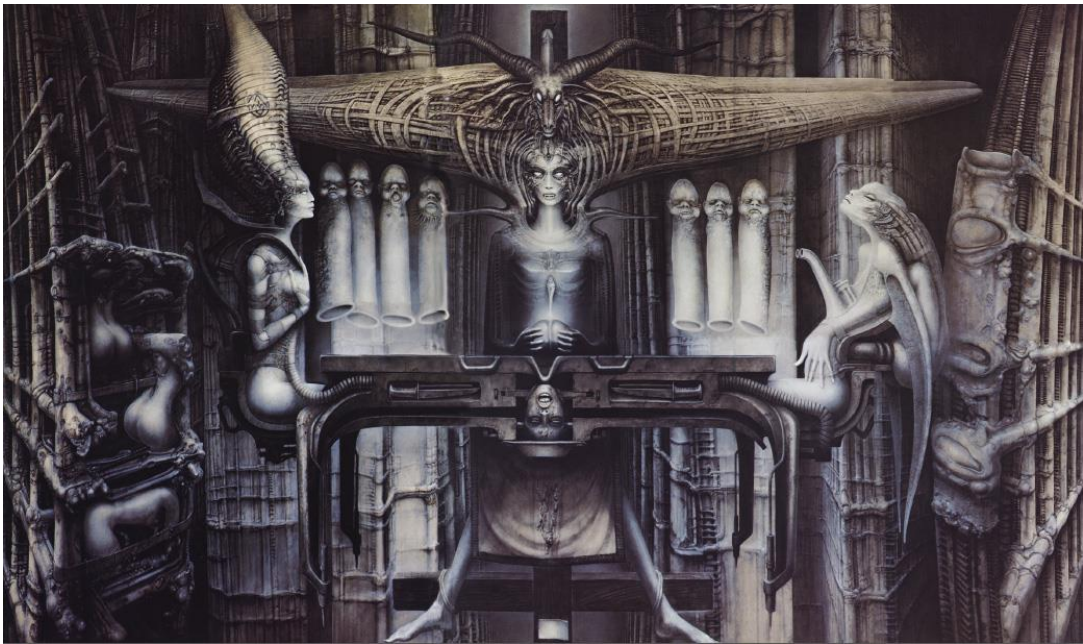


Fig. 44: H. R. Giger. *The Spell IV*, 1977.

4. Visões Interiores

Foi a partir de uma imensa curiosidade e de experiências pessoais significantes que comecei a buscar compreender melhor a experiência visionária, e extasiado pelas realidades inimagináveis que ela havia me revelado, senti-me inspirado a reproduzir a beleza que nela encontrei, com as limitações que os materiais e minha habilidade e memória impunham sobre a tarefa. No entanto – talvez tanto por uma busca como por impulso – comecei a desenhar mandalas, talvez não necessariamente como as havia visto, mas como precisavam se formar no momento que tinha à frente o papel, servindo em grande parte a um propósito terapêutico, restaurador. Nunca antes havia tido tanta paciência e prazer com uma atividade repetitiva e cuidadosa. A respeito das mandalas, Jung diz:

Essas imagens são apenas antecipações de uma totalidade que, em princípio, está sempre um pouco além de nosso alcance. Também não indicam necessariamente condição subliminal do indivíduo para realizar a totalidade de maneira consciente, num estágio superior. (...) Decerto indicam basicamente o self, o contenedor e ordenador de todos os opostos. Mas no momento em que aparecem, apenas apontam a possibilidade de ordem na totalidade. (JUNG apud SILVEIRA, 1981, p.166)

Nestas mandalas, usando agora lápis pastel seco em papel preto, tinha o objetivo de começar do centro e deixar as formas e cores fluírem o mais livremente, como sugeridas à imaginação, em busca de uma harmonia sempre maior – em expansão. Fazia apenas linhas, formas circulares e pontos, e buscando cobrir o máximo todo o espaço, fazendo jus ao *horror vacu*²⁴ e ao geometrismo muitas vezes orgânico das visões. As formas desenhadas chamavam novas formas e as cores seguiam quase sempre seu fluxo natural de iridescência, passando por todas as gradações de cores primárias e secundárias – as sete cores do arco-íris – presentes em suas formas quase sobrenaturais nas visões extasiantes da experiência visionária:

²⁴ “horror ao vácuo” (preenchimento de todo os espaços na imagem)



Fig. 45: Thiago Chaibub. *Cubo Mágico*, 2012.



Fig. 46: Thiago Chaibub. *Flor da Vida*, 2012.

Depois de concebidas, me dei conta de que as formas que desenhei remetiam a sementes, brotos, folhas e flores – formas vegetais. Uma semente brota, cresce, uma flor se desabrocha, uma nova semente surge. A natureza visionária se assemelha à natureza das plantas, tão boas representantes da vida em seu eterno desabrochar.

Não estava inteiramente satisfeito com os desenhos que havia feito por lhes faltarem uma característica essencial – a luz sobrenatural que emana de cada detalhe das visões. Em busca de algo que pudesse evocar o brilho próprio das experiências visionárias, não busquei as fontes mais tradicionais: gemas e metais preciosos,

principais componentes nas descrições de paraíso das mais diversas culturas e amplamente utilizados nas artes sacras. Ao invés disso busquei materiais mais acessíveis. Primeiro, tinta fosforescente – que brilha no escuro – e depois tintas fluorescentes – que parecem brilhar quando sob a luz negra.



Fig. 47: Thiago Chaibub. Sem título, 2013.

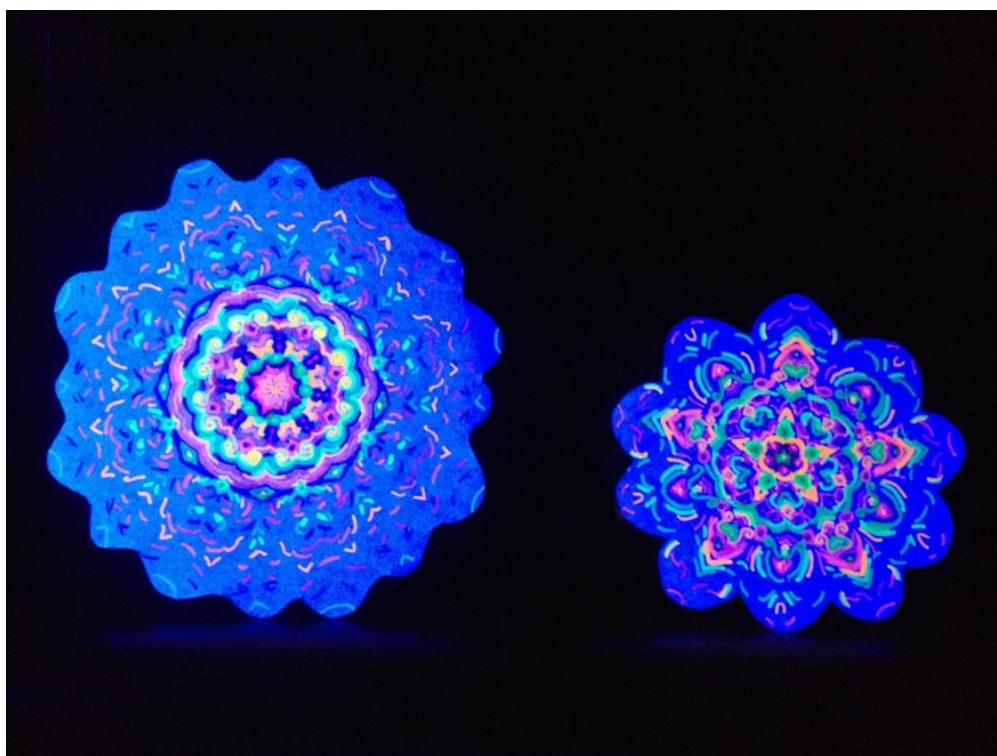


Fig. 48: Thiago Chaibub. *Mandalas*, 2013. Tinta fluorescente sobre papel.

A partir dessas primeiras experimentações comecei a desenvolver uma estética e um pensamento plástico próprios na minha abordagem da experiência visionária. Queria criar obras mais imersivas, que transmitissem ao máximo minhas experiências – segundo a percepção que tenho delas e de seus significados simbólicos – fazendo referência à necessidade de introspecção e à dinâmica de formação das imagens. A seguir apresento três trabalhos que buscaram cumprir com esse objetivo.

4.1 Vida e Morte

Apesar de até então ter trabalhado somente as visões de formas geométricas e me preocupado também com a escolha das cores e o brilho da imagem, eu sabia que essas visões constituíam apenas um primeiro estágio da experiência visionária. Queria ir adiante, onde a figuração surge da abstração, ou onde a figura abstrai-se até perder seu sentido, se tornando puro estímulo de cor e forma.

Minha intenção era criar uma obra que reunisse as principais características da imagem visionária e da experiência em si. Envolvendo questões perceptuais que sempre me interessaram e tornariam a experiência da obra ainda mais singular. Em 2013, me dediquei a este trabalho a qual dei o título provisório *Experiência Visionária #1* – uma primeira tentativa de transmitir o que para mim é a essência dessa experiência.

Tive muita sorte de me deparar com os materiais que viria a utilizar. O crânio de cachorro, peça central da obra, foi encontrado durante uma visita à fazenda de um amigo. Não sabia o que faria com ele, mas queria que fosse significativo. Concebi, afinal, uma obra em que o geometrismo e brilho etéreo de mandala se combinariam à materialidade figurativa do crânio animal, sugerindo desse modo o momento de transição da experiência visionária – no segundo estágio – onde a partir das formas geométricas surge uma figura adornada por essas formas. Ao mesmo tempo, buscava o contrário, interpretando-se a caveira como o real e material, esta acabaria então desfeita na existência etérea da mandala projetada.

A mandala foi concebida de forma que, curvando-se o papel onde ela havia sido desenhada, posicionando o crânio em seu centro, e a observando em um ângulo exato, ela parecesse aos olhos ser mais redonda e simétrica o possível. O crânio seria

então cuidadosamente coberto pelo mesmo desenho de fundo, com as devidas deformações, completando na visão do observador o desenho da mandala.

Os truques de anamorfismo e camuflagem que usei em meu trabalho podem ser relacionados à outras obras, do passado e contemporâneas. O mais clássico exemplo de anamorfismo – que consiste em deformações em uma imagem requerendo ao observador o uso de aparelhos especiais ou um posicionamento específico em relação a ela para vê-la corretamente – é a caveira esticada da pintura *Os Embaixadores* (1533), do pintor renascentista alemão Hans Holbein, o Jovem. Quanto à camuflagem, em termos simbólicos e sensoriais, pode ser relacionada ao conceito de “obliteração” na obra de Yayoi Kusama, que vestindo uma roupa de bolinhas num cenário de fundo idêntico, cobrindo de bolinhas toda uma sala de estar, ou pintando e colando bolinhas coloridas em corpos nus aglomerados, relembra suas próprias experiências de dissolução alucinógena, pregando a obliteração dos corpos no ambiente.



Fig. 49: Hans Holbein. *Os Embaixadores*, 1533.



Fig. 50: Yayoi Kusama. *Dots Obsession*, 1996.

Como minha obra foi planejada para ser vista a uma curta distância, fica muito clara a diferença de planos entre o crânio e o papel ao fundo, pois cada olho vê um ângulo diferente, o que resulta numa imagem tridimensional. Desse modo a ilusão teve de ser criada segundo uma visão binocular – a parte esquerda do crânio foi coberta com o desenho do fundo correspondente à visão do olho esquerdo, e a parte direita coberta pela parte do desenho percebida pelo olho direito. O efeito final que estava procurando é a ilusão de ver o crânio se planificando junto a mandala, rompendo os limites de sua forma e de sua tridimensionalidade.

Queria oferecer uma verdadeira experiência aos sentidos e à consciência, que o espectador de minha obra pudesse se sentir o mais absorto o possível na visão oferecida, contemplando-a fixamente, deixando-se esvair sua mente, permitindo que a imagem perca seu sentido – que se neutralize completamente. Também precisava que a obra estivesse isolada de outra fonte luminosa que não a luz negra. Desse modo fiz uma caixa onde dentro ficariam a mandala e o crânio sob uma lâmpada, acionada por um interruptor na frente da caixa. O observador deve colocar um fone, que toca repetidamente uma música tibetana para meditação, *The Power of Morality and*

Patience, de Nawang Khechog, que ajuda a isolá-lo do ambiente externo e auxilia na contemplação e imersão na obra. Deve-se então pressionar o botão que aciona a luz, e se reclinar para olhar para dentro da caixa, através de uma abertura em sua lateral.

A experiência é uma visão que não pode ser compartilhada, a ilusão depende da perspectiva e busca revelar algo além das aparências. A mandala é a representação primordial da matriz universal – a Fonte da Vida – e dela projeta-se um crânio – estrutura do corpo material, representação arquetípica da morte e do lado animal do ser humano. Do centro do crânio, a mandala se projeta, rompendo as barreiras entre material e espiritual, trazendo da morte a transcendência, somente para então retornar à criação, num eterno ciclo de vida, morte e renascimento.

Foto frontal – a ilusão não acontece plenamente em uma imagem bidimensional.

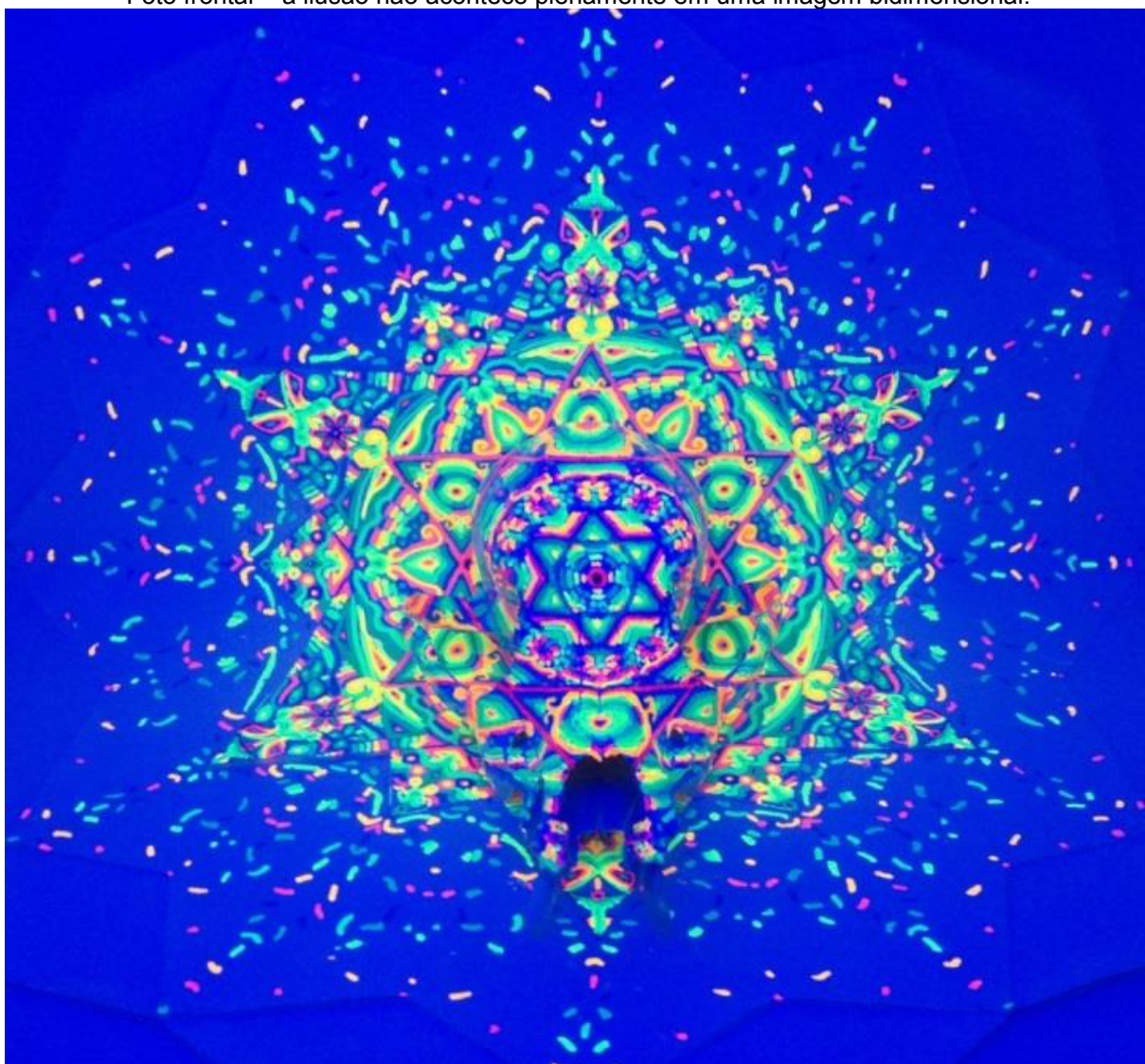


Fig. 51: Thiago Chaibub. *Vida e Morte*, 2013.

Vista parcial da obra segundo alinhamento com olho esquerdo
– a ilusão pode ser em parte percebida como planejada

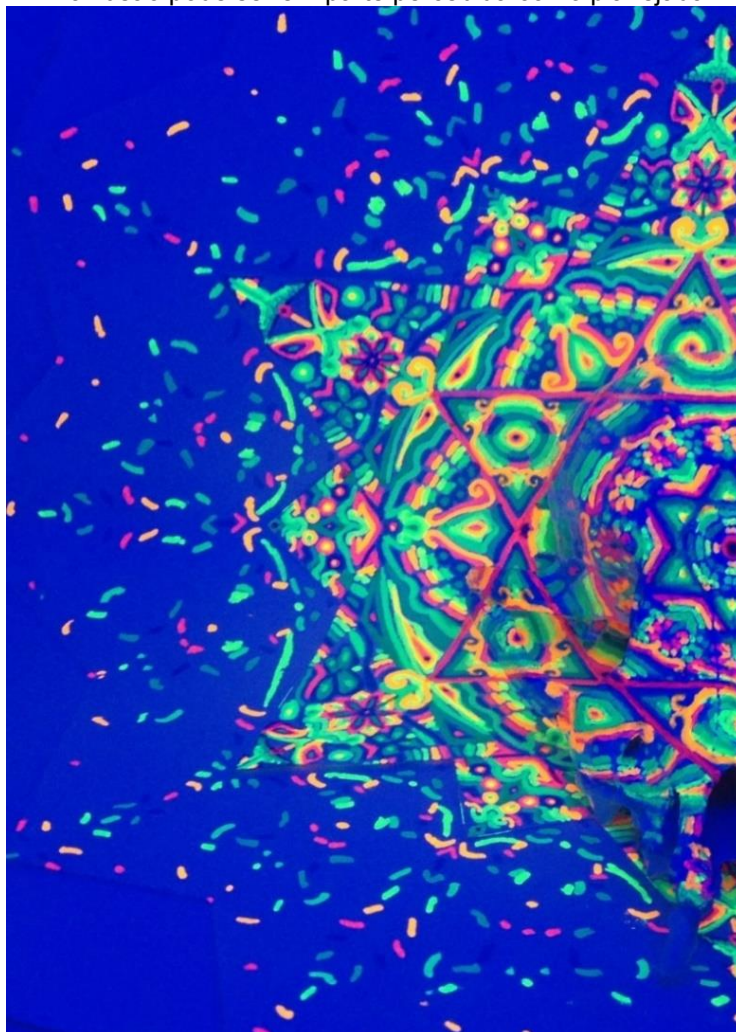


Fig. 52: Thiago Chaibub. *Vida e Morte*, 2013.

Não busquei somente o brilho e a cor das visões, mas acima disso, seu significado. A mandala é a representação da fragmentação e integração do eu. É a passagem, é a fonte e é o caminho ao centro. É para mim o símbolo do mais etéreo e transcendente, do *self* (o eu-verdadeiro). Do uno – em identificação com o todo. Ao centro da mandala, em meio à testa do crânio, uma estrela de Davi, que simboliza a união do mundano e divino, material e espiritual, na intersecção de dois triângulos, um que se volta para baixo, e outro para cima. As formas orgânicas remetendo a flores e borboletas, em disposição “mandálica” e estilo gráfico multicolorido, representam a natureza espiritual da consciência, que antecede a matéria em sua criação. A caveira e a mandala, em conjunto e oposição, possuem a mesma função da estrela de seis pontas, simbolizam matéria e espírito, mas também vida e morte, renascimento e transcendência, remetendo à experiência de iniciação xamânica.

4.2 Transformações

Posso dizer que por um acaso do destino, chegou até mim o material que afinal haveria de usar nesta nova obra e que inspirou sua concepção: tintas fluorescentes para pele – nas cores vermelho, laranja, amarelo, verde e azul. O suficiente para criar certo efeito de iridescência, e de qualquer modo, para criar uma arte que me seria interessante, tendo o corpo humano como suporte.

Pensei logo que gostaria de fazer um vídeo, mas estava inseguro por conta de meu pouco conhecimento e das dificuldades técnicas dessa mídia. Afinal, decidi que faria um *stop-motion* das pinturas, já que o estilo gráfico e sequencial com a qual vinha experimentando (de pontos e traços formando desenhos geométricos), permitiria o registro parte por parte do desenho.

Falando a respeito da importância da experiência visionária (ou psicodélica) para a transformação da espécie humana, seguindo o rumo esperado de sua evolução, Terence McKenna evoca a imagem de um ser primitivo, que, no entanto, possui uma forma de comunicação intrincada e bela, e que por sua vez, muito me serviu de inspiração:

A natureza, em sua riqueza evolucionária e morfogenética, ofereceu um modelo convincente para seguirmos na tarefa xamânica de ressacralização e autotransformação que nos espera. A imagem do animal totêmico para o homem futuro é o polvo. É por isso que os cefalópodes - as lulas e os polvos - por mais que pareçam criaturas inferiores, aperfeiçoaram uma forma de comunicação que é ao mesmo tempo psicodélica e telepática - um modelo inspirador para as comunicações humanas no futuro.

(...) Um polvo não se comunica com pequenos ruídos da boca, mesmo a água sendo um bom meio para a sinalização acústica. Em vez disso, ele tornou-se sua própria intenção linguística. Os polvos têm um grande repertório de mudanças de cores, pontos, manchas e barras que se movem sobre sua superfície. Esse repertório, em combinação com o físico macio da criatura, permite-lhe obscurecer e revelar sua intenção linguística apenas dobrando e desdobrando rapidamente as partes mutáveis de seu corpo. A mente e o corpo do polvo são a mesma coisa e, portanto, igualmente visíveis; o polvo usa sua linguagem como uma espécie de segunda pele. (MCKENNA, 1992, p.291)

Quis que como no polvo, e também em associação a qualidades intrínsecas da experiência visionária, meus desenhos surgissem como visões a se expressarem de forma cenestésica (percepção do corpo e do funcionamento dos órgãos internos) e sinestésica (percepção de diferentes planos sensoriais cruzados). O corpo é uma expressão da consciência, ao menos isso se torna claro ao explorador que se depara

com suas debilidades físicas ao lidar com as mentais, e as nota como nada se não um sintoma, ou mais corretamente, uma representação física, do problema psíquico. Nosso corpo fala a nós e através de nós sobre nossas necessidades, nossas qualidades e nossas faltas. Na experiência visionária ele pode se tornar o próprio veículo para visões, que nos falam às vezes sobre aspectos profundos e universais de nossa natureza, e que transcendem a percepção meramente visual e passam a envolver os demais sentidos e toda percepção corporal.

Com a tinta fluorescente e a luz negra dei a meus trabalhos anteriores uma qualidade que é intrínseca e fundamental à experiência visionária, a luz sobrenatural das visões. No entanto, não há neles registro de uma das mais importantes características observadas na experiência visionária – sua intensa dinâmica de transformações e sequencias de visões. À exemplo desta qualidade e das demais qualidades essenciais da experiência visionária, faço a transcrição do relato do psicólogo Havelock Ellis a respeito de uma experiência pessoal com a mescalina, que coincidentemente em muito se relaciona ao vídeo por mim criado:

As visões nunca lembravam objetos familiares; eram extremamente definidas, mas sempre novas; estavam constantemente se aproximando, e constantemente fugiam à semelhança com coisas conhecidas. Eu via gloriosos e espessos campos de joias, solitárias ou agrupadas, algumas vezes brilhantes e reluzentes, algumas vezes com uma luz fosca e rica. Então elas brotavam em formas parecidas com flores diante de meus olhos e em seguida pareciam transformar-se em lindas formas de borboletas ou dobras infinitas de asas iridescentes de insetos maravilhosos. (ELLIS apud MCKENNA, 1992, p. 268)

O vídeo que produzi transmitiria afinal a luz sobrenatural das visões em contraste com um fundo negro e o movimento dinâmico de formação das imagens e suas transformações constantes, além do geometrismo e colorido dos desenhos, e das implicações simbólicas e narrativas das figuras. Pode ser relacionado ao estágio visionário avançado, em que o próprio corpo se vê fundido às visões manifestas. Assim como nas visões do relato acima, meu vídeo começa com um ponto brilhante a germinar em uma flor se desabrochando. De dentro da flor surge uma lagarta, que se encapsulando em forma de crisálida, já de repente passa a ganhar asas iridescentes, se transformando em borboleta, que voa à distância pelo percurso de sua efêmera vida, dando lugar então a visão de uma caveira, que adornada por uma mandala a crescer do centro de sua testa, busca transcender da morte a um novo

estado de ser, abrindo sua boca para revelar a semente que dá novamente início a esse ciclo de transformações arquetípicas.

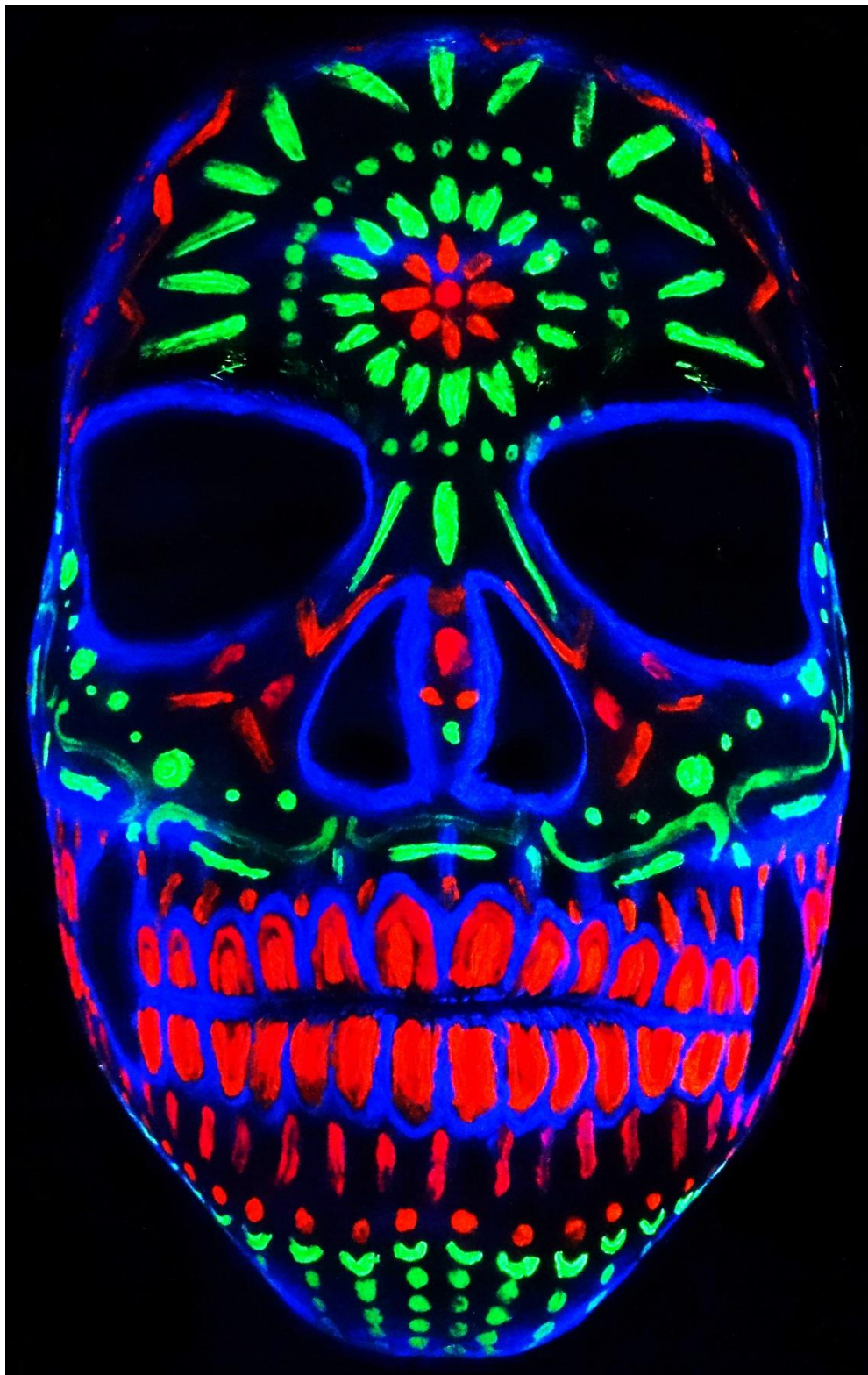


Fig. 53: Thiago Chaibub. *Transformações*, 2014.
Animação *stop-motion* em pintura corporal com tinta fluorescente.
Disponível em: <http://youtu.be/VmuDv065nTg>.

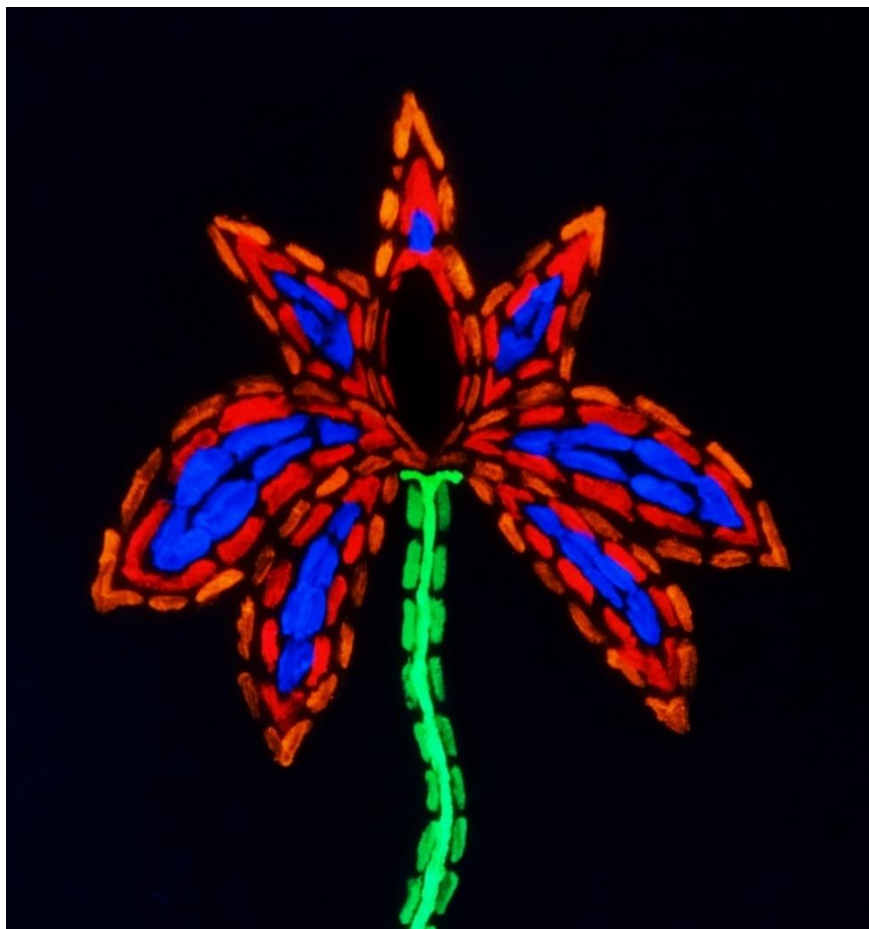


Fig. 54: Thiago Chaibub. *Still* do vídeo *Transformações*, 2014.



Fig. 55: Thiago Chaibub. *Still* do vídeo *Transformações*, 2014.

4.3 Céu e Inferno

Seguindo a fórmula que encontrei em meus trabalhos anteriores, onde utilizei tinta fluorescente, ilusões de ótica e a simbologia da mandala, criei esta última obra que venho a apresentar como trabalho de conclusão de curso.

Pintei com tinta acrílica fluorescente sete mandalas com sete cores em sequência (aproximadamente: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta) pintando uma cor por vez, pincelando as seções das “pétalas” da mandala com pequenos pontos. Na primeira mandala, iniciei o centro com o vermelho, na seguinte com o laranja, e assim por diante. O resultado final foi uma sequência de mandalas onde as cores movem-se uma casa em relação à mandala anterior.

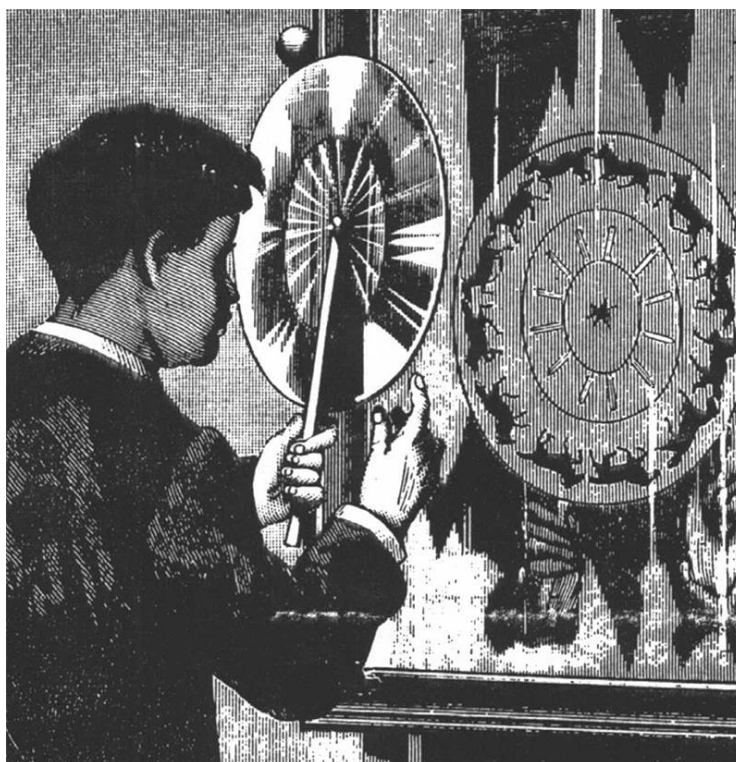


Fig. 56: Fenascistoscópio.

Utilizando-me de um aparato ótico precursor dos filmes de animação e do cinema, o fenascistoscópio, inventado pelo físico belga Joseph Plateau (1801-1883) em 1833, transformei a sequência de mandalas em uma animação simples e cíclica, onde parecem se desabrochar continuamente. Ao centro do fenascistoscópio espirais formadas por espirais, pintadas com lápis de cor fluorescentes nas cores verde e violeta, de brilho pálido, parecem fazer o movimento contrário - um eterno redemoinho.

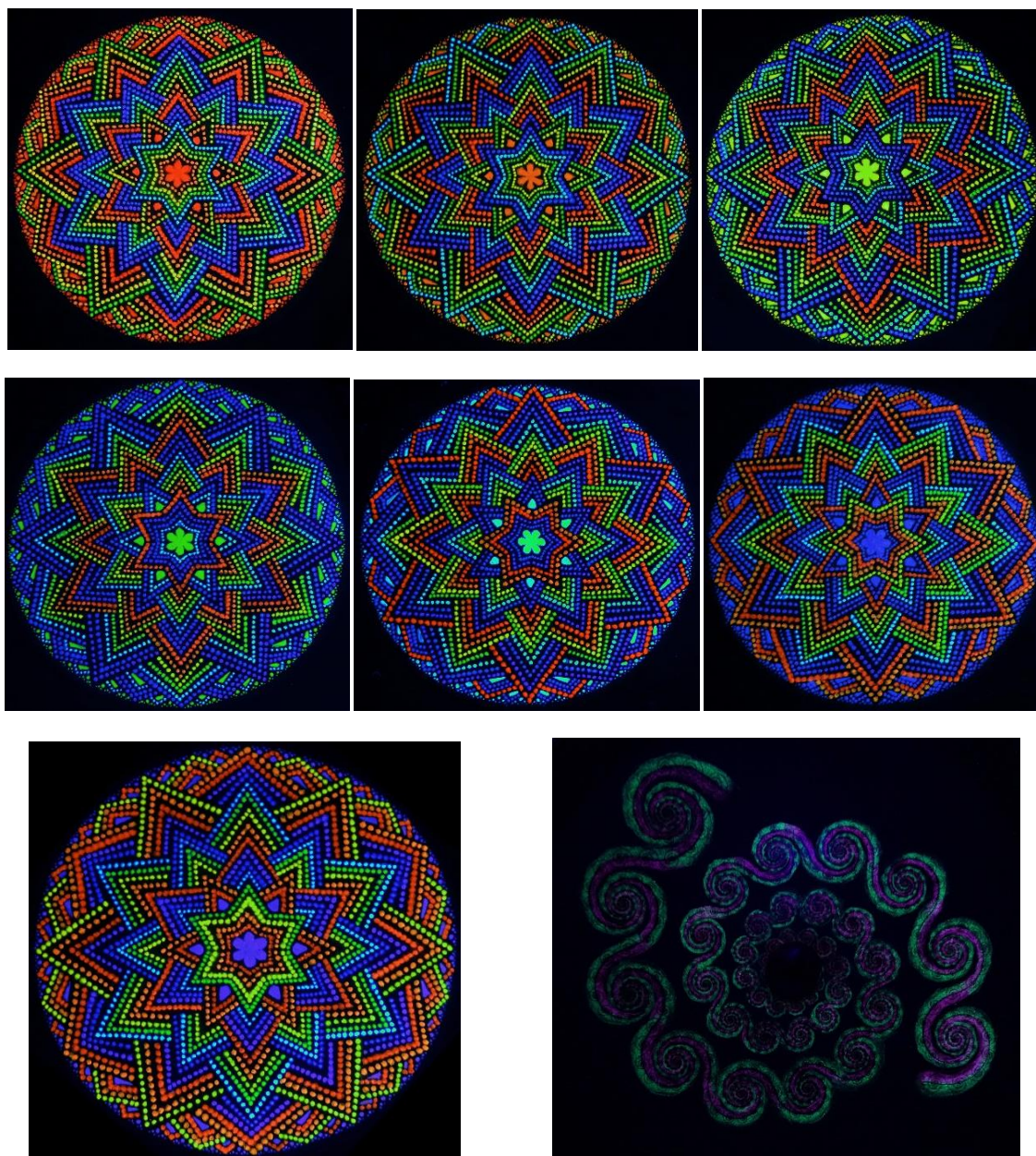


Fig. 57: As mandalas e as espirais da obra *Céu e Inferno*.

O fenascistoscópio que produzi possui sete aberturas de quinze por um centímetro localizados entre os desenhos. Posicionando-o frente a um espelho, numa caixa iluminada somente por uma lâmpada de luz negra, e o fazendo girar, pode-se observar a ilusão de movimento olhando o reflexo das mandalas por através das aberturas. Espelhos laterais multiplicam as mandá-las até onde a vista alcança. As sete mandalas e seus reflexos parecem paradas no lugar, enquanto suas cores se movem de dentro a fora. O chamado efeito estroboscópico é responsável pela ilusão, causada pela interrupção dos instantes que separam os desenhos das mandalas, de modo que se sobrepõem umas às outras quase imperceptivelmente, criando a ilusão

de movimento graças as diferenças sutis e sequenciais entre elas, e graças ao fenômeno de persistência da imagem.

Uma abertura de meia lua na caixa em que se encontra o fenascistoscópio permite a observação da animação por dois ou mais observadores simultâneos, diferentemente do trabalho *Vida e Morte*, onde a intenção era reduzir a experiência a um ângulo fixo. Neste caso permito a possibilidade de comunhão da experiência – de se partilhar em um mesmo instante a mesma visão –, que se pretende universal, portanto, unificadora. Além disso há a possibilidade de olhar por uma abertura vertical, resultando em uma imagem duplicada e estereoscópica.

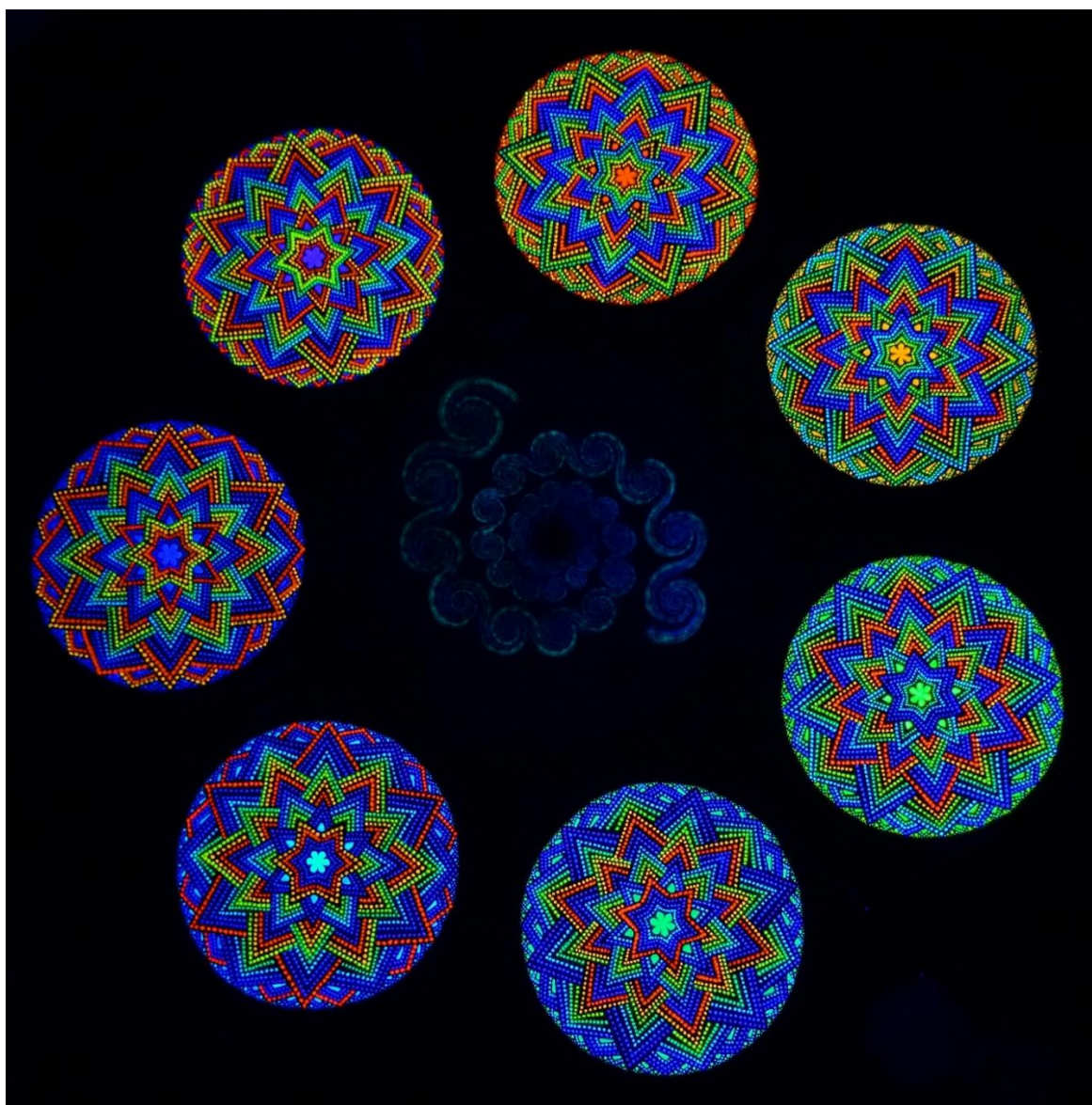


Fig. 58: Disco completo do fenascistoscópio.

O título escolhido – *Céu e Inferno* – retirei do ensaio do autor britânico Aldous Huxley sobre as relações da experiência visionária com a arte e a religião, que por sua vez o tomou emprestado de um livro de poemas do artista e poeta visionário William Blake – *O Casamento do Céu e do Inferno*. Apesar de pouco original, este título é, porém, o que me parecia mais apropriado a descrever os estados de espírito que busquei representar através da simbologia de formas e cores utilizadas.

Este é um tema já muito abordado e ao qual posso trazer como referência dois trabalhos do artista *outsider* francês Augustin Lesage, integrante da *Collection de l'Art Brut*, ambos chamados “Composição simbólica do mundo espiritual”, um de 1923 e o outro de 1925, e o trabalho do artista audiovisual alemão Max Hattler, que partiu destas duas composições para criar vídeos de animação intitulados, *1923 aka Heaven*, e *1925 aka Hell*, ambas como máquinas num eterno ciclo, a primeira mais leve e etérea, formada por luzes coloridas, e a segunda pesada, sólida e metálica. Busco nesta minha obra essa oposição dos extremos da experiência visionária.

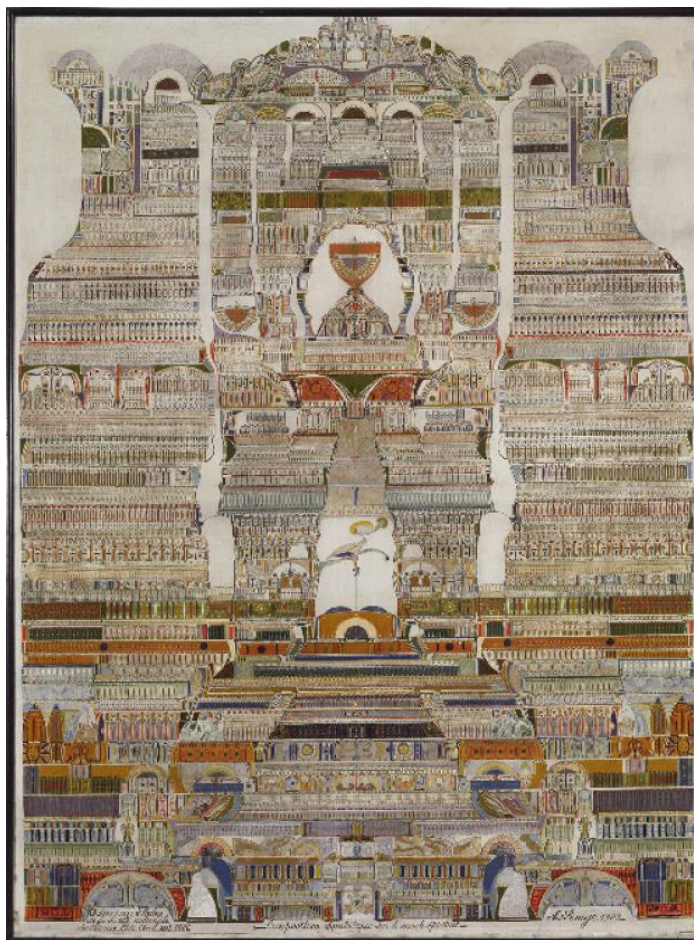


Fig. 59: Augustin Lesage. *Composition symbolique sur le monde spirituel*, 1923.

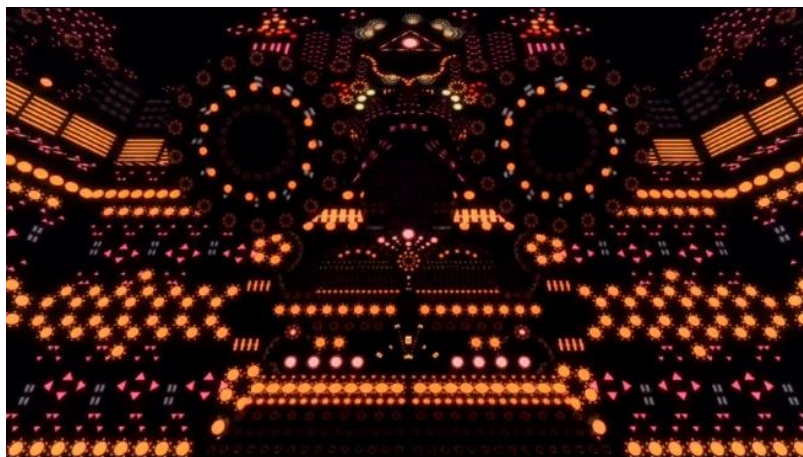


Fig. 60 e 61: Max Hattler. *Stills* dos vídeos *1923 aka Heaven* e *1925 aka Hell*

Através de minhas próprias experiências cheguei a esses resultados estético-simbólicos, de modo a poder afirmar que a simbologia empregada e a estética almejada não são inteiramente arbitrárias ou referenciais, mas se tornaram marcantes representações internas. Por um lado, a representação de um estado elevado de espírito, de mente tranquila e clara, sentimento de infinito amor e compaixão, puro êxtase indescritível, a qual não pude evitar chamar de “paraíso” – as mandalas multicoloridas em eterno desabrochar –, e por outro, a um estado de consciência baixa, mente confusa, pensamentos niilistas, ausência de sentimentos ou sentimentos terríveis e opressores, que poderia chamar “inferno” – os espirais fractais de brilho pálido, a engolir a visão.

É possível encontrar nos relatos de paraíso em todas as civilizações algumas características essenciais da experiência visionária. Em primeiro lugar lembremos que o que faz a experiência de paraíso não é a visão em si, mas toda a carga psicológica, emotiva e espiritual que a envolve.

Na Bíblia, em Ezequiel 28:13, podemos ver a descrição do jardim do Éden como um jardim composto por incontáveis pedras preciosas, ao qual Ezequiel sente-se fundido, sendo ele próprio composto por inúmeras joias com brilho de poder e beleza sobrenaturais. E em Apocalipse 21, Nova Jerusalém é descrita como uma cidade composta por pedras preciosas, magnificamente trabalhadas, com brilho inigualável. No Budismo da Terra Pura existem também descrições de paraísos como paisagens e cidades, todas compostas de pedras preciosas animadas, com brilho de uma intensidade e profusão de cor impossível, além da presença das flores de lótus.

Em culturas que não conheceram as pedras preciosas, e, no entanto, produziam vidros coloridos, os paraísos são descritos como repletos de pequenos fragmentos de vidro colorido brilhando com intensidade e em movimento constante, como no caso do paraíso galês, Ynisvitrin – a Ilha de Vidro, e o germânico, Glasberg – Terra do Vidro. Já naquelas culturas que não conheceram pedras preciosas ou vidro, surgem as descrições de paraíso como jardins cobertos de infindáveis flores em constante desabrochar. Daí também a imensa importância do lótus, cuja forma e desabrochar remetem às formas vistas no “outro mundo”. (HUXLEY, 2002)

O movimento é um atributo sempre presente nas imagens visionárias, além do geometrismo, e do brilho sobrenatural que emana das imagens em si, que é, porém, intenso e preenche de cor quando associado a sentimentos e sensações positivas e extasiantes, e pálido e escuro, de poucas cores, frias, quando associado a sentimentos negativos. A forma da mandala está normalmente relacionada a experiências positivas, sendo uma representação do *self*, para Jung e no budismo, ou à centros energéticos, chamados *chakras*, no hinduísmo e outras filosofias orientais. O *chakra* coronário é descrito como um *lótus de mil pétalas*, se desabrochando perpetuamente, tal qual as mandalas no fenoscópio. Verifiquei também que formas fractais caóticas e escuras, que atraem a atenção a seu centro, estão relacionadas a experiências negativas – como se guiassem a mente por problemas dentro de problemas, insolucionáveis e desesperadores. A escolha das cores verde e violeta para as espirais vem da recorrência dessas cores em experiências hipnagógicas e visionárias, o que me leva a associar essa combinação a um espaço interno, mental. Por outro lado, as mandalas são pintadas em sete cores, que representam o espectro de cor visível aos olhos humanos – as sete cores do arco-íris –, que se ampliam ainda mais na experiência visionária, relacionando-se a um estado de totalidade e transcendência.

Assim como as descrições de paraíso, também encontramos descrições do inferno, e parecem nos revelar em alguns casos haver nada mais que uma perspectiva positiva ou negativa sobre a experiência visionária. Pois como disse, o paraíso e o inferno seriam “somente” os extremos desta mesma experiência. A luz e as formas geométricas estão presentes nas visões infernais, no entanto transmutadas em seus aspectos aterradores. Como diz Huxley:

(...) o inferno visionário possui sua luz e seu valor preternaturais. Mas seu significado é intrinsecamente aterrador, e a luz é a “luz fumegante” do *Livro Tibetano do Mortos*, a “escuridão visível” de Milton. No *Journal d'une schizophrène* [Diário de uma esquizofrênia], registro autobiográfico da passagem de uma jovem pela loucura, o mundo do esquizofrênico é chamado *le pays d'éclairément* – “o país da iluminação”. Esse é um nome que um místico bem poderia ter escolhido para designar seu paraíso. (HUXLEY, 2002, p. 55)

Enquanto a experiência visionária, se positiva, pode nos guiar a uma sensação de separação do corpo e a sentimentos de transcendência e despersonalização, caso se torne negativa a individualização é intensificada e sentimentos de peso e constrição tomam conta do sujeito. “Os pecadores de Dante eram enterrados na lama, encerrados em troncos de árvores, aprisionados em blocos de gelo, esmagados entre rochas. Seu *Inferno* é psicologicamente verdadeiro”. (HUXLEY, 2002, p. 55)

Estou certo de que não posso restaurar e projetar sobre o espectador essas experiências tão profundas usando um simples jogo de imagens, ainda assim acredito que há algo de verdadeiramente arquetípico nessas formas e cores, a qual todos podem se identificar, mesmo que de modo inconsciente. Pois estes símbolos existem, talvez, dentro de todos nós – herança de nossos mais remotos antepassados, armazenados em nosso inconsciente coletivo, remontando à própria evolução das estruturas de nosso sistema nervoso central.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu objetivo neste trabalho foi o de trazer atenção à existência de uma fonte íntima e ancestral de inspiração à arte: a experiência visionária. Seu poder estético e simbólico é único e não raramente aqueles que por ela passam sentem-se impulsionados a expressar visualmente o que dela puderam resgatar. Como foi demonstrado, possivelmente as primeiras manifestações da arte surgiram do desejo de “fixar” esta experiência, sempre passageira e individual, que não se poderia recordar ou compartilhar sem o meio da expressão visual. Suas formas e características estéticas e psicológicas diversas, apesar de extremamente variáveis, acontecem dentro de um modelo básico que pode ser descrito, e sem dúvida podemos encontrar estas características nas artes do mundo todo, em diferentes culturas e tempos.

Afinal, eu mesmo tive o impulso de produzir inspirado em experiências visionárias, resgatando de minhas próprias o máximo que poderia em vias de dar vida à novas experiências que pudessem ser compartilhadas e revividas. Cada um de meus trabalhos foi uma diferente experimentação em busca de resultados “visionários”, o mais diretamente ligados à natureza própria da experiência. O que buscava com eles ou o que os unia além desse objetivo não era claro para mim, mas afinal encontrei entre meus trabalhos uma constante: a busca pela união dos opostos. Vida e morte, divino e mundano, espírito e matéria, céu e inferno. Este foi um dos mais significativos aprendizados que tomei de minhas experiências, o que se resume no fato, para mim, ao menos, de que “transcendência” não é a subjugação do corpo e matéria pelo espírito, mas o equilíbrio entre todos os opostos, o caminho do centro.

Por essa razão, em minha pesquisa sobre a experiência visionária e sua relação com a arte, busquei uma absoluta transdisciplinaridade. Toda forma de conhecimento sobre um fenômeno importa se desejamos realmente compreendê-lo como um todo. Espiritualidade e ciência não são coisas que devem se opor ferrenhamente, mas, ao contrário, deveriam encontrar equilíbrio através de um diálogo aberto. Acredito que a arte seja a ponte ideal a este diálogo, tanto como objeto de pesquisa como meio de expressão.

REFERÊNCIAS

BLAKE, William. *The Complete Poems*. London: Penguin Group, 1977.

BRESSLOFF, Paul et al. *What Geometric Visual Hallucinations Tell Us About the Visual Cortex*. Massachusetts: MIT Press, 2002.

CARUANA, Laurence. *Manifesto of Visionary Art*. 2010
Disponível em: <http://visionaryrevue.com/webtext/longman1.html>

GROF, Stanislav. *The Consciousness Revolution: New Perspectives in Psychiatry, Psychology and Psychotherapy*. Moscou: Moscow ITA Lecture, 2010.

HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção e Céu e Inferno*. Tradução de Oswaldo Araújo de Souza. São Paulo: Editora Globo, 2002.

JOHNSON, Ken. *Are You Experienced?: How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art*. Nova York: Prestel, 2011.

JUNG, Carl. *Chegando ao inconsciente*. In: *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte: e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KENT, James. *Psychedelic Information Theory: Shamanism in the Age of Reason*. Seattle: PIT Press, 2010.

KLÜVER, Heinrich. *Mescal and Mechanisms of Hallucinations*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

LARRATT-SMITH, Philip. MORRIS, Frances. *Yayoi Kusama: Obsessão infinita*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2013.

LEWIS-WILLIAMS, David. DOWSON, Thomas. *The Science of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

LEWIS-WILLIAMS, David. *Harnessing the Brain: Vision and Shamanism in Upper Paleolithic Western Europe*. São Francisco: California Academy of Sciences, 1997.

LEWIS-WILLIAMS, David. *The mind in the cave: Consciousness and the origins of art*. New York: Thames & Hudson, 2004.

MCKENNA, Terence. *O Alimento dos Deuses*. São Paulo: Nova Era, 1992.

MIKOSZ, José Eliézer. *A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, 2009.

MOTTA, Giovana. *A Construção do Pensamento de Arte "Virgem" no Pensamento de Mário Pedrosa. Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: "Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior"*. Assis: Unesp, 2007.

OTT, Jonathan. *Pharmactheon: Entheogenic drugs, their plant sources and history*. Kennewick: Natural Products Co., 1996.

POGGIANELLA, Sergio. *O objeto como ato de liberdade. Kandinsky e a Arte Xamânica*. In: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Catálogo da exposição *Kandinsky: tudo começa num ponto*. São Petersburgo: Editora Palace Editions, 2014.

ROLLAND, Benjamin et al. *Pharmacology of Hallucinations: Several Mechanisms for One Single Symptom?*. Lille: Hindawi Publishing Corporation, 2014.

RULE, Michael et al. *A Model for the Origin and Properties of Flicker-Induced Geometric Phosphenes*. Indiana: Olaf Sporns, 2011.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

STRASSMAN, Rick. *DMT: The Spirit Molecule*. Rochester: Park Street Press, 2001.

Reportagem da Folha de São Paulo sobre a obra de Ernesto Neto na exposição *Histórias Mestiças* no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, 2014.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1502887-artista-plastico-leva-cha-alucinogeno-a-ritual-reporter-relata-sua-experiencia.shtml>