

SURREALISMO E ARTE VISIONÁRIA: DUAS ABORDAGENS DO INCONSCIENTE NA PINTURA

Lucas Fier¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar uma comparação de dois distintos movimentos artísticos, o Surrealismo e a Arte Visionária, que, sob diferentes aspectos e concepções, visam representar aquilo que está para além dos sentidos e da razão: produtos do Inconsciente e experiências alcançadas em estados não ordinários de consciência (ENOC). Através da comparação de seus manifestos e de suas produções artísticas, visa-se observar em que características há convergências e divergências entre esses movimentos, revelando assim mais sobre a identidade de ambos, suas relações, origens comuns e influências. Verifica-se que ambas reivindicam artistas do passado, inclusive de povos não ocidentais, e fundamentam-se em teóricos de diferentes áreas, sobretudo da psicologia, mas também em fontes filosóficas, religiosas, ocultistas, psicodélicas e mágicas e visam reavaliar a relação com a realidade por meio da exploração da consciência, através de diferentes métodos que permitem afrouxar o controle da lógica e da linguagem e que liberam o potencial para novas experiências e percepções.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo; Arte Visionaria; Inconsciente; ENOC; Pintura.

SURREALISM AND VISIONARY ART: TWO APPROACHES TO THE UNCONSCIOUS IN PAINTING

ABSTRACT: This paper aims to present a comparison of two distinct artistic movements, Surrealism and Visionary Art, which, under different aspects and conceptions, aim to represent what is beyond the senses and reason: products of the Unconscious and experiences achieved in non-ordinary states of consciousness (NOSC). Through the comparison of its manifests and its artistic productions, it aims to observe in which characteristics there are convergences and divergences between these movements, thus revealing more about the identity of both, their relationships, common origins and influences. It is possible to observe that both claim artists from the past, including non-western peoples, and are based on theorists from different areas, especially psychology, but also in philosophical, religious, occult, psychedelic and magical sources and aim to re-evaluate the relationship with reality through the exploration of consciousness through different methods that allow loosening the control of logic and language and release the potential for new experiences and perceptions.

KEYWORDS: Surrealism; Visionary Art; Unconscious; NOSC; Painting

465

¹ Artista Visual, desenho e pintura. Licenciado em Desenho pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba 1 – Embap (Escola de Música e Belas Artes do Paraná). Mestrando pelo PPGARTES (Mestrado Profissional em Artes da Unespar - campus de Curitiba 2 – FAP (Faculdade de Artes do Paraná). E-mail: lfier2@gmail.com

INTRODUÇÃO

O Surrealismo não foi o único movimento a ocupar-se da representação dos pensamentos inconscientes ou dos conteúdos do Inconsciente. Foi, sem dúvida, o que mais teve mais clareza nesta meta, mas este mérito deve ser estendido também a outros estilos e movimentos, como, por exemplo, o Simbolismo, antes de Freud, na sua busca pela subjetividade, intuição e misticismo.

São diferentes as relações que os movimentos e artistas desenvolvem entre a sua arte e o tema do Inconsciente. Freud não foi a única inspiração dos surrealistas, muito menos de outros artistas que buscaram explorar as regiões lúdicas, obscuras e incontroladas da mente. A própria descoberta do Inconsciente (cujo mérito não pertence exclusivamente a Freud) deu-se também por vieses místicos e religiosos, que abriram caminho para a psiquiatria. Na França, por exemplo, a prática do hipnotismo teve influência do espiritismo nos meios científicos (SANTOS, 2017 p. 184). Podemos afirmar, como deverá ficar claro ao longo deste artigo, que o conceito de Inconsciente e o misticismo² nunca deixaram de ter relação na arte até os dias de hoje³.

Existiu, como exemplo oportuno de abordagem mística do Inconsciente, o Realismo Fantástico, que foi uma escola iniciada em Viena em 1946 por pintores que combinavam técnicas realistas e tradicionais com simbolismo religioso e esotérico. Também existiu a arte que nasceu da exploração da psique através do uso de substâncias psicoativas, como a Arte Psicodélica, em experiências com estados não ordinários de consciência em função da popularização de drogas como LSD e haxixe (MIKOSZ, 2009 p. 135 e 138). Estes foram os estilos que antecederam o conceito de Arte Visionária, que também trabalha com os conteúdos inconscientes de uma forma diversa da dos Surrealistas, e nos ajuda a amparar tais produções em mais de uma teoria do Inconsciente, como pretendo apontar para uma proximidade da Psicologia Analítica.

2 Por “misticismo” vamos entender um espiritualismo que não é necessariamente uma religião, e que admite uma relação com o sagrado e com o “oculto”, portanto, secreto, misterioso.

3 Freud chegou a pedir para Jung prometer manter a teoria sexual da repressão para evitar que a ideia de Inconsciente estivesse entregue à “maré negra da lama do ocultismo”. (BAKER, 2012 p. 74)

Por compartilharem tais objetivos gerais, comparações entre Arte Visionária e Surrealismo são inevitáveis. Aos olhos leigos, a produção visionária facilmente pode se passar por “surrealista”. Apontar as diferenças é uma maneira de facilitar a compreensão desses conceitos. Para tanto eles serão comparados a partir de seus respectivos manifestos, suas temáticas, métodos, metas e inspirações.

DEFININDO ARTE VISIONÁRIA

A Arte Visionária é a arte produzida sob estados ou, pelo menos, sob a inspiração de experiências em estados não ordinários de consciência (que serão chamados pela abreviação “ENOC” de agora em diante). Não se trata de um movimento ou escola, mas um fenômeno de origens muito remotas presentes em todas as épocas. Para o autor do Primeiro Manifesto da Arte Visionária: “Os artistas visionários buscam mostrar o que repousa além das fronteiras de nossa percepção” (CARUANA, 2013 p. 1).

Como ENOC vamos entender estados de consciência que podem ser atingidos através de uma das seguintes situações: 1. Privação ou estimulação sensorial, como a permanência num ambiente isolado ou sem luz, som, etc.; 2. Práticas místico-religiosas: envolvimento profundo em sermões e louvor; prática de meditações, ioga, entoação prolongada de mantras ou oração fervorosa, audição de batidas rítmicas de tambores, etc.; 3. Exaustão e mortificação do corpo: dor e cansaço extremo, prática de jejum, autoflagelo, febre, privação do sono, etc.; 4. Enfermidades e patologias: infecções, subnutrição, psicose e esquizofrenia; 5. Excitação emocional e fadiga mental; 6. Efeito de psicoativos e/ou agentes tóxicos: uso de anestésicos, narcóticos, sedativos, drogas psicodélicas e drogas estimulantes; 7. Hiperventilação (técnicas respiratórias), falta de oxigênio, exercícios de concentração, hipnose. (MIKOSZ, 2009, p. 1-2); (HUXLEY, 2015).

É enfatizado o fato de que tais ENOC não são estados “patológicos” e nem mesmo “desajustados” ou algum tipo de anormalidade, mesmo que temporária. Os ENOC são estados legítimos, vividos por todas as pessoas em diversas circunstâncias da vida (como nos sonhos), e podem oferecer novas percepções, reflexões e criatividade. Consideramos que tais estados manifestam conteúdos inconscientes.

Os artistas visionários, em geral, partem do entendimento de que o estado ordinário da consciência oferece um filtro ou “válvula redutora” (HUXLEY, 2015 p. 21), em nossa percepção, apropriada para focar a atenção nos fenômenos externos cotidianos e que nos torna aptos para realizar as atividades inerentes à sobrevivência. Quando esta válvula é modificada, temos novas percepções do mundo ao redor e também de “dentro”.⁴ “Dentro”, pode dizer respeito aos conteúdos inconscientes; para o artista visionário, que em geral é um místico, pode significar uma realidade transcendente e espiritual, uma “revelação”, como menciona Caruana (2013 p. 3), utilizando expressão tradicional na teologia.

Essas “revelações” podem se apresentar sob as mais diversas formas. Sobre o seus conteúdos, ele afirma:

Em tal linguagem, as imagens artísticas, nos mitos e mescladas nos sonhos, cominam diferentes símbolos culturais, novas formações são encontradas e são expressas nas visões resultantes – seja no sagrado, psicodélico, esotérico, onírico, oculto, alternativo, arquetípico, primitivo, transpessoal, fantástico ou – como algumas vezes acontece – no surreal. (CARUANA, 2013 p. 1 – tradução nossa)

Em seu website ele é ainda mais direto, ao fazer entender que a Arte Visionária é também uma arte sacra com uma abordagem pessoal: “O artista visionário, por alguns raros momentos aqui na Terra, entrou através da imagem e teve uma experiência direta de Deus”⁵ (CARUANA, Online).

468

A definição de Arte Visionária oferecida acima é meramente um ponto de partida, uma vez que o próprio Caruana, ao redigir o seu manifesto, deixou o conceito em aberto, enumerando os mais relevantes princípios desta arte, mas deixando lacunas e inconclusões que tornam o conceito flexível e passível de novos entendimentos.

Um dos problemas que a definição de Caruana suscita está no fato dele estabelecer definidores formais da Arte Visionária a partir do Realismo Fantástico, ao mesmo tempo que reivindica artistas de todos os tempos. Por esta razão faremos a distinção entre Arte Visionária “contemporânea” e “histórica”, para podermos tratar mais especificamente da primeira.

⁴ Caruana usa a expressão “*inscape*” palavra que une in (dentro) com landscape (paisagem) para falar de uma “paisagem interior”.

⁵ The visionary artist has, for a few rare moments here on earth, entered through the image and had a direct experience of God. (...) the challenge was to acknowledge the presence of the Sacred by what we do here everyday. For me, that’s my painting and writing, which tries to capture a little particle of heavenly light in our earthly darkness.

O SURREALISMO E SUAS RAÍZES

André Breton (1985 p. 58) definiu o surrealismo, em seu primeiro Manifesto Surrealista lançado em 1924, como “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, (...) o funcionamento real do pensamento”, isto é, o pensamento “sem filtros”, sejam estes filtros racionais, morais ou estéticos: o pensamento descontrolado.

Esta ideia tinha inspiração na obra de Freud. A proposta do Surrealismo se apresenta, portanto, como “laica”, quase clínica, que trabalha com fenômenos mentais passíveis de se tornarem objeto de estudo de um ponto de vista científico ou, pelo menos, materialista.

Possui outros fatores que lhe dão um aspecto mais “moderno” do que a Arte Visionária. O seu principal precedente foi o Dada, que possuía um espírito irônico e niilista, que fez do absurdo a sua arma “antiarte” contra a civilização. Muitos dadaístas vieram integrar o Surrealismo, legando-lhe a revolta contra a sociedade burguesa, o seu vigor sarcástico em sua irracionalidade.

Além disso, o Surrealismo foi considerado uma vanguarda⁶, na assim chamada “época das vanguardas”, e desde o começo teve uma centralidade organizacional que a Arte Visionária nunca pretendia ter. O fundador do movimento foi uma personalidade central cuja presença garantiu sua existência até o fim de sua vida: André Breton redigiu seus manifestos e manteve a sua unidade.

A partir de sua interpretação de Freud, tentou desenvolver um método artístico que permitisse uma produção liberta da repressão da consciência, coisa que, em seu ponto de vista, seria revolucionário numa sociedade baseada nesta repressão cuja forma de ideologia era racionalista. Trabalhou numa série de textos em que desenvolveu o conceito de “escrita automática”, publicados mais tarde numa obra chamada *Les Champs Magnétiques*. À semelhança da técnica da “associação livre” de Freud, a “escrita automática” se dava através da escrita rápida num fluxo irrefletido cujo objetivo era a manifestação do inconsciente (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 8). O primeiro paradigma do Surrealismo foi, portanto, a associação livre psicanalítica que visava a decifração do sonho.

⁶ Isso não é, na verdade, um consenso. Alguns o consideram a última das vanguardas, mas há quem argumente que o termo não se aplica, pois o movimento se trataria de algo bem mais abrangente (WILLER in BRETON p. 13)

No campo da pintura esta ideia de “automatismo” conduziu ao chamado Surrealismo Abstrato em formas livres, numa espécie de abstracionismo gestual, em alguns casos quase caligráfico, como nas pinturas de André Masson, Juan Miró e Jean Arp. Apesar da expressão “Surrealismo Abstrato”, todas as obras do movimento tratavam de algum tema. Eram, portanto, figurativas, mesmo que figurassem uma “visão interior” (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 14).

COMO CRIAVAM OS SURREALISTAS

Além da escrita automática foram inventadas outras técnicas para tentar libertar a criação artística do controle da razão, mas nenhuma delas procurava deliberadamente, como na Arte Visionária, atingir um ENOC, pelo menos não “oficialmente”, isto é, não era um procedimento padrão dos surrealistas, ainda que, como veremos mais adiante, a validade dessa afirmação possa ser questionada.

Uma das formas que eles encontraram era a inserção de elementos incontrolados e imprevisíveis. Por exemplo: na poética surrealista estava a aproximação de elementos aleatórios e incompatíveis. Particularmente famosa ficou a frase “Belo como [...] o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” do Conde de Lautréamont (LAUTRÉAMONT 1997, 228), tida como um caso exemplar.

Outra forma de estimular o imprevisível era certos jogos coletivos, dos quais o mais conhecido foi o *Cadavre Exquis*, que consistia basicamente num desenho ou texto criado num pedaço de papel que passava de mão-em-mão, até ter recebido a contribuição de todos. A cada vez o papel era dobrado para que a parte de uns colegas não fosse vista por outros (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 15).

Mais tarde teriam feito uso da “decalcomania”, inventada por Óscar Domínguez, na qual se espalhava tinta sobre uma superfície e a pressionava contra outra, uma tela ou um papel, criando nesta última, depois que era removida da primeira, padrões visuais inesperados. O resultado podia ser tido como a obra acabada, ou podia ser modificada ou sobreposta. Procedimento semelhante foi realizado através da “*frottage*”, do Max Ernest, que consistia em esfregar o grafite ou a tinta no papel ou tela sobre uma superfície com textura, transferindo-a para a obra e revelando efeitos não totalmente controláveis. Man Ray

inventou a “rayografia” processo fotográfico na qual o objeto a ser fotografado era colocado diretamente no papel sensível para gerar manchas escuras, como sombras (KLINGSÖHLER, 2010 p. 13 e 24).

De uma forma mais elaborada, outras técnicas viriam mais representar processos inconscientes do que lidar com o incontrolável. Haveria o “método paranoico-crítico” de Salvador Dali, que simularia uma experiência de paranoia, que é uma interpretação delirante, representada pela composição de objetos com dupla significação. Para Dali (apud ALEXANDRIAN, 1976 p. 107): “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativo-crítica dos fenômenos delirantes”.

A partir daí o próprio movimento vê reduzido o seu foco no automatismo, que se desloca para a paranoia. Como esta contaria com uma atitude irracional mais ativa do sujeito do que o sonho e o automatismo, viam-na como forma de concretizar o ideal surrealista: “Dali começa a falar de paranoia-crítica como um método para alcançar o alvo do que seria a proposição surrealista: o descrédito total da realidade” (SANTOS, 2017 p. 186).

Magritte trouxe um “problema” semelhante às suas obras, combinando elementos do cotidiano para lhes dar certo estranhamento. Em seu repertório, consta a alteração do tamanho dos objetos, a associação de elementos que de alguma maneira estão relacionados (como folha e árvore), acréscimo de olhos em objetos inanimados, portas e passagens que dão para a escuridão misteriosa, entre outras coisas (ALEXANDRIAN, 1976 p. 127).

OS ANTECEDENTES COMUNS

Além das óbvias semelhanças temáticas e formais, observamos que tanto Surrealismo quanto Arte Visionária reivindicam artistas do passado, estendendo o movimento para muito além do seu ponto de origem. Tanto Breton quanto Caruana escolhem os artistas com base em suas manifestações de qualidades fantásticas, místicas e visionárias, acabando por coincidir em muitas dessas escolhas, como Hieronymus Bosch, Goya, William Blake, Gustave Moreau e Giuseppe Arcimboldo; mas também houve divergências.

Ambos pretendiam, portanto, estar dando continuidade a uma tradição que teria sido por eles mais descoberta do que inventada. Nas palavras de André Breton: “O surrealismo existia antes de mim e tenho esperança de que me sobreviva” (BRETON apud

ALEXANDRIAN, 1976 p. 11). Há, partindo daí, outra coincidência: o interesse que eles tinham pela arte de culturas tradicionais, nômades ou que vivem em aldeias, ou antigas civilizações. Tecnicamente, não há nada que impeça de considerar toda arte religiosa desses povos visionária (trata-se da Arte Visionária “histórica”). O interesse de ambos se distingue dos cubistas que apenas utilizavam máscaras africanas em soluções estéticas; surrealistas e visionários (contemporâneos) chegaram ao ponto de adquirir genuinamente conhecimentos etnográficos (ALEXANDRIAN, 1976 p. 28).

Os surrealistas também tiveram muito interesse na magia e no ocultismo, sobretudo pela alquimia, tema que esteve presente em obras de vários artistas surrealistas, incluindo textos de André Breton (ZAMANI; NOBLE; COX, 2019 p. xii).

Outro ponto de encontro que diz respeito às fontes de inspiração está no sonho, para ambos passível de interpretação, fonte de visões místicas e às vezes divinatórias para os visionários (CARUANA, 2013 p. 39), realização de sonhos inconscientes para Freud. Mas Breton foi além de Freud neste sentido, esperando encontrar no sonho outra metade da realidade então por nós negligenciada, na qual poderíamos encontrar uma consciência superior. Ele propunha que, “por meios a serem determinados”, os mistérios dos sonhos (então decifrados) darão lugar ao “grande mistério”:

Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer (BRETON, 1985 p. 44-45).

A alucinação também não despertava menos interesse aos surrealistas do que aos visionários, embora, diferente dos visionários, eles não estivessem tão interessados em passar pela experiência da alucinação com o propósito de produzir. Breton (1985 p. 36) deixou registrado seu interesse nas imagens provocadas por ela: “(...) Alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível. A mais ordenada sensualidade encontra aí sua parte”.

Igualmente pode-se apontar o interesse pela chamada “arte psicopatológica”, na qual os surrealistas viram autênticas obras do espírito como manifestações do inconsciente, com mensagens a serem decifradas. Seriam as obras dos médiuns e dos loucos, “alienados” como eram chamados, analisados por um ponto de vista psicanalítico (ALEXANDRIAN,

1976 p. 28). No caso dos artistas visionários, isso também é válido, mas eles também podem enxergar a loucura com olhos não clínicos, como uma condição da consciência que os permite a contemplação de realidades transcendentais, ou pelo viés da Psicologia Analítica. Caruana (2013 p. 37) irá citar Gustav Jung e Joseph Campbell para fazer a ligação entre a psicopatologia e a Arte Visionária.

TEMAS E INSPIRAÇÕES

Embora nem o Surrealismo, nem a Arte Visionária se definam por temas específicos, alguns temas são recorrentes. Na Arte Visionária contemporânea vemos repetir motivos tanto figurativos quanto abstratos, embora a aparição dos temas abstratos sozinhos, sem estarem inseridos numa cena figurativa, seja mais rara. Em geral são padrões, como espirais, labirintos, mandalas, fractais, todos comumente visualizados em experiências psicodélicas.

Os temas figurativos mais comuns são passagens e seres mitológicos, entidades místicas, heróis antigos, criaturas fantásticas, ruínas de antigas civilizações, castelos e construções extraordinárias, o cosmos, animais xamânicos, o zodíaco, símbolos alquímicos, cartas de tarô (CARUANA, 2013 p. 6-7), enfim, temas que remontam o universo religioso, mítico e mágico.

Esses temas também são recorrentes no Surrealismo, ainda que haja outras variedades de temas, com um foco maior para o absurdo, também alguns casos particularmente famosos como o tempo, em Salvador Dalí, e as relações conflituosas e confusas entre palavras e imagens, no caso de René Magritte. A sexualidade também é um tema notavelmente recorrente. Mas não se pode negligenciar a importância que os surrealistas deram aos mitos, à magia e à religiosidade.

Em primeiro lugar, o espiritismo, com sua comunicação mediúnica que deu origem à escrita e ao desenho automáticos, sugerindo, senão uma legítima comunicação com os mortos, ao menos que o autor está dissociado e manifestando conteúdos inconscientes. Essas técnicas criativas automáticas passaram para outras técnicas de produção artística, como pintura. A artista automática e médium Hélène Smith foi famosa e admirada por Simbolistas e Surrealistas (BAUDUIN, 2015).

Breton chegou a escrever um ensaio chamado *Entrée des Médiums* em 1922 e *Le Message Automatique* em 1933, e Louis Aragon escreveu *Éntrée des Succubes* em 1925, todos a ver com o “mediunismo”. Segundo Breton (apud BAKER, 2012 p. 184), o Surrealismo resgatou “o que restava da comunicação mediúnica, uma vez que a libertamos das insanas implicações metafísicas que ela tinha implicado”⁷.

Além disso, em 1930, apesar do aumento do seu lado politicamente militante, o Segundo Manifesto teve um tom bastante místico e algumas partes do texto se concentram, inclusive, na alquimia, numa busca pela “pedra filosofal”, “que permitiria à imaginação humana ‘assumir a brilhante vingança do inanimado’.” (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 19).

A magia alquímica e sua simbologia foram particularmente notáveis na pintura de alguns surrealistas, como Victor Brauner, Leonora Carrington, Remedios Varo, Kurt Seligmann, entre outros (ZAMANI; NOBLE; COX, 2019 p. xii). Em Prolegômenos a um Terceiro Manifesto Surrealista ou Não de 1942, Breton (1985 p. 212) fala de um regresso “à filosofia da Idade Média, bem como às ciências ‘malditas’” o que podemos entender por “ocultismo”.

No caso da Arte Visionária contemporânea, a presença dos padrões abstratos pode ser explicada por um processo normal da trajetória da consciência para um estado não ordinário. Para o arqueólogo David Lewis-Williams (2016 p. 124) essa trajetória se divide em 3 fases, na qual a primeira é a de fenômenos entópticos, que possibilitam a visão dessas formas abstratas que estão presentes em representações de praticamente todas as culturas, como formas geométricas, espirais, labirintos, mandalas, etc. Essas visualizações não têm relação com contexto cultural e estão associadas à constituição do sistema nervoso humano (MIKOSZ, 2009 p. 62).

A recorrência dos outros temas exige outra explicação. Mas podemos pensar, com Lewis-Williams (2016 p. 126-129), que há uma relação direta de um fato ao outro. Na intensificação dessa trajetória, o estágio seguinte (*construal*)⁸ fornece uma associação espontânea desses padrões com elementos reconhecíveis pelo sujeito, que funciona

7 “what remained of mediumistic communication once we freed it from the insane metaphysical implications it had entailed”.

8 Fez-se referência aos dois primeiros estágios da “trajetória intensificada” da consciência “desperta” para o ENOC segundo com Lewis-Williams: 1. Fenômenos entópticos e 2. *Construal*. O terceiro estágio seria o das alucinações.

como a pareidolia e nos faz enxergar, por exemplo, olhos em círculos, uma serpente numa ziguezague, Jesus em uma torrada. É o que Lewis-Williams chama de “formas icônicas”. Cada indivíduo tenderá a enxergar coisas que lhe são familiares, o que inclui elementos da sua própria cultura, e podem ser, dependendo do contexto, seres e personagens que fazem parte da sua religião, ou de lendas que são populares em seu país.

O psiquiatra Stanislav Grof, que estudou os efeitos do LSD, também dá testemunho de tal fato, alegando no início das experiências com o psicoativo se contemplam “visões incrivelmente coloridas e dinâmicas de desenhos geométricos, formas arquitetônicas, figuras caleidoscópicas, fontes mágicas e fogos de artifício”. Aqui ele cita elementos que já não são mais abstratos, mas de alguma forma estão associadas com figuras conhecidas, como “formas arquitetônicas” e “fogos de artifício”. Ele relata que experiências em ENOC podem gerar visões alegres ou terríveis, dependendo da disposição de cada um: “a intensificação da ansiedade costuma resultar em uma experiência de ser engolido por um monstro terrível (...) uma descida para o submundo e o encontro com várias criaturas perigosas” (GROF apud CARUANA, 2013 p. 19). Muitas dessas sensações podem se transformar durante a experiência, fazendo com que o indivíduo sinta que atravessou a morte e que renasceu numa atmosfera de luz, unidade e redenção. O tema da morte e do renascimento está presente nos mais diversos sistemas míticos e sagrados, sendo inclusive um tema central no cristianismo.

Há entre os artistas visionários uma crença generalizada de que a reprodução de símbolos comuns ao redor do mundo e através dos tempos acontece porque as visões obtidas em ENOC não apenas são perfeitamente legítimas porque fazem parte da experiência humana, mas que são também revelação de verdades ocultas, visões numinosas que os artistas estariam representando desde tempos imemoriais num “estilo primordial” que se manifesta desde o “princípio” (CARUANA 2013 p. 6). Por isso há grande interesse pelo passado e pelas civilizações antigas, que supostamente guardavam um conhecimento das forças ocultas da natureza hoje perdido. Ernest Fuchs, um dos mais importantes artistas visionários do século XX, sobre este “estilo primordial”, diz ter conhecido “em quase todos

os povos e culturas e, também, na natureza em si – lá onde o mundo primevo aparece... como uma noção, uma memória de uma cultura submergida há muito tempo atrás, incomensurável, que precedesse a história” (FUCHS apud CARUANA 2013 p. 6).

Podemos pensar nesses elementos míticos como manifestações de conteúdos inconscientes, e se estes mitos são elementos partilhados, pode-se falar em um “inconsciente coletivo”, como quis Jung. Em seu manifesto Caruana cita Jung e utiliza a palavra “arquétipos” no sentido da Psicologia Analítica.

Para Jung, assim como para Freud, os conteúdos inconscientes se manifestam através de uma linguagem simbólica passível de decifração. Há uma diferença na natureza e na origem desses símbolos. “Símbolo” aqui não é resultado de uma convenção, como em Pierce, mas uma palavra ou imagem que “implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato” já que tem guarda em sua formulação um aspecto inconsciente, “que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado.”, e que são produzidos espontaneamente nos sonhos (JUNG, 2008 p. 19 e 21).

Esses símbolos têm associação direta com ideias, mitos e ritos primitivos que sobrevivem na mente humana desde tempos imemoriais, e não são produtos individuais, mas coletivos. Embora cada símbolo tenha, para cada pessoa, significações pessoais, existem motivos típicos. Tais imagens, produtos do desenvolvimento da espécie humana, Jung chamava de “arquétipos”. Cabe aqui uma importante distinção: os arquétipos não são inatos; são determinadas manifestações de certos instintos, estes sim inatos, por meio de imagens simbólicas:

O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo irmãos inimigos, mas o motivo em si conserva-se o mesmo. (JUNG, 2008 p. 83).

Para Jung (2008 p. 98) são precisamente os arquétipos que criam os mitos, religiões e filosofias, que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras. Tal concepção tem muito em comum com o que constitui a inspiração da Arte Visionária, bem mais do que Freud.

BUSCA POR UMA REALIDADE SUPERIOR

Há um fato que difere o Surrealismo radicalmente da Arte Visionária: ele se propôs militante e revolucionário. Reivindicou para si os valores do socialismo e o materialismo histórico de Marx. Superficialmente temos a impressão que a última fase do Surrealismo foi uma fase mais “visionária” em função da utilização dos elementos que dizem respeito à magia. Isso pode parecer contraditório, já que a interpretação mais tradicional do marxismo via nesses elementos a negação alienada da realidade, como produto ideológico de uma sociedade dividida em classes. Para Breton, entretanto, a luta contra o idealismo era, também, uma luta contra o racionalismo.

O tipo de revolução apregoado pelos surrealistas era de um tipo mais anárquico, por vezes de completa revolta contra qualquer aparelho de conservação social, desejoso de destruir valores como os de família, pátria e religião (BRETON, 1985 p. 103).

Tentava, sim, conciliar as contradições da vida através do sonho e da poesia, em que o homem ver-se-ia integral, na união dos opostos que seria para ele a consequência do próprio materialismo histórico em seu “abortamento colossal” do sistema hegeliano, colocando os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião, posto em prática pela primeira vez pelos surrealistas (BRETON, 1985 p. 115).

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto (BRETON, 1985 p. 98)

A criatividade artística era então aliada da libertação humana. Isso estava presente em sua própria concepção do mundo ao negar uma ontologia realista, considerando que o real no qual se crê é um real socialmente produzido, que conduz à aceitação da ideologia que justifica a sociedade que a produziu (WILLER in BRETON, 1985 p. 18).

O papel da magia estava ligado assim ao do maravilhoso e da loucura, inclusas também na sua militância contra toda forma de dominação. A magia aqui reivindicada traçava uma analogia com a alquimia em sua finalidade, na qual sua pedra filosofal é aquilo que levaria a humanidade a libertar-se através da imaginação pelo “longo, imenso, ponderado desregramento de todos os sentidos” (BRETON, 1985 p. 151).

O interesse de Breton nos mitos tem uma ambição prática: a exploração de um mito socialmente transformador: “em que medida podemos escolher ou adotar, e impor um mito em relação a sociedade que julgamos desejável?”, pergunta ele em seu Prolegômenos a um Terceiro Manifesto Surrealista ou Não (BRETON, 1985 p. 212). Em outras palavras, o artista surrealista passava a ter a responsabilidade de fabricar um novo mito afim de produzir a transformação que ele desejava.

Conclui-se que tal uso dos elementos mágicos na arte era usado como um sistema de referência, e que a magia não era um fim no Surrealismo, mas um meio, e a criatividade não deveria ser sacrificada em nome daquela. Até que ponto a libertação do ser humano por esta prática seria produzida, na opinião de Breton, é difícil dizer. Não se pode dizer que não há nada de idealista em pensar na libertação humana através da arte, na conciliação hegeliana das contradições operada no espírito, na consciência.

Na concepção dos visionários contemporâneos esse tipo de libertação é bem mais literal, e talvez até bem mais hegeliana. Já está suficientemente esclarecido que para os visionários as visões tidas em ENOC são mais do que simples alucinações. Para tanto eles se apoiam tanto em suas tradições místicas quanto em teorias do Inconsciente como o próprio Freud e Jung. Também fala-se de uma “Psicologia Transpessoal”, com nomes como Ken Wilber e Stanislav Grof. Tal psicologia é transpessoal porque busca compreender esta condição de transcendência do indivíduo com uma realidade mais abrangente: “as muitas vertentes da vida estão gradualmente evoluindo para uma maior, mais complexa estrutura holística”, na qual cada organismo transcende para ser incluído a um nível superior de consciência e plenitude (CARUANA, 2013 p. 45).

Portanto, na interpretação de Caruana, a Psicologia Transpessoal trata de uma evolução do “Espírito”, poder-se-ia dizer “Absoluto”, na qual todas as individualidades se verão em unidade. A Psicologia Transpessoal, é preciso mencionar, também tem especial interesse nos ENOC.

SURREALISMO E ENOC

O Surrealismo teria recebido muitas críticas em toda a sua existência, entre as quais as que questionavam o papel do próprio Inconsciente na produção. Algumas das críticas vieram dos próprios surrealistas. Max Ernest afirmou que nenhum resultado era obtido, em técnicas como a colagem e a *frottage*, sem a intervenção consciente do artista, e que a exclusão da racionalidade do processo desempenhava apenas um papel intermediário (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 24).

Pode-se pensar que, assim sendo, a Arte Visionária se apresenta como uma alternativa legítima de exploração do Inconsciente, já que os ENOC desestabilizam o uso corriqueiro da razão e obriga o artista a mergulhar fundo num reino de imagens e ideias das quais ele realmente não pode controlar. Até então atentamos ao fato de que oficialmente o procedimento dos surrealistas não envolvia o alcance de ENOC na produção das obras de arte. Veremos agora que isso também pode ser relativizado.

A primeira experiência de escrita automática de Breton (Os Campos Magnéticos) foi realizada junto com Philippe Soupault, ocasião em que estiveram trancados num quarto de hotel por horas sem comer e sem dormir, apenas literalmente registrando tudo o que lhe vinha à mente. Isso, tecnicamente, pode levar a um ENOC (SANTOS, 2017 p. 183).

Um artista profundamente influente para Breton e o Surrealismo foi o pintor italiano Giorgio de Chirico, da chamada Pintura Metafísica, cuja proposta era bastante “visionária” no sentido em que propunha representar aquilo que estava para além do que podia ser visto. Numa nota de rodapé do Primeiro Manifesto Surrealista, Breton (1985 p. 54) afirma que o escritor Guillaume Apollinaire (o próprio criador da palavra “Surrealismo”) o informou que os primeiros quadros de Chirico haviam sido pintados sob a influência de distúrbios cenestésicos (enxaquecas, cólicas).

Um artista que fizera parte do movimento, André Masson, procurava de fato entrar num estado de transe durante a sua produção, pintava com violência, repetindo palavras como “atração” ou “transmutação” em voz alta, como se fosse um mantra, transformando seu processo artístico num ritual: “Farei Sangrar os pássaros’, declarava ferozmente na altura em que compunha *Cavalos Devorando Pássaros*; e queria dar a esta imolação o significado dos sacrifícios antigos” (ALEXANDRIAN, 1976 p. 69).

Em suma, pelas suas temáticas e objetivos, é realmente pouco plausível que toda a produção surrealista fosse realizada “sóbria”, estando ou não isso nos planos de Breton.

A TRADIÇÃO E A NOVIDADE

O Surrealismo, enquanto vanguarda (ou como algo mais abrangente), foi um fenômeno moderno, tanto nas suas soluções pictóricas quanto nas concepções filosóficas. Isso é bem claro em sua bagagem intelectual, que reunia Hegel, Marx, Freud, e outros autores menos importantes. Politicamente era moderno, porque revolucionário e socialista, propunha o novo como meta. Artisticamente, como o Dadá, explorou e criou novas técnicas e possibilidades, a fim de romper as barreiras entre a arte e a vida, como foi boa parte das vanguardas modernas.

A Arte Visionária contemporânea já não procura se inserir num projeto moderno nem “pós-moderno”, nem vê o projeto da modernidade da arte com bons olhos. Ao contrário, Caruana (2013 p. 22) sugere que História da Arte pegou o “caminho errado” nos últimos séculos, o que é para ele sintoma de uma “doença cultural profunda”, que, por sua vez, era manifestação de uma “doença espiritual”. A modernidade, pensa Caruana, teria negado aos artistas sua verdadeira tarefa: “interiorizar, visualizar e mitificar”, fiel à natureza, trazendo para o reino finito das imagens, o sagrado infinito e invisível aos olhos.

Isso também se aplica ao tipo de acabamento que é proposto para a pintura, que tenta resgatar a tradição de “velhos mestres”. Fuchs ensinou aos seus discípulos a *Mischtechnik*, técnica que utiliza uma têmpera oleosa que garante muita precisão para um *trompe-l'oeil* bastante convincente. Isso é de fato muito mais importante aos visionários contemporâneos do que aos surrealistas, já que a ideia era apresentar ao expectador algo tão “real” quanto possível, como se não se tratasse de uma tela pintada, mas de um portal aberto para outra dimensão, no qual as marcas do pincel e as evidências do acabamento não seriam mais do que uma poluição.

Tal tradicionalismo, porém, não renega o sincretismo de diferentes tradições e nem as novidades que daí decorre, nem os avanços tecnológicos que podem ser empregados na produção artística. Alex Gray diz que os insights visionários criam novas formas de arte a partir do choque de diferentes culturas e inovações tecnológicas, que segundo ele “está gerando uma arte híbrida multicultural” (GREY apud CARUANA, 2013 p. 24).

Caruana (2013 p. 24) cita o artista Johfra Boschart como um caso exemplar de artista que une símbolos de diferentes tradições e culturas numa mesma obra, e em sua própria obra, como pintor, Caruana realiza a fusão de símbolos para explorar seu potencial de significados, como em *Christus Mysticus*, no qual Jesus aparece pregado na Roda do Dharma, um símbolo budista (CARUANA, on-line). Não se trata de uma invenção de símbolos, estes são representados e articulados de maneira a manter a sua identidade. Para os visionários os símbolos são atemporais.

Até que ponto o mesmo ponto de vista podia se aplicar à alguns surrealistas é discutível. Já dissemos que alguns surrealistas se serviram da simbologia mágica e alquímica, embora a magia não fosse um fim e sim um meio de travar uma luta com propósitos artísticos e sociais. Pelo menos esta era a posição de Breton. Havia, por outro lado, surrealistas que eram ocultistas por convicção. A inglesa Ithel Colquhoun, por exemplo, chegou a integrar oficialmente a ordem ocultista Nu-Isis Lodge, na Inglaterra (BAKER, 2012 p. 242).

A obra de Leonora Carrington a partir dos anos de 1940 contém uma rica simbologia mágica ligada à transgressão e revolta contra o patriarcado e às visões estereotipadas das mulheres, inclusive dentro da tradição mágica (FERENTINOU in ZAMANI; NOBLE; COX, 2019 p. 154). Até aí ela estava dentro do programa “bretonista”. É sabido porém que o envolvimento de Carrington com a magia ia além do uso de simbologias, sendo que ela era familiarizada com autores como Gerald Gardner, pai da bruxaria moderna (Wicca), e se identificava como bruxa. O nível de envolvimento dela com a magia é desconhecido. (FERENTINOU in ZAMANI; NOBLE; COX, 2019 p. 159).

Ocorre algo diferente com Victor Brauner, que após um caso mirabolante passou a se envolver com ocultismo. Ele havia representado a si mesmo com o olho vasado em 1931, para ter seu olho mutilado “de verdade” em 1938 ao tentar apartar uma briga entre dois amigos. Entre um evento e outro, Brauner teve uma verdadeira obsessão pelo tema do

olho mutilado em suas obras. O artista interpretou o caso como a descoberta de um dom divinatório e passou a se dedicar ao estudo do universo da magia, fato que mudou a sua obra, que passou a representar os temas típicos do ocultismo (ALEXANDRIAN, 1976 p. 118). Poder-se-ia dizer que ele tornou-se um artista visionário, porém, para quem considerar que sua obra “surrealista” foi uma verdadeira premonição, é possível considera-lo um visionário desde aquela época, já que esta seria, supostamente, a autêntica representação artística de um fenômeno mágico.

A QUESTÃO DA LINGUAGEM

Este resgate e esta fusão de símbolos nos remete à questão da linguagem, que também tem um papel fundamental no estudo do Inconsciente. No caso dos artistas visionários, há um interesse na expansão da compreensão para além dela, isto é, na contemplação das imagens para além dos significados. Caruana cita uma passagem de Huxley, que via na linguagem uma “válvula redutora”:

Temos de saber lidar de forma eficaz com as palavras, mas ao mesmo tempo temos de preservar e, se necessário, intensificar a nossa capacidade de ver o mundo diretamente e não através da lente semiopaca dos conceitos, (...) (HUXLEY 2015 p. 60).

482

Para conseguir atingir este olhar os visionários utilizam os ENOC que, pelo que citamos anteriormente, altera nossa percepção do mundo. Huxley afirma que sob o efeito da mescalina “as impressões visuais se intensificam e o olhar recupera parte da inocência perceptiva da infância, quando as sensações não se subordinavam imediata e automaticamente aos conceitos” (HUXLEY, 2015 p. 22 e 23).

Isto não significa, como pode parecer a princípio, uma simples busca pelos sinais estéticos que são imediatamente lidos pela nossa sensibilidade, independente do processo de significação. Há, neste caso, uma busca por um significado oculto: é uma busca pela visão emancipada da linguagem que se realiza através da própria linguagem ou, pelo menos, de uma linguagem não gramatical. Caruana diz que a Arte Visionária (contemporânea) busca criar uma linguagem puramente visual através da combinação de velhos símbolos em prol da constituição de um novo “vocabulário visual”: “Compreender a história da Arte

Visionária significa ler os sinais ocultos e recuperar seus significados perdidos”, e ainda “A linguagem-imagem é uma linguagem perdida, como códigos indecifráveis. Mas subjacente a tudo o que sonhamos todas as noites” (CARUANA, 2013 p. 53). Seria o caso de utilizar a linguagem para apontar para o mundo invisível; fazer significar o transpessoal através de signos indecifráveis.

No caso do Surrealismo a questão da linguagem é igualmente relevante. O exemplo mais visível é o de Magritte que trata especificamente da ligação entre as palavras e as coisas, tanto é que rendeu um livro do próprio Michel Foucault, filósofo francês, sobre a sua obra. Nomeia incorretamente os nomes dos objetos causando-nos a estranheza que nos alerta para a “absurdidade da normalidade” (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 22). Essa questão é central no Surrealismo desde a Escrita Automática.

A experiência de escrita automática permite compreender que a relação do sujeito com a realidade se constrói na enunciação: “A mediocridade de nosso universo não dependeria essencialmente de nosso poder de enunciação?”, pergunta Breton em seu texto “Introdução ao discurso sobre o pouco de realidade” (SANTOS, 2017, pág. 183).

Houve uma aproximação de Lacan ao movimento, que visitou Salvador Dali em 1931. O então jovem psiquiatra se interessava sobretudo pela questão da paranoia suscitada pela obra do surrealista mais famoso. Lacan ofereceu sua tese sobre a psicose paranoica e suas relações com a personalidade em 1932, e esta foi recebida com grande entusiasmo pelos surrealistas (SANTOS, 2017 p. 179 e 188). Essa aproximação foi possível graças à concepção original dos surrealistas, cujo interesse na obra de Freud estava localizado, desde o princípio, no trabalho da linguagem sob o prisma do Inconsciente: “(...) O interesse do surrealismo estaria voltado para o sonho enquanto linguagem, e não enquanto matéria de interpretação analítica; ou seja, enquanto significante e não uma busca de algum significado”. (WILLER in BRETON, 2013 p. 20). A tônica estava, então, na imagem e suas múltiplas possibilidades, no significante e não no significado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inevitabilidade da comparação entre Surrealismo e Arte Visionária nos leva a esbarrar nas fronteiras dos seus conceitos. Ambas tratam de representações daquilo que é fantástico, onírico, psicodélico ou irreal. Imagens fisicamente impossíveis, que evocam “realidades paralelas” ou coisas que estão para além da percepção dos sentidos, tais como visões interiores e inconscientes.

As diferenças mais óbvias entre ambos, que se apresentam de maneira mais superficial, são o fato do Surrealismo ter uma abordagem mais moderna e clínica enquanto a Arte Visionária seria mais mística e metafísica; o Surrealismo trataria mais do absurdo e do impensado, enquanto a Arte Visionária seria mais simbólica, “esotérica” no sentido mais próprio da palavra (para iniciados); e que enquanto os artistas visionários utilizam de meios para alterar o estado de consciência, os surrealistas estariam interessados somente nos efeitos dessas alterações.

Como vimos, essas diferenças são muito relativas. Percebemos, ao analisar mais a fundo, que tais diferenças não são tão fáceis de delinear, dada a abrangência dos conceitos em questão. Em primeiro lugar porque o Manifesto da Arte Visionária aponta várias características para definir seu conceito, mas nem sempre essas características aparecem juntas, o que deixa o conceito muito aberto. Também não há especificação sobre os critérios utilizados para selecionar os artistas reivindicados como visionários no passado, além de uma noção vaga de “qualidades visionárias”. Caruana não teve a preocupação de delimitar o conceito com exatidão, o que, aliás, explica o nome “Primeiro Manifesto da Arte Visionária”, que sugere a existência de outros manifestos futuros.⁹

Já no caso do Surrealismo, apesar dos esforços de Breton em defini-lo e mesmo em controlar a produção do grupo (ele chegou a expurgar membros), ainda assim encontram-se nos próprios manifestos e nas obras dos artistas uma variedade de elementos que torna inviável dar ao conceito um contorno preciso. Assim Surrealismo e Arte Visionária chegaram

⁹ Caruana conta que escreveu o manifesto com o título “primeiro esboço” e que jamais acreditou que este trabalho haveria de ser definitivo (CARUANA 2013 p.x).

a confundir-se em certos aspectos, de forma que alguns artistas podem ser considerados pertencentes de ambos, de forma que o próprio Caruana apontou Magritte, Dali e outros surrealistas como autênticos visionários.

Podemos observar que ambos têm como questão central de sua produção a relação com a própria realidade, tendo em vista certa desconfiança pela forma como ela nos é representada pela linguagem, e tendo como objetivo superar certos entraves e hábitos mentais que nos mantêm cativos, seja de um ponto de vista espiritual, social ou psicológico.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. **O surrealismo** [tradução de Adelaide Penha e Costa]. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BAKER, Phil. Austin **Osman Spare: The Life and Legend of London's Lost Artist**. Londres: Strange Attractor Press, 2012

BELL, Julian. **Uma nova história da arte** [tradução de Roger Maioli]. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2008.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo** [tradução de Luiz Forbes]. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

CARUANA, Laurence. **O primeiro manifesto da arte visionária** [tradução de José Eliézer Mikosz] 1ª. Edição - Curitiba: URCI – GLP, 2013.

CARUANA, Laurence. **Website**. Disponível em <<https://www.lcaruana.com>> Acessado em 01 jan. 2020.

FERENTINOU, Victoria. A Witch in Search of Myth: Enchanted Visions of Female Transgression and Empowerment in the Ouvre of Leonora Carrington in ZAMANI, Daniel; NOBLE, Judith; COX, Merlin. **Visions of Enchantment: Occultism, Magic and Visual Culture**. Lopen: Fulgur Press, 2019.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção – céu e inferno** [tradução de Marcelo Brandão Cipolla; Thiago Blumenthal] 1ª. Edição – São Paulo: biblioteca Azul, 2015.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** [tradução de Maria Lúcia Pinho]. 2ª. Edição especial brasileira – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo** [tradução de João Bernardo Paiva Boléo]. Hohenzollernring: Taschen GmbH, 2010.

LAUTRÉAMONT. **Obra completa**. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LEWIS-WILLIAMS, David. **The mind in the cave**. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2016.

MIKOSZ, José Eliézer. **A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)**. UFSC, 2009. Tese (doutorado). Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), Condição Humana na Modernidade, Modernidade e Globalização, Florianópolis, 2009.

DOS SANTOS, Lúcia Grossi. **Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia**. Artefilosofia, n. 23, p. 178-191, 2017. Disponível em <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/1271>> Acessado em 10 set. 2019.

ZAMANI, Daniel; NOBLE, Judith; COX, Merlin. **Visions of Enchantment: Occultism, Magic and Visual Culture**. Lopen: Fulgur Press, 2019.

Recebido em: 17/06/2020

Aceito em: 31/07/2020