



MAPEAR AS INTER-RELAÇÕES ENTRE ARTE E ESOTERISMO

Fernando Alvarez¹

Resumo: O teor deste artigo seria impensável alguns anos atrás no âmbito da academia. Por sorte, as ideias, os pontos de vista e inclusive os paradigmas, evoluem. A amplitude e também a ambiguidade do tema, possibilitam um devaneio à procura de elos entre fatos – o objeto artístico – e pressupostos – as ideias por trás dos mesmos. De fato, após dois milênios de raciocínio e pensamento crítico, continuamos, como bem diz Mc Evilly, no ponto de partida. Assim pois, o presente artigo pretende apenas mapear, à maneira de um esboço quadrimensional, sem pretender estabelecer ordenamentos diacrônicos ou sincrônicos dos desdobramentos e das possíveis inter-relações entre arte e esoterismo a serem nele enumerados.

Palavras-chave: Artes plásticas; inter-relações; quimera; tradição cultural; espiritualidade;

TO MAP THE INTERRELATIONSHIPS BETWEEN ART AND ESOTERICISM

Resume: The content of this article would have been unthinkable a few years ago, in the academic context. Fortunately, ideas, points of view, and even paradigms evolve. The thematic extent and its ambiguity allow a daydream in search of links between facts – the artistic object – and assumptions – the ideas behind them. In fact, after two millennia of reasoning and critical thinking, we continue, as Mc Evilly says, at the starting point. Therefore, this article only intends to map the possible developments to be numbered in the form of a quantum outline of the several interrelationships between art and esotericism.

Keywords: Fine arts; interreactions; chimera; cultural tradition; inwardness;

¹ Nasci em Havana, Cuba, em 1957. Estudei Belas Artes na Academia San Alejandro (1969-72); na Escola Nacional de Artes/ENA (1972-76); e no Instituto Superior de Artes/ISA (1976-82). Em 1995 mudei-me para o Brasil, país onde resido. Trabalhei como professor visitante na UNB de 1996-1999. Fiz mestrado (1999-2002) e doutorado (2003-2007) na UNICAMP. Desde 2004 trabalho na Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, em Vitória, ES. Enquanto artista plástico realizei 21 mostras individuais e participado em mais de 70 mostras coletivas. Sou professor associado IV de Gravura e Desenho no Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes. Publiquei dois livros sobre gravura e vários artigos sobre artes. E-mail para contato: fernando.alvarez@ufes.br



“Eu penso na mitologia como a pátria das Musas, as inspiradoras da arte, as inspiradoras da poesia”.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1996 (14^{ta} edição), p. 57.

Esotérico, do grego *esoterikós*, significando muito interno, de dentro. Das possíveis acepções do termo, aquela que norteia este trabalho descreve o esoterismo enquanto atitude pedagógico-doutrinária e também iniciática, segundo a qual determinados conhecimentos inerentes à religião, à ciência, a uma seita ou a uma escola filosófica, ficam reservados apenas aos discípulos eleitos – pelos mestres, iniciadores ou gurus – para lhe dar continuidade. Isso seria, nas palavras de Khun, pertencer à confraria dona do paradigma da verdade em um determinado grupo e época. Lembrando o que para o autor é conceito de paradigma – “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (KUHN, 2017:53). Acrescentado mais adiante que, caso seja suficientemente inédito, passa a atrair um grupo duradouro de partidários que tencionará aplicá-lo a todos os problemas (KUHN, 2017:72). Japiassu, por sua vez, enxerga as práticas científicas como sendo “... uma realidade homogênea...”, pelo menos de direito, de um todo indiferenciado (JAPIASSU, 1978:34), denominado por Capra de caráter esquizoide do ensino científico (CAPRA, 1982:58). Assim, o conceito conota um aspecto metafísico (compromisso coletivo da crença em determinado modelo) e denota um aspecto de valor. Hacking pontua que a palavra já existia nos tempos de Aristóteles aplicada à retórica, e mais recentemente à Gramática, porém vinculada à metáfora no campo da Filosofia (KUHN, 2017:25), razão pela qual a empregaremos aqui.

Segundo Capra, a melhor explicação para as interações espaço-temporais das partículas no mundo físico seria um mapa quadridimensional que abrangesse



tanto a extensão total do tempo, assim como toda a região do espaço. Nele não haveria antes nem depois nos processos a serem descritos, nem relação linear de causa e efeito, pois todos os eventos estariam interligados (CAPRA, 1982:84). Para o autor, o universo consiste em uma teia dinâmica de eventos interrelacionados e coerentes. Uma visão holística que o equipara à filosofia Bootstrap de Chew e aos ensinamentos do Budismo e do Taoismo, que ele considera extensível à consciência humana. Na qual, os fenômenos mentais, denominados de epifenômenos – fenômenos secundários da matéria - por Goswami, agiriam como as partículas no salto quântico, de forma descontínua, governados pela probabilidade e a incerteza para findar que sujeito e objeto estão inextricavelmente misturados (GOSWAMI, 1993:69). Fundamentado no anterior, consideramos o modelo de mapa quadridimensional tanto abrangente como pertinente para mapear os elos entre arte e esoterismo que permeiam a história da arte desde os primórdios. Evidenciando a presença de alguma cosmologia como pano de fundo platônico, no qual conceitos epígonos como universo físico e as artes (*techné*) por outro lado, interação de múltiplas formas. Por sua vez, nós, enquanto indivíduos que encarnamos o espírito criativo, isto é, o demiurgo, estaríamos situados pendularmente no centro do referido gráfico a balançar entre a objetividade da natureza físico-material e os epifenômenos mentais numa pluralidade de culturas e sociedades. A oscilar entre um e outro devido a inúmeros fatores que fogem ao objeto da presente reflexão. Ao tentarmos classificar a taxonomia que permitir-nos-ia aprofundar as nossas ponderações, percebemos que as palavra-chave relativas ao tema apresentam grande riqueza de significados, que incluem quase sempre sentidos opostos. Assim, a definição de mitologia abrange desde as musas e o símbolo, até o inferno e a heresia. A quimera, por sua vez, abarca desde a imaginação e a invenção por um lado, até a ideia de monstro por outro. Segundo Campbell, o belo pode alcançar uma magnitude e dimensão tais, que gerem medo no fruidor. O que vem ao encontro de Mc Evilly apud “Longino”, que em um tratado do século I NE, expõe que o sublime pode ser tanto externo, o infinito que destrói os mundos finitos, como interno, enquanto experiência psicológica. Em ambos os casos é o sentido de terror aquilo que o caracteriza (MC EVILLEY, 2007:12-13). Já o ocultismo se situa entre o prodigioso e também o demoníaco. A magia, do latim *magia(m)* e do grego *magéia*,



compreende tanto a religião quanto uma ciência oculta com o atrativo de se tratar de algo portentoso que deleita e suspende ao mesmo tempo.

As primeiras vanguardas artísticas modernistas da arte ocidental surgiram durante o ápice – temporal – do mito do cientificismo, alicerçado no Racionalismo e no maquinismo que caracterizou a última fase do Positivismo, no último quarto do século XIX. Época essa, marcada pela ascensão definitiva da urbe enquanto conglomerado humano, pela constante sobreposição, obliteração e recalque das emoções, sentimentos e anseios do indivíduo em contraste com os meta-objetivos econômicos das metrópoles coloniais. Contexto esse pautado pela introdução da psicanálise, pelas descobertas de novas fontes de energia e pela diminuição das distancias geográficas graças aos novos meios de transporte. Assim também como pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento dos dispositivos mecânicos de captação da realidade, que libertaram as artes do caráter representacional da era pré-fotográfica. Época também de ampla busca pelo oculto, como é possível ver na proliferação da maçonaria, da teosofia, do espiritismo, das sociedades mágicas e rosa-cruzes. Inscrevem-se nessa conjuntura, tanto a crescente apropriação estética da arte dos povos africanos e oceânicos, quanto da incipiente Art brut, da aceitação do trabalho psicografado dos médiuns nas artes plásticas e do início dos estudos clínicos sobre os trabalhos plásticos de doentes mentais. Todos, e cada um desses fatos constituíram a gênese que inspirou boa parte das vanguardas artísticas modernistas, com especial ênfase no Expressionismo, no Dadaísmo, no Surrealismo, no Expressionismo Abstrato e na Nova figuração. As teorias de Freud sobre o inconsciente individual e a psicanálise, assim como as teorias de Jung sobre o inconsciente coletivo e os arquétipos ajudariam a alicerçar teoricamente vários métodos criativos idealizados para se obter o automatismo psíquico ou se recuperar a espontaneidade do primitivo, da criança ou do doente mental.

Figura I: À esquerda, Art brut de Port-au-Prince, 2016. À direita, interior da casa de Polina Rayko, Ucrânia, 1998-2003.



Fonte da figura à esquerda: Carlos René Aguilera. Fonte da figura à direita disponível em <http://honchar.org.ua/p/malovnyi-svit-poliny-rajko/>.

Os antecedentes mais importantes do referido processo na área das ciências médicas foram: *As expressões da loucura* publicado por Prinzhorn, na Alemanha, em 1922, e no Brasil, *A expressão artística dos alienados*, de Osório César, em Juqueri, São Paulo, em 1929. Posteriormente, em 1946, a fundação por Nise da Silveira da Seção de terapêutica ocupacional e reabilitação com um ateliê de pintura livre, no centro Psiquiátrico D. Pedro II, no Rio de Janeiro, alicerçou a metodologia de tratamento de pacientes psiquiátricos ao aplicar conceitos junguianos na abordagem da arteterapia. Já a definição de Art Brut idealizada por Dubuffet na década de 40, abrange todo tipo de produção artística realizada tanto por doentes mentais, médiuns, por indivíduos inadaptados socialmente, e também por crianças, para além das correntes estéticas dominantes. Posteriormente, lhe seria acrescentada uma outra denominação: Arte singular (na periferia da Art Brut).

Um mapeamento inicial dos possíveis inter-relacionamentos sincrónicos e diacrónicos, de carácter antípoda por vezes, de carácter simbiótico noutras, entre arte



e esoterismo se manifestaram desde sempre, de forma intermitente, através da história em todas as culturas, contextos geográficos e épocas à maneira de saltos quânticos. Para Mc Evilley a história da arte pode ser entendida como história sagrada ao repensarmos a modernidade e a pós-modernidade (MC EVILLEY, 2007:127-144). Uma outra explanação plausível estabeleceria elos entre esses conceitos e a psicanálise. Por sua vez, os mitos seriam uma outra forma de explicitá-los. O substrato da “linguagem básica ou primitiva” de Freud e o traços psicológicos arcaicos que fundamentariam os arquétipos do inconsciente coletivo junguiano quando em concordância com mitos conhecidos enquanto produtos acabados (JUNG, 1976:418). Nesse sentido, Lévi-Strauss salientava que o pensamento abstrato do “primitivo” resulta equivalente ao nosso e não hierarquicamente inferior. Uma vez que o mesmo se baseia na presença de oposições binárias, um modelo reduzível, em última instância, à natureza (diversidade das espécies) e à cultura (diversidade de funções do modelo cultural) (LÉVI-STRAUSS, 1970:150). Existe uma conhecida imagem de Grof para explicitar o surgimento de ideias, arquétipos e mitos em diferentes espaços geográficos e épocas: a lagoa congelada, na qual a camada de gelo apresenta espessuras variadas, possibilitando que a água aflore em diversos pontos. Há uma dilatação dos limites do pensamento dominante (o paradigma) através dos pontos mais sensíveis (a camada mais fina de gelo). A necessidade de renovação do pensamento dominante cria a entropia que o modifica aos poucos, por intermédio do pensamento individual.

Como acima citado, o mapeamento das manifestações de arte e esoterismo nas culturas humanas percorre todas as latitudes geográficas e a longitudes temporais quer de forma sincrônica, quer de forma diacrônica. O xamã navajo que realiza um ritual curativo da alma de um paciente por intermédio de um desenho efêmero de areias coloridas no deserto do Novo México enquanto canta e dança, está representando as pontes entre o universo manifesto e o grande espírito invisível, da mesma forma que o monge budista tibetano o faz ao desenhar, com o mesmo material, uma complexa mandala que representa a nossa impermanência temporal enquanto seres sencientes, num universo em movimento e transformação constantes. Por sua vez, os desenhos rituais wixaricas do estado mexicano de Nayarit, feitos com linhas de lã colorida colados sobre um suporte de cera e resina de pinho



representam a convergência do plano do mundo físico e do espiritual por intermédio das visões propiciadas pelo peiote após uma travessia de autoaprendizagem no deserto, como salientado por Castañeda. Um paralelo que também poderia ser estabelecido com as pinturas do pintor modernista polonês Stanislaw Ignacy Witkiewicz, boa parte de cuja obra foi realizada sob efeito de alucinógenos e substâncias psicotrópicas. Paralelo extensível à obra do pintor e mágico inglês da primeira metade do século XX, Austin Spare, que dizia psicografar as forças imortais ao incorporar o espírito de William Blake. Nos exemplos mencionados, a harmonia das cores, a presença de halos e de auras sinalizam, e talvez representem a apreensão de uma realidade visível em um estado de consciência alterado. Nesse sentido, as pesquisas de Grof situam a experiência estética como sendo o nível básico da experiência lisérgica resultante da estimulação química dos órgãos dos sentidos (AUTORES VÁRIOS, 1997:98).

Figura II: À esquerda: Tabuleiro de cera e resina com linhas de lã coladas. José Benitez Sánchez, Wixarica, México, 1975. À direita: *Composição*, óleo sobre tela, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, 1922.



Fonte da figura esquerda: Indigo Arts Gallery. Fonte da figura direita disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Stanislaw_Ignacy_Witkiewicz.

Os zoológicos humanos das colônias, nas feiras mundiais e a cartofilia de lugares e tipos exóticos, antecederam a crescente apropriação estética da arte dos povos africanos e oceânicos, por parte das metrópoles coloniais europeias. Posteriormente, seria acrescentada a descoberta da Art brut, do trabalho



psicografado dos médiuns e também dos doentes mentais como fonte de inspiração no campo das artes, na gênese das vanguardas artísticas modernistas.

Figura III: À esquerda, livro-objeto de um mago Batak, *Tumuran Hatta Nihaji*, sobre mágica, rituais, prescrições e adivinhação. Sumatra, Indonésia, 1852-57. À direita, páginas internas do referido livro.



Fonte disponível em volkenkunde.nl/em/our-collection/pproce-provenance-research-on-objects-colonial-era.

Ora, os livros-objetos escultóricos de oráculos, receitas mágicas, prescrições e feitiços confeccionados com casca de árvore e madeira pela cultura Batak, em Sumatra, Indonésia, assim como a arte tribal, visam produzir efeitos reais no mundo objetivo por intermédio da magia dos objetos, como apontado por Shenan². Segundo quem, nas culturas tradicionais, os objetos enquanto símbolos não são objetos de arte, mas um modo de agir para modificar o mundo material, isto é, ações para produzir um determinado efeito (proteção; prejudicar alguém; encerrar a vida social de outrem; adquirir poder ou benção de um ídolo). A informação anterior é corroborada por Jung, para quem, o xamã que usa uma máscara de leão não está a representá-lo, ele se transforma no próprio animal. Está convencido disso, compartilha uma identidade psíquica que existe no reino do mito e do simbolismo (JUNG, 2016:51).

² SHENAN, Peter. Professor da University of London. Anotações da palestra “A função ativa dos objetos de arte”, Programa de Pós-graduação, Instituto de Artes/IA, Unicamp, SP, em 18/04/2001.

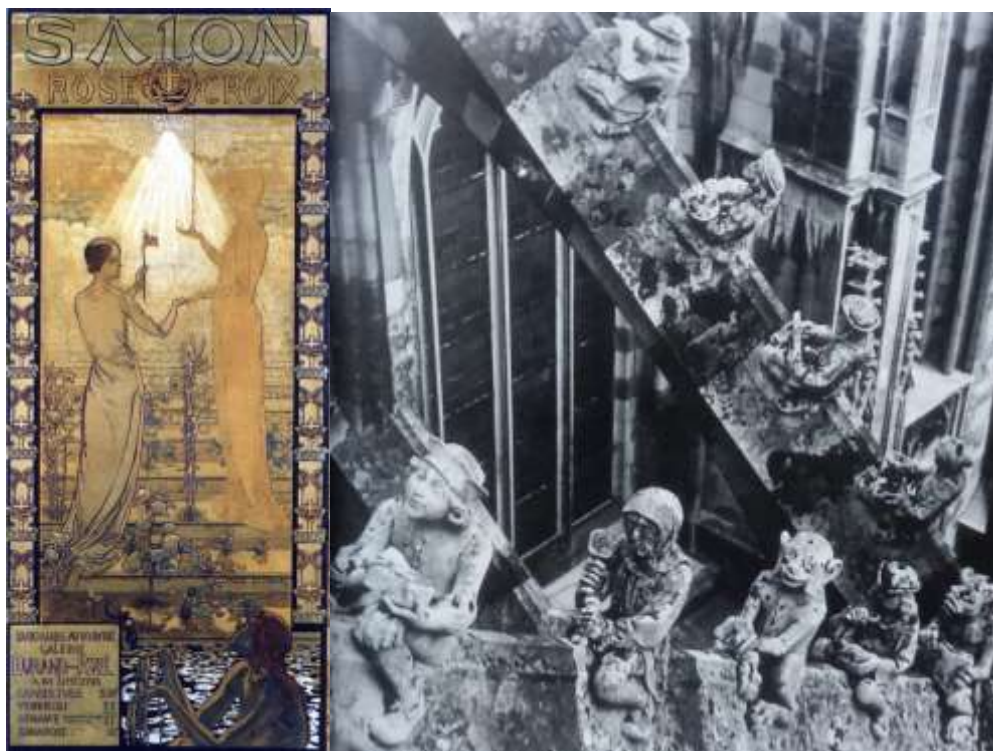


Quando Saito comenta o contraponto estabelecido na perspectiva do século XV entre a representação tridimensional óptico-pictórica da arte e o seu caráter operativo enquanto magia natural que visa o engano óptico por intermédio do trompe-l'œil, o faz salientando a excelência dos espelhos e lentes fabricados nas cidades italianas da época e seu importante papel na representação e nos tratados de Medicina, Moral e Educação. O autor cita Melchior-Bonnet, segundo o qual o uso do espelho ensinara também a arte dos modos, isto é, uma observação com maior acuidade. Hockney, já tinha sublinhado o papel de espelhos côncavos e lentes na representação realista do Flandres de 1430. Embora para o autor não se trate do lugar ocupado pelos objetos no espaço representado, mas do espectador (HOCKNEY, 2001:197). Os surrealistas consideraram alguns artistas da renascença como antecedentes, como, por exemplo, Giuseppe Arcimboldo, Hieronymus Van Aken (aliás Bosch), Pirro Ligorio, e os grotescos de Leonardo. A especulação sobre a riqueza e o caráter exótico daquelas imagens, alegorias, seres antropomorfos e monstros, por eles produzida, balizou a influência de práticas esotéricas ou heréticas como a alquimia, a astrologia, e a bruxaria, e inclusive do uso de psicotrópicos. Contudo, a interrelação entre micro e macro-mundo com base nas ideias de Aristóteles, e especialmente, o acesso aos gabinetes de curiosidades dos príncipes e reis que eram seus mecenas, assim como a objetivação em imagens de provérbios populares, possibilitam explicitá-las. Por outro lado, os autores acima citados conheciam as lentes e os espelhos côncavos. O imaginário grotesco parece ter sido retomado posteriormente em algumas das obras impressas de Callot e de Salvatore Rosa, no século XVII. Já o universo metafísico de William Blake constitui um ponto à parte, assíduo leitor de Swedemborg, que desde cedo traça seus objetivos plástico-poéticos, tanto pela amplitude temática como pelas soluções técnicas por ele desenvolvidas para divulgá-las de forma impressa. Âmbito esse, excelentemente objetivado na direção de arte e fotografia do primeiro capítulo de um seriado classe B de um canal de *streaming*. Estou me referindo às “Crônicas de Frankenstein”. No âmbito deste mapeamento, caberia aqui incluir o que Muniz Sodré define como império do grotesco na tradição do cordel e de seus equivalentes, a folha volante e o Lubok. Suassuna reafirma o anterior ao dizer que o romanceiro e a gravura nordestina constituíam um reino maravilhoso. Haja vista o constante revezamento de autores a cada época. De



Costa Leite, J. Borges e Abraão Batista passando a Sebastião de Almeida e Maurício Castro.

Figura IV: À esquerda, Carlos Schwabe, litografia para o cartaz do primeiro Salão Rosa-cruz, inaugurado em 10 de março de 1892. À direita, arcobotantes da catedral de São João, S'Hertogenbosch, Holanda, séc. XVI.



Fonte da figura à esquerda disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_de_la_Rose%2BCroix.jpg?uselang=fr. Fonte da figura à direita disponível em Max Siebel em Mac Nulty, K. W. *Freemasonry*. London: Thames & Hudson, 1991, p. 39.

Como referido anteriormente, a Maçonaria, que tinha antecedentes nos mestres de obra (maçons) da Idade Média, a Teosofia e as sociedades mágicas e/ou ocultistas, experimentaram uma expansão na segunda metade do século XIX. Houve vários Salões dos Rosa-cruzes, o primeiro dos quais na galeria Durand-Ruel, em 1892, organizado por Joséphin Péladan e que reuniu obras de numerosos artistas, dentre os quais há Bourdelle, Emile Bernard, Ferdinand Hodler, Félicien Rops, e uma partitura especialmente composta para a cerimônia de abertura de Erik Satie. O apelo do ocultismo fez os simbolistas aproximarem-se dos rosa-cruzes. O máximo expoente desse movimento, Redon, tanto na sua primeira fase - com seu apelo ao círculo, à espiral e ao movimento giratório em uma densa e melancólica atmosfera escura -



como com a explosão de cores da última fase, antecipava a busca pelo self dos artistas nos movimentos que se seguiram. O artista tencionava alcançar a beleza divina ideal, ao invés da cópia empírica do tangível. Ocorreu outro tanto nas desgarradas e premonitórias obras simbolista-expressionistas do austríaco Alfred Kubin, na primeira metade do século XX que influenciaria o trabalho do seu contemporâneo e amigo Goeldi, iniciador da gravura moderna no Brasil.

Figura V: Formas nº 23, *Raiva assassina* e nº 22, *Raiva sustentada*. Annie Bessant e Charles Leadbeater, “Thought-forms”, 1901.



Fonte disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Thought-Forms_\(book\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Thought-Forms_(book)).

Merece destaque pontuar a importância de um livro na transição do século XIX para XX, “*Thought-forms*”, dos diretores da Sociedade Teosófica, Annie Bessant e Charles Leadbeater, publicada em Londres, em 1901, e do influxo que exerceu no meio artístico da época – ao parecer despercebido - no surgimento e difusão das primeiras vanguardas modernas no campo das artes plásticas europeias. Notadamente, o abstracionismo nas figuras de Kandinsky, Malevitch, Kupka e Mondrian, todos eles teósofos. De fato, Kandinsky era amigo pessoal do místico Ouspensky e de Madame Blavatsky, fundadora da Sociedade Teosófica. A historiografia tradicional os apresenta como fundadores de movimentos como o abstracionismo lírico, o suprematismo e o *Stijl*, movimentos artísticos esses que visavam alcançar um equilíbrio com o mundo material visível por intermédio da objetivação da sua essência outra ou espírito



invisível. Eles tencionavam exprimir o mundo interno individual do artista a través da sua sensibilidade, emoção e principalmente a razão. Contudo, não podemos não conhecer o papel desempenhado tanto pela teosofia quanto pelo espiritismo nesses artistas e movimentos. Nesse processo coadjuvaram também a busca pela quarta dimensão e a divulgação da teoria da relatividade. Ora, desde o advento da fotografia a pintura deixara de copiar a aparência externa dos objetos, função que foi relegada à fotografia, que, por sua vez, tentava reproduzir técnicas pictóricas no negativo para se afirmar enquanto arte. A recente reviravolta historiográfica ocasionada pela descoberta da vasta e consistente obra da pintora abstrata e médium espírita sueca, Hilma af Klint entre 1906 e 1915, assim como a valorização do pintor, médium e teósofo checo Frantiseck Kupka, que chegou a utilizar uma chapa de raio X para exemplificar a relação entre a ideia invisível e a sua objetivação por intermédio da sensação e da cor, isto é, se concentrar na essência da forma. Ora, o espiritismo e o apelo a conhecer o inconsciente foram um dos eixos do Surrealismo – nas figuras de Ernst, Mason, Breton, Picabia, Dali, Buñuel, dentre outros. Dadaístas e surrealistas tiveram em grande apreço o espiritismo e os trabalhos de arte bruta, como, por exemplo, do também espírita francês Agustín Lesage.

Figura VI: Estúdios de artistas. À esquerda, o ateliê de André Breton. À direita, o estúdio de Frantiseck Kupka.



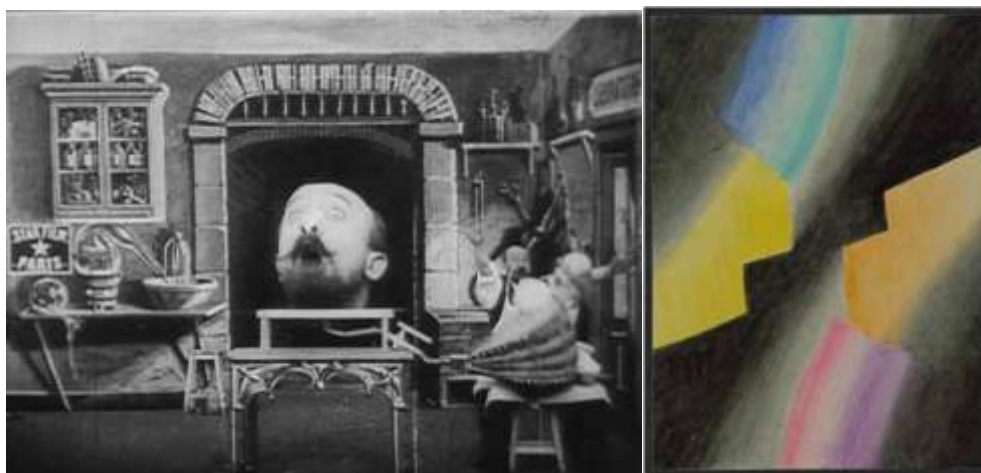
Fonte: acervo particular

Por outro lado, com os dispositivos ópticos de captação da realidade e a busca da elusiva quarta dimensão do espírito, surgem experimentações como as



Kleksographies (manchas de tinta) de Justinus Kerner, em 1857, que eram para o autor uma suposta forma de contato com o mundo dos espíritos sob influência do Romantismo e da obra Swedemborg. A meu ver, houve uma continuidade dessas pesquisas nas Celestografias do também dramaturgo e teósofo August Strindberg, realizadas na década de 1890 - experimentos fotográficos sem lente ou câmera, apenas negativos expostos ao luar. Enquanto a obra de Georges Méliès merece particular destaque por ter sido a um tempo, o fundador do cinema de ficção e da ficção-científica, pois ele próprio era prestidigitador. Fato que lhe permitiu trabalhar na direção oposta das possibilidades técnicas da câmera cinematográfica, ao abrir espaço ao imaginário por intermédio da manipulação da percepção visual (usar a dupla exposição, pausar da rotação, congelamento, inversão de movimentos, câmera lenta ou acelerada, visando criar efeitos de aparecimentos ou desaparecimentos repentinos, efeitos de gigantismo ou nanismo, levitação, etc.). Por sua vez, Leopold Survage, seu contemporâneo e conterrâneo foi o pioneiro do cinema de animação com seu projeto irrealizado, *Symphonies en couleurs*, de 1913, um storyboard para um desenho animado abstrato no qual Survage tencionou traduzir a cor e movimento das imagens em sensação musical. Algo que somente seria concretizado posteriormente por Disney, no seu filme *Fantasia* e pelo canadense Norman Mac Laren.

Figura VII: À esquerda, *L'homme à la tête em caoutchouc*, Georges Méliès, 1901. À direita, Estudo (frame) para o filme *Symphonies em couleurs*, aquarela e nanquim, 36X26.6 cm, 1913 conservado no MOMA de NY.



Fonte da figura à esquerda disponível em https://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliès.

Fonte da figura à direita disponível em https://www.moma.org/collection/works/85482?artist_id=5735&page=1&sov_referrer=artist.



Mais recentemente, movimentos como a Land Art, o Conceitualismo e o Fluxus ocorridos nas décadas de 60 e 70 do século XX, tornariam a retomar a pesquisa plástica híbrida, de performance e de caráter mágico. A procura das raízes culturais autóctones na área do Caribe, e particularmente em Cuba, tem marcada presença nos telúricos happenings rituais de Ana Mendieta, cuja obra marcou artistas como José Bedia e Juan Francisco Elso, nos anos de 1980. Os desenhos de Standing Bear, ilustrador das visões do seu amigo, o xamã oglala Sioux Black Elk, na edição princeps da obra de Neihardt, em 1932, apontam na mesma direção, representar com imagens o inefável: o ritual mágico de comunhão com a terra. Contemporaneamente no Brasil, a obra do makuxi brasileiro Jaider Esbell e as *HGtrônicas* do desenhista e pesquisador Edgard Franco, retomam temáticas e elos entre os diferentes níveis de realidade e de mídias expressivas. Noutras palavras, nas infindáveis fontes do demiurgo, pois segundo Jung, nós vivemos entre dois mundos, entre dois sistemas de percepção totalmente diferentes, a percepção das coisas externas por meio dos sentidos e percepção das coisas internas – epifenômenos -- por meio das imagens míticas do inconsciente.

Considerações finais

Compendiar em um rascunho de mapa a multiplicidade de elos existentes entre formas diferenciadas de percepção e ação sobre o mundo físico, nos diversos níveis civilizatórios-culturais e espaço-temporais da cognição humana, foi o objetivo primevo deste trabalho. Todavia, mapear as interrelações plausíveis entre as artes e o esoterismo, parece-me uma empreitada desafiadora e sempre em andamento, haja vista que as novas tecnologias estão a amplificar as formas de reavaliar e, inclusive, modificar conhecimentos já sedimentados em uma infinidade de áreas do conhecimento. No resumo inicial deste artigo frisei a intenção de evitar ordenamentos sincrônicos e diacrônicos dos elos a serem investigados, considerando apenas enumerá-los. Entretanto, no decorrer da escrita, visando organizar a melhor compreensão dos dados transversais coletados, optei pela sua estruturação



diacrônica. Almejo que estes esboços possam servir de ponto de partida para aprofundamentos futuros e necessários.

Referências

BLAKE, William. **Escritos de William Blake**. Tradução de Alberto Marsicano e Regina de Barros Carvalho. Porto Alegre: L & PM Editores Ltda., 1984.

BOSING, Walter. **Hieronimus Bosch. Entre o céu e o inferno**. Köln: Taschen, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. SP: Palas Athena, 1996 (14^{ta} edição).

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. SP: Cultrix, 1982.

GOSWAMI, Amit; REED, Richard e GOSWAMI, Maggie. **O universo autoconsciente**. SP: Aleph, 1993.

GROF, Stanislaw. **Domínio do inconsciente humano: Observações a partir da pesquisa com o LSD** in WALSH, Roger N. e VAUGHAN, Frances (org.) **Além do ego. Dimensões transpessoais em psicologia**. SP: Cultrix, 1997, pp. 97-109.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. SP: Cosac & Naify, 2001.

Hoerni, Ulrich; Fischer, Thomas; Kaufmann, Bettina (Fundação das Obras de C. G. Jung). **A arte de C. G. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2019.

JAPIASSU, Hilton. **Nascimento e morte das ciências humanas**. RJ: Francisco Alves, 1978.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos. Ob. Completa, vol. VI**. Petrópolis: Vozes, 1991.

KING, Francis. **Magic. The Western tradition**. London: Thames & Hudson, 1997 (reimpressão).

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas. Edição comemorativa dos 50 anos da publicação com prólogo de Ian Hacking**. SP: Perspectiva, 13^{ra} edição, 2017.

LÈVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. SP: Cia Editora Nacional, 1970.

LIMAVERDE, Rafael e ABU, Marquinhos. **Bestiário nordestino. Um olhar sobre a gravura fantástica**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018.

MC EVILLEY, Thomas. **De la ruptura al “cul de sac”**. Arte en la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Akal, 2007.



NEIHARDT, John G. **Black Elk speaks. The complete edition.** NY: University of Nebraska Press, 2014.

KRIEGESKORTE, Werner. **Giuseppe Alciboldo. Um mágico maneirista.** Köln: Taschen, 1993.

ROOB, Alexander. **O museu hermético. Alquimia & misticismo.** Köln: Taschen, 2006.

SAITO, Fumikazu. **Arte, Ciência e magia: manipulando o espaço no século XVI.** (pp. 222-231). Em Autores **Vários.** Formas. Imagens. Sons: O universo cultural na obra de arte.

SHENAN, Stephen (UK: University of London). **A função ativa dos objetos de Arte.** Palestra ministrada em 18/04/2001 na Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes da Unicamp, SP.

SMEE, Sebastian. *Hilma af Klint, the Woman who painted the future.* **The Washington Post**, Washington, 11 abr. 2018, Museums Review.

The Frankenstein chronicles (série televisiva). Direção Benjamin Ross. Rainmark Films. Produção: Netflix, 2015, primeira temporada, episódio N° 1 (48 min.) Estéreo. Color. 16:1 HD. Streaming.

Recebido em 30/01/2023, aceito em 08/05/2022