

O MOSAICO

revista de pesquisa em artes

Universidade Estadual do Paraná

Campus Curitiba II

Faculdade de Artes do Paraná

24

jan./jul. 2023

ARTE E ESOTERISMO





## Apresentação

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes (ISSN: 2175-0769) é uma publicação em formato digital no site dos periódicos da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). O Mosaico atende de modo interdisciplinar às publicações da área acadêmica e artística, em suas diversas linguagens, Cinema, Artes do Vídeo, Artes Visuais, Teatro, Artes Cênicas, Performance, Dança e Música, nas suas mais variadas formas de análise. Aberto, assim, ao livre acesso a trabalhos resultantes de Conclusão de Curso, de Iniciação Científica, de Especialização, de Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado, de instituições de ensino superior nacional e internacional. Deste modo, o periódico busca, fundamentalmente, promover iniciativas de troca de conhecimento com a comunidade científica, artística e com a sociedade em geral.

O presente número conta com o Dossiê Arte e Esoterismo, organizado pela Dra. Profa. Teresa Lousa (FBAUL - Lisboa) e o Prof. Dr. José Eliézer Mikosz (UNESPAR). A seção Outros Temas reúne artigos das áreas de cinema, teatro e audiovisual, nos quais os autores investigam temas como a relação entre Cinema, Teatro e Meditação, a ideia de crítico cineasta, a importância da figura do Ovo para uma parte da Arte Neoconcreta e os motivos que afastam uma parcela da sociedade das salas de teatro.

Partindo da observação do uso reiterado que o cineasta David Lynch faz de cenários teatrais em seus filmes, tais como em *Cidade dos Sonhos* e *EraserHead*, Roger Ferrer discorrerá sobre as influências da arte e do pensamento Barroco e Neobarroco na obra do cineasta, assim como das influências filosóficas e espiritualistas no trabalho intitulado ***En El Club Silencio: La Secuencia de escenario en el cine de David Lynch*** (No Clube Silêncio: A sequência de cenário no cinema de David Lynch)

Gabriel Philippini e Pedro Plaza Pinto, em ***Pensar um crítico-cineasta: um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos de David Neves***, tratam da passagem de David Neves, crítico associado ao Cinema Novo, fotógrafo e produtor à direção de filmes e como neste movimento se pode observar as características do seu estilo cinematográfico.

Em o **Ovo Neoconcreto**, Leonardo Rodrigues, examina o interesse de uma parte da Arte Neoconcreta pela centralidade da figura do Ovo e seus análogos no plano biológico e vital. No percurso o autor passa pelas obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, além do pensamento de Gilles Deleuze e Peter Sloterdijk, para indicar a importância destes artistas para equivocarem as noções consagradas de natureza e cultura como polos substancialmente separados.

Por fim, em ***Para além do gostar: convívio e experiência na construção de vínculos entre espetáculos e jovens espectadores***, Taylon Padilha Nizer recorre às suas experiências como educador de jovens em um projeto social localizado na Vila Icarai, no bairro Uberaba, em Curitiba, para tentar responder quais são os dispositivos que mantêm estes jovens afastados das salas de teatro e como a prática da mediação teatral se mostra eficaz para conciliar os espetáculos com esta parcela da população.

Desejamos uma boa leitura!

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto  
Editores do periódico O Mosaico



**Governo do Estado do Paraná**  
**Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**  
**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II**  
**Faculdade de Artes do Paraná**  
**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação**

**Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana**

Reitora / Rector: Profa. Dra. Salete Machado Sirino

Vice-Reitor / Vice-Rector: Prof. Dr. Edmar Bonfim de Oliveira

**Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana**

Diretora / Dean: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

Vice-Diretor / Vice-Dean: Prof. Me. Drausio Fonseca

**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program**

Coordenador / Coordinator: Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva

Editores Chefes / Editors-in-chief: Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto e Profa. Dra.

Luciana Paula Castilho Barone

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier: Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva; Prof. Me. Danilo Silveira;

**Equipe Técnica Periódicos/Fap**

Assessora Técnica (revisão da língua inglesa): Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Diagramador: Laura Bortolozzo Silva

Capa: Exu. Autor: José Eliézer Mikosz (todos os direitos reservados)

Projeto Gráfico - Revista O Mosaico: Laura Bortolozzo Silva

Bibliotecário: Ma. Mary Tomoko Inoue

**Pareceristas ad hoc/Advisors**

**Dr. André Sarturi**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Cris Wosniack**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Deborah Bruel**

Universidade Estadual do  
Paraná/EMBAP

**Dra. Elke Siedler**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Gladis dos Santos**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. José Eliezer Mikosz**

Universidade Estadual do  
Paraná/EMBAP

**Dra. Keila Kern**

Universidade Estadual do  
Paraná/EMBAP

**Dra. Milene Lopes Duenha**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Paulo Roberto Rego Barros**

**Biscaia Filho**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Roberta Cristina Ninin**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Wellington Menegaz de Paula**

Universidade Federal de Uberlândia

**Me. Wellington Sari**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Zeloí Martins**

Universidade Estadual do Paraná/FAP



**Conselho Editorial / Editorial Board**

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)  
Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)  
Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)  
Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)  
Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)  
Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)  
Dra. Cynthia Schneider (IFPR)  
Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)  
Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)  
Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)  
Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)  
Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)  
Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)  
Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)  
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)  
Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)  
Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)  
Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)  
Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)  
Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)  
Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)  
Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)  
Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)  
Dr. Raphael de Boer (FURG)  
Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)  
Dra. Rosane Kaminski (UFPR)  
Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)  
Dra. Sandra Fischer (UTP)  
Dra. Sônia Tramujas (Unespar)  
Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)  
Dr. Walter Lima Torres (UFPR)



©2023 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative Commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>

Indexadores:



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de Curitiba II- FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba, n. 24 (jan./jun.), 2023. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2023. 461p.

ISSN 2175-0769

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

1. Arte – pesquisa - Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.

Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação.

CDD 705CDU 7 (05)

Universidade Estadual do Paraná  
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná  
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação  
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 41 3250-7339  
[revista.mosaico@unespar.edu.br](mailto:revista.mosaico@unespar.edu.br)  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>



**APRESENTAÇÃO ..... 2**

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto

**DOSSIÊ ARTE E ESOTERISMO**

**EDITORIAL ..... 8**

Teresa Lousa e José Eliézer Mikosz

**E se você for artista mago(a)? ..... 13**

Nadam Guerra

**O Sigilo Mágico na Arte Contemporânea: os casos Barry William Hale e Elijah  
Burgher ..... 34**

Lucas Fier

**Contaminações Mágicas: (In)Corporações Através da Linguagem da Maquiagem  
nas Artes da Cena ..... 60**

Marcio Ricardo Desideri

**AyahuayA: Processos inconscientes, arte e espiritualidade ..... 85**

Matheus Moura Silva

**Tarô e Arcanos Maiores: componentes simbólicos da narrativa textual do conto  
“História da Redenção da Pobreza” de Eduardo Galeano ..... 115**

Leticia de Fátima Arruda

**Arte esotérica relacionada aos mistérios da vida e da morte ..... 138**

Ricardo Uhry

**Via Corporis: conexões entre tradições esotéricas, vida e bordado ..... 154**

Maria Virginia Gapski Giordani, Elisa Peres Maranhão e Keila Kern

**Mapear as inter-relações entre Arte e Esoterismo ..... 178**

Fernando Alvarez

**Goddess of the Jewelled Web the transmission of the Transpersonal in Visionary  
Art ..... 194**

Daniel Mirante

**A Deusa da teia adornada A transmissão do transpessoal na arte visionária ..... 224**

Daniel Mirante e Ana Maria Gillies (tradução)

**O Álbum Oráculos: criando quadrinhos poético-filosóficos inspirados no  
I Ching ..... 255**

Edgar Silveira Franco



**Esoterismo e Arte: A Perspectiva Egípcia Iniciática da Antiga e Mística Ordem  
Rosacruz – AMORC .....285**  
Luiz Eduardo V. Berni

**Adaptação criativa nas imagens do Tarô do Terreiro de Umbanda  
Pai Maneco.....309**  
Cristina Mendes

**O Eu como produto ideológico: Bakhtin aplicado.....336**  
Ricardo Epifanio, Bruna Torquato

## **OUTROS TEMAS**

**En El Club Silencio: La Secuencia de escenario en el cine de David Lynch.....361**  
Roger Ferrer

**No Clube Silêncio: A Sequência de cenário no cinema de David Lynch.....380**  
Roger Ferrer

**Pensar um crítico-cineasta: um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos  
de David Neves .....399**  
Gabriel Philippini e Pedro Plaza Pinto

**Ovo Neoconcreto.....419**  
Leonardo Rodrigues

**Para além do gostar: convívio e experiência na construção de vínculos entre  
espetáculos e jovens espectadores.....437**  
Taylon Padilha Nizer





## **EDITORIAL DOSSIÊ ARTE E ESOTERISMO**

Desde o Paleolítico Superior que a arte, não só deu testemunho do nascimento da humanidade como, serviu para o humano se relacionar magicamente com o cosmos. Obras de arte da maior qualidade de todos os tempos foram criadas nessa época e ainda hoje o mistério permanece. Defender que a magia nasceu antes do fogo significa que foi esta quem potenciou a arte e a criação dos primeiros engenhos. Potenciados pela crença primordial de que a vontade pode influenciar o mundo exterior, estes humanos criaram as pinturas rupestres, as esculturas de Vénus, os dólmenes, as máscaras animistas, os totens, e tantas outras manifestações do sagrado, em que o humano se hibridiza e se conecta como artista, feiticeiro, xamã, em contacto com os seus antepassados, com o fundo do ser, com o inefável.

A arte constitui, tal como muitas áreas do saber, um veículo de expressão e de comunicação de conhecimentos interiores, sendo considerada pela Gnosis uma das quatro colunas do conhecimento, em conjunto com a Ciência, a Filosofia e a Religião. Podemos encontrar, da Antiguidade à Contemporaneidade, em templos, pinturas, esculturas, na música, na literatura e poesia, muitos testemunhos de como os artistas plasmaram, numa linguagem vivificante, intuições de uma ciência tendencialmente mística e dialética. Artistas de todos os tempos transmitiram os ancestrais segredos do ocultismo através da arte, encontrando nesta um caminho de liberdade, um caminho seguro contra a censura e contra o domínio do logos.

Assim, o esoterismo encontrou inegavelmente na arte, pelo seu caráter imagético e metafórico e não textual ou literal, um território de difusão e promoção extremamente fértil. Neste dossiê desafiámos os investigadores a explorar a relação da arte com o esoterismo numa dupla vertente: como revelação e como divulgação de um saber hermético, tentando assim acabar com as ciências da arte de modo lato, passando pela práxis, à poética e à reflexão crítica.

Para este dossiê foram selecionados 13 artigos que se debruçaram sobre o tema Arte e Esoterismo e suas reflexões e produções históricas e contemporâneas.

No tarô a carta 13, A Morte (ou Arcano sem Nome), é o Arcano das Transmutações e da Vida Eterna. A alegoria da morte representada como um esqueleto com uma foice tem uma ampla popularidade enquanto metáfora moralizante tão presente na História da Arte nas danças macabras, em representações do Apocalipse, entre outras.

O treze considerado vulgarmente o número do azar: lembremos a antiga surpestição de não sentar um grupo de 13 pessoas a uma mesa, ideia que tem seu antecedente na Última Ceia. Todavia, para além deste significado muito popularizado desde a Idade Média, existe um outro significado simbólico muito mais antigo, que é o de representar o número 13 a unidade superadora do duodecimal, ou seja, a morte necessária do ciclo completo: um renascimento.

A morte tem relações simbólicas com os quatro elementos, especialmente com a terra enquanto processo de transmutação material. Assim o arcano 13 é aquele que





traz as transformações necessárias, na maior parte das vezes doloridas e sofridas, mas com o propósito de integrar corpo, alma e espírito. No tarô, simboliza sobretudo o fim de um ciclo: morrer para o que nos limita, abrindo caminho à renovação, transmutação, a novos espaços de realização.

Acreditamos então que este significado simbólico do arcano 13, foi especialmente simbólico, na medida em que este dossiê contribui significativamente também para uma transmutação de valores no meio acadêmico, em que cada vez mais o interesse se dirige a estes temas com um olhar renovado e dirigido a um novo ciclo: mais integrativo e consistente para a pesquisa do esoterismo no meio acadêmico.

Trazemos aqui os resumos dos artigos desse dossiê iniciando com o **E se você for artista mago(a)?** (Nadam Guerra) indagando sobre a relação e os pontos de contato entre Arte e Magia, buscando o que há de comum entre o artista e o xamã. O texto traz a genealogia do conceito de Magia e de Arte através da antropologia, da psicologia ao esoterismo, investigando a possibilidade de uma arte mágica nos dias de hoje.

O artigo **O Sigilo Mágico na Arte Contemporânea: os casos Barry William Hale e Elijah Burgher** (Lucas Fier) trata sobre os símbolos produzidos com propósitos mágicos desde a antiguidade em diferentes tradições esotéricas. Essa forma de operação mágica foi popularizada pelo artista inglês Austin Osman Spare, na primeira metade do século XX unindo a tradição com sua própria poética. Desde então sua técnica foi incorporada em tradições mágicas contemporâneas. Dois artistas são apresentados como representantes dessa tendência: o australiano Barry William Hale, cujo trabalho une diversas tradições europeias e afro-americanas e o estadunidense Elijah Burgher, que estabelece através do seu trabalho uma relação entre desejo, magia sexual e homossexualidade.

Segue-se o trabalho **Contaminações Mágicas: (In)Corporações Através da Linguagem da Maquiagem nas Artes da Cena** (Marcio Ricardo Desideri) em que, através da linguagem da maquiagem nas artes da cena contemporânea, são investigadas as “contaminações mágicas” que se constituem de (in)corporações, de acordo com a teoria do corpomídia, de Elena Katz e Cristina Greiner. Sob a ótica do esoterismo, o autor direciona os processos de (in)corporações e relaciona suas origens, os símbolos, os rituais, as máscaras e os objetos com o arcaico na contemporaneidade, os desdobramentos, as multiplicidades que atravessam o corpo onde são analisadas as tensões com a máscara e a maquiagem no processo de contaminação.

**AyahuayA: Processos inconscientes, arte e espiritualidade** (Matheus Moura Silva) faz parte de um estudo onde foram produzidas 14 histórias em quadrinhos a partir do uso de Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC). Entre eles a história AyahuayA que foi a escolhida para fazer parte do dossiê por se tratar de um encontro com um ser espiritual durante transe psicodélico. A história busca expor visões obtidas por ingestão de Ayahuasca com propriedades psicodélicas e usada em rituais espirituais que influenciaram a experiência. AyahuayA.



O artigo **Tarô e Arcanos Maiores: componentes simbólicos da narrativa textual do conto “História da Redenção da Pobreza” de Eduardo Galeano** (Leticia de Fátima Arruda) relata e discute o uso do Tarô com foco nos arcanos maiores para compreender a narrativa textual da obra literária de Eduardo Galeano em seu livro *Palavras andantes*, especialmente no conto “História da Redenção da pobreza”. Galeano conta a história de uma vila e suas dificuldades de sobreviver, até que, em certo momento, um homem de nome Felicinto encontra um emaranhado de dificuldades em seu trajeto na vida, sendo que o uso do Tarô vem simbolizar alguns personagens e suas ações, cujo objetivo é auxiliar e prever o futuro.

No trabalho **Arte esotérica relacionada aos mistérios da vida e da morte** (Ricardo Uhry) é possível considerar que as diferentes perspectivas artísticas relacionados aos mistérios da vida e da morte nos trazem uma primeira reflexão sobre o imaginário budista tibetano, o imaginário indiano do Bhagavad Gita, o imaginário egípcio antigo (e seus reflexos atuais no imaginário rosacruz), o imaginário católico brasileiro e um recorte estético-artístico de panorama internacional que se choca com nosso imaginário da morte. Pode-se assim sugerir que as imagens artísticas são fundamentais em tais concepções esotéricas, a partir de uma sintética interpretação semiótica.

O artigo **Via Corporis: conexões entre tradições esotéricas, vida e bordado** (Maria Virginia Gapski Giordani, Elisa Peres Maranhão, Keila Kern) apresenta parte do processo de criação e elaboração da instalação produzida em arte têxtil *Via corporis*. A criação dos bordados os quais denominam-se “peles”. No referencial estético é trazido as obras de Julia Panadés e Bené Fonteles, ambos artistas brasileiros que trabalham com arte têxtil e usam do conceito de sudário e ritual em seus processos artísticos. São apresentadas as possíveis relações de *Via corporis* com as esferas do ritual e da magia tendo como base as obras de Leonora Carrington e Bené Fonteles, apresentando outros artistas que também trouxeram para obras elementos do esoterismo. Concluindo a discussão com o conceito de profanação tratado por Giorgio Agamben. Em diálogo com esse texto se observa que a instalação se constitui num limiar de transgressão tanto dos rituais de visitas de exposições de arte quanto do ritual da própria *Via crucis*, promovendo um atravessamento de ambas as esferas, da arte e do rito.

**Mapear as inter-relações entre Arte e Esoterismo** (Fernando Alvarez) o teor deste artigo seria impensável alguns anos atrás, mesmo na academia. Por sorte, as ideias, os pontos de vista e inclusive os paradigmas, evoluem. A amplitude e a ambiguidade do tema, possibilitam um devaneio a procura de elos entre fatos – o objeto artístico – e pressupostos – as ideias por trás deles. 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, a maneira de um esboço, os desdobramentos possíveis a serem aprofundados.

**Goddess of the Jewelled Web the transmission of the Transpersonal in Visionary Art** (Daniel Mirante) por meio de um interdiscurso entre conceitos estabelecidos e mitologias liminares, são feitas tentativas de exploração de como a arte visionária transmite e perpetua símbolos de experiências transpessoais na cultura. Usando o



conceito de memes, unidades culturais que são transmitidas por meio de imitação e replicação, é explorado como a arte visionária facilita e comunica experiências liminares com impacto transformador sobre realidades estabelecidas.

Mais um artigo voltado às histórias em quadrinhos, forte instrumento de comunicação em narrativas: **O Álbum Oráculos: criando quadrinhos poético-filosóficos inspirados no I Ching** (Edgar Silveira Franco), o álbum reuniu 10 histórias em quadrinhos (HQs) curtas criadas pelo quadrinhista Edgar Franco (Ciberpajé) ao longo de 20 anos e publicadas inicialmente em revistas alternativas e fanzines. Essas HQs foram desenvolvidas inspiradas em 2 oráculos, 4 delas tendo como base hexagramas do oráculo milenar chinês I Ching, e 6 delas baseadas em arcanos maiores do Tarô. As HQs publicadas no álbum incluem as características basais do gênero poético-filosófico dos quadrinhos e um processo criativo peculiar. A unicidade de cada uma delas diz respeito à forma com que foram criadas unindo a resposta do Oráculo - após a sua consulta -, a relação de significado percebida pelo autor a partir de sua experiência de vida naquele momento -, e a geração de uma breve narrativa metafórica que conectou o sentido do oráculo com a transformação da realidade ordinária desejada pelo criador. Esse processo criativo diferenciado transforma a criação em um ato para além de catártico, um ato de autotransformação, caracterizando essas HQs como Quadrinhos Expandidos (FRANCO, 2017). Esse artigo conceitua os quadrinhos poético-filosóficos e apresenta os processos criativos das 4 HQs inspiradas no I Ching publicadas em Oráculos.

De autoria de um pesquisador na área, ex-coordenador da URCI (Universidade Rose Croix Internacional), o artigo **Esoterismo e Arte: A Perspectiva Egípcia Inicial da Antiga e Mística Ordem Rosacruz – AMORC** (Luiz Eduardo V. Berni) parte de diferentes fontes: bibliográfica, entrevista e documentos, principalmente fotográficos, visando apresentar um panorama da arte egípcia na arquitetura, escultura e pintura do esoterismo templário da Antiga e Mística Ordem Rosae Crucis – AMORC. Como fontes bibliográficas, para situar o esoterismo praticado pela organização, utilizaram-se referências clássicas da Ciências das Religiões, bem como da História e História da Arte egípcia. A apresentação da AMORC, todavia, pautou-se por referências da própria Ordem, visto que é a partir dessa autoidentificação com a cultura e o misticismo egípcio que se dá a busca pelos elementos da arte egípcia materializados nas construções templárias. No estudo, pautou-se inicialmente pelos elementos arquitetônicos do início do século XX nos EUA, porém, concentra-se na arte produzida pelos próprios membros da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC (LSP), a mais antiga do Brasil, pois, a exemplo do que acontecia (e acontece) no âmbito das construções sagradas, a materialização dos anseios de sua arte se concretiza pelas mãos de seus próprios membros.

A artista, professora, pesquisadora Cristina Mendes traz neste trabalho o resultado de sua criação artística. O artigo **Adaptação criativa nas imagens do Tarô do Terreiro de Umbanda Pai Maneco**. O objetivo deste artigo é apresentar partes do processo de criação em que são identificadas a atuação/inspiração espiritual. Para tanto são levantadas questões acerca das formas de comunicação entre sagrado e religiosidade (ELIADE e HOOKS), destaca-se características dos processos tradutórios criativos (CAMPOS, PLAZA e SCHNAIDERMAN) e lança-se luz sobre o valor da dúvida nos



processos poéticos contemporâneos (FERVENZA, SALLES e TESSLER). Se indaga acerca do transitar sógnico identificado na realização das pinturas digitais, considerando a importância de tal ato para a difusão de uma religião de base afro-indígena-brasileira. Sob a ótica de uma crítica engajada e amorosa (HOOKS), acredita-se aprofundar relações dialógicas com as entidades espirituais por meio da pintura e da breve interpretação das cartas. A pesquisa oriunda da criação do Tarô se justifica pelo respeito à ancestralidade mágica e valorização da diversidade de credos não hegemônicos, elementos basilares para a potencialização da abordagem decolonial na cultura e na arte brasileiras.

Finalmente o artigo **O Eu como produto ideológico: Bakhtin aplicado** (Ricardo Epifanio, Bruna Torquato). Neste artigo são usadas as formulações semióticas e estéticas desenvolvidas por Bakhtin, principalmente nas suas obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e *Estética da Criação Verbal*, para analisar qual a função tanto da arte quanto do esoterismo no que diz respeito a criação de si. Ou seja, busca-se compreender como esses dois domínios de criação ideológica ensejam a criação de si, vista como um processo artístico de produção e reprodução. Para tanto, será lançado mão de dois autores, cada um considerado sob o seu domínio ideológico correspondente. Na arte, foi escolhido Marcel Proust, autor de *Em Busca do Tempo Perdido*. No esoterismo, Carl Gustav Jung, em razão da recente publicação de seu (até então privado) *Livro Vermelho* ou *Liber Novus*, o livro no qual ele registrava suas autoexperimentações. Foram aplicadas as elaborações teóricas de Bakhtin em ambos, de modo a revelar a figura dessa interação entre o eu e o mundo enquanto um processo de produção semiótica. Mais especificamente, procurou-se o espaço no qual é possível deixar de apreender a ideologia passivamente, mas antes ativamente participar da história.

Desejamos uma boa leitura!

Profa. Dra. Teresa Lousa  
(FBAUL - Lisboa)

Prof. Dr. José Eliézer Mikosz  
(UNESPAR)



## E SE VOCÊ FOR ARTISTA MAGO(A)?

Nadam Guerra<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste texto, propomos o conceito de artista mago. Buscamos definições de Magia e a estrutura do xamanismo para traçar pontos de contato entre Arte e Magia. Listamos exemplos de artistas (1) que são ligados a tradições mágicas ou que utilizam elementos destas tradições; (2) de artistas que têm práticas análogas à magia mesmo não sendo ligados a nenhuma tradição; e (3) de artistas magos propriamente que, conscientemente, utilizam procedimentos mágicos ou análogos em sua obra construindo uma espiritualidade criativa. Com estas aproximações pretendemos demonstrar que toda arte pode ser vista como uma espécie de magia.

**Palavras-Chave:** Magia. Xamanismo. Sonho. Oráculo. Ritual.

## WHAT IF YOU ARE A MAGICIAN ARTIST?

**Abstract:** In this text, we propose the concept of the magician artist. We searched for definitions of Magic and the structure of shamanism to trace points of contact between Art and Magic. We list examples of artists (1) who are connected to magical traditions or who use elements of these traditions; (2) of artists who have practices analogous to magic even though they are not linked to any tradition; and (3) from actual magician artists who, consciously, use magic procedures or similar in their work, thus building a creative spirituality. With these approaches, we intend to demonstrate that all art can be seen as a kind of magic.

**Keywords:** Magic. Shamanism. Dream. Oracle. Ritual.

---

<sup>1</sup> Artista Visual. Nasceu no Rio de Janeiro em 1977. Bacharel em Artes cênicas (UniRio, 2001). Mestre e Doutor em Artes pelo PPGARTES UERJ 2013 e 2019. A tese de doutorado se chamou “Como tornar-se um Artista Mago”. Professor adjunto no Instituto de Artes da UERJ e na EAV Parque Lage. Participou de quase uma centena de exposições no Brasil e no exterior. Tem trabalhos nas coleções do MAM RJ e Museu de Arte do Rio. Foi curador de eventos de arte como os festivais de performance V::E::R e Corpos Críticos. Coordena o programa de Residência Artística na Ecovila Terra UNA desde 2008. E-mail para contato: nadamguerra@gmail.com



## **E se você for artista mago(a)?<sup>2</sup>**

*Stefan Czerkinsky:*

*– Quais são as precauções a serem tomadas para produzir um conceito?*

*Gilles Deleuze:*

*– Você liga a seta, verifica no seu retrovisor se um outro conceito não está ultrapassando; uma vez essas precauções tomadas, você produz o conceito.<sup>3</sup>*

### **O conceito de Artista Mago**

Arte e Magia parecem ser palavras de universos totalmente diferentes. Porém compreendendo o funcionamento do ser humano e da cultura notamos que as ferramentas utilizadas pelos magos e xamãs de diferentes culturas são as mesmas disponíveis aos artistas: formas, cores, histórias etc. A manipulação do campo simbólico a partir da matéria e a recriação do real a partir do simbólico.

O que chamaremos aqui de artista mago é uma aproximação; um conceito para falar de algo um pouco turvo na prática artística. Uma dimensão mística ou sagrada da criação artística. Como disse Deleuze, "os conceitos não estão na cabeça: são coisas, povos, zonas, regiões, limiares, gradientes, calores, velocidades" (2004. p. 208). Poderíamos falar do artista xamã, artista feiticeiro, artista pajé. Ligaremos a seta e faremos esta ultrapassagem perigosa, supondo um artista mago que englobaria todos estes outros. O artista mago, portanto, não é algo definido, mas um borrão entre as práticas do artista e as práticas tradicionais ou arcaicas que podem ser caracterizadas como mágicas.

Vamos entender Artista Mago(a) em 3 situações:

1. Magos Artistas: os diretamente ligados a tradições mágicas ou que fazem uso de elementos destas tradições;

---

<sup>2</sup> Texto adaptado da tese de doutorado do autor.

<sup>3</sup> DELEUZE, 2004. p. 208



2. Artistas que agem como ou poderiam ser Magos: os que têm práticas análogas à magia mesmo não sendo ligados a nenhuma tradição; e

3. Artistas Magos: os que conscientemente utilizam procedimentos mágicos ou análogos em sua obra construindo uma espiritualidade criativa.

O misticismo na Arte ainda sofre grande preconceito. E quando nos aproximamos do entendimento sobre o processo criativo e de produção de artistas do século XX e XXI vemos surgir, muitas vezes, influências que são sistematicamente ignoradas pela história da Arte. Algumas vezes, inspirações diretas no campo místico são apagadas das biografias dos grandes artistas. Usar o termo Artista Mago tem como objetivo “retirar artistas do armário” da magia, em um esforço contrário ao apagamento hegemônico da história da arte. Pretende-se aqui demonstrar que a arte é – como sempre foi – uma ferramenta espiritual. E, principalmente, abrir espaço para que novos artistas possam assumir uma espiritualidade criativa.

### O que chamamos de mago

O que é um mago? *Magus* ou *magi* é uma palavra latina derivada do persa, significando tanto “imagem” quanto “sábio”, do verbo cuja raiz é *meh*, “grande”, que em sânscrito é *maha*. Começamos por isso: grandes, sábios e entendedores do funcionamento da imagem. O termo seria usado desde o século IV a.C. para denotar um seguidor de Zoroastro, ou melhor, um seguidor do que a civilização helenista associava com Zoroastro, alguém que teria a habilidade de ler as estrelas e manipular o destino que elas previam.

O sentido anterior ao período helenista é incerto. Zoroastro – ou Zarathustra – foi um antigo profeta iraniano, ético líder espiritual e filosófico, que ensinou uma filosofia espiritual de autorrealização e realização do divino. A ele se atribui, além do invento da astrologia e da magia, uma grande quantidade de textos gregos pseudepigráficos, ou seja, textos aos quais é atribuída falsa autoria<sup>4</sup>. Os gregos dos

---

<sup>4</sup> Ver: Encyclopædia Iranica. Disponível em: <http://www.iranicaonline.org/articles/zoroaster-iv-as-perceived-by-the-greeks> Acesso em: 3 de junho de 2019.



séculos VI e VII não poderiam mais cultuar os antigos Deuses pagãos, pois seriam perseguidos. Então começaram a difundir textos religiosos filosóficos como se fossem uma sabedoria que vinha de longe; Zoroastro e os magos, sua casta sacerdotal, foi uma projeção da religião persa incorporada ao folclore europeu. No início da era cristã, a magia era caracterizada como algo distante. Primeiro, era localizada em uma Pérsia idealizada e, séculos depois, em um Egito fantasioso de Hermes Trismegisto e da tábua de esmeraldas.

Na Bíblia, *magi* é traduzida, algumas vezes, como “homens sábios”, mas no Evangelho de Mateus se manteve o termo “mago” para se referir aos três reis magos que visitaram o menino Jesus seguindo a estrela guia. O mago é retratado na carta de número I no tarô como o aprendiz que manipula os elementos como um artista; pode ser também o farsante, o ilusionista ou o enganador.

No fim da idade média, com a caça às bruxas, a igreja católica inicia uma perseguição ainda mais ferrenha a todas as práticas consideradas heréticas lançando um forte estigma sobre as tradições mágicas. Alguns teóricos chegaram a supor que “foi a Inquisição, e não as bruxas, que inventou o conceito de bruxaria” (ELIADE, 1979, p. 76). Seria uma forma de atacar e perseguir adversários acusando-os genericamente de “bruxaria”, o que incluiria sempre heresias, orgias, canibalismo, malefícios e a adoração do demônio. Umberto Eco (2007) inclui em *História da feiura* um capítulo para as bruxas que foram associadas a todo tipo de ocorrência: desastre, fome, peste, etc.

Mesmo a magia sendo praticada tanto por homens quanto por mulheres, a misoginia faz recair sobre elas a carga mais pesada. A ideia da bruxa-mulher-maléfica parece ser ainda mais antiga: em *Odisseia*, Jasão é seduzido pela feiticeira Circe, que depois tenta matá-lo (HOMERO, 2014). Um processo mitificante aproxima magia, estrangeiro, feminino, sedutor/sensual, serpente, traidor/traiçoeiro como uma assombração que aterroriza a cultura patriarcal. Haveria o interesse de criar um monstro das práticas tradicionais mágicas.

Essa foi uma estratégia para conter as transformações sociais que no fim do feudalismo estavam ameaçando o poder da nobreza e da igreja europeia. A peste negra resultou em uma queda populacional, a qual estaria levando ao fim da servidão (pois com menos trabalhadores os salários aumentavam). O capitalismo seria, assim,





uma contrarrevolução diante da insurgência popular contra o feudalismo, e o controle religioso e sexual, uma forma de o clero limitar o poder das mulheres (FEDERICI, 2017).

Há uma ligação entre magia e marginalidade/resistência. Em muitas culturas há uma ideia identificada como “simbolismo de centro”: uma noção de que um povo, uma civilização, constituem-se como um microcosmos que tem um centro sagrado (ELIADE, 1998). O centro está ligado à ordem e à manutenção da vida. Em oposição ao centro, estão os inimigos e estrangeiros, que “são assimilados às forças demoníacas, pois eles esforçam-se por reintegrar este microcosmos no estado caótico, ou seja, suprimi-lo” (ELIADE, 1998, p. 38).

Em paralelo ao simbolismo de centro é estabelecido um culto ao exótico. Como já mencionamos, a magia grega produz textos e rituais atribuídos ao estrangeiro e exótico Zoroastro persa e ao Egito de eras ancestrais. Imputar a práticas a tradições estrangeiras e distantes no tempo era, ao mesmo tempo, uma forma de preservar os autores dos textos de possíveis perseguições e uma maneira de trazer autoridade a ideias, a despeito de serem correntes na cultura popular local (e com variações em outras culturas animistas). As fontes dos textos seriam impossíveis de serem verificadas, porém a eficácia era comprovada empiricamente. A polaridade entre centro e caos faz com que tudo que não seja o padrão hegemônico seja atirado em direção à marginalidade. Tudo que não é a norma passa a ser magia. Todas as culturas marginalizadas vão se identificar e ser fundidas em uma espécie de estética de resistência, presente na tradição mágica.

### **O que é um Xamã**

A palavra xamã deriva do tungue, idioma dos Evencos, da Sibéria. Quem sugeriu o termo xamanismo foi o romeno, filósofo da religião, Mircea Eliade<sup>5</sup>, que em 1950 publicou: *Xamanismo, a arte do êxtase* (1998), defendendo que o xamanismo é a tradição oculta mais antiga e de distribuição mais ampla. A ideia do xamanismo

---

<sup>5</sup> Mircea Eliade (1907-1986) foi um pensador romeno, naturalizado norte-americano. É um dos mais influentes filósofos das religiões da contemporaneidade.



supõe que centenas de culturas nativas dos mais distantes lugares da terra teriam uma base em comum: a capacidade do xamã de controlar o êxtase. Viagens para os mundos espirituais, transe, canções, mitos, rituais de cura, adivinhação, propiciação<sup>6</sup> etc são exemplos de características comuns além das singularidades contextuais. O êxtase poderia ser definido como diferentes maneiras de acessar uma dimensão além do indivíduo, chamada de mundo dos sonhos ou dos espíritos.

O mago seria um xamã das tradições europeias. Ambos os termos são genéricos e imprecisos:

Se por 'xamã' se entender qualquer mago, feiticeiro, medicine-man ou extático encontrado ao longo da história das religiões e da etnologia religiosa, chegar-se-á a uma noção ao mesmo tempo extremamente complexa e imprecisa, cuja utilidade é difícil perceber, visto já dispormos dos termos 'mago' e 'feiticeiro' para exprimir noções tão díspares quanto aproximativas como as de 'magia' ou 'mística primitiva'. (ELIADE, 1998, p. 15).

A utilidade do conceito, no nosso caso, será observar os muitos pontos em comum nas tradições xamânicas, para pensar nas práticas artísticas e como estas características poderiam estar presentes no processo artístico contemporâneo. Sintetizando: as características levantadas por Eliade para o xamã são, entre outras:

- a manipulação da realidade através do simbólico;
- a capacidade de guiar outros pelo estado alterados de consciência (de êxtase);
- a comunicação (oráculo, visões, sonhos) com outros planos de consciência (inconsciente, deuses, espíritos) supondo que exista um eixo onde estes planos se encontram<sup>7</sup>.

Eliade entende que o orientalismo, o primitivismo e o interesse pela magia demonstram uma reação ao materialismo ocidental, ao niilismo e ao existencialismo. As vanguardas históricas buscavam no mundo não ocidental mais do que uma estética, buscavam uma visão de mundo livre das limitações impostas pelo

---

<sup>6</sup> Sacrifício ou oferta a uma divindade para lhe aplacar a cólera ou para a agradar.

<sup>7</sup> O *axis mundi*, eixo do mundo, seria uma coluna cósmica ou umbigo do mundo. (ELIADE, 1995).



racionalismo e positivismo. Os surrealistas, por exemplo, valeram-se do oculto como arma poderosa em sua rebelião contra o *establishment* burguês.

### Magos Artistas

Há grandes mudanças na arte influenciadas por correntes espirituais. Na virada do século XIX, em contraste com a lógica cientificista vigente, uma onda arrebatou muitos escritores franceses. De Goethe a Balzac, muitos escreveram obras inspiradas na magia. As vanguardas históricas foram fortemente influenciadas pelo esoterismo. A Teosofia de Helena Blavatsky defende a crença na existência de uma sabedoria universal transcendental, que pode ser alcançada através da meditação, estudo e serviço à humanidade. Seus princípios incluem a existência de planos espirituais superiores. Essa filosofia mística foi fundamental nos movimentos abstracionistas com artistas como Hilma af Klint, Kandinsky, Mondrian e Malevich que imaginaram para as bases de uma arte que abstrai o mundo e chega em uma estrutura de princípios divinos universais em formas geométricas.

A pintora Hilma af Klint<sup>8</sup> começou a receber inspirações para suas pinturas durante sessões espíritas com um grupo de artistas mulheres. Ela se sentia como um canal para a pintura dizendo que as telas eram feitas não por ela, mas através dela, da mesma forma que entendemos uma psicografia.<sup>9</sup>

Wassily Kandinsky<sup>10</sup> também se inspira na Teosofia (e em outras fontes) para conceber sua visão de arte espiritual em sua pintura, que é descrita no livro *Do espiritual na arte* (1996). A abstração poderia ser uma espiritualização da matéria, a busca de mostrar além da realidade exterior imediata e buscar o espírito das coisas.

---

<sup>8</sup> Hilma af Klint foi uma artista sueca que viveu entre 1862 e 1944. Ela é conhecida por ser pioneira no movimento da arte abstrata, tendo produzido uma série de pinturas abstratas antes de outros artistas famosos do movimento. Apesar de trabalhar em seu estilo abstrato por muitos anos, ela nunca exibiu publicamente seu trabalho em vida. Sua primeira grande exposição pública ocorreu em 2013, no Museu de Arte Moderna de Estocolmo, e desde então suas obras têm sido exibidas em várias galerias e museus em todo o mundo como na Pinacoteca de São Paulo, em 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/topics/> Acesso em: 20/02/2023

<sup>10</sup> Wassily Kandinsky (1866-1944) foi um artista plástico russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. Apesar da origem russa, adquiriu a nacionalidade alemã, em 1928, e a francesa, em 1939.



Segundo Kandinsky (1996, p. 2-4), essa forma de expressão apareceu em uma época em que

o pesadelo do materialismo, que transformou a vida do universo em um jogo mal e inútil, ainda não passou. [...] Após o período de esforço materialista, que manteve a alma sob controle até que ela fosse sacudida como mal, a alma está emergindo, purificada por provações e sofrimentos. [...] A vida espiritual, à qual a arte pertence e da qual ela é um dos elementos mais poderosos, é um movimento complicado, mas definido e facilmente definível, para a frente e para cima.

Kandinsky atribui sua educação espiritual a Helena Blavatsky:

Sra. Blavatsky foi a primeira pessoa, depois de uma vida de muitos anos na Índia, a ver uma conexão entre esses 'selvagens' orientais e nossa [civilização] europeia. A partir desse momento, iniciou-se um tremendo movimento espiritual, que hoje inclui um grande número de pessoas e até assumiu uma forma material na Sociedade Teosófica. Essa sociedade é composta por grupos que buscam abordar o problema do Espírito por meio do conhecimento interior [...] (KANDINSKY, 1996, p.13-4).

Outro abstracionista inspirado pela Teosofia é Mondrian. Ele almeja uma arte que busque superar a realidade perceptível que aparece na pintura realista e entra em uma realidade cósmica mais profunda, finalmente representada pela abstração. Ele, que foi membro da Sociedade Teosófica até sua morte, usa o termo "neoplasticismo" pela primeira vez, derivado dos textos de Blavatsky que diziam que a essência plástica é a origem de tudo no Universo (GÓMEZ, 2011). O conceito é resultante de amálgama de ideias da influência formal, teórica e filosófica do teosofista, como do matemático Schoenmaekers<sup>11</sup> e de palestras de Rudolf Steiner.<sup>12</sup>

Um caso semelhante é o de Malevich<sup>13</sup>. Primeiro envolvido no movimento

---

<sup>11</sup> Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875-1944) foi um matemático e teosofista que formulou os princípios plásticos e filosóficos do movimento De Stijl, do qual Mondrian fazia parte.

<sup>12</sup> Rudolf Steiner (1861-1925) foi um filósofo, educador, artista e esoterista. Foi fundador da antroposofia e de várias técnicas ainda hoje influentes na cultura alternativa mundial, como a pedagogia Waldorf, a agricultura biodinâmica, a medicina antroposófica e a eurritmia. Escreve sobre ocultismo, agricultura, arquitetura, arte, drama, literatura, matemática, medicina, filosofia, ciência e religião.

<sup>13</sup> Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935) foi um pintor abstrato russo de ascendência polaca. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como suprematismo.



simbolista russo, ele busca explorar a quarta dimensão, com os conceitos de espaço e tempo tratados pelo teosofista russo Uspensky<sup>14</sup>. O suprematismo buscava dissolver as formas na geometria sagrada até atingir o mais absoluto nada (HALL, 2012).

Podemos reconhecer magos artistas, os artistas diretamente filiados a alguma tradição em diversas religiões. Por exemplo, ligados às religiões afro-brasileiras, podemos citar Mestre Didi<sup>15</sup>, que era antropólogo e sacerdote do candomblé brasileiro, conhecido por suas esculturas e pinturas inspiradas em temas africanos e afro-brasileiros. E o contemporâneo Ayrson Heráclito<sup>16</sup>, que faz obras relacionadas diretamente aos rituais do candomblé. Outro sacerdote é o pintor Pablo Amaringo<sup>17</sup>, artista e xamã peruano que pintava imagens de visões que acessava durante rituais com chá da ayahuasca.

### Magos Artistas camuflados

Nem sempre o artista deixa explícito seu vínculo ou inspiração no misticismo. Vejamos dois exemplos de obras ligadas ao hermetismo e alquimia. O caso de Marcel Duchamp (1975) é digno de nota. Ele acreditava que o “ato criador é mediúnico” e levou uma vida digna de alquimista, segundo o historiador da arte John F. Moffitt, que defende “o hermetismo como o principal tópico que organiza a filosofia operacional de Duchamp” (MOFFITT, 2003). A alquimia forneceu a Duchamp grande parte dos materiais-fonte para sua iconografia e apesar de jamais admitir ter feito uso do hermetismo, também nunca o negou.

A “grande obra” de Duchamp, ou *opus magnum*, para usarmos o termo hermético, seria *O grande vidro* ou *A noiva desnudada por seus celibatários mesmo*<sup>18</sup>,

---

<sup>14</sup> Piotr Demiánovich Uspenski (1878-1947) foi um matemático e ocultista russo. Seus trabalhos se concentraram na discussão da existência de dimensões mais elevadas que a terceira, a partir de análises tanto do ponto de vista geométrico quanto do psicológico. Era seguidor de George Ivanovich Gurdjieff. Seu primeiro livro, *A quarta dimensão*, foi publicado em 1909.

<sup>15</sup> Mestre Didi (2017-2013).

<sup>16</sup> Ayrson Heráclito é um artista visual e curador brasileiro, nascido em Salvador em 1968.

<sup>17</sup> Pablo Amaringo (1938-2009).

<sup>18</sup> “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”, Marcel Duchamp 1915-23 Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro. Dimensões 277,5 cm x 175,9 cm Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia



resultado de esforços de investigação, “obscuridade sistemática” derivada de “ocultismo fantasioso” e “sinais cabalísticos”(MOFFITT, 2003). Podemos ver em *O grande vidro* uma alegoria do processo de transformação pessoal a partir da consciência da própria energia sexual (orgânica e mecânica) como forma de elevação espiritual, que retorna e se converte em vitalidade física. No catálogo de uma retrospectiva de “Duchamp pintor”, no Centro Pompidou, lemos:

Não podemos escapar da dimensão esotérica desse desenho [...] E Ulf Linde, um de seus principais exegetas, não hesita em comparar esta obra com uma ilustração extraída de uma obra filosófica antiga, vendo nesta jovem virgem, despida de suas roupas o símbolo do material alquímico que, durante sua transmutação no ouro do ‘casamento filosófico’, sofre liquefação e transformação de seu estado (CENTRE POMPIDOU, 2014).

Hoje a leitura predominante de Duchamp ocorre por meio da arte conceitual dos anos 70 que o incorporou como um precursor de uma arte filosófica e imaterial. Isso apaga o Duchamp, homem do século XIX, pintor, escultor, místico, leitor dos grimórios medievais. Em sua obra há uma série de informações cifradas. Por exemplo, em *À Bruit Secret* (Um ruído secreto), um *ready-made* assistido, aparece um texto que poderia ser decifrado com métodos descritos em grimórios. Há também o curta-metragem *The Witch’s Cradle* (O berço da bruxa), da cineasta Maya Deren em parceria com Duchamp, que faz referência direta a símbolos mágicos. Irônico e inteligente como um mago sabia o que dizer e o que calar (LÉVI, 2017).

No caso brasileiro, temos o exemplo de Tunga<sup>19</sup>, que foi um artista inspirado pela imagética da alquimia (SOUZA, 2017). Sua obra é repleta de referências aos processos alquímicos (mutação, metamorfose, transmutação), materiais (mercúrio, cristais e metais) e formas (tubos de ensaio, cálices e bastões representando os princípios receptivo e ativo). Tunga, que se diz um leitor de antigos textos de alquimia, desconversa sobre o poder mágico de sua obra. “Obviamente não pretendo achar o ouro no meio de meu trabalho. A alquimia é apenas uma metáfora” (GAZIRE, 2010), diz o artista. A afirmação é dúbia, uma vez que ele sabe que, na magia e na alquimia, a metáfora é que tem o poder de transformação. Que o complexo processo para a

---

<sup>19</sup> Tunga (1952-2016).



obtenção do ouro alquímico é associado ao autoconhecimento, como descreveu Carl Gustav Jung (1990), no livro *Psicologia e Alquimia*.

### **Artistas que agem como Magos**

Pode ser fácil reconhecer um artista mago quando está vinculado diretamente a uma tradição ou sua obra cita explicitamente elementos desta tradição. Mesmo que haja uma tendência de “limpar biografias” das características místicas, as referências diretas possibilitam que as conexões sejam feitas. Mas o que dizer de artistas que usam procedimentos análogos aos que seriam usados na magia? Ou se observarmos que o resultado pretendido é similar ao que um xamã obteria?

Para poder ver esta “camada de magia” na arte contemporânea é preciso entender os mecanismos de funcionamento da magia para identificar como são incorporados de diferentes maneiras nas práticas artísticas atuais. Listaremos aqui algumas estruturas mágicas seguidas de exemplos de artistas que as utilizam sem nos deter profundamente em cada uma delas.

Quando falo “procedimentos análogos” ao de um xamã ou mago estou me referindo ao uso de algumas características comuns:

- A. Uso de estados alterados de consciência (êxtase, mediunidade, ou sonho) no processo criativo;
- B. Incorporação de rituais para a criação ou ativação das obras;
- C. Uso de imagens da mesma forma como são utilizadas nos procedimentos mágicos. Ou seja, com intenções de transformação simbólica da realidade pessoal ou social ou como uma forma de comunicação entre o mundo físico e o mundo invisível enviando ou recebendo mensagens do inconsciente.

Êxtase, ritual e imagem serão como filtros para identificar a magia. Os 3 elementos se sobrepõem e se confundem. Um ritual pode ser descrito como dar vida



a uma imagem simbólica. A imagem simbólica pode ser vista como uma maneira de comunicar com o inconsciente da mesma forma que no sonho ou em um transe.

Traremos exemplos de artistas sem pretender dar conta da totalidade das possibilidades, apenas para guiar nosso olhar que, uma vez treinado, poderá ver que em todo trabalho de arte há, em maior ou menor grau, elementos mágicos sendo ativados.

### **Arte é ação intencional**

Aleister Crowley<sup>20</sup> definiu que a magia é “a ciência e a arte de ocasionar mudanças em conformidade com nossa vontade” (CROWLEY, 1994 p. 190) e afirmou: “todo ato intencional é um ato mágico” (p. 191).

A performer norte americana Anna Halprin<sup>21</sup> criou um método de construção de performance e rituais que parte sempre de uma intenção sobre o que quer ser transformado. Com a dança ela passa pelos 3 elementos que listamos. Imagens arquetípicas que, em movimento, geram êxtase:

Nesses grandes grupos de dança, notei um fenômeno excepcional ocorrendo repetidas vezes. Quando pessoas suficientes se moviam juntas em um pulso comum com um propósito comum, surge uma força incrível, um ritmo extático. (HALPRIN, 1995, p.228, tradução nossa).

Halprin relata a sensação dos participantes se movendo como um único corpo e reconhece formas geométricas e arquetípicas no movimento. Exatamente como a descrição do xamã de Mircea (1998), ela conduz grupos para além da experiência individual, numa comunicação com o inconsciente que poderia ocasionar mudanças concretas na realidade:

---

<sup>20</sup> Aleister Crowley, (1875-1947) foi um ocultista inglês, mágico cerimonial, poeta, pintor, romancista e alpinista. Ele fundou a religião de Thelema, identificando-se como o profeta encarregado de guiar a humanidade a Éon de Hórus, no início do século XX. Publicou Sua versão do Tarô, The book of Thoth, com a ilustradora Frieda Harris.

<sup>21</sup> Anna Halprin (1920-2022).





Cada vez mais, em oficinas e rituais públicos, encorajei as pessoas a trabalharem com suas próprias vidas como materiais, a usar questões da vida real para que o poder transformador da dança tivesse a oportunidade de efetuar mudanças na vida real para elas (HALPRIN, 1995, p.229, tradução minha).

O trabalho de Halprin nos anos 60 teve grande influência na dança pós-moderna e na *performance art* (SCHECHNER, 2011). Na década de 70, ela iniciou o uso de artes expressivas para uma cura coletiva ou individual em terapia. A *Dança Planetária* (1981) foi ritual de cura coletivo originalmente criado em uma oficina de Anna em resposta ao desejo da comunidade local de recuperar o Monte Tamalpa da ameaça de um *serial killer*<sup>22</sup>. O ritual participativo evoluiu para uma dança mundial pela paz entre os povos e com a Terra. É repetido todos os anos em várias cidades do mundo. A cada ano, um tema especial é escolhido, destacando uma preocupação da comunidade. Movendo-se ao som de tambores, os participantes correm ou caminham em círculos concêntricos, criando uma mandala em movimento, em um chamado pela paz. Halprin trabalhou também sobre a questão da segregação racial (*Ceremony of Us*, 1969) após conflitos de guetos em Los Angeles<sup>23</sup>. Para a cura individual, Halprin desenvolveu o *Processo Vida/Arte*<sup>24</sup> em que integra dança, ritual e desenho e trabalha sobre o material de vida do indivíduo. Com base na própria experiência de se curar de um câncer utilizando rituais pessoais, ela trabalhou com portadores de HIV. O processo teve como objetivo fortalecer os participantes física, emocional, mental e espiritualmente<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> O bandido vinha atacando mulheres na área próxima ao parque, causando uma onda de terror na vizinhança. Dois dias depois do ritual, ele foi identificado e preso.

<sup>23</sup> Adaptado de informações do site oficial de Anna Halprin. Disponível em: <https://www.annahalprin.org/performances> Acesso em: setembro de 2019. (Tradução minha).

<sup>24</sup> Em inglês, Halprin *Life/Art Process*, desenvolvido a partir da colaboração de Anna “com outros artistas e líderes em um movimento inovador que deveria unir os campos da dança, movimento, arte, performance, somática, psicologia e educação”. Essas colaborações incluíram trocas entre o grupo de *Dancers Workshop*, de Anna e o grupo *Fluxus* de Nova York, Fritz Perls (fundador da terapia Gestalt), Moshe Feldenkrais (consciência através do movimento), Carl Rogers (terapia centrada na pessoa) e Thomas Gordon (educação confluyente). Fonte: <https://www.tamalpa.org/about-us/our-history/> Acesso em: setembro de 2019. (Tradução minha).

<sup>25</sup> Performances com portadores de HIV: *Circle the Earth: dancing with life on the line*, 1989-1991; *Carry Me Home*, 1990; e *Intensive Care: reflections on death and dying*, 2000-2006.



## Psicomagia, arte de curar

Para Jung (2002), o simbólico é a linguagem do inconsciente. Todas as ações podem ser simbólicas, e o que as torna simbólicas não é nada intrínseco à ação, mas o olhar que se tem sobre elas. Seja o olhar do próprio fazedor ou um olhar externo.

Se tudo pode ser simbólico (e é), há ações em que a principal motivação não é seu resultado concreto, mas a manipulação simbólica que tais ações efetivam. Chamaremos então de “ação simbólica” rituais/performances em que um plano invisível é a motivação principal; dependendo do contexto, poderíamos descrevê-la como subjetiva, imaterial, ficcional, espiritual ou de outra maneira. Por esta definição, em oposição às ações simbólicas, teríamos as ações cotidianas, nas quais a motivação do fazedor é de ordem mais objetiva e material. Naturalmente, entre uma coisa e outra, há todas as possibilidades de gradação. E nada é puramente simbólico ou puramente cotidiano. Mas esta distinção “simbólico” *versus* “cotidiano” vai nos ajudar a ler as ações. Na magia e na arte, os rituais e performances serão majoritariamente simbólicos.

Na visão de mundo imanente e não racional, característica do xamanismo, há uma continuidade entre o material e o imaterial. Podemos perceber que as ações simbólicas são tão concretas e reais quanto qualquer atividade cotidiana. Em outras palavras, nosso inconsciente não vê diferença entre uma ação simbólica, um gesto metafórico e uma ação cotidiana. Elas são absorvidas da mesma maneira pelo nosso entendimento mais profundo.

Esta noção do poder da ação poética leva Alejandro Jodorowsky<sup>26</sup> a propor o conceito de psicomagia (JODOROWSKY, 2009). A partir de sua experiência como assistente de uma curandeira mexicana e como diretor de teatro, ele percebeu que as ações praticadas por seus atores poderiam ter o mesmo efeito transformador que as cirurgias espirituais realizadas pela curandeira. Uma ação simbólica ou um ato poético poderiam transformar a realidade de uma pessoa, curar traumas ou problemas psicológicos.

---

<sup>26</sup> Alejandro Jodorowsky (1929 - presente) é um artista chileno-francês conhecido por sua contribuição em várias áreas, como cinema, teatro, poesia, prosa, quadrinhos e psicoterapia. Ele é especialmente conhecido por seus filmes surrealistas, como *El Topo* e *A Montanha Sagrada*.



Mas qual seria o funcionamento do ato psicomágico? Primeiro, percebe-se que há algum padrão inconsciente que limita as ações de uma pessoa. Isso pode ser feito pelo tarô, mas existem inúmeras formas de trazer à consciência este material. Em seguida, este padrão é traduzido em linguagem simbólica e arquetípica para então formular uma ação simbólica a ser executada. A ação leva em conta o universo simbólico da pessoa e suas possibilidades concretas. Deve ser algo que não fuja ou acoberte a questão, e sim que vá de encontro aos medos dela e realize metaforicamente as fantasias desastrosas de quem a executa. O único caminho para além é através. A ação deve ser algo nunca antes realizado pela pessoa – e, quanto mais difícil, mais eficaz, porque, do mesmo modo que nas magias antigas, é necessário um engajamento pessoal do plano consciente para acessar uma entrega no plano simbólico do inconsciente. Também não pode ser algo impossível de realizar, mas uma ação que seja significativa e marcante o bastante. Assim haverá a transformação simbólica da questão.

Jodorowsky ressalta a importância de terminar o ato psicomágico oferecendo elementos positivos ao inconsciente. Mesmo quando o ato passa por uma catarse, corte de laços ou quebra de figuras opressoras, ele diz ser importante terminar resignificando a experiência com atos como plantar uma muda, dar um presente de agradecimento ou encenar uma reconciliação.

Sugere ainda que, ao performar a transformação simbólica de seu trauma, a pessoa estará modificando seu padrão inconsciente. E, mudando o inconsciente, haverá uma mudança concreta da relação desta pessoa com o mundo, alterando a sua realidade. Ou, falando de outra maneira, a arte estaria reprogramando a vida. Naturalmente, esta prática é acessível a qualquer pessoa, não necessariamente a alguém que se considere artista. Mas é interessante pensar, no contexto de uma função transformadora da arte, a existência desta possibilidade.

### **A cura pela imagem**

Vejamos 2 exemplos de obras que lidam com questões coletivas da ancestralidade e processam da mesma maneira que psicomagias traumas coletivos,



só que na forma de imagem. Rosana Paulino<sup>27</sup> tem uma produção focada na questão da mulher negra brasileira. A violência, resultado do racismo, e as marcas da escravidão são trazidas à tona. Como conviver com estas lembranças? Em recente exposição no Rio de Janeiro, a artista trouxe algumas obras realizadas a partir de referências pessoais. *Parede da memória*<sup>28</sup> é composta de 1,5 mil patuás produzidos a partir de retratos de família. Em outras obras, são reproduzidas imagens históricas de negros escravizados. Quem visita a mostra pode perceber que o interesse pelas obras é maior do que o simples apelo estético poderia explicar. O público se detém por mais tempo que em outras mostras no mesmo museu. Há um clima solene e emotivo na sala. Podemos dizer que a função da mostra se aproxima de um ritual onde são cultuados os ancestrais. Através do culto à memória coletiva, os traumas coletivos estão sendo trabalhados. Presenciar os trabalhos é também participar deste longo processo de cura.

Outro exemplo, Regina José Galindo<sup>29</sup> é uma artista performática guatemalteca. Produz uma obra de forte conteúdo político e crítico, utilizando o próprio corpo como instrumento de enfrentamento e transformação social. Aborda temas como o feminicídio, o genocídio indígena e de comunidades latino-americanas. Vivemos em um mundo de imagens. Precisamos delas para nos entendermos. Traumas são imagens reprimidas escondidas no inconsciente. Para curar um trauma, é preciso primeiro passar através dele, criando uma imagem visível que depois possa ser ressignificada.

Dentre as performances que realizou está *Terra* (2013). A artista se coloca nua no campo enquanto uma retroescavadeira retira o solo ao redor. A ação relembra o trauma dos genocídios recentes da Guatemala. Durante a ditadura, na década de 80, em que ocorreram massacres onde tribos inteiras foram enterradas vivas por retroescavadeiras.

---

<sup>27</sup> Rosana Paulino (1967- presente).

<sup>28</sup> Parede da memória. Rosana Paulino, 1994/2015. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento.

<sup>29</sup> Regina José Galindo (1974- presente).



Artistas como Paulino e Galindo alimentam o imaginário coletivo com metáforas e imagens que trazem ao consciente feridas coletivas para que possamos transformá-las a partir da exposição, de trazer pela imagem a nossa consciência.

### Arte que é oráculo

Na busca pela estrutura da magia todos os caminhos nos levam para o estudo do inconsciente e da linguagem. Walter Benjamin reconhece uma continuidade entre a própria linguagem escrita e suas origens mágicas:

Se a leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram eles mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. [...] em outras palavras, a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no decorrer da história (BENJAMIN, 1987, p.112).

Seguindo este raciocínio, nas práticas de oráculo podemos fazer uma arqueologia viva da criação da linguagem. Da mesma maneira que vemos o desenho das formas das letras e acessamos conceitos abstratos invisíveis; com um baralho de tarô, por exemplo, podemos acessar arquétipos coletivos. E se isso vale para o Tarô, por que não poderia funcionar para qualquer imagem?

O Tarô inspirou centenas de artistas no último século. Salvador Dalí<sup>30</sup> e Leonora Carrington<sup>31</sup>, que foi a homenageada na última edição da Bienal de Veneza, criaram suas próprias versões de baralho de Tarô.

Jung (1988) explica o oráculo pelo conceito de sincronicidade: tudo que acontece neste instante, participar da qualidade deste instante. Ele explica que, para

---

<sup>30</sup> Salvador Dalí (1904-1989) foi um artista espanhol, conhecido por sua participação no movimento surrealista.

<sup>31</sup> Leonora Carrington (1917-2011) foi uma artista surrealista britânica, é reconhecida como uma das mais significativas do movimento surrealista feminino.



a cultura chinesa, a sincronicidade é mais importante que a causalidade. A percepção que uma coisa resulta em outra como causa e efeito não é negada. Porém mais importante que isso é a percepção que tudo acontece integradamente no mundo: ações humanas, eventos naturais, clima, estações, horas do dia. A sincronicidade se sobrepõe à causalidade. A sincronicidade é uma visão holística, ou seja, que vê o todo. Na causalidade, podemos pensar em atribuir responsabilidade e culpas. Isso não leva a entender os sujeitos separados uns dos outros, cada um no seu livre arbítrio e autonomia. Na sincronicidade, percebemos os sujeitos e o ambiente fazendo parte de um mesmo sistema; e mesmo as pequenas autonomias de cada elemento do sistema não interferem no fato de que o sistema tem uma respiração própria.

A sincronicidade é um tema que aproxima o processo criativo e a arte oracular. Vários artistas magos, incluindo o músico Brian Eno<sup>32</sup>, usam a arte oracular para acessar camadas de pensamento mais profundas e liberar a criatividade de forma intuitiva e fluida. Eno criou uma série de frases que foram escritas em tiras de bambu e usadas em um processo criativo coletivo com outros músicos. Ele juntou essa série com um projeto similar do artista multimídia Peter Schmidt e lançou um baralho de cartas chamado *Oblique Strategies*<sup>33</sup> (Estratégias oblíquas). O baralho teve várias edições com variações nas frases e as mais recentes incluem ilustrações e uma versão disponível para aplicativo de celular. Cada carta contém uma frase ou observação enigmática, e seu uso principal é para a criação musical ou artística. Dentre os inúmeros artistas que usaram o baralho no processo criativo de suas músicas estão David Bowie e a banda R.E.M.

É interessante notar como a limitação pode ser um dos grandes motores da criatividade, como evidenciado pela criação do *Oblique Strategies*. Ao restringir o processo criativo a frases enigmáticas e observações aparentemente aleatórias, os artistas são desafiados a encontrar novas soluções e abordagens para seus trabalhos. A sincronicidade também desempenha um papel importante nesse processo, permitindo que os artistas acessem *insights* e ideias que talvez não tivessem considerado de outra forma.

---

<sup>32</sup> Brian Eno (Inglaterra, 1948) é um músico, compositor e produtor musical britânico, lembrado como um dos responsáveis pelo desenvolvimento da música ambiente.

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/> Acesso em: setembro de 2019.



No geral, o uso de oráculos na arte e na criatividade pode ser uma ferramenta valiosa para ajudar os artistas a explorar novas possibilidades e encontrar inspiração em fontes inesperadas.

### **E se você for um artista mago?**

Os exemplos aqui trazidos estão longe de dar conta de todas as possibilidades da sobreposição entre Arte e Magia. Qualquer artista que você possa pensar vai utilizar alguns dos fundamentos da magia pelo simples fato da estrutura da magia ser a mesma da estrutura da linguagem. Conectar o mundo visível ao invisível, intencionalmente transformar a realidade, seguir a intuição ou mesmo revelar conteúdos inconscientes por imagens ou palavras são atributos de artistas magos e também de todos os seres humanos.

Ter consciência disso é o que faz a diferença aqui.

### **Referências**

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Centre Pompidou, **Dossiers pédagogiques MARCEL DUCHAMP**: LA PEINTURE, MÊME, 2014. Disponível em: [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp\\_peinture/#renvoi39](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/#renvoi39). Acesso em: julho de 2019.

CROWLEY, Aleister. **Magick Liber Aba**: magick em teoria e prática: Livro Quatro de Mestre Therion. (Tradução não assinada, disponível em: <https://hermetic.com/pt/crowley/book-4/aba3>. Acesso: junho de 2019) Original em inglês: Londres: Red Wheel/Weiser, 1994.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. in: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva: 1975.

DELEUZE, Gilles, **A ilha deserta e outros textos (1953-1974)**. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2004.



ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELIADE, Mircea. **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais**: ensaios em religiões comparadas. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007

HOMERO. **Odisséia**. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo. Editora 34, 2014.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017

GAZIRE, Nina. **Tunga**: a alquimia como arte. Isto é independente, São Paulo, n. 2132, 17 set. 2010. Disponível em: [http://www.istoe.com.br/reportagens/101173\\_tunga+a+alquimia+%20como+arte](http://www.istoe.com.br/reportagens/101173_tunga+a+alquimia+%20como+arte). Acesso: 10 mar. 2019.

GÓMEZ, Sarriguarte. **La iconografía floral teosófica de Piet Mondrian**. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011.

GUERRA, Nadam (DAMASCENO, José Carlos Guerra). **Como tornar-se um artista mago**: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do materializador de sonhos 2019. 219 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

HALL, K., 2012. **La Teosofía y el Nacimiento del Arte Moderno Abstracto**. Disponível em: <https://www.theosophyforward.com/index.php/lengua-espanola/577-la-teosofia-y-el-nacimiento-del-arte-moderno-abstracto.html>. Acesso em: 04/04/2019.

HALPRIN, Anna. **Moving Toward Life**: five decades of transformational dance. Middletown: Wesleyan University Press, 1995.

JODOROWSKY, Alejandro. **Manual de Psicomagia**. Madrid: Siruela, 2009b.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. São Paulo: Devir, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

JUNG, Carl Gustav. *prefácio* in: WILHELM, Richard. **I Ching: O livro das mutações**. São Paulo: Pensamento, 1988

JUNG, Carl Gustav et al. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Lévi-Strauss, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.





MOFFITT, John Francis, *Alchemist of the avant-garde*: the case of Marcel Duchamp. Albany: State University Of New York Press, 2003

MORRISON, Grant. Pop Magic in: METZGER, Richard. *Book of Lies*: the disinformation guide to magick and the occult. New York: The Disinformation Company, 2003 p.16-23

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*: An Introduction. Routledge, 2011.

Encyclopædia Iranica. **ZOROASTER v. AS PERCEIVED BY THE GREEKS**. Artigo disponível em: <http://www.iranicaonline.org/articles/zoroaster-iv-as-perceived-by-the-greeks>

**Oblique Strategies**. Disponível em: <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/> Acesso em: setembro de 2019.

Recebido em 10/04/2023, aceito em 25/04/2023



## O SIGILO MÁGICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: OS CASOS BARRY WILLIAM HALE E ELIJAH BURGHER

Lucas Fier<sup>1</sup>

**Resumo:** Sigilos mágicos são símbolos produzidos com propósitos mágicos desde a antiguidade em diferentes tradições esotéricas. Eles se tornaram especialmente conhecidos sob um formato moderno desenvolvido pelo artista inglês Austin Osman Spare. O presente artigo tem por objetivo expor o desenvolvimento dos sigilos mágicos no ocidente, segundo uma abordagem qualitativa de revisão de documentos e interpretação de trabalhos artísticos, compreender suas possíveis aplicações na obra de arte contemporânea. É digno de nota o fato de que este é um tema pouco pesquisado. Para tanto, dois artistas serão apresentados como representantes dessa tendência: o australiano Barry William Hale, cujo trabalho une diversas tradições europeias e afro-americanas, particularmente ligadas à comunicação com entidades espirituais, inclusive o candomblé; e o estadunidense Elijah Burgher, que estabelece através do seu trabalho uma relação entre desejo, magia sexual e homossexualidade. E para além do uso dos sigilos na obra de artistas visuais, será considerada a sua inserção em outras áreas da cultura e da indústria cultural.

**Palavras-chave:** Sigilo; Magia; Arte Contemporânea; Barry Hale; Elijah Burgher

## THE MAGIC SIGIL IN CONTEMPORARY ART: THE CASES OF BARRY WILLIAM HALE AND ELIJAH BURGHER

**Abstract:** Magic sigils are symbols produced for magical purposes since antiquity in different esoteric traditions. They became especially well known under a modern format developed by the English artist Austin Osman Spare. This article aims to present the development of magic sigils in the West, according to a qualitative approach of reviewing documents and interpretation of artistic works, understanding their possible applications in contemporary artwork. It is noteworthy that this is an under-researched topic. To this end, two artists will be presented as representatives of this trend: the Australian Barry William Hale, whose work unites diverse European and African-American traditions, particularly linked to communication with spiritual entities, including candomblé; and the American Elijah Burgher who, through his work, establishes a relationship between desire, sexual magic and homosexuality. In addition to the use of sigils in the work of visual artists, their insertion in other areas of culture and the cultural industry will be considered.

**Keywords:** Sigil; Magic; Contemporary art; Barry Hale; Elijah Burger

---

<sup>1</sup>Artista e pesquisador. Doutorando em História pela UFPR - na linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Possui Mestrado em Artes pela Universidade Estadual do Paraná e graduação em Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (atual UNESPAR) (2011). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4452155544946097>. E-mail para contato: lfier2@gmail.com



## **Introdução**

O interesse pela magia, sob diversas perspectivas, ganhou novo impulso dentro e fora das instituições artísticas já no início do presente século (RODRIGUEZ; LINARES, 2018 p. 80; CHARLESWORTH, 2022) e vem se intensificando. Esse processo envolve a redescoberta de alguns artistas do passado que souberam utilizar elementos da magia na obra de arte, e entre os quais Austin Osman Spare é um dos mais importantes.

Com isso uma nova geração de artistas magistas – ou apenas artistas que se utilizam dos elementos da magia – estão fazendo uma produção nova e povoando museus e outros espaços com “obras mágicas”, “obras ritualísticas”, – e também encenações de rituais mágicos e simulacros de seus produtos, o que na arte é perfeitamente legítimo – e todo tipo de manifestação ocultista unindo (ou, mais precisamente, reunindo) esses dois elementos da cultura: a magia e a arte.

Um desses elementos é o sigilo que, no contexto da cultura ocultista e esotérica, é um símbolo produzido durante a realização do ritual mágico, desde tempos muito distantes até os dias atuais, como veremos ao longo deste artigo. Na contemporaneidade tem sido explorado por seu aspecto gráfico, com maior ou menor grau de criatividade por parte do seu executor, e até por suas qualidades estéticas.

Para exemplificar tais usos do sigilo na arte contemporânea serão apresentados dois artistas: Barry William Hale e Elijah Burgher, cujo significado da obra serão discutidos ao final do artigo. Antes, analisaremos brevemente o conceito e o histórico dos sigilos e sua reinvenção e difusão por parte de Austin Osman Spare.

## **Os sigilos**

Um sigilo é um símbolo criado para fins mágicos, e é praticado por adeptos da magia em todo o mundo. Atualmente, principalmente sob a influência de Austin Osman Spare e da Magia do Caos, ele é entendido como uma espécie de declaração codificada de um desejo (PAYNE, 2013 p. 297), ou “monograma do pensamento”, nas palavras de Spare (2019 p. 59).



A palavra “sigilo” vem do latim *sigillum*, significando “selo”. Tratava-se do sinete ou carimbo utilizado para a autenticação de documentos (SQUARISI, 2022; SIGILO, 2022), e por conseguinte o selo que fechava a carta, pois impresso na cera através do sinete. Pela óbvia associação com a carta, com o tempo a palavra “sigilo” passou a ser sinônimo de segredo (SQUARISI, 2022).

O sigilo mágico pode ser visto como uma forma codificada de magia, uma combinação de signos que contém uma mensagem inacessível. Mas eu gostaria de insinuar outra a relação que o sigilo mantém com a carta: trata-se do envio de uma mensagem confidencial.

É interessante notar que a palavra “selo” também é utilizada para se referir símbolos mágicos mais antigos, em um uso muito semelhante ao que atualmente chamamos de “sigilo”. Exemplo muito eloquente (e influente) são os grimórios<sup>2</sup> atribuídos ao rei Salomão, tais como a *Clavicula Salomonis* (A Clavícula de Salomão) e a *Lemegeton Clavicula Salomonis* (A Chave Menor de Salomão), ambos ilustrados com diversos selos mágicos (PAYNE, 2013 p. 298).

Embora os textos se apresentem como tendo sido criadas pelo próprio Salomão bíblico, tal autoria é muito improvável. As versões mais antigas conhecidas desses escritos datam do século XV, e a *Clavicula* provavelmente foi composta entre os séculos XIII e XIV (VEIGA, 2011 p. 43 e 129).

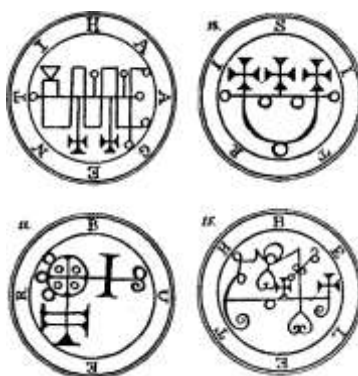
Muito do seu apelo está na maneira como a sociedade medieval idealizava a magia da antiguidade. Estes textos se difundiram pela Europa e marcaram profundamente o entendimento e a prática da magia (VEIGA, 2011 p. 27). Esses livros apresentam feitiços para os mais variados fins, em sua maioria mundanos (não necessariamente malignos), nos quais alguns dos mais chamativos são a necromancia e a invocação e comando de demônios (VEIGA, 2011 p. 44).

---

<sup>2</sup> Um grimório é um livro de feitiços.



Figura 1: Selos da Chave Menor de Salomão



Fonte: Internet Archive<sup>3</sup>

A utilização de sigilos como este foram tradicionais na prática da feitiçaria europeia. Em geral eles eram cuidadosamente construídos com base em proporções numéricas e geométricas (aos quais também se atribuíam poderes mágicos) levando em consideração todo tipo de dado cabalístico<sup>4</sup>, astrológico, etc. (BAKER, 2012 p. 74). Isso estava ligado à crença de que tais símbolos representavam os nomes “reais” das coisas, em especial de anjos e demônios, que podiam ser invocados pelo uso de seu nome (NOWOTNY, 1949 p. 57).

Temos exemplos de personalidades famosas que faziam uso de sigilos assim, como no caso da magia cerimonial de Cornelius Agrippa, John Dee e o curioso caso do Papa Honório. O livro conhecido como Grimório do Papa Honório possuiu várias versões e teve grande circulação na Europa (VEIGA, 2011 p. 48).

---

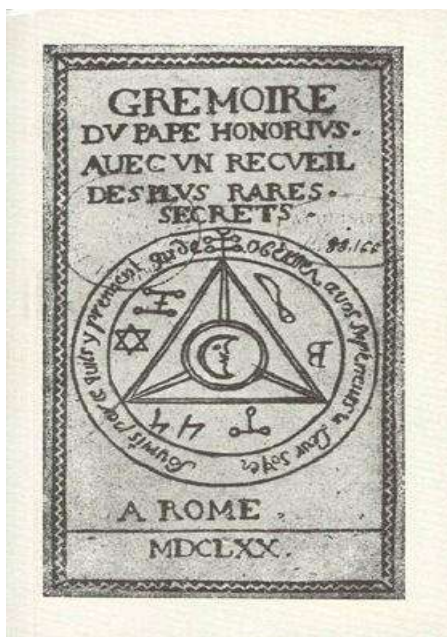
<sup>3</sup>Disponível em

<<https://web.archive.org/web/20070602010640/http://altreligion.about.com/library/graphics/blgoetia.htm>> Acessado em 06 jun 2020.

<sup>4</sup> Referência à Cabala, vertente mística do judaísmo extremamente influente em todo esoterismo ocidental.



Figura 2: Frontispício do Grimório do Papa Honório



Fonte: VEIGA, 2011 p. 48

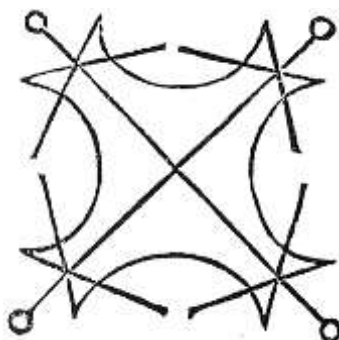
Cornelius Agrippa (1486-1535) foi médico, astrólogo, filósofo e alquimista, autor do clássico *De occulta philosophia* (REALE; ANTISERI, 2018 p. 156), extremamente influente em todo o desenvolvimento do esoterismo ocidental posterior. Agrippa criava seus sigilos a partir de um dispositivo matemático conhecido como “quadrado mágico”, que constitui uma tabela dividida em células numeradas, nas quais a soma dos valores de cada linha, coluna ou diagonal resulta sempre no mesmo valor. Aparentemente os quadrados mágicos chegaram até a Europa através dos árabes, junto com o xadrez e os jogos de cartas (NOWOTNY, 1949 p. 47).

Os quadrados mágicos também podem ser utilizados com letras, pois pela tradição hebraica (herdada pelos muçulmanos) estabelecia um valor numérico para cada letra do alfabeto<sup>5</sup> (LAITMN, 2009 p. 101-102). Os valores forneciam à Agrippa tanto números quando padrões geométricos, que por sua vez correspondiam à planetas e anjos (NOWOTNY, 1949 p. 49).

<sup>5</sup> A numerologia praticada na cabala com as letras hebraicas chama-se Gematria, e pode ser usado como oráculo (LAITMN, 2009 p. 103-109)



Figura 3: Selo do Sol, em "De Occulta Philosophia", de Heinrich Cornelius Agrippa. Criado a partir de um quadrado mágico.



Fonte: NOWOTNY, 1949 p. 21

Por fim temos os exemplos de sigilos de John Dee (1527-1609), filósofo de tradição hermética, matemático e conselheiro real da rainha Elizabeth, versado em muitas práticas tanto científicas quanto mágicas. Um desses sigilos é o *Sigillum Dei*, o "Selo de Deus", também chamado como "Aemeth", que é a palavra hebraica para "verdade" (CAMPBELL, 2009 p. IX).

Figura 4: *Sigillum Dei* desenhado por John Dee



Fonte: CAMPBELL, 2009 p. XIV

Embora o *Sigillum Dei* esteja associado a John Dee, ele tem uma origem mais antiga e, de acordo com o próprio mago inglês, ele apenas o aperfeiçoou.



Provavelmente foi extraído do Grimório do Papa Honório (CAMPBELL, 2009 p. X), já citado anteriormente.

Tais sigilos e o método para elaborá-los foram parte importante da cultura ocultista através de sua longa tradição no Ocidente e, de certa forma, em muitas outras tradições mágicas ao redor do mundo. E da mesma forma que a magia é um elemento cultural que aparece nas obras de arte, não foram ignoradas as implicações artísticas da criação dos sigilos, mas tal percepção exigiu uma mudança de contexto, tal como veremos a seguir.

### O caso de Spare

Austin Osman Spare foi um artista inglês da primeira metade do século XX muito influenciado pelo Simbolismo oitocentista, assim como seus últimos desdobramentos no *fin de siècle*, como o Decadentismo e a Art Nouveau (BAKER, 2012 p. 135). Através do Simbolismo e seus derivados, muitos artistas se propuseram a representar certas realidades ocultas, metafísicas, e utilizaram-se das expressões do mágico, do onírico e do fantástico (GIBSON, 2006 p. 24).

Seguindo por essa linha, o trabalho de Spare também fez largo uso de elementos estranhos e grotescos, unindo realismo técnico com linhas serpenteantes dotadas de expressividade e dinamismo e uma simbologia esotérica de diferentes tradições (FIER, 2021). Pode ser considerado um precursor do surrealismo (BAKER, 2012 p. 163), sobretudo pelo uso do desenho automático, e por vezes é apontado como precursor de outros movimentos modernos.<sup>6</sup>

Mas um dos elementos mais importantes e definidores da obra de Spare é o fato de ela ser indissociável de outro aspecto seu: Spare se considerava um mago, tendo produzido uma obra teórica relativamente original também nesse campo. Ele criou o seu próprio sistema mágico, sistematizado e batizado por seu amigo e secretário Kenneth Grant (2018) como Zos Kia Cultus (BAKER, 2012 p. 238). Tal sistema

---

<sup>6</sup> Para uma exposição mais completa sobre a obra de Spare, ver FIER, 2021.





oferecia uma complexa metafísica inspirada em diferentes doutrinas esotéricas do Ocidente e do Oriente, além de fórmulas para a realização prática da magia.

A obra de arte de Spare era uma extensão natural da sua obra enquanto praticante de magia, que se destinava desde o seu aperfeiçoamento espiritual até objetivos bem mais mundanos, como praticamente qualquer coisa que ele desejasse e estivesse disposto a recorrer a meios mágicos. Para esse propósito Spare criou sua própria versão dos sigilos, compondo-os de uma maneira mais livre, mais pessoal e, poderíamos dizer, mais “artística”, levando em consideração o entendimento que a arte assumiu na modernidade. Seus sigilos estavam no limiar entre o selo mágico e convencional e o desenho automático (FIER, 2021 p. 129-131).

Essa nova forma de sigilização foi resultado do intento do artista em despir da prática mágica seus acessórios ritualísticos tradicionais, além de seus significados religiosos e doutrinários (GRANT, 2018). A magia seria, para Spare, realizada através do acesso ao inconsciente do magista: quando um desejo se interiorizava em um nível inconsciente, tornando-se “orgânico”, ele seria capaz de afetar a realidade (SPARE, 2019 p. 52).

Contudo havia um obstáculo que dificultaria a assimilação do desejo pelo Inconsciente, que é a própria consciência. Era preciso contorná-la: sua prática mágica envolvia um enfraquecimento temporário da consciência, o que podia ser obtido através do que é a experiência mística por excelência: o êxtase<sup>7</sup>. O sigilo de Spare se resume a uma técnica que permite encapsular e introjetar um desejo a um nível inconsciente, de forma a contornar a atividade consciente que, por sua vez, é enfraquecida durante a prática (SPARE, 2019 p. 59).

A funcionalidade desta técnica viria do fato de que as simbologias tradicionais, das diferentes tradições, já estavam carregadas demais de significados conscientes, ao passo de que os sigilos são símbolos que não fazem sentido, e podem assim “trapacear” a consciência. (BAKER, 2011 p. 91). Na imagem abaixo podemos observar vários exemplos de Sigilos realizados pelo artista.

---

<sup>7</sup>Trata-se de um fenômeno conhecido por diversos nomes, como “êxtase religioso”, “transe” ou “gnose” dentro de certas tradições. Pode ser explicado pelo conceito de Estado não Ordinário de Consciência (ENOC). Para uma exposição acerca do conceito, ver MIKOSZ, 2009.



Figura 5: Spare: “Os habitantes do Limiar estão dando à luz o desejo mágico.”



Fonte: Visual Melt<sup>8</sup>

Spare oferece em sua obra magna *O Livro do Prazer: A Psicologia do Êxtase*, de 1913, uma fórmula pela qual qualquer praticante de magia poderia fazer o seu próprio sigilo. O praticante deveria começar registrando o seu desejo de forma escrita para começar, em seguida, a recombinar as letras até a criação de um monograma estilizado, no qual a frase inicial não pode ser decifrada (SPARE 2019 p. 60).

### Sigilo na arte contemporânea

Por mais que a obra de arte, não apenas como veículo da magia, mas como a própria prática de magia, não fosse algo exatamente novo, o trabalho de Spare foi notavelmente original, sobretudo pelo contexto em que ele foi apresentado, no qual muitas vezes foi mal compreendido, o que pode explicar, em parte, o limbo de esquecimento do qual o artista foi mergulhado após a sua morte (FIER, 2021 p. 14).

<sup>8</sup> Disponível em <<https://visualmelt.com/Austin-Osman-Spare>>. Acessado em 01 dez. 2022.



Desde a sua época, contudo, a arte já não é mais a mesma: novas formas de se fazer e de se apreciar a arte trouxeram novas possibilidades de se vincular arte e magia. Mais recentemente houve um aparente aumento no interesse sobre o tema, inclusive por parte dos curadores e instituições artísticas. Conforme citado por Rodriguez e Linares (2018 p. 80), várias bienais têm buscado avivar o tema. Em 2012, em São Paulo, “A Iminência das Poéticas” utilizou em seu discurso curatorial a referência do mago renascentista Giordano Bruno. Segundo as mesmas autoras, uma exposição coletiva chamada *Modern Witchcraft*, curada por Juan Bolivar na ASC Studios de Londres em 2013.

Outros exemplos podem ser oferecidos. A Bienal de Veneza de 2013 incluiu figuras como o ocultista Aleister Crowley e a pintora Hilma af Klint<sup>9</sup> (CHARLESWORTH, 2022), cujo trabalho abstrato revelava, já antes de Kandinsky, suas visões espirituais. Em 2009 na Grã-Bretanha ocorreu a exposição *The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art*, que destacou as diversas influências mágicas e esotéricas de artistas britânicos como a surrealista Ithell Colquhoun e o próprio Austin Osman Spare (CHARLESWORTH, 2022), cuja redescoberta pertence precisamente a este período de revalorização da magia.

Esse novo momento da História da Arte trouxe consigo diversos artistas que estão utilizando os sigilos mágicos em suas obras, como veremos no caso de dois artistas: Barry William Hale e Elijah Burgher, ambos ainda em atividade, e com resultados bastante diferentes, apesar de compartilharem de referências comuns.

### **Barry William Hale**

Barry William Hale é um artista australiano considerado um expoente na arte esotérica contemporânea e tem em seu trabalho o ocultismo como elemento principal. Sua obra inclui desenhos, pinturas e esculturas, audiovisual e performance. Seu trabalho envolve o êxtase, tal como supracitado, em realizações simultaneamente mágicas e artísticas (SARGEANT, 2009).

---

<sup>9</sup> Hilma af Klint (1862–1944) foi uma pintora sueca tardiamente descoberta. Era membro da Ordem Rosa-Cruz e sua arte era essencialmente mística e religiosa. (FORTES, 2017).



Hale é membro da Ordo Templi Orientis (OTO), uma sociedade iniciática baseada na doutrina de Thelema<sup>10</sup> (ORDO, 2022), fato que se revela em seu trabalho e que visa expandir a cultura de Thelema em direção a um público mais vasto (HALE, A., 2021 p. 91). Sua pesquisa esotérica envolve e mistura diferentes tradições, advindas tanto do esoterismo ocidental quanto formas de magia e religiosidade popular: por um lado a Thelema, magia enoquiana<sup>11</sup>, Qliphoth<sup>12</sup> e conjuração de demônios, em especial Belzebu; por outro lado tradições mágicas indígenas mexicanas, vudu haitiano, Palo Mayombe<sup>13</sup>, e até o candomblé (LEXICON MAGAZINE, 2022; HALE, A., 2021 p. 91; RAYMOND BUCKLAND'S, 2019).

Figura 6: Barry W. Hale, Blackstar (2016)



Fonte: RAYMOND BUCKLAND'S, 2019

O trabalho acima consiste em um conjunto de símbolos dispostos de forma circular, que contém em si muito do gesto da escrita, ocupando a zona liminal entre o desenho e a escrita assêmica<sup>14</sup>. Tais formas, construídas com linhas grossas em imagens visualmente impactantes, parecem carregar certa bagagem de uma arte tipicamente urbana ou, mais precisamente, suburbana: é impossível não surgirem

<sup>10</sup> Thelema é uma doutrina mística e religiosa proposta pelo ocultista Aleister Crowley.

<sup>11</sup> Será explicado mais adiante no texto.

<sup>12</sup> Na cabala as Qliphoth têm relação com mundos inferiores e demoníacos.

<sup>13</sup> Trata-se de um culto de matriz africana desenvolvida em Cuba.

<sup>14</sup> Uma escrita ilegível, sem conteúdo semântico nem fonético.



comparações com certas tendências do *graffitti*. Não surpreende que parte da religiosidade popular que a inspira tenham origem em guetos estadunidenses (RAYMOND BUCKLAND'S, 2019).

Também não se pode deixar desvincular do resultado pictórico alcançado por Hale o fato dele possuir treinamento na prática da tatuagem ao estilo *old school*<sup>15</sup>. Além disso Hale também revela ter sido influenciado pelos quadrinhos underground, revistas masculinas dos anos 50 e logotipos industriais (RAYMOND BUCKLAND'S, 2019).

Para focar aspectos mais semânticos da obra, podemos observar que os símbolos que a compõe são muito semelhantes aos sigilos e antigos alfabetos mágicos<sup>16</sup>. Podemos notar, por exemplo, a presença da cruz pátea, muito comum também nos selos de Salomão e John Dee.

A magia enoquiana é um sistema mágico supostamente transmitido à John Dee e seu assistente Edward Kelley por anjos. Por essa razão ela está diretamente ligada ao uso dos sigilos desenvolvidos pelo mago elizabetano, através dos quais ele teria se comunicado com os arcanjos Miguel e Uriel, por exemplo (o nome de tais entidades está escrito no *Sigillum Dei* [figura 4]) (CAMPBELL, 2009 p. X).

Entre outros projetos, Hale está envolvido há décadas, em colaboração com Scott Barnes, como o NOKO: uma pesquisa artística que congrega performance, ritual mágico, invocação demoníaca, automatismo, música e audiovisual (LEXICON MAGAZINE, 2022?). Hale e Barnes apresentam esse projeto internacionalmente em festivais de arte, museus, eventos esotéricos e até a Bienal da Austrália (HALE, A., 2021 p. 92).

---

<sup>15</sup> Este é o nome do estilo mais tradicional da tatuagem no Ocidente desde o século XX, característico por seus temas típicos (como andorinhas e sereias) e traços de contorno grossos e pretos.

<sup>16</sup> Paralelamente aos sigilos, e intimamente ligados a eles, foram criados diversos alfabetos mágicos que supostamente falam das coisas em sua íntima essência. John Dee e Edward Kelley, por exemplo, acreditavam terem revelado as letras de uma “língua enoquiana”, uma língua dos anjos (CAMPBELL, 2009 p. XIV). Spare também criou o seu próprio “alfabeto sagrado” para facilitar a comunicação com o mundo psíquico e subliminar (GRANT, 2018 p. 200).



Figura 7: Performance de Barry W. Hale



Fonte: RAYMOND BUCKLAND'S, 2019

Os sigilos grifados no chão exploram, como Spare já havia explorado antes dele, as relações entre o desenho automático e a escrita. E o ato de grifar tais insígnias torna-se em si mesmo um ato performático dotado de valor artístico. Ele chama o procedimento como “Mão do diabo”: o desenho (aqui nas fronteiras da escrita) automático que é realizado sem intenções pré-concebidas, e em um estado extático especialmente para a ocasião, exige algo como uma “cabeça vazia” que, como diz o dito popular, é “oficina do diabo”. Hale viu uma associação, graças à versão de seu próprio país desse ditado, entre a mão que rabisca sem propósito como instrumento do demônio que participa da operação (RAYMOND BUCKLAND'S, 2019).

A este respeito, Hale afirma ter se encontrado pessoalmente com Belzebu (RAYMOND BUCKLAND'S, 2019). Conhecido como “Senhor das Moscas”, Belzebu é considerado um príncipe dos demônios e seu nome é associado ao próprio diabo. Vários trabalhos de Hale foram inspirados nessa relação que ele alega ter com a entidade (HALE, A., 2021 p. 93). Talvez não seja desnecessário advertir o leitor de que em tradições mágicas como a Thelema nem os demônios, nem o próprio diabo, são



considerados encarnações do mal, como no lugar-comum do cristianismo predominante.

Figura 8: Barry Hale, Pomba-gira Maria Mulambo - Grande Círculo de Pontos Riscado (2016)



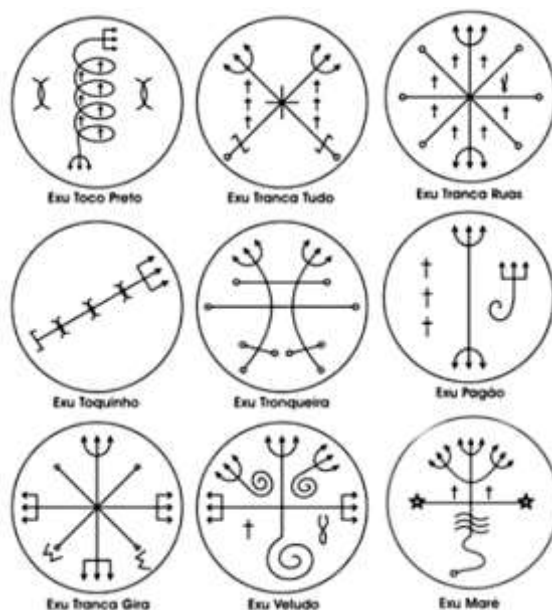
Fonte: RAYMOND BUCKLAND'S, 2019

Podemos observar na obra acima uma forte presença gráfica de sigilos de inspiração europeia que circundam o símbolo central, já este de religiosidade afro-americana. A realização desta obra oportuniza comparações entre práticas mágicas culturais diversas, o que nos faz refletir no alcance do conceito de “sigilo”, e se ele é apropriado para designar a produção pictórica ritualística de outras religiões, como, por exemplo, os símbolos sagrados do candomblé, chamados de “pontos riscados”.

O título da obra faz referência à uma Pomba Gira (entidade espiritual presente em certas religiões afro-americanas) conhecida como Maria Mulambo. Nos pontos riscados das pombas giras, assim como no dos Exus, vemos a presença de tridentes, que é um dos emblemas característicos dessas entidades (SODRÉ, 2009 p. 5).



Figura 9: Símbolos da Umbanda



Fonte: Toda Matéria<sup>17</sup>

Essas religiões de matriz africana em geral trabalham com a incorporação por parte de um médium (sacerdote capaz de servir de “meio” entre os mundos físico e espiritual) de certas entidades, sejam espíritos de pessoas mortas ou orixás (divindades), dependendo da religião. Nos ritos que envolvem tais incorporações é comum que o praticante desenhe os tais pontos riscados no chão (SOLERA, 2014 p. 23). De várias maneiras os pontos riscados podem se assemelhar tanto aos sigilos quando aos círculos mágicos, usados por magistas de diferentes tradições.

Não se pode ignorar o fato de que o tridente é também um símbolo relacionado ao Diabo. O aspecto que Exu adquiriu, pelo menos no Brasil, se encaixa no estereótipo do diabo, o que é fruto do sincretismo que moldou essas religiões (SODRÉ, 2009 p. 5). E embora nada tenha a ver em essências com o “autêntico” diabo, ele é encarado exatamente assim por certos setores mais intolerantes das igrejas. Podemos observar, portanto, a predileção de Hale por formas estigmatizadas de espiritualidade e magia, e que se liga aos seus aspectos mais sombrios<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/umbanda/>>. Acessado em 29 nov. 2022.

<sup>18</sup> É comum aos adeptos de diferentes tradições espirituais o uso da palavra “sombra” para se referir aos aspectos mais irracionais e desagradáveis da psique humana, possivelmente por influência de Jung.





## Elijah Burgher

Outro artista que encontrou nos sigilos um elemento fundamental em sua obra é o estadunidense Elijah Burgher. Ele participou de diversas mostras de arte contemporâneas, incluindo bienais (WESTERN EXHIBITIONS, 2022). Tal como Hale, seu trabalho incorpora performance e ritual mágico, mas desta vez mais especificamente voltada para a magia sexual (HALE, A., 2021 p. 102).

A magia sexual é muito conhecida por magistas adeptos de Thelema, Zos Kia Cultus, Magia do Caos e derivados. Envolvendo o ato sexual como parte da realização do ritual mágico, teve um papel preponderante para Aleister Crowley (RAMALHO, 2016) e Austin Osman Spare (GRANT, 2018). Na magia sexual se crê, em primeiro lugar, que a relação sexual representa por si mesma certo aspecto da realidade, tanto material quanto imaterial, como evento criador (de vida). Trata-se, evidentemente, de relações entre pessoas do sexo oposto (pelo menos a princípio). Mas além disso o próprio orgasmo é encarado como gerador de poder mágico (RAMALHO, 2016 p. 238).

Uma das formas pelas quais os caoistas “carregam”<sup>19</sup> os sigilos é através da masturbação, já que a “excitação sexual” é uma das formas de se atingir o êxtase descritas por Peter Carroll (2016 p. 35) em Liber Null, a “bíblia” da Magia do Caos. Antes disso Spare alude a uma sexualidade “cósmica”, de proporções metafísicas, de uma doutrina sua chamada “Nova Sexualidade” (SPARE, 2019 p. 10), além de descrever usos para a magia sexual, sobretudo em sabás preferencialmente realizados com mulheres velhas e de aspecto desagradável (BAKER, 2012 p. 238).

---

<sup>19</sup> Uma expressão usada no meio caoísta que significa fazer o sigilo funcionar.



Figura 10: Elijah Burgher, “6 Organs Ritual”, 2013



Fonte: enviado pelo artista

Há, contudo, na arte de Burgher, um elemento *queer*<sup>20</sup> sem o qual sua arte não pode ser compreendida, que inclui uma apreciação social dessa condição (que evidentemente é a sua). Conforme descrito por um comentarista, Elijah “vê suas ações como um meio de expor o corpo e revelar o desejo *queer* de transmutar a vergonha e a violência da sociedade”<sup>21</sup> (ORRYELLE apud HALE, A., 2021 p. 102). Elijah Burgher acredita, portanto, que sua arte pode exercer um poder transformador. Claro, se trata de magia.

Na mesma época de Spare, e até um pouco antes, Aleister Crowley já falava de magia sexual e demonstrava seu caráter audacioso ao tratar do assunto de forma mais ousada, incluindo de temas como masturbação, homossexualidade e amor livre, isso em pleno vigor da moral vitoriana que ainda existia na Inglaterra naquelas primeiras décadas do século XX (RAMALHO, 2016 p. 239).

Portanto, é com essa mesma irreverência que o trabalho de Burgher deve ser encarado pois, embora o contexto já não seja tão repressivo quanto o das sociedades

---

<sup>20</sup> *Queer* é uma expressão da língua inglesa usada para se referir à sexualidades que não heterossexuais ou cisgênero.

<sup>21</sup> “(...) he sees his actions as a means of exposing the body and revealing queer desire to transmute societal shame and violence”.



européias pré-guerra mundial, ainda assim, hoje, os tabus permanecem a vigorar, mesmo na arte e mesmo na magia.

Em uma entrevista concedida a mim, o artista declarou ser particularmente interessado no utilitarismo mágico que a arte aparentemente possuía desde tempos imemoriais. Uma de suas influências foi o escritor William S. Burroughs, em especial esta declaração, segundo Burgher: “É preciso lembrar que toda arte é de origem mágica (...), destinada a produzir resultados muito definidos. As pinturas eram originalmente fórmulas para fazer acontecer o que é pintado<sup>22</sup> (BURROUGHS apud BURGHER, 2022)”.

Figura 11: Elijah Burgher, BotD (Anthony), 2015. Lápis de cor sobre papel.



Fonte: (COLUCCI, 2015)

Um dos seus trabalhos que trata especificamente da conexão entre homossexualidade e magia é *Bachelors of the Dawn* (BotD), composto por pinturas que retratam membros de um culto fictício. São pinturas em lápis de cor, e os modelos utilizados são na verdade amigos seus, nus, com certa carga sutil de erotismo (COLUCCI, 2015).

---

<sup>22</sup> “It is to be remembered that all art is magical in origin (...), intended to produce very definite results. Paintings were originally formulae to make what is painted happen.”



Neste culto, a figura do “celibatário” tem a função de encarnar a recusa em se casar e perpetuar as estruturas familiares tradicionais. Esses ilustres membros do culto imaginário fragmentam a linguagem e “criam seus próprios métodos de comunicação do desejo” (COLUCCI, 2015) através de sigilos.

Nascidos no que Friedrich Nietzsche chama de prisão [prison house] da linguagem, os membros do culto veem a significação como uma tecnologia primária de controle social. Sua deformação dos sinais linguísticos é uma tentativa de emancipação através de uma reavistagem da traumática entrada na vida simbólica. Em vez de lhes impor a linguagem, sua estratégia envolve uma reencenação [re-enactment] loucamente intensa da cena primitiva da inscrição.<sup>23</sup> (DOYLE, 2015).

Figura 12: Elijah Burger, BotD (Love Machine), 2015. Acrílico sobre Tecido.



Fonte: Artsy<sup>24</sup>

A imagem acima revela um desses sigilos que compõem a exibição de *Bachelors of the Dawn*. Foram sete pinturas em acrílica em grande escala, que

---

<sup>23</sup> “Born into what Friedrich Nietzsche calls the prison house of language, the members of the cult see signification as a primary technology of social control. Their deformation of linguistic signs is a bid for emancipation through a revisiting of the traumatic entry into symbolic life. Rather than having language imposed on them, their strategy involves a madly intense, re-enactment of the primal scene of inscription”.

<sup>24</sup> Disponível em <<https://www.artsy.net/artwork/elijah-burgher-botd-love-machine-1>> Acessado em 20 nov. 2022.



formalmente estão mais próximas da pintura abstrata de meados do século XX. Nelas figuravam grandes letras sobrepostas e entrecruzadas feitas com o propósito de afirmação do desejo. A desconstrução da linguagem que a criação do sigilo permite é a forma de afirmar tal desejo “proibido” em uma sociedade que o condena.

O aspecto “militante” da obra desse artista, este olhar para o socialmente marginalizado, também presente na obra de Hale de forma mais sutil, lembra uma das características do renascimento da magia que teria ocorrido na virada dos séculos XIX e XX, que envolvem não somente um olhar para o passado, mas um engajamento, inclusive político, pelas questões e condições do tempo presente, por vezes de aspecto progressista. (HALE, A., 2021 p. 94)

Segundo Burgher (2022), seus sigilos também possuem outros propósitos, que vão desde desejos banais até glifos para deuses, demônios e outras entidades que ele deseja invocar, além, é claro, dos fins artísticos, nos quais ele também se vale do desenho automático ou apenas cria formas abstratas.

### **Considerações finais**

A questão do uso dos sigilos na arte, ainda pouco estudada, pode ser estendido também para outras linguagens artísticas, das quais vale a pena considerar pelo menos um exemplo emblemático: o conjunto de quatro símbolos da banda inglesa de rock Led Zeppelin, cada um atribuído a um dos seus membros.

Em um estudo a respeito do quarto disco da banda, Erik Davis (2007) explica que embora o álbum tenha sido recebido como sem título, o verdadeiro título eram os sigilos. Em suas palavras:

Como o YHWH dos judeus e alquimistas, é impronunciável, um emaranhado verbal que ressalta o mais importante sobre estes quatro sigilos: que eles parecem comunicar algo sem dizendo qualquer coisa. Quando confrontados com tais sinais inescrutáveis, nosso impulso natural é decodificá-los, para "saber o que significam". Mas quando se trata disso, os significados estritos não são nem sua natureza nem sua função. Estes sigilos, e os sons musicais que eles anunciam, não significam coisas tanto quanto fazer as coisas acontecerem. E eles



fazem as coisas acontecerem frustrando o processo convencional de significado.<sup>25</sup>

Figura 13: O sigilo de Jimmy Page



Fonte: Zoso Symbol<sup>26</sup>

O símbolo acima, atribuído ao guitarrista Jimmy Page, é sem dúvida um dos mais interessantes. Em primeiro lugar porque a sua origem é misteriosa. Algumas das hipóteses mais consideradas são: 1) é um glifo de um matemático e astrólogo do século XVI chamado Jerome Cardan, e representa Saturno, o que faz sentido já que este planeta é regente do signo de Capricórnio, que é o de Jimmy Page; 2) é um símbolo presente em um grimório francês chamado Le Dragon Rouge, datado do século XIX, mas que afirma ser mais antigo (DAVIS, 2007).

Embora este símbolo não seja, pelo menos a princípio, uma palavra constituída de letras, é impossível não perceber que ele se parece com a palavra “Zoso”. É digno de nota que Austin Osman Spare havia criado um conceito que ele chamou de “Zos”, palavra que posteriormente acabou por utilizar para designar a si mesmo (BAKER, 2012 p. 27). Isso se torna ainda mais sugestivo se considerarmos que Jimmy Page possui uma coleção de obras de arte de Spare (BAKER, 2012 p. 260).

Este exemplo indica a extensão da influência tanto de Spare quanto dos sigilos mágicos na cultura ocidental moderna. Tal consideração se faz útil para termos

---

<sup>25</sup> “Like the YHVH of the Jews and alchemists, is unpronounceable, a verbal tangle that underscores the most important thing about these four sigils: that they seem to communicate something without saying anything at all. When confronted with such inscrutable signs, our natural impulse is to decode them, to “know what they mean.” But when it comes to , strict meanings are neither their nature nor their function. These sigils, and the musical sounds they announce, don’t mean stuff so much as make stuff happen. And they make stuff happen by frustrating the conventional process of meaning.”

<sup>26</sup> Disponível em <<https://zososymbol.com/>> Acessado em 10 dez. 2022.



uma compreensão mais vasta das práticas artísticas relacionadas à magia na contemporaneidade.

Figura 14: Luciana Lupe Vasconcelos, Anigma. Tinta sobre papel, 2014.  
À esquerda: detalhe; à direita: obra completa



Fonte: In Print<sup>27</sup>

Ao retornarmos ao âmbito das artes visuais propriamente dito, muitos outros exemplos poderiam ser citados. Vemos claramente sigilos ocasionais em obras de artistas como Jose Gabriel Alegría Sabogal, nascido na Alemanha e residente no Peru, e da goiana Luciana Lupe Vasconcelos, por exemplo; e eles ainda são um elemento central no trabalho do fluminense Danilo Nobrega.

Assim é possível perceber que a utilização dos sigilos por parte de artistas magistas contemporâneos tem se tornado uma tendência pelas suas várias potencialidades estéticas e até mesmo narrativas e conceituais.

<sup>27</sup> Disponível em <<https://www.inprnt.com/>> Acessado em 10 dez. 2022.



## Referências

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

BURGHHER, Elijah. **Entrevista concedida pelo artista**. Berlim, 12 nov. 2022.

CAMPBELL, Collin D. **The Magic Seal of John Dee: The Sigillum Dei Aemeth**. York, ME: The Teitan Press, 2009.

CARROLL, Peter James. **Liber Null e Psiconauta** [tradução de Vinicius Ferreira]. 1ª Edição. São Paulo: Penumbra, 2016.

CHARLESWORTH, JJ. **The Return of Magic in Art**. ArtReview. 30 mai. 2022. Disponível em: <<https://artreview.com/the-return-of-magic-in-art/>> Acessado em 05 dez. 2022.

COLUCCI, Emily. **Drinking the Kool-Aid With Elijah Burgher's 'Bachelors'**. 2015. Disponível em <<https://filthydreams.org/2015/06/14/drinking-the-kool-aid-with-elijah-burghers-bachelors/>> Acessado em 20 nov. 2022.

DAVIS, Erik. **Led Zeppelin's Led Zeppelin IV. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group Inc**, 2007. E-book.

DOYLE, Allan. **Gay Death Cult in SEAN HORTON (PRESENTS)**. Elijah Burgher: Bachelors. 2015. Disponível em <<https://www.seanhortonpresents.com/exhibitions/21-elijah-burgher-bachelors/>> Acessado em 20 nov. 2022.

FIER, Lucas. **Austin Osman Spare: Arte, Magia e Estados Não Ordinários de Consciência**. Dissertação de mestrado em Arte. Universidade Estadual do Paraná, 2021. Disponível em <[https://www.academia.edu/92247403/Austin\\_Osman\\_Spare\\_Arte\\_Magia\\_e\\_Estados\\_N%C3%A3o\\_Ordin%C3%A1rios\\_de\\_Consci%C3%Aancia](https://www.academia.edu/92247403/Austin_Osman_Spare_Arte_Magia_e_Estados_N%C3%A3o_Ordin%C3%A1rios_de_Consci%C3%Aancia)> Acessado em 01 nov 2022.

FORTES, Bartira. **A Arte Oculta de Hilma af Klint e sua Pintura para o Futuro**. Revista Caliban. 19 Aug. 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/a-arteoculta-de->





hilma-af-klint-e-sua-pintura-para-o-futuro-8078ca44e329> Acessado em 05 jan. 2020.  
GIBSON, Michael. **Simbolismo** [tradução de Paula Reis] Hohenzollernring: Taschen GmbH, 2006.

GRANT, Kenneth. **O Renascer da Magia**. [Tradução de Vinicius Ferreira] 2ª Edição. São Paulo: Penumbra, 2018.

GREENWOOD, Susan. **Manual Enciclopédico de Magia e Feitiçaria** [tradução de Maria Antónia Abrantes de Fonseca]. Lisboa: Editora Estampa Lda., 2002.

HALE, Amy. **Conjuring Strange and Ancient Larvae: Barry William Hale and the Negotiations of Occult Performance**. Correspondences, v. 9, n. 1, 2021.

HANEGRAAFF, Wouter J. **Esotericism and the academy: rejected knowledge in western culture**. New York: Cambridge University Press, 2012. Disponível em Acessado em 01 jan. 2021.

LAITMAN, Rav Michael. **Um Guia para a Sabedoria Oculta da Cabala**. 3ª Edição. Toronto: Laitman Kabbalah Publishers, 2009.

LEXICON MAGAZINE. **4 Esoteric Artists You Should Know**. Brooklyn. Disponível em <<http://www.shishigami.com/lexicon/content/5esotericartists.htm?fbclid=IwAR1z6zS2XYsBO9xqQbNHLTEdCjtBsD262XYophP9VXCjJ1ltHowefu8L2ok>> Acessado em 15 nov. 2022

LINARES, Ponga; RODRIGUEZ, Claudia. **Pequeno tratado sobre arte & magia**. Tese de Doutorado em Artes Plásticas. Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-12072018-163542/en.php>>

MIKOSZ, José Eliézer. **A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)**. Tese de Doutorado. Florianópolis, 2009. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92737>> Acessado em 01 jun 2020.



NOWOTNY, Karl Anton. **The construction of certain Seals and Characters in the work of Agrippa of Nettesheim.** Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 12, n. 1, p. 46-57, 1949.

ORDO Templi Orientis. **O Que é a O.T.O.** Disponível em < <https://otobr.com/>> Acessado em 15 nov. 2022.

PAYNE, Pam. **Digital Sigil Magick:** The relevance of sigil magick in contemporary art and culture. Technoetic Arts, v. 11, n. 3, p. 297-305, 2013.

RAYMOND BUCKLAND'S MUSEUM OF WITCHCRAFT AND MAGIC. Barry William Hale. Cleveland, 2019. Catálogo de exibição. Disponível em <[http://www.shishigami.com/lexicon/content/witches/cat/buckland/bwh\\_buckcat.html](http://www.shishigami.com/lexicon/content/witches/cat/buckland/bwh_buckcat.html)> Acessado em 15 nov. 2022.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia:** do humanismo a Descartes, v. 3 [tradução de Ivo Storniolo] 1ª Edição, 5ª Reimpressão. São Paulo, Paulus, 2018. Coleção História da Filosofia.

SARGEANT, Jack. Barry William Hale. Fulgur Press, 2009. Disponível em <<https://fulgur.co.uk/artists-and-writers/barry-william-hale/>> Acessado em 15 nov. 2022.

SIGILO. In **MICHAELIS.** Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sigilo/>>. Acessado em 20 out. 2022.

SODRÉ, Jaime. **Exu – a forma e a função.** Revista VeraCidade – Ano IV – nº, 2009.

SOLEIRA, Osvaldo. **A magia do ponto riscado na umbanda esotérica.** 2014. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

SPARE, Austin Osman. **The Book of Pleasure (Self-love) – The Psychology of Ecstasy.** Lexington: Theophania Publishing, 2019.



SQUARISI, Dad. In **BLOG da Dad.** Disponível em <https://blogs.correiobrasiliense.com.br/dad/sigilo-etimologia/> Acesso em 20 out. 2022.

VEIGA, Marcos Antonio Lopes. **Sob a capa negra:** necromancia e feitiçaria, curandeirismo e práticas mágicas de homens em Aragão (séculos XVI e XVII). 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

**WESTERN EXHIBITIONS.** Elijah Burgher. 2022. Disponível em <https://westernexhibitions.com/artist/elijah-burgher/> Acessado em 20 nov. 2022.

Recebido em 30/12/2022, aceito em 25/04/2023



## CONTAMINAÇÕES MÁGICAS: (IN)CORPORAÇÕES ATRAVÉS DA LINGUAGEM DA MAQUIAGEM NAS ARTES DA CENA

Marcio Ricardo Desideri<sup>1</sup>

**Resumo:** Através da linguagem da maquiagem nas artes da cena contemporânea, investigamos as “contaminações mágicas” no ator, que se constituem de (in)corporações, de acordo com a teoria do corpomídia, de Elena Katz e Cristina Greiner. Para que dessa maneira, pudéssemos ultrapassar as implicações reducionistas e escassez de teorias acerca da maquiagem nas artes cênicas, além das técnicas. Dado que foi possível consideramos a maquiagem como um parasita com variados níveis de contaminações ao corpo, seja animado ou inanimado. Bem como proposta inovadora de a compreender como uma linguagem visual artística híbrida “polifônica”, de acordo com o estudo de polifonia de Ernani Maletta, das quais as personas plásticas se proliferam e reverberam suas vozes, revelando complexas camadas que constitui a virtualidade e a materialidade, entre conceitos do atual, do possível e da memória. Contudo, sob a ótica do esoterismo, direcionamos os processos de (in)corporações e relacionamos suas origens, os símbolos, os rituais, as máscaras e os objetos com o arcaico na contemporaneidade. Na qual concluímos com os desdobramentos dessa conjuntura, as multiplicidades que atravessam o corpo, bem como as tensões com a máscara e a maquiagem, as camadas holográficas e o outro que habita o ator no processo de contaminação

**Palavras Chaves:** Maquiagem; Personas; Virtual; Corpo; Linguagem; Máscara.

## MAGICAL CONTAMINATIONS: (IN)CORPORATIONS THROUGH THE LANGUAGE OF MAKE-UP IN THE SCENE ARTS

**Abstract:** Through the language of makeup in the contemporary performing arts, we investigate the “magical contaminations” in the actor, which are constituted by (in)corporations, according to the theory of the media body, by Elena Katz and Cristina Greiner. In this way, we could overcome the reductionist implications and scarcity of theories about makeup in the performing arts, in addition to the techniques. It was possible to consider makeup as a parasite with varying levels of contamination to the body, whether animated or inanimate, as well as an innovative proposal as a hybrid “polyphonic” artistic visual

---

<sup>1</sup> Marcio Desideri é doutorando em Artes Da Cena na Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela UNESP Instituto de Artes em São Paulo. Pós graduado em Docência em Ensino Superior no Centro Universitário Senac. Foi docente da Universidade Belas Artes em São Paulo na graduação e pós graduação em Artes Cênicas e Licenciatura em Artes visuais. Como também foi professor do Curso Profissionalizante Maquiador Cênico no Senac Lapa Faustolo em São Paulo. Realiza pesquisa sobre a linguagem da maquiagem no campo expandido. Possui formação internacional com o título Master Makeup Program na Cinema Makeup School em Los Angeles. É maquiartista, especialista em maquiagem cinematográfica e teatral reconhecido internacionalmente compublicações, na qual realiza exposições, vídeos publicitários, editoriais, filmes nacionais, performances, eventos epalestras. E-mail para contato: marciodesiderieventos@gmail.com



language, according to the study of polyphony by Ernani Maletta, from which plastic personas proliferate and reverberate their voices, revealing complex layers that constitute virtuality and materiality, between concepts of the current, the possible and memory. However, from the perspective of esotericism, we direct the processes of (in)corporations and relate their origins, symbols, rituals, masks and objects with the archaic in contemporary times, in which we conclude with the unfolding of this conjuncture, the multiplicities that cross the body, as well as the tensions with the mask and makeup, the holographic layers and the other that inhabits the actor in the process of contamination.

**Keywords:** Makeup; Personas; Virtual; Body; Language; Mask



Figura 1: Desenho de Marcio Desideri ,2023.



## Introdução

Nas Artes da Cena contemporânea, pode-se considerar a maquiagem linguagem visual artística híbrida<sup>2</sup>, que se relaciona com os corpos animados e inanimados. Investiga-se sua relação com o corpo, através das análises dos processos de contaminação, como (in)corporação<sup>3</sup>, com base na teoria do corpo mídia<sup>4</sup>, e discute-se também as relações com a máscara, o corpo, a performance, a materialidade, a imagem e a virtualidade.

Segundo Helena Katz e Cristina Greiner,

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo [...] O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. [...] A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (2005, p.131)

Ou seja, podemos considerar que toda informação que passa pela linguagem da maquiagem (in)corpora, e não apenas passa pelo corpo, mas o contamina. Pode-se, ainda, associar a maquiagem ao um parasita que (in)corpora, em simbiose com o contexto, e o corpo pode se imunizar ou se contraminar em diferentes intensidades, até o possível aniquilamento dos corpos, que os transformará, através das novas tecnologias, em apenas imagem sobre imagem. Por exemplo, um “corpo-imagem” sem corpo ou um “corpo-decapitado”. Isso se dá quando uma das polaridades extremas da maquiagem é a máscara, dado que:

O nosso corpo está adaptado na era das imagens, estamos (in)corporados nas máscaras virtuais, ou melhor, na maquiagem física e virtual constante.[...] Agora, **a máscara é maquiagem e a maquiagem é máscara**, e ambas são linguagens de (in)corporação. Podemos dizer,

---

<sup>2</sup> Maquiagem como linguagem visual artística híbrida na dissertação do Autor.

<sup>3</sup> O uso entre parênteses está de acordo com a teoria do corpo mídia, segundo a qual a informação “corpora” no corpo. Porém optei por usar a terminologia (in)corporação para que seja ambígua, no sentido de corporar e incorporar.

<sup>4</sup> Teoria de Cristina Greiner e Helena Katz



nesse aspecto, que somos imagens e agimos como imagens, nos relacionamos com imagens no mundo contemporâneo das imagens que criamos e maquiagem, principalmente nas artes cênicas (DESIDERI, 2021, p 188, grifos do autor).

Ao afirmar que maquiagem é máscara, referimos ao fato de maquiagem e máscara serem compostas uma das outras, integradas, como polaridades nas quais a intensidade varia. Não apenas à materialidade ou à virtualidade<sup>5</sup>. Nas artes da cena, através de referências e associações esotéricas que usaremos, do corpo do ator contaminado pela maquiagem na cena, investiga-se novos “corpos mágicos” que surgem das “contaminações mágicas” que se criam nesse processo. Será preciso ir além, descolar a maquiagem do seu território comum, dissecá-la em um desterritório que nos desafia a elaborar uma teoria da maquiagem, como um bisturi que explora os corpos maquiados em cena, o ato de maquiar, fissurando a superfície. Ou como um espectador que desmascara um truque mágico e ainda, outro espectador que se encanta pela mágica que submerge na metafísica. Como por exemplo, utilizamos uma analogia referente as contaminações mágicas, através de um desenho a lápis, repleto de dobras com técnicas de luz e sombra, (Figura 1), que criam efeitos tridimensionais de ilusão de ótica, como volume, profundidade e movimento. Porém, se retiramos o efeito tridimensional teremos apenas o bidimensional com o realce das linhas, que foi a base do desenho, (Figura 2). Ou seja, através da linguagem da maquiagem no processo de (in)corporação, nessa conjuntura pode-se criar camadas, ilusões, profundidades, virtuais e materiais de personagens.

---

<sup>5</sup> Conceito de virtualidade baseado em Deleuze, Bergson e Levy.





Figura 2: Desenho de Marcio Desideri, 2023

Compreender assim, a dimensão semântica mágica no que tange o campo da virtualidade associado ao esoterismo e da dimensão semântica da semiótica analisando a sua materialidade. Discutem-se as relações com a máscara, a imagem e o corpo. Para compreendermos os processos de contaminações mágicas, começamos com a abordagem do que se considera nesse contexto como virtualidade, em que “a realidade é, por sua vez, também composta pelo virtual... Para nós, é uma reserva infinita que garante o devir em multiplicidade na atualização”. (MARQUES; HESSEL, 2021, p 212). E ainda “a virtualidade protagoniza a relação da imaginação com a criação” (MARQUES; HESSEL, 2021, p 213). Baseamos a pesquisa em conceitos de virtualidade de Pierre Levy, porém considerando Bergson e Deleuze consecutivamente. Compreendendo a virtualidade nessa conjuntura, não apenas o ciberespaço, pelas novas tecnologias, e o digital, é importante não criarmos dicotomias com a materialidade, principalmente na criação de personagens em cena, sob a ótica da linguagem da maquiagem. Matéria e virtualidade aqui estão integradas, pois cada gesto, movimento e som configura e reconfigura os signos da maquiagem, em simbiose com o contexto. Ainda que, ao



relacionar-se com o corpo, o processo de contaminação se constitua da informação gerada na linguagem da maquiagem, podemos pensar que essa informação se expressa em conceitos, metáforas ou por outro lado, em coisas, que se plastificam no discurso em cena.

### **Maquiagem Parasita**

Nas contaminações processadas pelo meio também se inclui o parasita da maquiagem, que fagocita conceitos sobre conceitos, fragmenta-os e os unifica e ainda os (in)corpora no parasitado. O corpo não mais poderá ser visto como apenas suporte. Embora ocorram níveis de intensidades e ambiguidades que o referenciam a um suporte, esse conceito não é aplicável à teoria do corpo mídia. Aplicando esse conceito à “maquiagem como parasita”, ela deixa de ser reduzida à sua materialidade estética e adquire potência simbólica “mágica”, para que incorpore informações e as plastifique. Ainda que considerada, pelo senso comum, linguagem marginal, pobre e insignificante, com significado pejorativo de falsear, enganar; mágica “de mentira”, efêmera, ilusória e fútil. Dado que não se encontram teorias e reflexões filosóficas aprofundadas sobre ela nas artes da cena, em comparação com máscaras, figurinos, objetos, entre outros aparatos e dispositivos cênicos. Usamos, aqui, sua marginalidade e exílio como sua maior força e potência. O falsear, criar ilusão através da mágica, é relevante nessa trama. Consideramos a linguagem da maquiagem profanação em diversos sentidos, dentro e fora. De acordo com Giorgio Agamben:

“A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício de poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado: a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (2007, p. 61).



Aqui a maquiagem é profana e desestabiliza os sistemas artísticos e sociais. Porém não nos limitamos apenas a esse ponto de vista, podemos expandi-la. Ela pode desprender-se da significação, como “devir coisa, coisificar, a coisa” (LEPCKI, 2012). Ela está parasitando, “coisificando” no cotidiano constantemente, ao mesmo tempo nas artes da cena e nas artes visuais.

### **Maquiagem e Máscara como polaridades**

A maquiagem, por servir ao uso pessoal e aos cuidados estéticos, tornou-se hábito de beleza e entretenimento, e não merece destaque e pesquisas acadêmicas; ao contrário das máscaras que têm seu lugar garantido nos museus, conceitos e teorias sobre personas, comportamentos, personagens, entre outros, ainda que possam tensionar o ator, numa relação trágica que deflagra tensões de morte, sem se levar em conta que a máscara é composta por maquiagem, polaridade profana da máscara sagrada. A maquiagem pode borrar a máscara, apagá-la, imitá-la, parodiá-la e escorrer por todo o corpo, sem grande dificuldade. Ela estiliza deuses nos rostos, subverte gêneros, sexualiza o celestial, borra o sagrado e o desorganiza. Aqui, a compreendemos com semelhanças e atualizações ao conceito de “máscara comportamental” de Augusto Boal, mas considerando suas diferentes intensidades.

De acordo com Carmen Gadelha,

[...] a máscara contemporânea repete o sacrifício do corpo na mudez de uma fala que não comunica; ela representa o irrepresentável. Trágico é o vazio, a distância entre a palavra, a ação, a situação – mesmo que a tentativa seja fazer presente a presença, deflagrando o perigo de morte. [...] A performance é da própria morte alegórica. [...] Não há aí passado e futuro, já que se encontram solapadas (e sacralizadas) as narrativas. Quanto mais acuado pelo destino indeterminado, mais distante se torna o Eu, entregue ao devir. (2019, p.353)

Sob esse ponto de vista, podemos aplicar o conceito de maquiagem como forma ajustável, adaptável, que permite transgredir “solapadas (e sacralizadas) narrativas”. E,



de certa maneira, metamorfosear o “Eu”, que procria e gera outros “Eus”. O que a máscara distância e silencia, a maquiagem transmuta e adapta. É necessário abandonar um pouco a materialidade e adentrar a virtualidade contemporânea, em específico nas artes da cena. Pois, se o conceito de máscara silencia, distancia o Eu, a máscara compreendida como “máscara-maquiagem”, como a polaridade maquiagem, oferece alguns pontos de fuga para que se possa (in)corporar algo, transgredir a narrativa, imprimir sua personalidade<sup>6</sup>, sua voz, com o que já foi estabelecido e imposto, ainda que parcialmente, mas que já parasitará em diferentes graus. Podemos dizer aqui que a maquiagem constitui uma presença contaminada, embora, ainda assim, ela possa também se cristalizar, enrijecer-se em máscara. Porém, assume sua impureza de presença, usando-a a seu favor, pois, não sendo máscara rígida, pode ser borrada, alterada e adaptada. Se a performance é da própria morte alegórica, podemos supor que a maquiagem como performance é o ritual alegórico floreado da morte, morte performativa repleta de encantos, feitiços, ambiguidades e magias no eterno fluxo de dentro e fora, morrer e ressuscitar.

Se a máscara representa, para o ator, ser “um outro”, a maquiagem permite o “eu-outro” integrado, variando intensidades de contaminação, desde que se considere sua polaridade de máscara. Ela pode se adaptar a configurações de rostos em diferentes níveis, e ainda se refazer e se atualizar constantemente. Não se busca ultrapassar a ilusória fronteira de ser totalmente “o outro” e a se perder nas armadilhas rígidas e sufocantes da máscara. Compreende-se que ser o outro será ser o “eu” mesmo, ser expandido e não distante, o que permite integrar variados graus de contaminação do outro parasitário, sem anular a própria configuração do “eu”. A maquiagem contamina e expande o corpo.

---

<sup>6</sup> Referência ao conceito de Persona Plástica no artigo de Márcio Desideri, *Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas*. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 178-203..



## **(In)corporações**

Retomamos a conflituosa origem da maquiagem, que muitos dizem ser a máscara. Porém, desde o período superior paleolítico, 30.000 a 10.000 a.c, há indícios da prática de “pintar” o corpo, a “pintura corporal”, usada para caça, diferenciação hierárquica entre aldeias, rituais, cerimônias, por curandeiros, feiticeiros e xamãs. Sua origem remonta a rituais, práticas e simbolismos mágicos. Evidenciamos as (in)corporações no uso da “pintura corporal”, feita com material orgânico e inorgânico, como também o das máscaras de peles de animais e outros materiais que conferiam poderes sobrenaturais ao xamã que as usasse. Suas origens arcaicas revelam a força de sua presença nas artes da cena contemporânea, mesmo que atualizadas e em virtualidades múltiplas, que agora a reconhecemos como maquiagem corporal. Buscamos, assim, as referências esotéricas na contemporaneidade, ou, mais especificamente, as espirituais, nas incorporações de entidades, para podermos compreender melhor a maquiagem parasita na construção de personas. Essa maquiagem parasita envolve aspectos da caracterização de personagens nos quais se usa a linguagem da maquiagem na materialidade, através da dimensão semiótica, e a “maquiagem virtual” na dimensão mágica. Na (in)corporação de médiuns de umbanda, candomblé ou outras denominações, evidenciamos a importância da materialidade no processo de caracterização ao receber uma entidade:

As incorporações possuem representações singulares, tanto na maneira em que ocorre a incorporação quanto no uso de roupas e adereços. [...] Toda a caracterização da personalidade arquetípica representada por cada entidade espiritual que é incorporada transborda além do gestual sutil, no uso de componentes rústicos, de realidade bruta e passível ao toque do indivíduo (LARANJEIRA; RIOS, 2019, p 117)

Na incorporação de uma entidade se verificam níveis de integração com o médium:



Os níveis de alteração de consciência são variados, dentro de uma escala que define uma consciência parcial (quando o médium se recorda do que fez e possui determinado controle durante o fenômeno), até o grau de total inconsciência, quando o médium não se recorda de nada durante o transe.(CUMINO, LARANJEIRA RIOS, 2019, p.117)

Assim, pela semiótica compreendemos a potência da materialidade da maquiagem e seus signos. De acordo com Elaine Caramella,

Todo meio é também um elemento material. Portador, pois, de material semiótico, mas sua qualidade material define – e, de certa forma, solicita – um procedimento próprio. É necessário, no entanto, esclarecer que material não está aqui entendido como um mero elemento físico, ou técnicas destituídas de sentido. Material é signo porque engendra sentidos diversos. (2009, p. 27)

Ao mesmo tempo em que a dimensão mágica, pelo discurso “mágico” em cena (in)corporado do ator – que relaciono à incorporação de personas da virtualidade – reverbera múltiplas camadas atualizadas constantemente, de acordo com o contexto, a materialidade está integrada nesse discurso mágico, o que pode também se manifestar através de objetos, figurinos, acessórios, entre outras plasticidades da cena. Como por exemplo, da maquiagem que se expande nas partes do corpo, nas mãos, com símbolos, formas, linhas, pontilhados e traços, conforme ilustração (Figura 3). Reconfigurando o corpo e proliferando signos.



Figura 3: Desenho Marcio Desideri, 2023.

O signo mágico da contaminação com o ator é o “ser” contaminado no corpo do ator. Conforme citação:

Enquanto, na semiose normal, somente um efeito prático mediato sobre o mundo é possível, na comunicação mágica espera-se obter um efeito prático imediato sobre o mundo dos objetos. O signo mágico, diz Maritain (1957, p. 96), “não apenas faz os homens conhecerem, ele faz as coisas serem”; é uma causa eficiente em si mesma. (N Ö T H, 1996,p.38).

Vale lembrar que o efeito mágico relacionado à maquiagem constitui uma comunicação mágica da persona criada. Podemos associar *persona*, *voz* e *máscara* nesse discurso mágico, a começar pelas semelhanças de significado entre as palavras grifadas. Especificaremos o conceito de voz da maquiagem, que também está associado com “virtus”, de virtualidade. Consideremos a antiguidade para melhor compreendê-la, da arkhé (origem) que reverbera na contemporaneidade, e como a virtualidade está conectada com a “voz” desde a antiguidade

[...] podemos conferir que a palavra virtual vem do latim virtualis, que se relaciona, por sua vez, da voz virtus, que, entre outras significações



mais óbvias, também carrega o sentido de força ou potência. [...] Para a filosofia medieval, o virtual é aquilo que está em potência, que ainda não foi atualizado. (CRAIA, 2009, p.113, grifos do autor)

Podemos refletir sobre a forma arcaica operante da virtus, principalmente se analisarmos “A Teogonia dos Deuses”, de Hesíodo, na qual podemos usar como exemplo o estudo de Jaa Torrano: “...a poesia hesiódica é arcaica — porque nela mais plena e claramente se manifesta a arkhé da poesia: o seu poder ontofânico” (1995, p.15). Analisamos que “A linguagem é, neste caso, a linguagem do aedo, i.e., a canção — uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência numinosa” (Torrano 1995, p. 9). Invocamos esse universo arcaico como suporte para pensarmos os desdobramentos que a linguagem da maquiagem possibilita, entre as ambiguidades da mágica, da metafísica, do divino, do profano e da farsa.

Ainda de acordo com Jaa Torrano:

Este poder ontopoético que a palavra cantada teve multimilenarmente nas culturas orais se faz presente na poesia de Hesíodo como um poder ontofânico. O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida aos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo, a mostrar como surgiu e a fazer surgir o mundo, os seres, os Deuses e a vida aos homens.

Consideramos assim que essas vozes pelo canto divino se fazem presença por si, mas agora, pela ótica da ambiguidade na contemporaneidade, pela linguagem híbrida da maquiagem, em cada traço, cor, modificação plástica, contaminam o corpo, como vimos também na mágica da “maquiagem corporal”. Trazemos aqui esse pensamento multiplicando-o e atualizando-o nas artes cênicas. Religamos, assim, virtus com as contaminações mágicas da linguagem da maquiagem. Isso nos ajuda a pensar o arcaico na maquiagem, a reconhecermos sua potência como voz, com referência a virtus.





**Assim na terra, como no céu.**

Consideramos a linguagem da maquiagem polifônica, em cujo processo criativo misturam-se variadas vozes, em atualizações múltiplas. Caracterizamos a voz, aqui, como vozes plásticas. Como no personagem do discurso polifônico dessa linguagem, criado por um determinado ator, que denominamos de “persona plástica”<sup>7</sup>:

Através linguagem da maquiagem, o maquiador atinge uma dimensão mágica de (in)corporação, contaminação, da falsificação e de ilusão, em diversificados meios e graus de intensidade, na qual seu discurso polifônico é resultante de uma complexa e mutável rede de criação, ilimitada, de um aglomerado de vozes plásticas, que o corpo significante se ressignifica em fluxo contínuo. (DESIDERI, 2022, p.201).

Quando citamos “polifônico” fazemos referência ao conceito criado de Ernani Maletta:

Busca-se estudar a voz para além do seu uso convencional, em consonância com uma cena contemporânea na qual a palavra não se mostra mais como a principal referência, o que evidencia a dimensão polifônica da ação vocal, que entrelaça discursos musicais, visuais e corporais (MALETTA, 2014, p.316).

Podemos dizer que a voz plástica é incorporada ao corpo. Por isso usamos o termo contaminação mágica, que ocorre mediante a integração simultânea entre o virtual e o material, e a mágica se dá em um discurso polifônico na qual se constituem personas plásticas. Aplicando esse ponto de vista à “maquiagem como parasita”, ela deixa de ser reduzida a sua materialidade estética e adquire potência simbólica mágica, para que incorpore informações e as plastifique. Porém a persona plástica é flexível, múltipla e mutável a todo instante, atualiza-se infinitas vezes. Conseguimos visualizar o campo de

---

<sup>7</sup> Conceito de personas plásticas do artigo de Marcio Desideri, 2022.



atualização<sup>8</sup>, da virtualidade para o atual ou o inverso, investigado por Pierre Levy. Sobre Bergson, Jorge Vasconcellos analisa que “A ideia de virtualidade é signatária da potência do tempo e da memória; memória aqui entendida como tempo, como tempo puro. (VASCONCELLOS, 2005, p.12)”. Podemos visualizar a persona plástica resultante do atual no presente:

Enquanto o presente é uma espécie de espacialização, dura, maciça, da virtualidade, **o atual é uma corporificação, uma máscara, um “dublê de corpo” do virtual**. As virtualidades se atualizam e as atualizações podem se presentificar, ou seja, tornarem-se existentes, palpáveis a qualquer forma de experiência. (VASCONCELLOS, 2005, p.15)

Se o atual é uma máscara, uma corporificação, é também uma maquiagem que constitui a persona plástica. Nesse processo de contaminação, na atualização, há uma tensão de forças contraditórias permanente, uma batalha constante, mas é dessa trágica<sup>9</sup> eminência de morte que se reconfigura a persona plástica. Talvez as personas plásticas, as vozes plásticas do discurso polifônico através da linguagem da maquiagem, no plano imagético, possam ser reflexos das musas de Teogonia. “Em Hesíodo as palavras são forças divinas, Deusas nascidas de Zeus e Memória (as Musas)” (Torrán, 1995, p. 13), mas que na contemporaneidade são mutantes, plastificadas, efêmeras e profanas. E, ainda sobre o atual, podemos pensar conforme Pierre Levy:

A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta, de volta o virtual (LEVY, 2001 p. 17).

Para compreendermos melhor as atualizações sob a ótica da contaminação mágica em cena, observemos o gráfico (figura 4) no qual usamos um símbolo mágico,

---

<sup>8</sup> Jorge Vasconcellos, 2005.

<sup>9</sup> Conceito de trágico com relação aos estudos do artigo de GADELHA, Carmen. O barroco enquanto aspecto do grotesco e do trágico. Urdimento, Florianópolis, v.2, n.35, p. 344-359, ago/set 2019.



usado por seguidores do judaísmo, a estrela de Davi, que entrelaça dois triângulos, representando “assim na terra como no céu”. Ou seja, em manuscritos antigos, o mago que usasse esse símbolo operava, através da magia, as forças intangíveis para se manifestarem no plano físico, na materialidade.

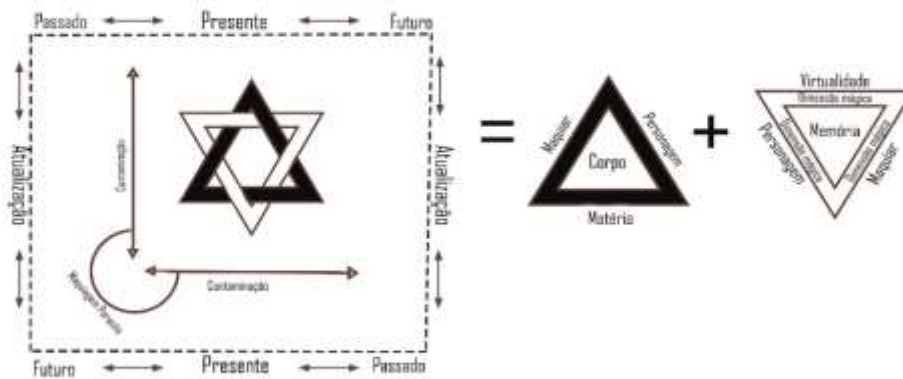


Figura 4: Gráfico de Marcio Desideri 2023.

No gráfico, passado, presente e futuro estão em constantes tensões; atualizações e deslocamentos se fundem em uma mesma linha. A maquiagem parasita contamina o plano material e o virtual em paralelo, ao mesmo tempo em que entrelaça matéria e corpo. Maquiagem e personagem estão tensionados com a virtualidade, a memória, o personagem, o maquiar em fluxo e refluxo, considerando ainda o real, o possível e o atual. O ato de maquiar torna-se um canal, como um ritual, só que aqui é um vórtex que profana o divino e assume sua ambiguidade entre matéria e memória. Esse processo causa uma fissura, que permite essa integração, em que “O liame, a fissura, o intervalo que separa (e por isso mesmo une) a passagem do psicológico para o ontológico. Essa passagem só é possível porque somos, além de matéria, memória (VASCONCELLOS, 2015, p. 16).



Podemos, agora, analisar a contaminação mágica de maneira ainda mais detalhada, voltando-nos a Breton, em “Rostos”<sup>10</sup>, obra na qual ele cita um trecho de Marcel Proust e desenvolve um fascinante capítulo desenvolvendo conceitos de rosto. Recorremos a esse trecho para refletir sobre a linguagem da maquiagem e visualizar as camadas do rosto de uma persona plástica. “O rosto humano é realmente como o do deus de uma teogonia oriental: um conjunto de rostos justapostos, em planos diferentes, que não se veem ao mesmo tempo (PROUST, 2006, p.311)”.

Se podemos considerar o rosto um conjunto de rostos diferentes em planos diferentes, o que aconteceria ao re-configurá-lo ou desfigurá-lo em um instante, com a linguagem da maquiagem como um parasita nele, de acordo com o tempo e as atualizações que vimos anteriormente sobre a contaminação? A analogia com um filme<sup>11</sup> recente, de investigação, cujo enredo compara a resolução de um intrincado mistério a uma cebola de vidro, pode nos ajudar. No filme a cebola é estilizada e rígida, que podemos ver seu interior através do vidro. Já na antiguidade a cebola foi símbolo de eternidade para os egípcios, pela sua estrutura em camadas.

### **Camadas Holográficas**

Usaremos como analogia de persona plástica, uma cebola holográfica, a visualizaremos como totalmente transparente, flexível e permeável, bem similar à imagem à qual estamos acostumados, na vertical, em movimento rotativo, com as camadas em planos diferentes, dá mais distante para a mais próxima do núcleo (Figura 5). Seu núcleo é visível, mole, tem capacidade de fagocitar e expelir inúmeras vezes. Seu caule retém nutrientes extraído do plano terrestre pela raiz em bulbo. Pode também, ser uma fonte de energia que faz as camadas girarem em sentidos variados. Mas veremos, adiante, que as camadas também podem gerar energia através de um parasita e ativar o

---

<sup>10</sup> BRETON, David. L.Rostos.: Ensaio de antropologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

<sup>11</sup> Knives Out Glass Onion,2022, Rian Johnson



núcleo, em constante troca, dentro e fora. Podemos, a partir desse ponto de vista, considerar o tempo como circular, transparente, fragmentado em camadas, sem começo, meio ou fim. Presente, passado e futuro são círculos transparentes girando ao redor de um núcleo.

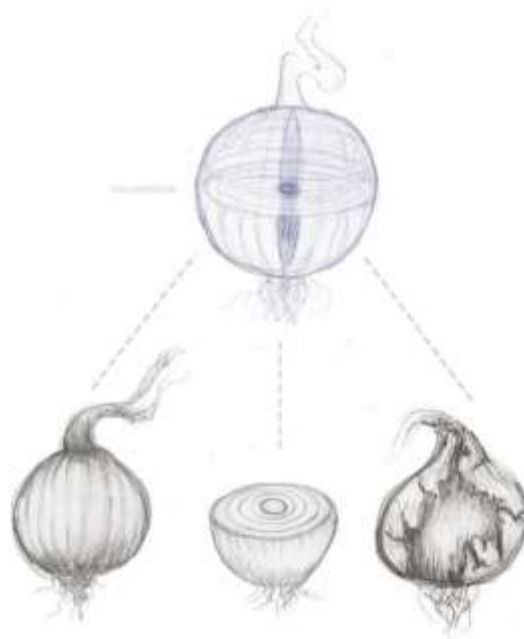


FIGURA 5 : Desenho de Marcio Desideri 2023.

Apesar de visualizarmos uma cebola holográfica transparente, isso não se limita a uma forma rígida. Ela pode se metamorfosear de várias formas orgânicas. Imaginemos o ator, ou o corpo animado e inanimado, como núcleos gerador e receptor de energia; seus vários rostos, corpos virtuais, estão contidos em cada um dos círculos nas quais eles não se veem, mas como são holográficos transparentes, como a cebola, se sobrepõem uns aos outros, em camadas, algumas com maior aproximação do ator, outras mais distantes. A maquiagem, como parasita gerador de energia, se infiltra nessa cebola, contamina camadas e às vezes o núcleo, ou uma camada próxima a ele. A casca que protege as camadas da cebola representa o invólucro social e político de um sujeito. Ela pode ser retirada e se “re-cascar” ao infinito. Como também as camadas podem ser retiradas, destruídas, fragmentadas, quebradas, recolocadas, reconstruídas. Podemos multiplicar essa visão para um número de camadas e cascas infinitas, que se reconfiguram



e mutam continuamente. Citaremos alguns exemplos do processo criativo da maquiagem da cena, sob essa ótica.

No cinema, ao ser escalado para interpretar um personagem, o ator recebe o roteiro e o plano das filmagens, que não obedecem a cronologia do enredo. Variam de acordo com o contexto. Poderá, então, começar a filmagem pelo final da história, pelo meio... Se envelhecer ao longo da história, ainda com o uso de “maquiagem prostética”<sup>12</sup>, “pode ser que comece velho e finalize a gravação jovem, ou pelo meio. Como também, transformar-se totalmente em outra pessoa, iniciar morrendo, sofrer um acidente, ser mutilado, perder um membro ou ser espancado... O ator estará sob constante tensão e pressão do contexto, incluindo o orçamento do filme, sua saúde, disposição física, problemas pessoais, os prazos, e assim por diante. O “maquiartista”<sup>13</sup> mediará o parasita “maquiagem” nessa cebola transparente, flexível e permeável. Geralmente, na performance e no teatro, o próprio ator realiza a maquiagem. No cinema, cabe ao maquiartista esse trabalho, que poderá ser realizado no plano físico de efeitos especiais ou no plano digital dos efeitos visuais, quando ocorre a virtualização do processo de maquiar. De acordo com Levy, “a virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação a potência” da entidade considerada” (LEVY, 2001, p.17). A imagem do ator, nesse caso, é editada e modificada por computação gráfica, pelo processo de captura da fisionomia, expressão corporal, como no filme “Avatar”, de James Cameron, de 2005. Considerando, nessa conjuntura, que “A virtualização é um dos principais vetores de criação de realidade” (LEVY, 2001,p.18). Podemos aplicar essa reflexão ao ciberespaço interligado ao cotidiano, no qual proliferam as redes sociais, aplicativos, softwares e avatares.

---

<sup>12</sup> Termo utilizado na indústria cinematográfica que não se confunde com o significado de próteses.

<sup>13</sup> Neologismo criado na dissertação de Marcio Desideri. Processos Criativos nas Artes Visuais: O Ponto de Vista de um Maquiartista.2021.235p (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Unesp, 2021.



## **Contaminações**

Convém lembrar que o ator tanto pode repelir o parasita como deixar-se contaminar por ele, o que seria a contaminação mágica. A persona plástica constituída implica as diversas camadas virtuais e materiais do ator, bem como os tempos não lineares de filmagens que a desfragmentam. É a polifonia da linguagem da maquiagem parasita mediada pelo maquiartista. Dado que o termo maquiartista é inerente a uma complexa rede de criação, podendo ser compartilhada.

No teatro podemos evidenciar as rápidas trocas de personagens e figurinos por um mesmo ator, que utilizará objetos, acessórios, maquiagem e perucas para diversificar a caracterização. Visualizamos, assim, diferentes personas plásticas em cada camada da cebola holográfica do ator. Consideremos que haverá semelhança entre as encenações, mas elas não serão idênticas. A cada apresentação serão acrescentadas camadas atualizadas da cebola holográfica, pois as personas plásticas já não serão as mesmas. Ademais, as contaminações mágicas ocorrerão nessas novas configurações, que podem ser alteradas por fatores externos e internos. Sob a ótica do esoterismo, podemos dizer que as personas plásticas seriam entidades habitando o corpo do ator, contaminando-se em diferentes níveis nos quais cada acessório, maquiagem e objeto as invocasse.

Na performance, incluindo videoarte e vídeo-performance, temos o caso de Mathew Barney, que utiliza tecnologias da maquiagem para produzir simulações de perfurações da pele, mutilações, introdução de próteses e expelir secreções do corpo, principalmente em sua obra “Cremaster Circle”, de 2005. O que diverge das performances de Marina Abramovich, pois ela recorre a ferimentos e tensões reais, que atingem, ferem, agridem o próprio corpo. Nas performances de Barney, a linguagem da maquiagem se contamina pelo simulacro de um ato que “danifica” magicamente o corpo. É uma ação plástica de múltiplas camadas, que se reconfigura com o núcleo transparente. Ao contrário de um rito de sacrifício, aqui é um rito “mágico”, que ao mesmo tempo se contamina pela ação maquiada. Pela performance o rito também é mágico quando se direciona ao corpo inanimado a ser maquiado, como na performance de Tunga, na galeria



Luiza Strina, na exposição “Sete Esculturas e uma Instalação”, de 1994, na qual uma estátua é maquiada com batom vermelho, e as camadas – do ambiente, da estátua, entre outras – podem ser visualizadas. Ou, ainda, no corpo animado, Ellie de Bernardini, que maquia seu corpo nu com folhas de ouro na performance “Dance Comigo”, de 2019.

Vistos esses processos de contaminações mágicas, na ótica da cebola holográfica, destaca-se uma questão que se propaga na incorporação de um personagem em cena, que é conhecida e difundida, como o de “habitar outros corpos” conforme citação de Flávia Marquetti: “Habitar outros corpos, outros seres, essa mágica metamorfose confere ao ator muitas peles as quais ele veste, despindo-se de si mesmo....” (MARQUETTI, 20015, p.225).

Sob a ótica da contaminação mágica, “habitar outros corpos” é divergente, pois são os outros corpos que nos habitam, parasitando nosso corpo, o que torna ilusória a função de despir-se. Continuando a citação: “apagando seus traços, seu rosto, seu corpo, transmutando-se em *um Outro*, cujo limite é sempre a sua própria vida, seu próprio corpo, sua pele” (MARQUETTI, 2015, p.225, grifos do autor). Substituímos a palavra transmutar por (in)corporar e, derivando-se em um outro a partir de si, que o outro é uma extensão de si próprio, podemos esconder superficialmente os traços, rosto e corpo. E ainda mais “Vestir a pele do Outro é ver / conhecer o mundo a partir de outro contexto, é experimentar o diferente, o paradoxal e/ou contraditório” (MARQUETTI, 2015, p.225). Trocamos a palavra vestir por contaminar-se pelo outro.

Nesse mistério de encantamento, a maquiagem e a indumentária oferecem ao ator o instrumento mais externo para sua criação, oferecem-lhe uma nova pele, visível, capaz de delimitar o *Outro a partir da recusa de si próprio*. O **personagem habita dentro do ator**, mas ao espectador é oferecida a sua pele, sua expressão externa, palpável e real, tão real quanto qualquer ser humano (MARQUETTI, 2015, p.225).

Destacamos a recusa de si próprio, pois, sob a ótica da contaminação, a recusa é uma intensidade a depender do grau de contágio, em casos raros e excepcionais, como





em uma possessão<sup>14</sup> espírita, um transtorno psicótico, entre outros. Delimita-se o outro a partir de si mesmo, abrindo espaço para que o personagem possa se infiltrar. O “Outro” nos contamina e podemos também contaminar o outro, porém somente o “Outro” é que pode perceber como o estamos contaminando. Não temos como nos ver dentro do “Outro”. Da mesma forma o outro também não, quando somos contaminados. A maquiagem não é apenas externa. Ela está dentro também, pela ótica da contaminação mágica, segundo o que vimos sobre virtualidade e sobre as variadas camadas da cebola holográfica.

A série “Irma Vep”, de 2022, do diretor Olivier Assayas, é repleta de metalinguagem e revela os bastidores de três filmes sobre vampiros, de épocas distantes. Nessa obra, três atrizes interpretam uma mesma personagem, uma ladra vampira. O seriado discute a relação de incorporação da personagem em ordem cronológica, em três formas de atuação, desde os filmes de 1899 e 1996 até 2022. Alicia Vikander, atriz do filme mais recente, interpreta ela mesma. Ao usar o figurino e a maquiagem da protagonista ladra vampira – “personagem de seu personagem”, pois está interpretando uma atriz em filmagem –, incorpora-a intensamente, a ponto de a ficção do filme se misturar com a realidade dos bastidores. Nessa relação de (in)corporação da personagem vampira, quando constrói sua própria interpretação Alicia analisa e integra alguns aspectos da atuação das atrizes anteriores. Assim, sua personagem se desdobra em camadas complexas e ambíguas. Quando Alicia, nos bastidores, se olha no espelho com o figurino e a maquiagem da vampira (figura 6), ela se vê roubando um item da equipe da qual faz parte, e nada faz para conter esse impulso. É quase como se a entidade da personagem a estivesse possuindo, até o momento em que ela atravessa as paredes e pula nos telhados do set de gravação. O diretor Assayas, através da série, nos revela uma fascinante reflexão de (in)corporação de personas no processo de filmagem, em simbiose com o contexto, ainda com a contaminação das personagens e atrizes dos dois filmes anteriores.

---

<sup>14</sup> CUMINO, Alexandre. *Médium: incorporação não é possessão*. São Paulo: Madras, 2016.



Figura 6: Alicia Vikander no seriado “Irma Vep” de Olivier Assayas.



Fonte <https://ayther.fr/irma-vep-saison-1-fin/>. Acesso em: 17/01/2023

A reflexão aqui elaborada implica a maquiagem pelo ponto de vista esotérico das contaminações mágicas, a considerar suas origens ritualísticas, mesmo que estejamos conscientes de seus segredos mágicos espetaculares, da farsa e dos charlatões. Assim, na ambiguidade, expandimos seu campo por essa ótica, da maquiagem no sentido expandido, como vimos, que é o parasita que (in)corpora o animado e inanimado e revela um complexo campo a ser explorado, repleto de camadas e contaminações nas artes da cena contemporânea.

### **Considerações Finais**

Consideramos os processos de contaminações mágicas que se constitui da conjuntura do processo criativo do ator em cena. Dado que investigamos como a maquiagem parasita (in)corpora, ao mesmo tempo que prolifera personas plásticas em constante fluxo e refluxo com a virtualidade, como um vórtex composto de passado, presente, futuro não lineares. Causando fissuras que permitem o constante fluxo da virtualidade para atualização, reciprocamente, ou seja, o verso e o inverso. Ainda que



atravesse o corpo para além do suporte. Dessa maneira a ressignificamos em variados contextos, não descartando a possibilidade de coisificar, de ser coisa.

Observamos as diversas camadas holográficas que a maquiagem pode infiltrar, se sobrepôr e integrar como parasita, aplicando essa ótica no cinema, performance e teatro. Contudo, apoiados na ótica esotérica de (in)corporação ritualística, envolvemos as contaminações mágicas e a multiplicamos nas artes cênicas, criando caminhos de pesquisa e possibilidades de criação e experimentação.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRETON, David. **L Rostos.: Ensaio de antropologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- CARAMELLA, Elaine(org). **Mídias, multiplicações e convergências**. São Paulo: Senac 2009.
- CRAIA, Eladio. **O Virtual: destino da ontologia de Gilles Deleuze**. Revista de Filosofia: Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan./jun. 2009
- CUMINO, Alexandre. **Médium: incorporação não é possessão**. São Paulo: Madras, 2016.
- DESIDERI, Márcio. **Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas**. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 178-203.
- DESIDERI, Márcio. **Processos Criativos nas Artes Visuais: O Ponto de Vista de um Maquiartista**. 2021. 235p (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Unesp, 2021.
- DESIDERI, Márcio. **Desterritórios nas artes virtuais: o campo híbrido do(a) maquiartista, em redes de criação compartilhadas**. Rebento, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021.



GADELHA, C. **O barroco enquanto aspecto do grotesco e do trágico**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 344-359, 2019. Disponível: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019344>. Acesso em: 16 jan. 2023.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpo mídia**. In: GREINER, Christine (Org.). O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005

LARANJEIRAS, Gisele .C; RIOS, Ana M. G. **Incorporação: Quando o corpo é templo**. Caminhos, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 109-122, jan./jun. 2019.

LEITE, Marcelo D. T. **Funções Expressivas e Comunicativas da Maquiagem na Arte Teatral**. 2004. 209 p. (Mestrado em Artes Cênicas) São Paulo: USP, 2004.

LEPECKI, A.; MAYER, T. -. **S. 9 variações sobre coisas e performance**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 093-099, 2019.

LEVY, Pierre. O que é virtual? São Paulo: Editora 32, 2001.

MAGALHAES, Mônica F. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica**. 236p, (Doutorado em Estudos Linguísticos) Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

MARQUES, Marcos Aurelio; HESSEL, Ana Maria Di Grado. **O conceito de “virtual”: de Bergson a Deleuze, de Deleuze a Lévy**. TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 24, jul./dez. 2021, p. 205-220.

MARQUETTI, Flávia. **O espetáculo a flor da pele. (In) Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo**. São Paulo: Intermeios, 2015

NANCY, Jean-Luc. **Imagem, mímeses e méthexis**. In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a Imagem. Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 55-72.

NÔTH, Winfried. **Semiótica da Magia**. Revista usp, São Paulo (31): 30-41, setembro/novembro 1996

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos** São Paulo: Perspectiva 2003.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995

VASCONCELLOS, JORGE. **Arte, Subjetividade e Virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio**. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005, 138 pp.

Recebido em 28/O1/2023, aceito em 12/04/2023



## AYAUAHUAYA: PROCESSOS INCONSCIENTES, ARTE E ESPIRITUALIDADE

Matheus Moura Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como foco o processo criativo de uma história em quadrinhos a partir do uso de ayahuasca. A história em questão se chama, AyahuayA<sup>2</sup>, e foi escolhida para este trabalho por se tratar de um encontro com um ser espiritual durante transe psicodélico. Na introdução do artigo é dado o panorama da pesquisa, realizada no contexto da tese defendida em 2018, no PPGACV/FAV-UFG. São descritos os capítulos que a compõe e levantados pontos como: as perguntas motivadoras para a pesquisa, 1) Há diferença entre o ímpeto criador do que é feito de modo ordinário em contraposição ao visionário?; 2) O que diferencia os quadrinhos visionários dos realizados de modo ordinário?. E a metodologia empregada, sendo esta a pesquisa baseada em arte, a autoetnografia e a bricolagem. A experiência em si é o mote da história em quadrinhos que busca retratar, o mais próximo possível, a visão original. Sendo a HQ um trabalho criado colaborativamente no escopo da Arte Visionária. No decorrer do texto é feita a descrição do processo criativo, desde a obtenção da visão, criação do roteiro ao desenho final. Com base em pesquisas sobre criatividade e ENOC, além da experiência empírica com criação visionária, concluir que, primeiro, não existem diferenças entre o ímpeto criador ordinário e o visionário. Segundo, a diferenciação entre os quadrinhos visionários e ordinários seria apenas a percepção do autor de que aquela narrativa é, na verdade, a expressão de uma realidade distinta e não uma criação pura e simples do intelecto imaginativo.

**Palavras-chave:** cartografia do inconsciente; processo criativo; quadrinhos; psicodélicos

## AYAUAHUAYA: UNCONCIOUS PROCESSES, ART AND SPIRITUALITY

**Abstract:** This article focuses on the creative process of a comic book based on the use of ayahuasca. The story in question is called, AyahuayA, and was chosen for this work because it is about an encounter with a spiritual being during a psychedelic trance. The introduction of the article gives an overview of the research, carried out in the context of the thesis defended in 2018, at the PPGACV/FAV-UFG. The chapters that compose it are presented and points raised such as: the questions motivated the research, 1) Is there a difference between the creative impetus of what is done in an ordinary way as opposed to the visionary?; 2) What differentiates visionary comics from those performed in an ordinary way? The methodology employed, which is an

---

<sup>1</sup> Professor, doutor e mestre em Arte e Cultura Visual (PPGACV-FAV/UFG) com pesquisas sobre processos criativos e quadrinhos, além de roteirista, fanzineiro e editor. Publicou a revista Camiño di Rato entre 2008 e 2019. Editou a revista A3 Quadrinhos (2010) e é o autor da graphic novel O.R.L.A.: Liberdade aos Animais (2014), além dos álbuns Cartografias do Inconsciente (2018) e Matéria Escura (2018) – todos sob financiamento do Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia (MG). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, também é licenciado em Artes Visuais com pesquisa em quadrinhos e Estados Não Ordinários de Consciência – ENOC. E-mail para contato: saruom@gmail.com

<sup>2</sup> Neste link é possível ler a HQ AyahuayA, a qual foi publicada em formato artigo nos Anais do VII ReACT, de 2019. <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/2687/2570>



art-based research, autoethnography and bricolage. The experience itself is the motto of the comic book that seeks to portray, as close as possible, an original vision. The HQ is a work created collaboratively within the scope of Visionary Art. Throughout the text, a description of the creative process is made, from obtaining the vision, creating the script to the final design. Based on research on creativity and ENOC, as well as empirical experience with visionary creation, I conclude that, first, there are no differences between ordinary and visionary creative drive. Second, the differentiation between visionary and ordinary comics would only be the author's perception that that narrative is, in fact, the expression of a distinct reality and not a pure and simple creation of the imaginative intellect.

**Keywords:** unconscious cartography; creative process; comics; psychedelics

Na tese defendida em 2008, trabalhei metodologicamente por meio de três perspectivas teóricas equivalentes: a pesquisa baseada em arte, a autoetnografia e a bricolagem. A primeira embasa a produção poética, pois insere a investigação traçada no arcabouço das pesquisas que se valem da prática artística enquanto geradora de conhecimento. A segunda, a autoetnografia, deriva da antropologia e funciona como um deslocamento do pensamento etnográfico – baseado no outro – para a análise de si dentro de determinado contexto. A bricolagem, por sua vez, parte de um modo descentralizado de organização do pensamento, a propiciar teorias formadas por “recortes” teóricos de autores dos mais diversos campos do saber.

As três metodologias se convergem, por partirem da perspectiva do autor da escrita/obra de arte para algo maior a ser tratado – a fundamentação teórica. No meu caso, desenvolvi de modo complexo a abarcar disciplinas do saber como antropologia, neurociência, psicologia, arqueologia e arte. O intuito foi, como a bricolagem permite, criar uma espécie de colcha de retalhos teórica a discutir criatividade, processos criativos, arte, estados não ordinários de consciência, xamanismo, origem da imagem e histórias em quadrinhos.

A tese está dividida em três eixos. Primeiro, o *Estágio I: rumo a trajetória intensificada*. Nele tive como ponto de partida expor diversas interpretações quanto ao que seria a criatividade e o modo dela se manifestar. Retomar estes princípios teóricos, em parte discutidos na dissertação (SILVA, 2013), serviu para demarcar meu entendimento dos processos criativos, além de ajudar a entender os processos passados pelos primeiros pintores das cavernas, dentro da perspectiva de Lewis-



Williams (2005). A importância da pesquisa do referido antropólogo, para minha investigação, se deu por ele ter me mostrado o quão natural e importante são os ENOC<sup>3</sup> para os humanos e para a sociedade atual – além de ter estruturado, neurologicamente, os estágios da mente e as visões decorrentes. No caso, a partir do ponto de vista de Lewis-Williams (2005), tudo que existe hoje – principalmente o mundo simbólico – só foi possível ser desenvolvido devido ao surgimento da imagem e ela só passa a ser criada após experiências de ENOC (LEWIS-WILLIAMS, 2005). Ou seja, a história do homem, invariavelmente, está ligada à ampliação da consciência. Assim como a arte.

No decorrer do capítulo exponho os principais tópicos do pensamento do antropólogo sul-africano. Algo que me chamou atenção e que faço questão de frisar foi a perspicácia de Lewis-Williams em perceber que seria impossível criar imagens sem antes se ter referencial imagético. Esta percepção me tocou também por me levar a pensar a respeito da produção artística visionária (MIKOSZ, 2009). Apesar de hoje imagens serem comuns, ao estar sob efeito de algum ENOC, o sujeito passa a ter contato com imagens antes nunca vistas, seja por ele mesmo ou por outros. São imagens sem referencial, que transcendem às eras. Mas ao mesmo tempo são comuns. De uma maneira ou de outra existe identificação entre o fruidor e as imagens derivadas de ENOC, sejam elas gravadas em paredes de pedra há 30 mil anos ou pinturas digitais contemporâneas. Os pontos em comuns são evidentes, ainda mais quando criadas em contextos semelhantes aos do passado, como no interior de comunidades tradicionais e geralmente derivados de rituais xamânicos.

A aproximação entre origem da imagem e produção indígena de imagens derivadas de ENOC, foi uma forma de buscar semelhanças entre o contexto em que participo – durante a ingestão da ayahuasca – com o intuito da pesquisa. Para a consagração do chá, no Brasil, é preciso estar inserido em contexto religioso. O xamanismo, apesar de não ser uma religião, é uma prática espiritual. Algumas igrejas do Santo Daime, geralmente ligadas à ICEFLU, como a CEFLUCLC, realizam trabalhos com viés neoxamânico, como parte da prática litúrgica. Foi em cerimônias deste tipo

---

<sup>3</sup> ENOC: Estados Não Ordinários de Consciência- Termo adaptado e traduzido por José E. Mikosz de *Altered States of Consciousness* expressão cunhada por Arnold M. Ludwig em 1966 e popularizada por Charles Tarf em 1969.



que participei para a ingestão do chá e como parte do processo criativo das histórias em quadrinhos desenvolvidas para a tese.

No *Estágio II: estratos dos processos criativos e ENOC*, concentrei-me exclusivamente em discorrer sobre arte visionária e quadrinhos visionários. Na primeira parte busco delinear quais são os verdadeiros quadrinistas visionários, os quase verdadeiros e os falsos visionários, embasado na metodologia de Caruana (2013). Como frisado no texto, minha seleção de autores não foi determinista nem muito menos possuiu caráter depreciativo quando usado o termo “falso visionário”. A proposta desta categoria foi somente distinguir os autores que realmente possuem algum tipo de proximidade com ENOC daqueles que não. As qualidades subjetivas dos trabalhos não são levadas em conta.

Um exemplo (mesmo estando em outra categoria): incluo na lista de “quase visionários” Robert Crumb, um dos principais autores da contracultura estadunidense durante as décadas de 1960/1970. Mais ainda, Crumb é um ícone dos quadrinhos mundiais. Em 1965 usou LSD e, como visto, mudou radicalmente a forma de desenhar. No entanto, ter renegado as visões e as experiências com ENOC testemunham contra ele para incluí-lo como um “verdadeiro visionário”. Como discorro no início deste capítulo, quando abordo criatividade e ENOC, quem mais se beneficia artisticamente dos efeitos dos psicodélicos na criatividade, são aqueles que conseguem usufruir e aceitar a experiência. Crumb, pelo contrário, menospreza os impactos e as influências dos ENOC em seus trabalhos, além de ser totalmente contra qualquer tipo de expansão da consciência (CRUMB, 2009).

No decorrer do segundo capítulo analiso os processos criativos de três autores estrangeiros notoriamente visionários: Moebius, Jim Woodring e Rick Veitch. Cada um a seu modo usa os ENOC em benefício da arte. Jean Giraud criou inúmeros quadrinhos a partir de ENOC, dando vida até mesmo a um duplo, Moebius, para poder desenvolver livremente os trabalhos experimentais. Woodring é um caso especial, desde criança tinha visões e encontrou nos desenhos a forma de lidar com todo o absurdo que via diariamente. Ao crescer passou a utilizar indutores de ENOC para criar. O foco do trabalho visionário do artista são sonhos e as visões endógenas que têm. Veitch, por sua vez, usa apenas os sonhos como método de expansão da consciência. Os quadrinhos por ele produzidos formam o que chamou de “*dream art*” e são tidos





pelo autor como os mais importantes de sua vida – tamanho respeito que possui pelas informações manifestadas nos sonhos.

Inclusive, nos textos de Woodring e Veitch, acabei por me delongar demais nas biografias. Uma das razões para isto é não haverem artigos em português sobre os autores ou serem textos mais enxutos, que não englobam os processos criativos. O intuito foi dar um panorama das produções e dos contextos em que os autores estavam inseridos quando decidiram criar quadrinhos visionários. Acredito ser importante esta contextualização, pois a arte visionária como a expressão mais profunda do íntimo do artista reflete o momento presente da visão. Por exemplo, no trabalho de Veitch, em vários sonhos retratados ele interage com autores de quadrinhos diversos. Isto só ocorria naquele momento da vida do autor, por ele ter contato cotidiano com tais artistas.

Na parte final do capítulo realizo algo semelhante, mas com foco em dois autores brasileiros: Sergio Macedo e Xalberto. Ambos começaram a produzir quadrinhos na década de 1970 e estavam envolvidos com o universo *hippie*. Macedo, com o tempo, parou de usar psicotrópicos para buscar visões mais límpidas, induzidas por métodos de respiração, como o pranaiama. A meta de vida de Macedo, enquanto artista, é criar histórias em quadrinhos tendo como protagonistas povos originários e também retratar suas próprias visões em HQs, com histórias positivas, que incentivem a evolução psíquico espiritual dos leitores. Xalberto, curiosamente, é um caso semelhante ao de Crumb, mas que, diferentemente, inclui como visionário verdadeiro. Durante o período em que publicou seus principais trabalhos visionários, Xalberto usufruiu e utilizou artisticamente as influências criativas dos ENOC – hoje é abstêmico. Independentemente de *Íncaro: estórias daquele que voou*, por exemplo, não ter uma perspectiva positiva dos ENOC, especificamente da ayahuasca, o autor buscou, de uma forma ou de outra, passar os sentimentos do momento da experiência.

O propósito em traçar o percurso teórico recapitulado acima foi de aproximar perspectivas, a primeira vista, distintas para desenvolver minha compreensão dos fenômenos abordados: arte, criatividade, ENOC, xamanismo e quadrinhos. Através das análises dos processos criativos dos autores de quadrinhos já renomados e visionários, foi possível perceber como, de uma forma ou de outra, a arte, a criatividade, os ENOC, o xamanismo e os quadrinhos se relacionam naturalmente. No trabalho de Moebius e



Veitch, o xamanismo é mais evidente. Porém, Woodring, no caso, se tivesse nascido em uma comunidade tradicional, facilmente seria reconhecido como um xamã inato. Macedo, como visto, possui identificação com as comunidades tradicionais das Américas, tendo já vivido com algumas etnias. Xalberto, de todo o estrato é o mais destoante neste sentido, por não ter sido identificada uma aproximação particular do autor com o universo xamânico. No entanto, em *Íncaro*, ele incluiu uma cena de transformação animal, algo característico dos estados xamânicos, o que pode indicar a manifestação do inconsciente do autor com esta perspectiva espiritual.

Da mesma maneira que os autores selecionados, meu envolvimento com os ENOC possui relação com o xamanismo. Ou melhor, com o neoxamanismo. Foi em meio a cerimônias sincréticas (Santo Daime/xamanismo) que consumi o chá ayahuasca. Para a tese, foram programadas quatro cerimônias tendo como intenção a busca por visões para a criação de quadrinhos. Os rituais neoxamanicos que participei têm uma estrutura padrão que mistura práticas de diversos povos nativos, principalmente dos Lakotas (EUA) e Yawanawa (Brasil), com influências do Santo Daime (mais adiante explico melhor). A própria Respiração Holotrópica, também se relaciona com o neoxamanismo. Em outras palavras, é difícil desvincular os ENOC das práticas espirituais com base xamânica, até mesmo devido ao fato que o ambiente (*setting*) em que estive envolvido, acabar por influenciar nos resultados das experiências.

Ter aprofundado nos processos criativos dos autores analisados influenciou ainda meus próprios processos. Durante os estudos e escrita sobre o trabalho de Veitch, tive alguns sonhos lúcidos e, diferentemente de outros quadrinhos que produzi, resolvi sinterizar o sonho em apenas uma página, da mesma maneira que Veitch.

No decorrer da pesquisa, as trocas de *e-mail* com Sergio Macedo foram fundamentais para abranger minha compreensão quanto às possibilidades de revelações da mente em ENOC. Principalmente quando conversamos sobre técnicas de respiração, como o pranaiaama, que ele realiza normalmente. Apesar de serem exercícios e seguirem métodos e propósitos particulares, o pranaiaama por ser uma técnica de respiração se aproxima da Respiração Holotrópica. Pude perceber, por exemplo, ao me basear nas falas de Macedo, o potencial visionário do pranaiaama. Mesmo não tendo praticado o pranaiaama para comparar, compreendo a holotrópica mais como uma terapia para trabalhar traumas psíquicos. No meu caso, dentro das



quatro sessões que participei, não tive muitas visões com a holotrópica. Foram experiências mais introspectivas, psicológicas, por assim dizer. Ao menos durante as sessões em que estive, não foram experiências tão visionárias, foram mais sensações como medo, desolação, fraternidade, compaixão. Talvez com o tempo isso poderia mudar.

Macedo também foi quem me demonstrou com mais acuidade como transportar a visão de terceiros para os quadrinhos, a me ajudar a responder uma das questões da tese: *como descrever a experiência psicodélica para o desenhista da maneira mais precisa o possível, para que ele ilustre justamente o visto?*. Diversos trabalhos dele retratam visões de outros, como as de Appel-Guery (1987) e de povos originários – seja a partir de um relato pessoal (como em *Xingu!*, 2007) ou buscado em descrições biografias (*Lakota*, 1997). A questão principal levantada por Macedo (2013) para poder realizar transposições de relatos para os quadrinhos é simples: ser o mais fiel o possível ao descrito e à visão.

Durante a criação da poética, busquei levar em consideração esta posição de Macedo para descrever em roteiro as visões que seriam transformadas em quadrinhos. Por outro lado, o desenhista estava livre para interpretar o roteiro a seu modo de maneira a criar as melhores soluções possíveis para a realização dos quadros/páginas. Como geralmente enviei um esquema, chamado por alguns de “rabiscos”, a maioria dos desenhistas seguiu fielmente a estrutura previamente feita. Houve sim, vários que buscaram acrescentar as próprias percepções, o que no fim enriqueceu o resultado final. Somente uma HQ precisei descartar devido as mudanças radicais feitas pelo desenhista descaracterizando a visão original.

No terceiro e último capítulo da tese, *Estágio III: em busca das visões*, faço um levantamento bibliográfico das principais pesquisas científicas a investigarem a relação entre criatividade e ENOC, prioritariamente por meio de psicotrópicos. O critério usado por mim para a seleção das pesquisas abordadas foi basicamente serem centradas ou, pelo menos, se dedicarem em parte ao meu tema de interesse: criatividade e ENOC. No início levantei vários artigos que abrangiam o assunto, inclusive aqueles focados na relação da criatividade com substâncias não psicodélicas. Tais artigos não usei como fonte primária para a tese, apesar de citar alguns. Como a



pesquisa desenvolvida focou em psicodélicos, preferi me ater somente a este tipo de abordagem por ser mais específica.

O intuito da minha aproximação foi dar um panorama das pesquisas realizadas em diversos campos do saber que possuíam o objetivo de correlacionar, ou não, a criatividade com os ENOC. Com isso busquei respostas para outras duas perguntas da tese como: 1) *Há diferença entre o ímpeto criador do que é feito de modo ordinário em contraposição ao visionário?*; 2) *O que diferencia os quadrinhos visionários dos realizados de modo ordinário?* Ao basear-me nas referidas pesquisas sobre criatividade e ENOC, pude intuir que, primeiro, não existem diferenças entre o ímpeto criador ordinário em contraposição ao visionário. A criatividade do indivíduo, no fim, só se realizará em estado ordinário. Os psicodélicos, ou ENOC em geral, propiciam os materiais brutos a serem transformados pelos artistas em criações. Se há, de fato, alguma diferença, ela se daria na importância dada pelos artistas visionários às visões obtidas em ENOC. Os artistas visionários tendem a perceberem as visões tidas durante os ENOC como mensagens reais e fundamentais para o crescimento particular, geralmente imbuídos de sentidos divinos, enquanto a arte “ordinária”, por assim dizer, não cativa no autor tamanho significado. Segundo, a diferenciação entre os quadrinhos visionários e ordinários seria apenas a percepção do autor de que aquela narrativa é, na verdade, a expressão de uma realidade e não uma criação pura e simples do intelecto imaginativo. Seria uma obra verídica interpretada pelos leitores como ficção, tamanha a discrepância entre a realidade percebida no dia a dia, da realidade não ordinária de um outro estado de consciência.

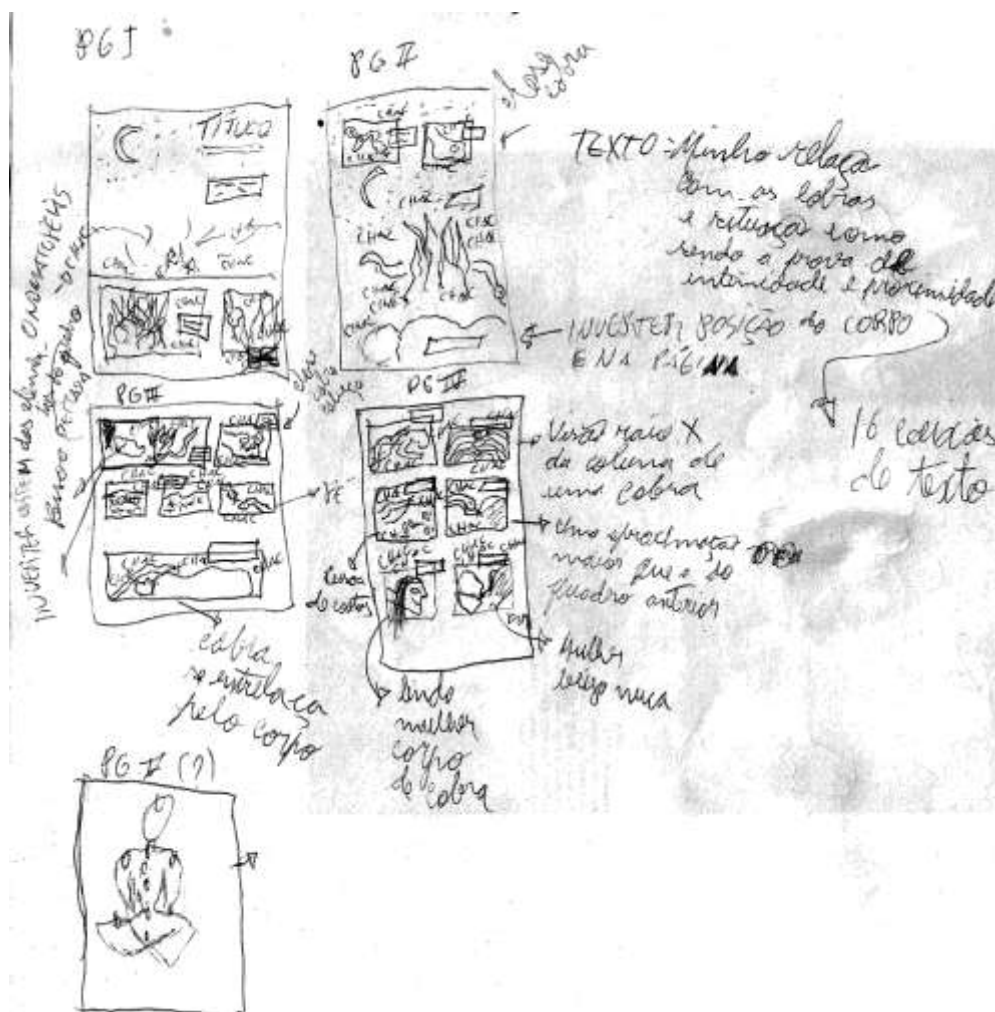
No transcorrer do terceiro capítulo procuro traçar minha metodologia de pesquisa aplicada, com o intuito de tornar mais claro ao leitor a forma como interpreto o percurso trilhado na construção da poética da tese. De um modo ou de outro, não há como excluir a influência da teoria lida, descrita e escrita no decorrer da pesquisa com o resultado das histórias em quadrinhos produzidas. O próprio ambiente onde foram realizadas, as sessões de ayahuasca, é uma forma de reverberação da teoria, uma vez que, como frisado antes, replica – em menor grau – as experiências xamanicas tradicionais. Ou seja, posso dizer que parte do resultado obtido com as poéticas derivadas de ayahuasca, especificamente, ecoa da relação entre o contexto teórico e empírico, em que estou inserido/tenho contato.



## Análise Poética

Ao todo foram produzidas 14 histórias em quadrinhos derivadas de ENOC como parte da poética da tese. Destas, seis são derivadas de sonhos lúcidos, outras seis resultam de experiências com ayahuasca, duas foram feitas com base nas visões de respiração holotrófica. As histórias/visões escritas por mim, foram desenhadas por Vinicius Posteraro, Guilherme Silveira, Angelo Ron, Décio Ramires, Edgar Franco e Laudo Ferreira Jr. Para este artigo, selecionei a análise da HQ Ayahuaya, ilustrada por Posteraro.

Ilustração 1: Esquema desenhado por mim para servir de guia ao desenhista, Vinicius Posteraro, durante a criação das páginas da HQ Ayahuaya, 2016.



Fonte: elaborado pelo autor



Esta foi a primeira história em quadrinhos escrita por mim baseada em uma visão de ayahuasca. Esta ocorreu em uma Jornada Xamânica Voo da Águia, realizada em Araguari (MG), no primeiro semestre de 2016. As cerimônias são realizadas sempre à noite, madrugada a dentro. A visão retratada em Ayahuaya transcorreu aproximadamente 40 minutos depois da primeira dose do chá (cerca de 50 ml). Na ocasião, o condutor da cerimônia, Leo Artese, tinha acabado de iniciar o “Ritual de Destruição no Fogo”, o qual é invocado o poder de destruição do fogo por meio de uma música própria, a partir de voz e chocalho.

Eu estava deitado ao redor da fogueira em posição fetal, coberto e de olhos fechados. Ao iniciar a canção e o chocalho, imediatamente começou a visão. De súbito, passei a ter a impressão de ser deslocado para fora do corpo e a ver todo o ambiente por uma perspectiva aérea. Como em uma experiência extracorpórea. Porém, ao mesmo tempo em que por essa visão superior me via deitado no chão, tinha plena consciência do corpo. Sentia o corpo físico e pensava pelo ponto de vista padrão ao mesmo tempo em que me via (mentalmente) como um terceiro. Era como se eu houvesse me desdobrado em duas pessoas que compartilhavam a mesma consciência. Simultaneamente personagem e câmera/diretor.

Por meio dessa visão superior vi se aproximar de mim uma imensa serpente, parecia uma jiboia ou mesmo uma sucuri, de tão grande. Embora o tamanho da cobra impressionasse, não senti medo. A música que preenchia o ambiente me acalmava ao mesmo tempo em que se misturava com os próprios sons da cobra. De acordo a intensidade da música aumentava, mais o réptil se aproximava até o ponto de tocar em mim. Nesse momento passei, além de ver as cenas por uma visão aérea, a também sentir, fisicamente, a cobra subindo por meu corpo. Senti a pressão, o peso dela lentamente avançando pelas pernas, passando pelo tronco até alcançar minha nuca. Neste momento a cabeça da serpente se transforma em uma linda mulher de lábios carnudos e cabelos negros e lisos. Ela, então, beija minha nuca, arrepiando todo o corpo a começar por um calafrio que percorre a espinha. Logo após o beijo abro os olhos e a canção para.

Ao despertar do transe, a sensação que tive era de comunhão com répteis e a natureza. Parecia ter sido tocado no mais profundo íntimo do ser. A beleza do



momento era extraordinária. Estava extasiado pela visão e a sincronicidade de tudo. Tinha certeza que esta seria uma das narrativas para a poética da tese.

Em casa, passei a rever a experiência mentalmente, buscando a melhor maneira de organizar os acontecimentos dentro da narrativa de uma história em quadrinhos. Um ponto facilitador foi a visão não ter tido formas geométricas ou figuras abstratas que poderiam dificultar a descrição. Após determinar o desenrolar dos fatos, decidi desenhar um esquema de páginas para a história. Entendi que ela deveria ter cinco páginas. Uma para o início e outra para o fim e as três do miolo para o desenvolvimento. Para ajudar a leitura do diagrama, foram feitas indicações descritivas de cada quadro. Isso serviria mais tarde para a produção da escrita do roteiro. No momento, deixei ainda uma indicação do conteúdo do texto narrativo a ser escrito, o qual dialogaria com as imagens: “Minha relação com as cobras e [a] situação [vivida no transe] como sendo a prova de intimidade e proximidade [com os répteis]” (MOURA, 2016).

Ilustração 2: Na imagem da esquerda, detalhe do esquema feito por mim e enviado ao desenhista. Do lado direito a versão de Posteraro com base no recebido.



Fonte: elaborado pelo autor

Porém, durante a realização da escrita do roteiro, a temática foi mudada para o ciclo da vida, nascimento e morte. A substituição se deveu aos sentimentos surgidos durante a escrita do texto. Ao rever as imagens desenhadas por mim, imergi num



estado mental semelhante ao presente durante o ritual com ayahuasca – principalmente devido à lembrança – e revivi várias sensações que tive na cerimônia de modo geral, como uma certeza de que tudo no cosmos transcorre de modo normal. Nesta circunstância, acabou por vir à mente o ciclo natural da vida e como ele está presente em tudo do universo conhecido, principalmente nas coisas mais fugazes, como uma chama de fogueira ou mesmo uma visão.

O desafio maior da história estaria com o desenhista, Vinicius Posteraro. Ele precisou compreender e reinterpretar as informações passadas, tanto no diagrama desenhado (ilustração 1) por mim, quanto no texto do roteiro. Algo que facilitou esse processo é ele se interessar por ENOC e xamanismo, sendo usuário de psicodélicos. Algo particular do artista. Durante todo o processo de desenho conversamos bastante a respeito de experiências com ENOC e sobre a própria HQ. Talvez, mais do que o costume em trabalharmos juntos, o que mais facilitou para Posteraro a entrar no clima da narrativa/visão foi ter o conhecimento prático do estado psicodélico.

As mudanças na estrutura original da história, realizadas por Posteraro, acrescentaram em muito para a narratividade. Enquanto eu me preocupei com a dramaticidade das cenas, Posteraro deu ênfase na fluidez narrativa. Por exemplo, na primeira página o roteiro original, são descritos três quadros, a estabelecer três cenas distintas (Ilustração 2):

*Nessa página serão 3 quadros. O primeiro é maior e toma quase toda a página.*

**Q 1** – Cena aberta, mostra o céu noturno estrelado. A lua minguante acima, no canto esquerdo da página. Do lado oposto estará o título. Na parte inferior do quadro dá para notar que emana uma luz de fogueira. É algo discreto mas que está ali na cena. Há ali também umas onomatopeias “chac” “chac”, como o som de chocalhos.

**Texto:** Longe da cidade... o céu noturno é maravilhoso. É como sempre deveria ser.

**Q 2** – Esse quadro está no canto esquerdo da página. Ele é um pouco maior que o próximo quadro. Nele há o close na fogueira. As onomatopeias também estão presentes. **Na verdade elas estarão em todos os quadros.**

**Texto:** Iluminado apenas pela Lua e o fogo. As luzes naturais... vivas... como nós...

**Q 3** – Aqui o quadro é um pouco menor que o anterior e mostra a fogueira em primeiro plano e uma cobra a se aproximar do fogo.

**Texto:** Como tudo mais ao nosso redor... (MOURA, 2016, p. 1 – grifos do autor)

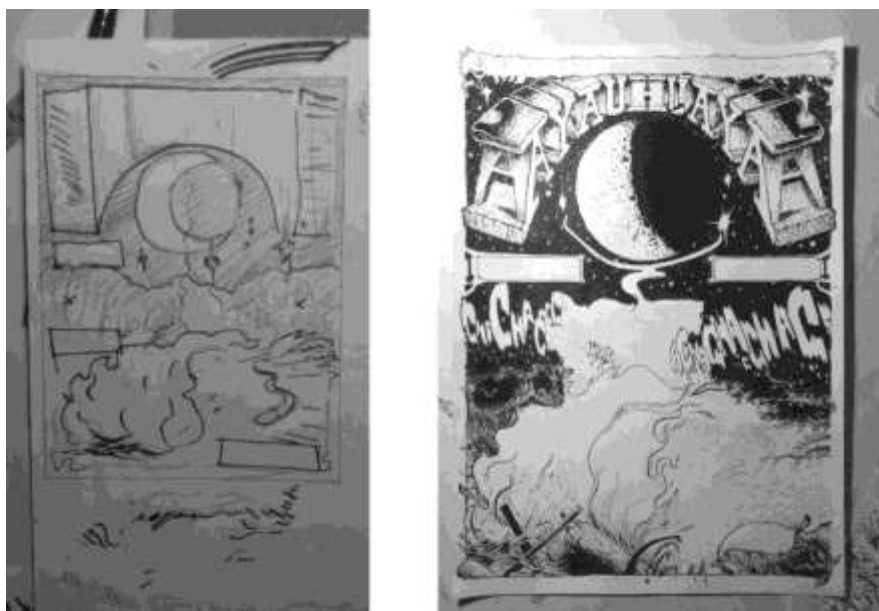




No diagrama, e igualmente no roteiro, o modo como imaginei a página ficaria melhor em uma sequência de animação ou cinema. O tempo de leitura proposto é lento, dramático, funciona com as imagens em movimento. Posteraro percebeu isso e resolveu o problema de uma maneira que só os quadrinhos são capazes de fazer: em *splash page*. Conhecida em português como “página de abertura”. Geralmente são imagens de página cheia que figuram na abertura de algumas HQs. Serve para valorizar a cena, a criar impacto e interesse de leitura (CHINEN, 2011).

Na página de abertura ilustrada por Posteraro é possível perceber os três quadros descritos no roteiro, mas fundidos em uma imagem. O título e a Lua foram mudados de lugar. O desenhista optou pela centralização de ambos, ao contrário do roteiro que descreve algo simétrico. A maneira como Posteraro fez deu muito mais sentido ao argumento da HQ. A Lua no centro, enorme, impossível de passar despercebida (ilustração 3).

Ilustração 3: Lado esquerdo: *layout* final da página 1 de *Ayahuaya*, feito por Posteraro. Lado direito: página em processo de finalização.



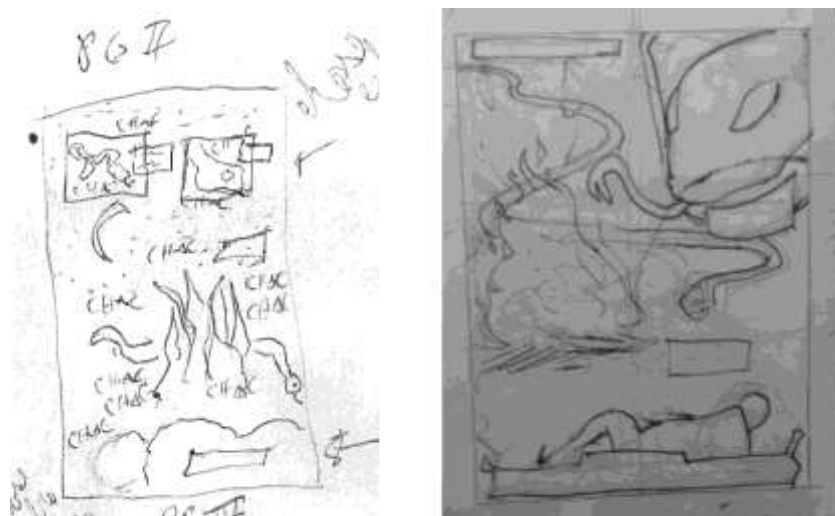
Fonte: elaborado pelo autor

O título foi ideia dele. A proposta está na pronúncia e não necessariamente no significado. Posteraro criou um palíndromo inspirado na palavra ayahuasca. O que



combina com a ciclicidade do mote narrativo da história. As fontes utilizadas foram inspiradas em civilizações antigas. “A fonte do título eu quis que lembrasse maravilhas da antiguidade. Me baseei em monólitos e pirâmides astecas” (POSTERARO, 2017, s/p) – civilizações estas que tinham como base religiosa os ENOC. Para a fonte do texto que percorre as páginas, o artista procurou mesclar a escrita romana com a de outros povos antigos, criando uma tipologia própria (POSTERARO, 2017).

Ilustração 4: Lado esquerdo, esquema da página dois. Lado direito, *layout* final de Posteraro.



Fonte: elaborado pelo autor

As páginas seguintes também possuem diversas adaptações. Na segunda página, o desenhista suprime um dos quadros, mesclando-o à cena geral. No esquema enviado, eu havia desenhado o personagem deitado com a cabeça virada para a esquerda, mas mudei de ideia e fiz uma marcação para desenhar a pessoa voltada para a direita – observação esta também presente no roteiro. Posteraro manteve a minha sugestão. Como ele modificou a estrutura básica da descrição original da página um, não fez sentido para ele seguir a observação contida no início da página dois. Abaixo segue trecho do roteiro original:

*Essa página também contém 3 quadros. Mas segue a ordem inversa da 1ª pg. Os quadros menores estão no topo e a imagem maior abre na parte central e inferior da página.*

**Q 1** – Nesse quadro é mostrada a cobra, que na verdade é tipo uma sucuri, ou seja, é cobra bem grande de uns 6 metros. Ela rasteja na relva em direção ao fogo. Mas não é mostrado o fogo aqui, comente



a luz a incidir sobre a cobra e o cenário. Acho que esse quadro será um pouco sombrio.

**Texto:** A vida pulsa em diferentes formas...

**Q 2** – Nesse quadro há o close no rosto da cobra, ela sibila. A chama da fogueira reflete nos olhos dela.

**Texto:** ...intensa, radiante e igualmente...

**Q 3** – Esse é o quadro amplo da página. Acho que pode ser interessante fazer ele primeiro, pois o fundo da imagem, que é o céu estrelado, fica por trás dos dois primeiros quadros, como se eles tivessem sido inseridos (e foram) na imagem maior. A cena é o local onde os personagens estão (cobra, fogo e homem). Ela mostra o céu estrelado na parte superior. No centro a fogueira, imponente, arde. Vindo por trás da fogueira a cobra dá a volta por ela. Iluminada pelo fogo por um lado e sombras do outro. No pé da página, em 1º plano, há uma pessoa deitada, de costas para o leitor. A cabeça da pessoa está virada para o lado direito da página enquanto o corpo preenche o lado esquerdo – seria o inverso do diagrama que envio em anexo.

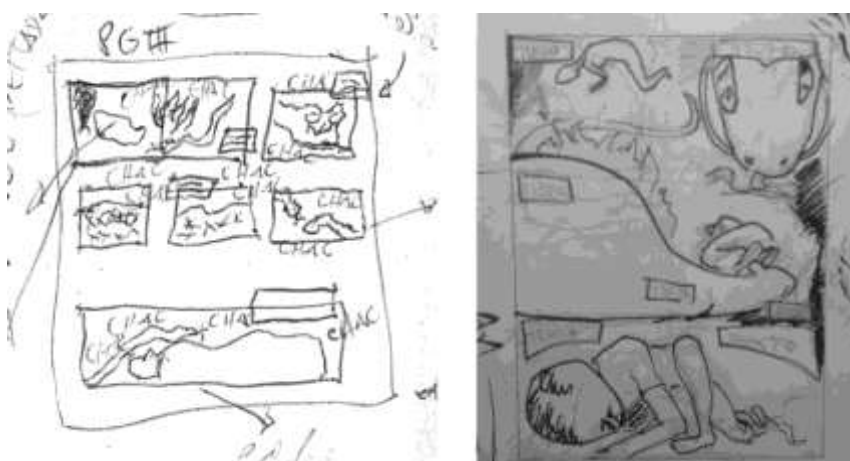
**Texto:** finita... como tudo mais ao nosso redor.

**Texto:** Ao contrário da morte... sempre fria, parada e... igualmente infinita... (MOURA, 2016, p. 2)

Tendo como base meu diagrama da página dois, é possível perceber que a exclusão do primeiro quadro não fez falta. Muito pelo contrário, ao eliminá-lo foi possível incluir a Lua na imagem, com mais clareza, no local onde iria o primeiro quadro da página. A perspectiva aérea, tanto nesta página quanto na seguinte, é a retratação da visão extracorpórea que tive durante a experiência. No mais, Posteraro seguiu fiel ao roteiro. A única outra modificação significativa está na orientação da cabeça da cobra, no que seria o segundo quadro. No roteiro indico a cobra virada para a direita. Na página final, a cobra olha para a esquerda. Como ela está no topo da página, no canto direito, dá a impressão dela olhar para o centro da página, onde está a fogueira e a personagem – ilustração 4.



Ilustração 5: Canto esquerdo, diagrama. Lado direito, layout de Posteraro para a página 3.



Fonte: elaborado pelo autor

Na página três (Ilustração 5) as mudanças feitas por Posteraro foram mais drásticas. No canto superior esquerdo, o artista uniu os dois primeiros quadros em um. A perspectiva aérea se manteve. A cobra no canto superior direito também. No *layout* da imagem acima, é desenhada a cobra virada de frente – seguindo o roteiro –, no entanto, no resultado final há somente o *close* no olho da serpente, a refletir o que ela vê. E como na página anterior, Posteraro a manteve olhando para o centro da página. A opção em deixar somente o olho, acredito, se deveu ao espaço. Apesar de a HQ ter sido ilustrada em folhas A3, incluir como o reflexo no olho da cobra uma pessoa mais a chama da fogueira exige espaço/dimensão. Sendo apenas o *close* no olho, facilita o desenho. Abaixo trecho do roteiro da página três.

**Q 1** – A imagem aqui é uma vista área. A ideia é mostrar o local onde estão os personagens. A pessoa está deitada, próxima à fogueira e a cobra dando a volta pela fogueira vai em direção a pessoa deitada. *Penso em inverter a ordem da imagem que desenhei no diagrama que envio em anexo. Acho que pode ser mais interessante o primeiro elemento do quadro ser a cobra.*

**Texto:** Mas necessária. É o lado sombra de estar em movimento.

**Q 2** – Quadro similar ao da página anterior que mostra o *close* no rosto da cobra, com a diferença que ela está de frente, sibila e nos olhos, juntamente com parte do fogo, é refletida pessoa deitada.

**Texto:** O que se há de fazer é esperá-la...

**Q 3** – Esse e o próximo quadro são parecidos. A imagem é um *close* no corpo da cobra. É como se a câmera tivesse no nível do chão e fotografasse apenas um pedaço do corpo dela. A ideia é criar a sensação de movimento do corpo da cobra entre este e o próximo



quadro. Mas há um detalhe: o desenho do couro da cobra. Como ela não é um ser “real”, mas de outro mundo, ela tem a pelagem diferente. Os índios Yawanawa, do Acre, produzem alguns padrões geométricos derivados de viagens com ayahuasca e alguns deles tem relação com a Jiboia. Abaixo envio alguns links de amostras dos desenhos. A ideia é entre um quadro e outro, de acordo com quem a cobra se movimenta, os desenhos mudam. Você já pode levar a ideia dos desenhos mudarem desde o início quando mostra a cobra.

**Texto:** Seguir o fluxo...

**Q 4** – Aqui segue como no quadro anterior, mas com o detalhes que a cobra se moveu e o desenho mudou.

**Texto:** Deixar vir... seja como for...

**Q 5** – Esse quadro imagino ele mostrando a cobra se aproximando de vez da pessoa, chegando pelos pés.

**Texto:** Pois virá...

**Q 6** – Esse quadro é o maior de todos e está no pé da página. Na imagem, no lado direito do quadro está a cobra, subindo pelos pés da pessoa. De uma forma meio que se entrelaçando nela. Lembre-se das onomatopeias.

**Texto:** Como a certeza de que as estrelas estarão no céu na noite seguinte...

**Texto:** ...mesmo se não for possível vê-las... estarão sempre lá... a espreita... (MOURA, 2016, p. 3)

Ilustração 6: Exemplos de desenhos tradicionais indígenas, Yawanawa, com base na pele da Jiboia e visões de Ayahuasca.



Fonte: blog Wuante.com

Os exemplos de desenhos tradicionais indígenas que enviei para o desenhista (ilustração 6) não foram usados como imaginei. Na verdade, minha intenção era o



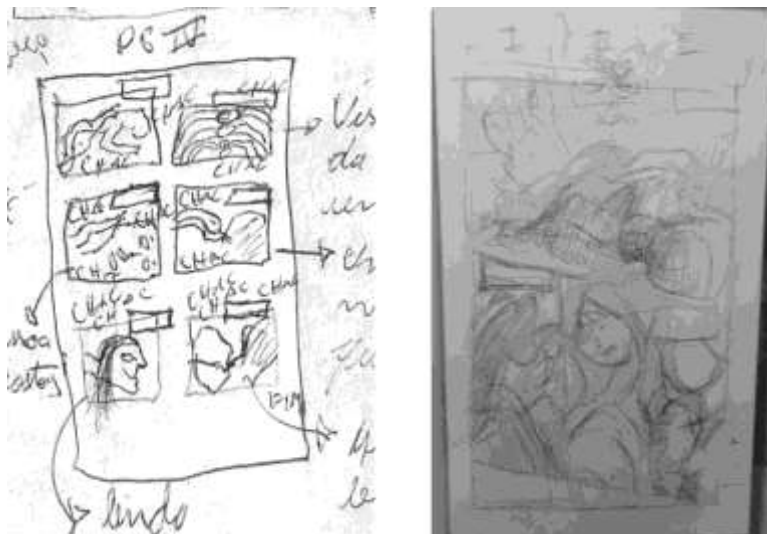
artista copiar na íntegra um dos desenhos tradicionais, apenas replicando-o na cobra da HQ. Mas Posteraro preferiu criar o próprio, tendo como base uma mistura de *designs* tradicionais. A escolha na indicação dos desenhos tradicionais, como deixo claro no roteiro, é por remeter a desenhos reconhecidamente visionários, produzidos por estes povos. Por outro lado, resolvi incluir desenhos de terceiros, e não algo visto por mim durante a cerimônia, por não ter tido visões com motivos geométricos. Assim, em vez de criá-los, preferi referenciar ilustrações que já existem e as quais, igualmente como a história que escrevi, também se originaram por meio de ENOC, em especial ayahuasca.

A parte central da página três foi a mais modificada com relação ao roteiro. Originalmente, propus serem três quadros. Cada quadro um momento diferente da aproximação da serpente. Posteraro mesclou os três numa grande cena. O que seria o primeiro quadro é um *super close* no couro da cobra, a revelar com nitidez os desenhos que carrega. No segundo quadro, a câmera se afasta (*zoom out*), ainda a mostrar parte do corpo da cobra, mas também que ela se aproxima da personagem. O terceiro quadro é o plano aberto da personagem deitada, ao pé da árvore e a cobra em seu encaço. No último quadro da página, o desenhista seguiu o roteiro. Por decisão dele, foi usado o meu rosto como modelo para a caracterização da personagem.

No decorrer da história, as bordas utilizadas nas páginas chamam atenção. O uso das bordas diferenciadas, não foi indicação minha, foi uma definição do desenhista. Nas primeiras duas páginas as bordas são praticamente normais, sem muita variação. Apenas uma folha ou outro elemento da página que extrapola os limites das bordas – ou estas estão carcomidas, a simular um pergaminho antigo deteriorado pelo tempo. Entretanto, na página três a borda destoa das anteriores. Posteraro criou um efeito aquoso, como se parte da página estivesse derretendo. E é justamente neste ponto da trama o início do clímax. Ou seja, a borda diferenciada complementa o sentido global da página e da experiência vivida. Este é um recurso comum da linguagem dos quadrinhos e quando usado da forma como Posteraro fez, funciona para indicar introspecção da personagem (RAMOS, 2009).



Ilustração 7: Lado esquerdo, diagrama página 4. Lado direito, *layout* de Posteraro.



Fonte: elaborado pelo autor

Ainda na página três, é interessante notar a contraposição da borda aquosa com o fogo que ilumina a página. O quadro com o *close* no olho da cobra, no canto superior direito, tem como bordas labaredas de fogo, que se unem no centro da página com as chamas da fogueira escondida atrás do *super close* na cobra. Isto cria a linha que separa os quadros da parte superior dos outros que seguem abaixo, além de equilibrar com o branco a página majoritariamente preta.

Na penúltima página da HQ (ilustração 7), é quando a serpente se transforma em mulher. A borda utiliza faz menção direta à ayahuasca, sendo composta por cipós. É praticamente uma moldura. Na parte central da página, de cada lado, há meio Sol, em contraposição a Lua sempre presente nos cenários retratados. As onomatopeias do chocalho, preenchem todo o fundo do primeiro quadro, aumentando o suspense do momento e o impacto da cena. A cobra desliza por cima da pessoa e um “raio-X” revela que o corpo da cobra se entrelaçou na coluna da personagem. No roteiro a cena não é descrita desta maneira. É sim indicado um quadro com o raio-X do esqueleto da cobra. Mas a intenção era mostrar a sensação da cobra a se mover por cima da pessoa. A serpente entrelaçada na coluna da personagem é contribuição de Posteraro. Este é um bom exemplo de como o desenhista compreendeu a proposta da história e, por



meio das próprias experiências com ENOC, soube perceber como seria melhor retratada a visão descrita.

Ilustração 8: Lado esquerdo, estudos para a pose do personagem na página 5 de AyauhuayA. Lado direito, diagrama feito por mim para referência.



Fonte: elaborado pelo autor

**Q 1** – Esse quadro imagino ele como uma vista superior. Mas fique livre para ver como fica melhor. A ideia é mostrar a pessoa deitada e a cobra subindo pelo corpo dela.

**Texto:** É um tipo de certeza que amedronta e, de certo modo, conforta...

**Q 2** – Para esse quadro penso numa visão de raio-x do interior de uma cobra, mostrando os ossos, as vértebras da cobra como se estivessem se movendo.

**Texto:** Mexe conosco no âmago...

**Q 3** – Nesse quadro há um close na parte superior da pessoa – com destaque no rosto. A cobra enrola na pessoa e se aproxima do pescoço.

**Texto:** ... chega a dar calafrios...

**Q 4** – Essa cena é parecida com a anterior, mas mostrando a parte de trás da cabeça do personagem. A cobra chega com a cara perto da nuca do sujeito e sibila, raspando a ponta da língua na pele da nuca.

**Texto:** ... mas não por medo...

**Q 5** – Aqui há um close na cabeça da cobra, mas ela mudou, não é mais uma simples cobra. O corpo continua sendo de cobra, mas a cabeça é de uma linda mulher, morena, tipo índia, das mais gatas.

**Texto:** ...talvez pela sensação de que possa ser realmente bom...

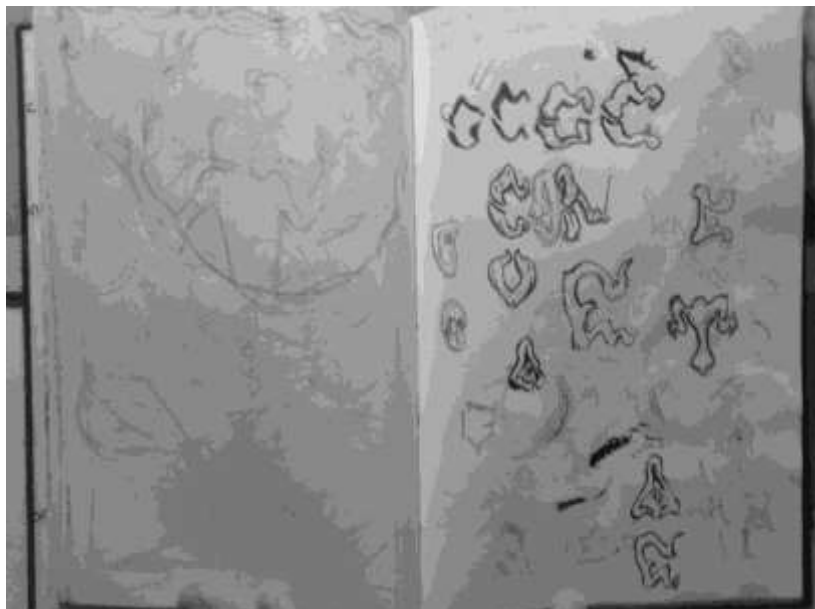
**Q 6** – A cobra-mulher dá um beijo super lascivo na nuca do cara que tá deitado.





**Texto:** ...se deixar levar pelo doce beijo do desconhecido... (MOURA, 2016, p. 4)

Ilustração 9: Estudos para a composição da página final de AyauhuayA e das fontes a serem usadas, por Vinicius Posteraro.



Fonte: elaborado pelo autor

Para chegar ao resultado do primeiro quadro, o desenhista uniu os três primeiros quadros descritos no roteiro. A fusão deles gerou a imagem final – ligeiramente diferente do rascunhado no *layout*. Os outros três últimos quadros seguem a proposta original. No terceiro quadro, quando de fato a cobra passa a ter rosto de mulher, a diferença principal é a beleza da mulher e o fundo. A figura feminina desenhada não é de toda bonita. O rosto usado por Posteraro no *layout* é mais suave, o cabelo tem mais movimento. O fundo é ilustrado com tramas geométricas – menção às visões entópticas. No último quadro da página, o momento em que a mulher-cobra beija a nuca da personagem, foi colocado de cabeça para baixo, como símbolo da virada de percepção da personagem – como ocorreu na experiência real. As esferas que formam o fundo do quadro, foram usadas pelo artista por ele haver sonhado com esferas durante o período em que desenhava a história (POSTERARO, 2017, s/p).

O momento final, a quinta e última página foi praticamente construída pelo desenhista sem a minha interferência (ilustração 9). No roteiro não fiz uma descrição



de cena *per se*, mas descrevi as sensações e ideias gerais que gostaria de expressar com a imagem. No diagrama havia apenas a figura de uma pessoa em posição meditativa de lótus com alguns pontos de chakras marcados (ilustração 8).

**Q 1** – Essa página final termina com uma ilustração só. É uma viagem, não irei descrever bem a imagem, mas sim o conceito que imagino com ela, daí criamos juntos, beleza? Tipo, a cobra-mulher é um ser sobrenatural, ao beijar a nuca do cara, fez ele ter novas **sensações cósmicas**, por assim dizer. Daí penso em retratar isso com um tipo de momento de iluminação. Poderia ser legal uma imagem de **corpo inteiro** dele com um **fundo meio psicodélico**, como que com as **estrelas de fundo** e **ele flutuando ali**. Existe uma ideia interessante sobre cobra no hinduísmo, que é a **Kundaline** – eles têm até uma prática de yoga e respiração/meditação para despertar a Kundaline. Envio também uma referência de imagem da Kundaline para te inspirar e também uma outra de como imagino a viagem da imagem. **Texto:** ... como até mesmo as estrelas um dia hão de fazer... (MOURA, 2016, p. 5 – grifos meus)

Para complementar o conceito geral que intencionava com a ilustração, enviei algumas imagens de referência, duas delas são obras de artistas visionários, Luis Tamani e Alex Grey (ilustração 10). Posteraro não copiou elementos das referências enviadas, mas assimilou o ambiente geral em que estão inseridas e buscou retratar algo semelhante no desenho da página. Como a posição dos braços da personagem e o modo como a cobra se relaciona com a personagem. Este aparece no centro superior da folha, com uma cobra enrolada em si – sendo ela a ligação dele com a natureza, o planeta –, uma alusão à kundaline discutida no roteiro.

Os pontos destacados na citação acima, podem ser observados na ilustração final do artista. A sensação cósmica, por exemplo, é passada não só pelo fundo estrelado, mas também pelo distanciamento da pessoa com o planeta. As duas esferas na página remetem a olhos a encararem o leitor – e aos sonhos do desenhista. Percepções cósmicas de um novo olhar. No canto superior esquerdo da página, o primeiro local a ser visualizado para leitura, há uma luz. Esta luz surge acima do plano cósmico em que a personagem se encontra. Em contraposição, há ali um céu limpo, branco, com algumas nuvens, algo até angelical. Tal sensação aumenta com o formato do maior brilho que é emanado do local: uma cruz. Porém, ao mesmo tempo em que se assemelha a uma cruz, não é uma. Foi a maneira usada por Posteraro para ilustrar



a sacralidade do momento. No lado oposto da página, um ser disforme, cheio de tentáculos completa o formato da borda. Tal criatura, semelhante aos horrores cósmicos descritos por H. P. Lovecraft, surge para equilibrar as energias ali presentes, como um Yin e Yang.

Ilustração 10: Referências enviadas. A esquerda, Transmisión energética, (80x100cm - 2012 - Acrylic) de Luis Tamani. A esquerda: Holy Fire, (1986-87, Oil on Linen, 90 X 216 In.) de Alex Grey.



Fontes: <https://www.luis-tamani.com/gallery?lightbox=imageafc/>  
<http://alexgrey.com/art/paintings/soul/holy-fire/>

Nesta última página, a borda chega ao ápice da abstração. Ela é composta por elementos disformes semelhantes a algo orgânico. A fonte usada na página é contagiada com as formas da borda. O que acaba por dificultar um pouco a leitura do texto de encerramento. Algo que não me incomodou o suficiente para pedir que fosse arrumado. A meu ver, o ato de se dispor a insistir na leitura, em busca de entender o que está escrito, atesta o envolvimento do leitor com a história.

### Considerações

No decorrer da pesquisa de doutorado percebi o problema em encontrar estudos que relacionassem especificamente criatividade e ENOC, em especial com



ayahuasca. Foram apenas duas pesquisas encontradas. Uma realizada por Frecska *et al* (2012) e outra por Kuypers *et al* (2016). Nelas foram observados vários aspectos individuais e contextuais que devem ser levados em conta para compreender uma experiência de ENOC. O mínimo detalhe como, por exemplo, um mau humor, pode e influenciará no resultado da experiência com qualquer que seja o psicodélico. O sujeito responderá de acordo com o bem-estar do momento. O próprio proveito criativo da experiência só é possível caso haja uma interação positiva entre substância/efeito/sujeito. Durante minha experimentação com ayahuasca, teve ocasião em que não consegui obter visões devido à forte dor de cabeça que se abateu em mim como efeito do chá. Situações como essa, ou mesmo menos extremas de mau-estar, determinarão a maneira como o indivíduo tira proveito da sessão psicodélica.

A ayahuasca, diferentemente de outros psicotrópicos, possui grande probabilidade de causar mal estar quando ingerida. O chá costuma levar a náuseas, vômitos e diarreias. Dores de cabeça são mais raras (no meu caso, o provável gatilho para a dor foi a falta de cafeína). Independentemente da potencialidade da ayahuasca em causar tais sensações, o arcabouço de imagens provenientes das sessões com o chá é também virtualmente semelhante. Tanto que o psicólogo cognitivista Benny Shanon (2002a) identificou e classificou-as. Em um estudo posterior, intitulado *The Epistemics of Ayahuasca Visions*, Shanon (2010) analisa os possíveis sentidos das imagens obtidas durante os efeitos da ayahuasca e o que elas podem influenciar na pessoa. Este artigo, conjuntamente ao desenvolvido por outro psicólogo, Frank Echenhofer (2012), chamado *The Creative Cycle Process Model of Spontaneous Imagery Narratives Applied to the Ayahuasca Shamanic Journey*, formam a base teórica utilizada aqui para discutir as imagens que compõem as HQs da poética.

É interessante notar que Shanon (2010) indica ser necessário para qualquer pesquisador, que venha a se dedicar ao estudo da ayahuasca e seus efeitos, ter a experiência prática com a bebida. Por meio do contato direto com os efeitos o pesquisador não está subordinado apenas aos relatos de outros, podendo ele mesmo vivenciar o fenômeno em questão. É importante até para se ter algum ponto de partida para a pesquisa. No meu caso, percebo a afirmação de Shanon (2010) como acertada



e fundamental. Sem a ingestão do chá, ou contato com os ENOC em geral, dificilmente chegaria às interpretações expostas na tese ao analisar as obras dos outros artistas.

Em especial no artigo em foco, a prática com a bebida serviu para fundamentar os problemas da pesquisa. Shanon (2010) notou que as imagens provindas da ayahuasca são geralmente coloridas e bonitas. Vividas ao ponto de serem percebidas como mais reais que a própria realidade e ainda possuem entorno delas um ar fabuloso e fantástico. As visões podem ser experienciadas tanto de olhos fechados quanto abertos, geralmente são estáveis, divergindo da fluidez que pode ser percebida em outros psicotrópicos – como LSD ou Psilocibina (SHANON, 2010). Os indivíduos podem imergir nas visões ao ponto de interagir com elas, sentindo-se em uma espécie de realidade virtual (SHANON, 2010).

De acordo com Shanon (2010), as experiências com ayahuasca possuem significado especial, imbuídas de sentidos e mensagens próprias – comumente espirituais ou religiosas –, sendo este um tipo de conhecimento impossível de ser adquirido de outra maneira, podendo levar o indivíduo a uma transformação pessoal significativa.

Na pesquisa do autor foi realizada uma divisão por categorias de acordo com o tipo de enfoque dado para se chegar aos aspectos abordados da experiência com ayahuasca. Elas estão separadas em: *Tipos de Conhecimentos; Ensinaamentos da ayahuasca; Fatores e processos cognitivos subjacentes; e Os sentidos das visões da ayahuasca* (SHANON, 2010).

A primeira categoria, *Tipos de Conhecimentos*, questiona quais seriam os conhecimentos provenientes da ayahuasca e a possível validade deles ou não. No fim, Shanon (2010) pondera que, mesmo as informações factuais não podendo ser comprovadas, ao menos a bebida oferece tipos de conhecimentos e aprendizados singulares. Nesta categoria há nove itens: (a) *Conhecimento Factual*, (b) *Conhecimento Psicológico*, (c) *Conhecimento relacionado a natureza ou a vida*, (d) *Filosófico e Metafísico*, (e) *Bem-estar, comportamento geral, sabedoria*, (f) *Conhecimento Especializado*, (g) *Performance Artística e Criatividade*, (h) *Consciência*, e (i) *A arte dos bebedores de ayahuasca*.

A segunda categoria é sobre os *Ensinaamentos da Ayahuasca* e visa discutir como as visões transmitem ensinamentos. Está dividida em: (a) *Impacto Global*, é o



impacto da visão no sujeito devido a beleza das imagens. É comum elas serem ligadas ao divino, sendo muita das vezes relacionadas a algo além da imaginação. Nas histórias da poética, principalmente em *AyahuhayA*, o impacto da visão foi enorme, em conjunto com a beleza da mulher-cobra. (b) *Ensinando mostrando*, são as visões que mostram situações hipotéticas para ensinar algo, por exemplo, como a pessoa se sentiria em determinada circunstância. Ou mesmo *flashes* biográficos que podem levar a novas reflexões ou a imagens metafóricas (SHANON, 2010). (c) *Cenas de Ensino*, são imagens com a função específica de passar um ensinamento. (d) *Decreto*, é quando há interação com as visões para ser resolvida alguma questão. (e) *Exibição Manifesta*, é a força das informações dadas pela ayahuasca e ocorrem devido a maneira como as imagens são recebidas e não construídas (SHANON, 2010). As imagens surgem no campo visual sem haver nenhum tipo de esforço mental.

A categoria *Fatores e Processos Cognitivos Subjacentes* se distingue por ser analítico teórica, enquanto a anterior mais fenomenológica. Está dividida em: (a) *Lucidez mental, velocidade de pensamento, onisciência*, (b) *Sensibilidade e Percepção, Intuição e Empatia*, (c) *Saber Direto*, (d) *Significância*, (e) *Poesis*, (f) *Maravilhas da Criatividade*, (g) *Inspiração*, seria a base para se apreender os conhecimentos passados pela bebida. De acordo com Shanon (2010), a ayahuasca ensina por meio da inspiração. As imagens, sensações, devem antes inspirar o bebedor. Algo sentido por mim no decorrer das experiências para a tese. Quanto mais impactantes e inspiradoras eram as situações, mais fácil de lembrar e de ser motivado a usá-las no desenvolvimento dos quadrinhos.

Para o pesquisador, as visões da ayahuasca não devem ser analisadas pela perspectiva da psicologia profunda. Os psicanalistas, na maioria, não conseguiriam abarcar toda a fenomenologia da bebida para poderem interpretá-la apropriadamente, pois as visões da ayahuasca não deveriam ser interpretadas como representações simbólicas.

Ao contrário de “representações”, Shanon (2010) acredita que as imagens são “apresentações”. Não são códigos, mas a coisa em si. Elas buscam ser as experiências em si e não somente representações delas. Nem mesmo buscam ser interpretadas a luz de símbolos ou perspectivas psicológicas. Shanon (2010) salienta que as visões devem ser compreendidas como obras de arte, com interpretações não do significado



que possam ter, mas do impacto causado no espectador. As visões de ENOC, em particular, podem impactar ao ponto dos indivíduos mudarem completamente o modo de pensar e agirem. Shanon (2010) salienta que as visões de ayahuasca, e amplo para os ENOC em geral, possuem nas artes a abordagem ideal de estudo.

Ao analisar a HQ *AyahuhayA*, é possível identificar que as visões ali retratadas pertencem aos grupos descritos por Shanon como: (3) naturalismo, (6) sentir que não é nem planta nem animal, (10) veículos de transformação e (14) cenas da criação. Parte disso, acredito ser devido ao ambiente natural (chácaras) em que ocorreram as cerimônias. Com relação às estruturas tipológicas, percebo as histórias a corresponderem a (1) visões sem conteúdo semântico, (10) apresentação de um objeto, (13) faíscas, (14) imagens cinematográficas e (18) espaço visual colorido. De uma maneira ou de outras a HQ possui elementos que se encaixam nos parâmetros das estruturas destacadas. São imagens/elementos que de modo sutil estão presentes em *AyahuhayA* como, principalmente, no funcionamento das imagens cinematográficas.

Por outro lado, as compreensões psicológicas, mencionadas por Shanon (2002b), percebo-as inseridas no texto das histórias. Não tanto nas imagens em si. Este foi um movimento espontâneo, em uma tentativa de transmitir ao leitor as sensações e observações tidas durante os efeitos do chá. Todas as HQs abordam, invariavelmente, tópicos equivalentes aos apontados por Shanon (2002a).

Enquanto processos criativos impulsionados por ENOC, observo que (diferente do senso comum) não houve uma melhora na criatividade em si – como já descrito por outros pesquisadores (KRIPPNER, 1985; BAGGOT, 2015). Ao menos eu não percebi nenhum acréscimo criativo nos meus trabalhos. O que mudou foram as temáticas. Os conteúdos expressos nas HQs dialogam com o macrouniverso a qual estão relacionadas às técnicas de ENOC. A ayahuasca, por exemplo, trouxe muitas visões de répteis (cobras, lagartos), um dos principais animais vistos durante as mirações, além de sensações inefáveis.

A busca por imagens, aos moldes nos quais realizei, só passa a ter sentido se o processo envolver o indivíduo como um todo. A pura caça por imagens, no decorrer do processo, se torna uma vazia. Percebi isso por ter iniciado a pesquisa com o intuito de criar um distanciamento entre mim e as visões. No decorrer das sessões de



ayahuasca e holotrópica percebi ser virtualmente impossível. Tanto a ayahuasca quanto a respiração holotrópica, misturam sensações e visões de uma maneira quase indissociável. Expressar as imagens e não transparecer, o mínimo que for, as sensações presentes no momento da visão, torna o trabalho carente de significado. Não para o leitor, mas acredito que sim para quem vivenciou os ENOC. No meu caso em particular, quase todas as HQs acabaram por substituir a visão original quando busco lembrá-las. Acredito que isso só aconteceu devido às sensações contidas nas HQs.

Pode ser o resultado do *set and setting*. O estado mental tranquilo, leve e feliz propicia boas experiências se combinado com um ambiente confortável e seguro. Até o estado físico interfere no visto e sentido. Exemplos são as histórias como *AyahuayA*. Nela as visões foram determinadas pelo ambiente em que foi realizada a cerimônia. Todas as sessões com o chá para a tese, se deram em locais rurais, com bastante verde, silêncio e fogueira. Como resultado, surgiram visões ligadas à natureza, animais selvagens ou fenômenos naturais, como o fogo.





## Referências

BAGGOT, M. J. **Psychedelics and creativity: a review of the quantitative literature.** PeerJ PrePrints 3:e1202. V1, 2015.

CARUANA, Laurence. **O primeiro Manifesto da Arte Visionária.** Curitiba: Ordem Rosacruz, 2013.

CHINEN, Nobu. **Aprenda e Faça Arte Sequencial: Linguagem HQ – conceitos básicos.** São Paulo: Criativo, 2011.

CRUMB, Robert. **R Crumb on Bukowski & Drugs,** 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HdtXSOz3riQ>> Acessado em: jan. 2023.

ECHENHOFER, Frank. **The Creative Cycle Processes Model of Spontaneous Imagery Narratives Applied to the Ayahuasca Shamanic Journey.** Anthropology of Consciousness, Vol. 23, Issue 1, pp. 60–86, 2012.

FRECSKA, Ede; MÓRÉ, Csaba; VARGHA, András; LUNA, Luis. **Enhancement of Creative Expression and Entoptic Phenomena as After-Effects of Repeated Ayahuasca Ceremonies.** Journal of Psychoactive Drugs, UK, vol. 44, n. 3, 2012.

GUERY, A.P. Preface. In: MACEDO, S.; GUERY, A.P. **Voyage Intemporel.** Paris: ÆDENA, 1987.

KRIPPNER, Stanley. **Psychedelic drugs and creativity.** Journal of Psychoactive Drugs. Journal of Psychoactive Drugs, UK, v. 17, n. 4, 1985.

KUYPERS, K. P. C. et al. **Ayahuasca Enhances Creative Divergent Thinking While Decreasing Conventional Convergent Thinking.** Psychopharmacology 233: 3395–3403, 2016.

LEWIS-WILLIAMS, J. D. **La mente en la caverna: la consciencia e las orígenes del arte.** Madrid: Akal Editor, 2005.

MACEDO, Sergio. **Xingu!** São Paulo: Devir, 2007.

MACEDO, Sergio. **Lakota: An Illustrated History.** Tucson: Treasure Chest Books, 1997.

MACEDO, Sergio. **Depoimento particular.** Correspondências por email, 2013. Entrevista concedida a Matheus Moura Silva.

MIKOSZ, José Eliézer. **A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Esperais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC).** 2009. 291 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MOURA, Matheus. **Roteiro AyahuayA.** Uberlândia, 2016. 5 f. (texto manuscrito).



POSTERARO, Vinicius. **Depoimento particular**. Correspondências por email, 2017. Entrevista concedida a Matheus Moura Silva.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SHANON, Benny. A ayahuasca e o estudo da mente. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs). **O uso ritual da Ayahuasca**. São Paulo: FAPESP/Mercado das Letras, p. 681-710, 2002.

SHANON, Benny. **Ayahuasca Visualizations A Structural Typology**. Journal of Consciousness Studies, 9, No. 2, 2002, pp. 3–30

SHANON, Benny. **The Antipodes of the Mind: Charting the Phenomenology of the Ayahuasca Experience**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

SHANON. **The epistemics of ayahuasca visions**. Phenom Cogn Sci, 9, 263–280, 2010.

SILVA, Matheus Moura. **Processos criativos de histórias em quadrinhos poético-filosóficas: investigação teórica e produção poética**. 2013. 232 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SILVA, Matheus Moura. **Cartografias do inconsciente em quadrinhos: ayahuasca, respiração holotrópica e sonhos lúcidos como processos criativos**. 2018. 483 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

Recebido em 26/01/2023, aceito em 12/04/2023



## TARÔ E ARCANOS MAIORES: COMPONENTES SIMBÓLICOS DA NARRATIVAS TEXTUAL DO CONTO “HISTÓRIA DA REDENÇÃO DA POBREZA” DE EDUARDO GALEANO

Leticia de Fátima Arruda<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma interpretação do conto “História da Redenção da Pobreza”, de Eduardo Galeano, que consta do livro *Palavras andantes*. A realização dessa proposta se faz a partir de uma rede de símbolos do Tarô que acredita-se ecoar no conto e, portanto, fornecer chaves interpretativas para este. Quanto ao Tarô, o foco será dado aos arcanos maiores, pois seriam eles que estabelecem mais relações com a obra literária escolhida, “A História da redenção da pobreza”, em que o autor narra a história de uma vila e suas dificuldades de sobreviver, até que, em certo momento, um homem de nome Felicinto encontra um emaranhado de dificuldades em seu trajeto na vida. O uso do Tarô vem para simbolizar alguns personagens e suas ações, em particular utilizando os arcanos maiores representados por 22 cartas e cujo objetivo é auxiliar e prever o futuro. Para chegar a este objetivo, será apresentada brevemente a história do tarô e alguns dos usos que assumiu ao longo do tempo. Dar-se-á especial ênfase a elementos do tarô que dialogam com a narrativa de Galeano, estabelecendo conexões que reforçam o poder interpretativo das imagens criadas pelas narrativas do tarô, somadas estas às imagens apresentadas pelo autor uruguaio. O resultado é uma interpretação que ressalta o vínculo estreito entre a narrativa e a condução das escolhas na vida, aproveitando metodologicamente uma ideia de Barthes que estabelece relação direta entre o estar vivo e a narrativa.

**Palavras-chave:** Narrativa; Esoterismo; Tarô; Arte; Eduardo Galeano.

## TAROT AND MAJOR ARCANA: SYMBOLIC COMPONENTS OF THE TEXTUAL NARRATIVES OF THE STORY *HISTÓRIA DA REDENÇÃO DA POBREZA* BY EDUARDO GALEANO

**Abstract:** This paper presents an interpretation of the short story *História da Redenção da Pobreza*, by Eduardo Galeano, which appears in the book *Palavras andantes*. The achievement of this proposal is based on a network of Tarot symbols that are believed to echo in the tale and, therefore, provide interpretive keys for it. As for the Tarot, the focus will be given to the major arcana, as they would be the ones that establish more relationships with the chosen literary work, *A História da*

---

<sup>1</sup> Professora, Escritora, Artista Plástica, Atriz, Pedagoga e estudante de Artes Cênicas da Unespar - Campus Curitiba II. É Aspirante a escritora desde os 12 anos de idade começando com contos, poemas, romances e agora artigos que dialogam com o campo da arte e política, feminismo e esoterismo. É atriz e performista e ativista do corpo da mulher na urbe. Publicou o artigo " As artes cênicas em uma nova era" na Revista O Mosaico, também, teve um projeto aprovado pela Fundação Cultural de Curitiba, no campo de literatura. Atualmente é professora de artes plásticas no ensino público, possui uma empresa de eventos artísticos chamada Between Art. Com 17 anos participou da coletânea de livros intitulado " novos escritores de Maringá" publicado pela academia de letras de Maringá - Pr. E-mail para contato: leleleticia1313@gmail.com



*Redenção da Pobreza*, in which the author narrates the story of a village and its difficulties to survive, until, at a certain point, a man named Felicinto encounters a tangle of difficulties in his path through life. The use of Tarot comes to symbolize some characters and their actions, in particular using the major arcana represented by 22 cards and whose objective is to help and predict the future. To reach this goal, the history of the tarot will be briefly presented as well as some of the uses it has assumed over time. Special emphasis will be given to tarot elements that dialogue with Galeano's narrative, establishing connections that reinforce the interpretative power of the images created by the tarot narratives, added to the images presented by the Uruguayan author. The result is an interpretation that emphasizes the close link between the narrative and the conduct of choices in life, methodologically taking advantage of an idea of Barthes that establishes a direct relationship between being alive and the narrative.

**Keywords:** Narrative; Esotericism; Tarot; Art; Eduardo Galeano.

## Introdução

Este artigo, pretende interpretar a história da obra de Eduardo Galeano, utilizando o Tarô como abordagem de reflexão e narrativa textual, para refletir os personagens do conto “História da Redenção da pobreza”, em que o personagem Felicinto passa por diversas trajetórias complicadas. Sendo assim, ao utilizar as cartas do Tarô para especulações e envolvimento da obra, os arcanos maiores serão o foco neste projeto por auxiliarem nesta jornada de descoberta dos personagens, ou seja, o esoterismo será o foco desta busca de enredo que Eduardo Galeano criou ao trazer um compilado de simbolismos do Tarô, um baralho divinatório ocultista cujas fontes de criação são desconhecidas. Entre o século XV e o XVII o tarô era tido como uma ferramenta de descoberta do futuro, conversa com deuses, calendários e até jogatinas e torna-se chave para analisar esta história que se passa na contemporaneidade.

Portanto, o artigo irá resultar na seguinte estrutura para o desenvolvimento da obra: uma breve apresentação do Tarô, enfatizando o uso dos arcanos maiores e lembrando os arcanos menores; além disso, as cartas da sacerdotisa, do louco, do diabo e do mago serão exemplificadas figuradamente como análise visual, logo, envolveremos alguns aspectos da história cultural e complementar do esoterismo e simbolismo que colaboram para a interpretação do conto; analisaremos a narrativa textual da obra “História da Redenção da pobreza” e a inter-relação do simbolismo e



do Tarô. Nesse sentido, chegar-se-á a uma reflexão sobre a obra de Eduardo Galeano na relação com o preceito do esoterismo, simbolismo, intuição e com os componentes simbólicos dos arcanos maiores, que terão um papel crucial para relacionar esses símbolos com a história da redenção da pobreza.

Como metodologia, esta pesquisa se inspira em concepções de Roland Barthes quando o mesmo compreende que a vida por excelência já contempla a narrativa. A vida e suas vontades, desejos e criações, o que acaba reverberando em na ideia do indivíduo como produtor no mundo. Portando, o método proposto para tal concepção está em compreender o conceito histórico, crítico e cultural em que emerge cada simbologia trazida nos arquétipos estudados, narrando assim, a própria história da humanidade, ou seja, o indivíduo em seu processo de ser, existir e transformar sua realidade.

### **História do Tarô**

Na perspectiva adotada neste artigo, considera-se que é improvável “descobrir” quem realmente criou o tarô para o mundo<sup>2</sup>, evidenciamos que o Tarô é um baralho místico com o intuito de promover o uso da intuição, simbolismo e subjetividade do homem no mundo e, também, que foi criado e desenvolvido por um multiculturalismo universal, baseado em civilizações antigas. O simbolismo e o Renascimento Italiano foram marcas importantes para que o Tarô se transformasse em um campo privilegiado do ocultismo, ou seja, foi nesta época que aconteceu a mudança de pensamento do Teocentrismo para o Antropocentrismo, uma característica importante para que o reconhecimento do Tarô se popularizasse na Europa, ou seja, não negamos que o Egito, Índia e China tiveram importantes destaques na construção do baralho, compreendemos que foi necessário a junção de várias culturas para que o único entendimento do Tarô fosse o de desmitificar as fases do seres humanos na vida, compreendendo sua trajetória na vida, baseada em dores, sofrimento, vida, morte, alegria, amor, saudade, equilíbrio, força, medo, coragem, intuição, sorte; tais palavra sugerem importantes paralelos entre o homem e o divino

---

<sup>2</sup> Conforme Bem-Dov (2020, p. 20): “Dúvidas sobre o criador original das cartas de tarô, a época e o local da sua criação, o significado de seus símbolos complexos e até mesmo a origem do nome “tarô” há muito tem sido debatido, inspirando tanto uma erudição séria quanto uma especulação insana.”



no mundo, contudo, a concepção de um Deus único em palácio com ouros e joias centralizado na religião católica, de certa forma, é questionado pelo Tarô, que traz à tona os caminhos que cada pessoa pode seguir, por sua própria escolha de vida.

### **Apresentação do Tarô**

O seguinte artigo toma como referência o baralho de Rider Waite. O criador do Tarô de Rider Waite é Dr. Arthur Edward Waite, considerado o grão-mestre da ordem Aurora Dourada, ordem hermética fundada em 1888, grande ocultista renomado da época, conhecido também como o recriador do Tarô, visto que sua interpretação do Baralho é mais enriquecedora de simbolismo e números que fazem parte do jogo.

O Tarô foi desenhado pela artista visual, e também membro da ordem, Pamela Colman Smith, estando suas iniciais “PCS” estão marcadas em todas as cartas do Tarô. O Baralho de cartas possui 22 Arcanos Maiores e 56 Arcanos Menores. Não existe uma fonte verídica, a maioria das histórias contam que os 56 baralhos foram incorporados no jogo mais tarde, também existindo uma sequência de Rei, Rainha ou Dama, Cavaleiro e Valete. Podemos conferir as configurações emblemáticas que circulam entre os diferentes arcanos.

Não se sabe ao certo a origem das cartas do baralho tradicional. Nem se pode afirmar, com certeza, se o conjunto dos 22 trunfos ou Arcanos Maiores - com seus desenhos emblemáticos - e as muito bem conhecidas 56 cartas dos chamados Arcanos Menores - com seus quatro naipes - foram criados separadamente e mais tarde combinados num único baralho, ou se, desde seu nascimento, tiveram a forma de um baralho de setenta e oito cartas. Existe, no entanto, um ponto de concordância entre a maior parte dos estudiosos: raros imaginam que se trataria de alguma manifestação ingênua de “cultura popular” ou de “folclore”. Ao contrário, a abstração das 40 cartas numeradas, bem como as evocações simbólicas dos trunfos, permite associações surpreendentes com inúmeras outras linguagens simbólicas. (RIEMMA, 2023)

Portanto, iremos enfatizar nesta pesquisa os 22 arcanos maiores do Baralho de Rider Waite, são eles: O Louco, O Mago, A Sacerdotisa, A Imperatriz, O Imperador,



O Hierofante, Os Amantes, O Carro, A Força, O Eremita, A Roda da Fortuna, A Justiça, O Enforcado, A Morte, A Temperança, O Diabo, A Torre, A Estrela, A Lua, O Sol, O Julgamento, O Mundo. O conhecimento do Baralho do Tarô para fins esotérico e divinatórios foram descobertos para esta utilização mais tarde, pois, na realeza, o uso das cartas estava estritamente ligado ao cotidiano da corte da época, como casamentos, roupas e notícias do rei para o povo.

Sejam os baralhos de Tarô para fins lúdicos, dos que são para fins herméticos e autoconhecimento, ficou definido que, o termo Trunfo ficaria sendo utilizado às cartas lúdicas, já às cartas ocultas, o termo seria então, o Arcano. Dado os fatos, entendemos que o Tarô não nasceu com fins místicos, e sim, tão somente, com o propósito de contar os fatos sociais da época, sobretudo, da nobreza renascentista, através de imagens pintadas, estampadas em cartas e utilizadas em jogos lúdicos, que mais tarde seriam, sim, utilizadas também à arte da divinação” (NAIFF, 2020, p. 28 e 29)

O Tarô é uma ferramenta precisa e preciosa para aqueles que manipulam, o sentido lúdico e mágico sobre as cartas são existentes quando o jogo está centralizado na vida da pessoa que consulta. O acesso ao EU - INTERIOR é o aspecto mais preciso que as cartas trabalham, pois cada imagem e cada símbolo que nela surge tem relativos preceitos importantes sobre nossa vida e nossas ações, mensagens intuitivas e adivinatória para podermos caminhar em passos firmes e confiantes em nossos sonhos e vontades internas.



Tarô Rider Waite

Os 22 Arcanos Maiores

Figura 01 - Taro de Rider Waite



Fonte: <http://tarotoraculomilenar.blogspot.com/2011/06/arcanos-ocidental.html>

O Tarô pode ser considerado um livro visual com símbolos e números, que rege sempre um personagem com movimentos e significados sobre os objetos e a ação, ou seja, ao interpretar cada carta o leitor sugere a si um olhar mais intuitivo e





subjetivo sobre as cartas, isto é, a necessidade de saber sobre a vida e os caminhos podem esotericamente ser descobertos para aquele que interpreta.

Tudo está relacionado a cada imagem, número e história que acompanha cada peça, sendo que, cada um tem um propósito singular e criativo particular dos 22 arcanos maiores, que aparentemente não têm nada em comum entre eles, porém, se completam e se unem contando uma história grafada em qualquer ser humano no mundo. Seja vivendo seus amores, dores, momentos, lembranças, perdas e sucesso, a capacidade que cada ser humano tem de viver a sua vida e, de certo modo, escolher o seu caminho é inerente a qualquer um, isto é, as cartas auxiliam em conjunto com a intuição a harmonização do seu atual momento de vida, abrindo uma visão sobre algo ou alguma coisa que Nós-Eu não costumava enxergar.

Sobretudo, cada signo contido na carta do Tarô equivale a um significado subjetivo e instintivo daquele que interpreta, isto é, fases da vida que lidam com saúde, relacionamentos e trabalho.

Vamos agora apresentar algumas cartas dos 22 Arcanos Maiores e seus receptivos significados.

### **A narrativa do Tarô**

O Tarô pode funcionar como uma carta enigmática e oculta, ou seja, um baralho com imagens e símbolos que possuem significados e sentidos para situações cotidianas da vida. Neste caso, utilizaremos como fonte de pesquisa as 22 cartas dos Arcanos Maiores, nos quais podemos compreender que este conjunto relata uma situação futura mais precisa da vida daquele que a interpreta, segundo Aranha (2010, p.17), “Tudo se relaciona a partir da exclusividade de cada imagem, de cada detalhe desenhado minuciosamente, tecendo um propósito criativo na sequência lógica e particular do caminho dos 22 Arcanos”, ou seja, mesmo cada carta possuindo o seu lado particular, elas possuem algo em comum no seu todo, símbolos ocultos e uma narrativa da história.

A utilização das imagens como um fator de adivinhação faz parte de uma narrativa que acompanha a evolução dos homens desde sempre, pois os seres



humanos necessitam transmitir mensagens e se conectar ao conhecimento; cada carta conta uma história sobre algo e sobre alguém, além disso, os Arcanos Maiores são fontes importantes de destaque para esta história, visto que os 22 Arcanos são mais precisos sobre cada particularidade da vida das pessoas e as fases que cada ser humano passa para evoluir, logo, compreendemos narrativa segundo a perspectiva de que ela:

(...)está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas. A narrativa está sempre presente, como a vida.”  
(BARTHES, p.103-104)

Contudo, ao nos debruçarmos sobre o estudo do Tarô, como mistério, oculto, esotérico, místico, entre outros adjetivos pertinentes, compreendemos que este desconhecido pode falar, que as imagens e os símbolos que cada carta propõe pode comunicar situações que não conseguimos enxergar. Este desafio começa a ser decifrado quando compreendemos que a palavra “Arcano” significa “Mistério”, esta obra silenciosa traz interpretações enigmáticas, que estão vinculadas ao nosso cotidiano. Portanto, se invertemos as letras da palavra Tarô, construímos outra palavra chamada “ROTA”, o que Oswald With intitula como caminho simbólico para a compreensão dos 22 ARCANOS, no entanto, ROTA traz o sentido de distribuir os 22 arcanos de maneira circular a começar pelo arcano 1 e terminar no Arcano 22 ou 0.



**Carta 02:** A Sacerdotisa

O enigma posto nesta carta, faz jus à sua simbologia, uma mulher sentada em um trono, em seus pés tem a lua, e ambos os lados possuem cores diferentes, lembrando o yin e yang, esta carta é o símbolo da intuição, da energia passiva, e do inconsciente, tem total conhecimento sobre a sabedoria interna, o mistério, a quietude, indicando que temos que parar e ouvir a voz interna em nós mesmos, além disso, é uma carta que estimula as situações externas a se moverem.



**Carta 15:** O Diabo



Uma das cartas mais temidas do baralho, quando aparece o The Devil para o jogo os relacionamentos estão postos sobre a mesa. Simbolicamente, nota-se um homem e uma mulher juntos, relacionando-se com a imagem católica de Adão e Eva, pois os dois estão acorrentados, por vontade própria; visualmente nos deparamos com a ideia de um relacionamento tóxico, abusivo, violento. A carta do diabo, é uma carta misteriosa, pois, é um ícone que está em nossa vida, porém, a ideia de existir um diabo é negado por alguns por estar relacionado com a religião católica, e mais: á mentira, aos vícios, ao medo, à persuasão, à falsidade, à maldade, ao egoísmo, à violência, que são aspectos negativos que envolvem esta carta e tudo aquilo que existe em nosso mundo.

Desta maneira, analisaremos, quatro cartas: o Louco, Mágico, a Sacerdotisa e o Diabo para compreendermos que as cartas do Tarô representam uma concepção do lúdico e da arte divinatória, ou seja, um simbolismo advindo do inconsciente humano nos revela fatos de nossa vida que não compreendemos, mas que estão acontecendo. Portanto, seguiremos para o próximo tópico para entender melhor esta concepção.

### **O simbolismo e esoterismo no Tarô**

O simbolismo tem fontes de nascimento no século XVIII e constituiu seu crescimento no século XIX, logo, a revolução industrial nasceu para compreender o mundo de uma maneira efêmera, rápida e fugaz, ou seja, foi neste crescimento das máquinas e da necessidade do homem em trabalhar em produzir rapidamente e sem a necessidade de pensar sobre ele mesmo no mundo, que a humanidade constrói um conceito diferente, o simbolismo, nascido para significar as situações humanas através da arte, questionando, refletindo este homem e o mundo em que habita.

A contemplação da palavra “esoterismo” contém fontes diversas e repletas de segredos e contradições, indícios de que, segundo Jean-Pierre Laurant, o termo “Esoterismo” surge pela primeira vez em 1742 num autor maçom<sup>3</sup>, “(...) e lá remete a

---

<sup>3</sup> La Tierce, Nouvelles obligations et status de la très vénérable corporation des francs maçons, 1742.



um ensinamento interno, ou secreto, ministrado nas Lojas apenas aos seus integrantes” (cf. LAURANT, 1995, p.12). Com esta descoberta, a palavra *esoterismo* possui outros sentidos, como: 1) O de um caminho ou prática que dirige aquele que o segue a um lugar o qual conteria um tipo superior de conhecimento através do contato direto com a *tradição* ou 2) o de conhecimento rejeitado, marginalizado por uma tradição hegemônica (cf. FAIVRE, 1994, p.10). Os estudos das escolas e dos métodos que eram aprendidos poderiam ser uma fonte importante de contato com o esoterismo, o estudo do místico e do oculto eram uma maneira de alcançar o lugar que se quer atingir.

Portanto, sabe-se que apesar dos estudos sobre esta palavra na filosofia ocidental, tudo que contém a palavra “esotérico” é rejeitado como algo negativo, portanto, este pensamento é onipresente no homem que não quer pensar fora da caixa e alega que tudo está no dogma da religião. O pensamento do homem é racional, sendo ele mesmo que determina aquilo que entra no campo como aceitável ou passível de estudos.

O Julgo da Teologia acerca do esotérico o tornara periférico ou excluído; entretanto, o desmantelamento do lastro que sustentava a hegemonia da Teologia fez surgir um campo vasto passível de inúmeras abordagens, sem a necessidade da Teologia para acessá-la. Ou seja, foi primeiro necessário “ir para fora” do teológico, para acessar o esotérico por meio dele mesmo (o interno), ou seja, desde a perspectiva - no sentido mesmo de visão - do esoterismo, recuperando-o do exílio, do claustro teológico. (VIEIRA, 2014, p. 5).

Tudo está na questão de dentro e fora, aquilo que faz sentido expressar para o mundo e aquilo que realmente se acredita ser verdade, e que muitas vezes está oculto sobre os pensamentos, por medo, e receio da negação das pessoas que não se adentram ao desconhecido. Trabalhar o nosso instinto é não esquecer que somos humanos, vivemos em um mundo onde presenciamos o racional como maneira de compreender a vida, e esquecemos da veracidade de que nosso instinto trabalha a nosso favor, pois o nosso pensar e agir está inteiramente ligado ao que pensamos. De acordo com Jung (2013g, p. 230), “As formas de pensar e agir do ser humano não seriam fruto do acaso, mas seriam influenciadas por trilhas de possibilidades pré-estabelecidas, presentes na própria estrutura do cérebro”, sendo assim, Freud



compreendia que o instinto sexual era fonte potencial de desenvolvimento da mente do homem, logo, diferente de Jung, o mesmo pensa que existem outras fontes de instintos.

Basicamente, existem grupos de instintos que Jung propõe como reflexão: o instinto de autopreservação, da preservação, reflexão, ação, criatividade; neste ínterim, iremos relacionar o instinto da reflexão como forma de união com os elementos de interpretação do Tarô, pois é pelo uso das cartas do baralho que fazemos associações que confrontam nossa vida. Segundo Gonçalves (2021, p. 120) “o que leva a uma maior variabilidade de suas respostas, funcionando como uma espécie de raciocínio instintivo, que está na base das produções culturais mais complexas”, ou seja, é através do instinto de reflexão que permeia os hábitos cotidianos que atingimos a compreensão sobre o rumo da vida, portanto, o uso do Tarô como um baralho místico está voltado para a reflexão dos nossos atos presentes e futuros. Assim demonstra o pensamento de Naiff (2020, p. 13),

Quanto à sua literatura propriamente dita, registros nos mostram que por muitos séculos o Tarô foi utilizado simultaneamente, tanto de forma lúdica quanto espiritual. É importante observar esse aspecto, pois na Europa ainda se utilizam as cartas do Tarô para torneios de jogatina. Por isso, em francês, para se definir a forma de utilização das cartas, se diz: tarot a jouer ( tarô para brincar, jogar) ou tarot divinatoire ( tarô para adivinhar, ler). Em toda a América do Sul e Central, onde não há a cultura de “brincar” com o tarô, algo parecido com o famoso jogo do buraco, não se faz essa distinção, pois é tido como algo intocável e sacralizado. Contudo, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, quem faz uso da jogatina não utiliza o oráculo e vice-versa. É tudo uma questão de crença e cultura.

Portanto, é a partir das cartas lúdicas e esotéricas que compreendemos, através da nossa intuição, os simbolismo que cada revelação mostra para nosso dia. A tiragem de cartas feita pela pessoa que estuda tarô é compreendida por vários aspectos, entre elas estão o uso da intuição como maneira de interpretar o simbolismo existentes que se relacionam com o mentalizado, e a reflexão sobre o que a pessoa que pediu a leitura espera, pois a conexão parte da sintonia das duas.



As mulheres que dominavam sobre a arte da adivinhação eram chamadas de cartomantes<sup>4</sup>. Mulheres e homens iam atrás das consultantes das cartas mágicas para saber sobre saúde, relacionamento e trabalho. Contudo, a aceitação das mulheres no ciclo ocultista só aconteceu no século XIX, sendo desta época os primeiros registros de tarô como preceito divinatório.

Contudo, o uso das cartomantes para a leituras de cartas, significou uma desconstrução da misoginia e sexismo, marcando a história da luta feminista, pois, é com este debate que o esoterismo se revela uma arte divina oculta. Os simbolismos nas figuras das cartas que decodificam verdades da vida alheia, o presságio, o aviso, aspectos que também resultam de reflexão sobre os próprios atos, tornam-se parâmetros importantes para levarmos o Tarô para outro patamar de compreensão. Além disso, os personagens que atuam em cada carta estão revestidos de contos e histórias que se reproduzem em nosso cotidiano.

Colocado o tarô nessa perspectiva de narrativa interpretativa dos fatos, podemos avançar para as suas relações com o conto de Eduardo Galeano.

### **História da redenção da pobreza**

A narrativa é uma história que está em nossa vida, um contador de história precisa sempre relatar os fatos, os personagens e os momentos em que se passa o enredo. Sobre isso, o escritor e jornalista uruguaio Eduardo Galeano, caminhou em passos firmes e lúdicos quando escreveu o livro *Palavras Andantes*, uma obra de 2017 (1ª ed.), as gravuras são de José Francisco Borges, com um toque da tradição do cordel. Um livro lindo, simples e folclórico. Muitas das histórias descritas por Galeano são de cunho humilde, simbolistas, com imagens que desenharam o pensamento do leitor em se aprofundar na obra, em que aparecem animais, pessoas, roupas,

---

<sup>4</sup>Um fato curioso: somente os homens podiam ilustrar e produzir as cartas do Tarô, as quais só utilizavam em sua forma lúdica, enquanto as mulheres jogavam também em sua forma oracular. Podemos assegurar que o Tarô adivinatório (oráculos, espiritualidade) era essencialmente uma arte feminina e, talvez, por estar inserido em uma sociedade misógina, as ocultistas tenham de recusar a estudar sua rica simbologia (NAIF, 2020, p.13).



situações cotidianas, relacionamentos, morte, saúde e mistério, para enumerar algumas das palavras abarcadas por este livro.

Sobretudo, compreender a obra está muito além do que ler e interpretar, afinal o leitor se sente imerso e aflito em cada palavra de Galeano. A história é corrida, explicativa e, além de tudo, enigmática. O brincar com a situação de miséria vem carregado de questionamentos e significados folclóricos em cada conto. Diante disto, iremos analisar o conto “História da Redenção da Pobreza”, que se inicia na página 173. Primeiramente, ao abrir este capítulo da obra, você se depara com figuras interessantes feitas pelo artista J. Borges; logo na primeira página você encontra mulheres carecas ao redor de uma pedra, com gestos de religiosidade, como se estivessem rezando para alguém, logo, os homens estão ao lado erguendo as mãos, como se quisessem tocar nas mulheres. Ao lado, você encontra a foto de um homem com dois chifres e uma cauda, simbolizando a imagem de um demônio, ele está carregando um animal que lembra um caranguejo.

De acordo com esta primeira página do conto, podemos referenciar vários detalhes simbólicos que o Tarô atravessa em cada carta. Porém, iremos analisar este fato ao final deste capítulo para compreendermos melhor; seguiremos com a contação da história para conhecer o seu todo. A história começa com a seguinte citação:

O derradeiro galo já tinha virado sopa. As viúvas cavavam a terra à procura de grãos; e encontravam lixo. A aldeia estava nas últimas. Não havia mais nenhuma única moeda para pagar os mercadores que muito de vez em quando passavam por ali. Eles cobravam levando a única coisa que havia; as mulheres ficavam com cabeça raspada e os homens com um rim só (GALEANO, 2007, p. 173).

Neste episódio, vemos a alusão que dialoga com as imagens que estão no começo da obra, em seguida, Felicinto, que é o protagonista da história, entra em ação, para transbordar as dúvidas e questionamentos.

Em plena noite, Felicinto foi pescar alguma coisa para aliviar a fome. Ia a caminho do rio, quando de repente o mato despencou em cima dele e o encurralou. Os tentáculos cheios de espinhos cortaram-lhe o passo e atacaram. Felicinto se defendeu a golpes de facão, mas os galhos cortados tornavam a se unir e o matagal cortado tornava a se erguer. E o mato já o estava devorando, quando de repente uma





língua de fogo abriu caminho para Felicinto, no meio do emaranhado (GALEANO, 2007, p.173 e 174).

Felicinto, nesta história, é o protagonista, ele caminha sozinho por um certo momento, até que encontra um companheiro que segue com ele a viagem, um desconhecido. O viajante que está com Felicinto era um homem lavrado de diamantes e com chapéu de peão que de tão grande escondia o rosto.

Não trocaram nenhuma palavra. No meio do caminho, o caminhante parou para fumar. Não ofereceu, e Felicinto teve a atenção chamada para o estilo: o homem arrancou um dólar da orelha, esfregou-o contra a unha, fez chama. Quando acendeu o cigarro, todas as suas roupas se iluminaram feito brasa ardente, da única bota ao chapéu de Jalisco, empetecado de joias. (GALEANO, 2007, p. 174 e 175).

A história transmuta do enredo e passa para o lúdico, ou seja, o homem que caminha com Felicinto é um desconhecido, com a magia em suas mãos, o místico e o esotérico, aquilo que não podemos compreender a olho nu e que está repleto de símbolos. Portanto, antes mesmo de Felicinto observar aquelas joias e pedir um empréstimo para comprar comida, o galo canta quando o homem misterioso acende uma chama de fogo na palma da mão, e encendei-a tudo o que é visto, terra, árvores. Esta parte da história é marcada de tragédia, segundo Galeano (2007, p. 175), “Era o último galo da aldeia, o galo sacrificado, cantando da morte: cantava fora de hora, pelo puro prazer de incomodar. E assim que o cacarejo rompeu a noite, o luxuoso cavaleiro desvanece-se no monte”. Por fim, o estranho personagem que se uniu à caminhada de Felicinto era um mago? Bruxo? Demônio? Muitos questionamentos sobre quem poderia ser este personagem.

Ao longo da história, o protagonista não consegue mais sobreviver na terra, pois tudo estava queimado, e não havia mais onde pescar e nem dormir. Depois do momento turbulento, entre as queimadas, ele encontra a dama da noite que lhe fez um trato, por Felicinto não pedir nada em troca para o diabo, a mulher de véu preto lhe ofereceu pedras em troca de um beijo, logo, em todo o local que ele observava podia colher pedras.



No dia seguinte, Felicinto encheu um saco de pedras, jogou-o às costas e começou a caminhada para a cidade de Oaxaca. Caminhou vários dias, curvado pelo peso. E num mercado do subúrbio, sentado no chão, anunciou sua mercadoria. Desde o amanhecer, Felicinto passou gritando: - *Pedras! Pedras!* Ninguém comprou. (GALEANO, 2007, p. 177).

Ao longo da história, o protagonista não consegue vender as pedras, e no caminho para um lugar sem rumo, encontra uma senhora que aparece como um vulto, ela lhe oferece uma comida e uma máscara para que se esquentasse do frio, logo, o louco volta para o seu caminho sem destino e continua um trajeto de ida e sem volta, sem olhar para trás, encontra a sorte no caminho, ele coloca a máscara. “Com isso, cubra a sua cara, que é o que tem de mais despido” (GALEANO, 2007, p. 177). Dessa maneira, ele esquece quem era ou o que já foi no mundo e passa a assumir outra identidade.

A máscara que lhe foi dada era um símbolo de que nunca mais Felicinto pode se desfazer, pois, ao caminhar para outros trajetos em sua vida sem direção encontra um grupo de homens que observa dormindo.

Felicinto não tinha visto que havia outros homens dormindo no calor. Eles despertaram antes dele, com as primeiras luzes, e ao vê-lo, gritaram: - O diabo! e perderam-se em disparada no horizonte. A gritaria fez com que ele pulasse. Felicinto viu aquele pessoal voando na poeira, e num prado vizinho viu algumas mulas pastando. Os ladrões haviam abandonado, nos alforjes das mulas, os lingotes de ouro do banco que tinham assaltado. (GALEANO, 2007, p.177)

Em suma, a história da redenção da pobreza é um conto fantástico de mistério, fantasia, folclore, superstição e tem um enredo muito forte no inconsciente do homem e seu caminho no mundo, como um viajante sem rumo em busca de comida. Portanto, analisaremos a relação simbólica que as cartas do Tarô têm em comparação com a história relatada.



## Os arcanos maiores e os símbolos da história

A princípio, o conhecimento sobre o baralho Tarô de Rider White tornou-se o viés para que se fizessem a comparação com o conto de Eduardo Galeano, “A história da redenção da pobreza”, . Para fazer a aproximação do tarô com o conto de Galeano, parte-se da compreensão advinda do tarô de que o ser humano pode ser entendido por suas relações e pela sua ação de aceitar o seu próximo caminho, e sobre isso é que a relação do conto com o tarô se faz.

Em todo o trajeto da história, Felicinto está à procura de comida e de um lugar para morar. Morando em uma vila sem condições e prestes a ser invadida pelos policiais, ele teve a escolha de caminhar sem rumo à procura de comida, nisto o símbolo de caminhar sem rumo ganha significado com a carta do Louco dos arcanos maiores, sendo a primeira carta do baralho. Segundo Eliana Sousa, do blog Tarot Farm:

Quando o Louco estiver em sua tiragem de tarot, esteja pronto para viver o momento. Ele aponta para um novo começo emocionante, que envolverá assumir riscos. Esteja aberto a essa oportunidade e tenha fé no caminho à frente. A recompensa por dar o salto de fé tem potencial ilimitado. Mesmo que o Louco não venha com uma promessa de sucesso, ficar parado para sempre impedirá que você alcance todo o seu potencial. (SOUSA, 2022)

Neste íterim, observamos o trajeto do protagonista e entendemos que sua ação na história transmuta com a do Louco, sem saber para onde ir, somente atrás do que precisa naquele momento, sem olhar para as consequências, ou seja, Eduardo Galeano cria um personagem viril e sem conhecimento sobre as circunstâncias que a vida poderá mostrar. Logo, no decorrer da história, outro viajante faz companhia para Felicinto, porém, em nenhum momento os dois trocam olhares, então, com a ação do galo que está se preparando para a morte, o homem se revela um mágico, mago ou até mesmo um demônio. Ou seja, o fogo nas mãos, inesperadamente, queima pedaços de terras com frutos e lugares para descanso e com esta magia o personagem some e fica somente a destruição.

Apesar disso, Felicinto continua caminhando à procura de comida e um local para dormir, não encontra e fica desolado, no meio do caminho, encontra um vulto



de uma mulher com véu preto, que se chama dama da noite e enfeitiça o personagem e diz que ele pode conseguir tudo o que deseja, pois em nenhum momento ele pediu nada para o demônio. Nesta parte do enredo, podemos considerar que a dama da noite é uma feiticeira ou a sacerdotisa, que se encontra também no tarô, visto que, a carta 2 dos arcanos maiores simboliza a intuição, o recebimento do inconsciente. Esta carta simboliza o yang e yin, possuindo todos os elementos de transformar a realidade externa. Com isso, o personagem caminha com um amontoado de pedras nas costas à procura de alguém para comprar.

Todavia, Felicinto caminha devagar e com pedras em suas costas, de modo a trocar por dinheiro ou comida, mas não encontra ninguém que queira e, no meio do caminho, sozinho e com fome, encontra novamente uma senhora. Ela está comendo uma empada, que oferece para ele, que aceita um pedaço. Quando ela entrega a comida também mostra uma máscara. Contudo, Felicinto aceita a máscara, para cobrir o rosto; “Com isso, cubra a sua cara, que é o que tem de mais despido” (GALEANO, 2007, p.177), assim a mulher diz, e desaparece. O protagonista coloca a máscara e volta para a aldeia. Ao dormir no trajeto, um grupo de rapazes se assusta com a imagem de Felicinto, pois ele tinha se tornado um demônio, havia chifres em sua cabeça e uma cauda pontuda.

Afinal, a história não poderia se tornar algo tão diferente do que o baralho do Tarô, que simbolicamente remete a fases de nossa vida, em que, certa vezes, somos um demônio, um louco, uma sacerdotisa, um mágico, e conforme caminhamos em nosso trajeto nos modificamos, pois o nosso cérebro funciona pela ação do corpo e pela objetividade da mente, e nesta relação de reflexão surge a intuição, que nos guia. Com isso, nesse paralelo entre o Tarô e o conto de Eduardo Galeano, estabeleço os componentes simbólicos que cada história, seja ela fictícia, folclórica, possui. Em síntese, se até os contos têm símbolos que nos traduz a vida, por que de fato o tarô não será um meio de relacionar a nossa vivência?



## Conclusão

Como resultado esperado deste artigo, o simbolismo foi uma vertente que passou por diversos episódios de compreensão para se tornar o que tanto utilizamos em nosso meio, logo, o Tarô convoca este entendimento para que nós possamos transicionar entre os dois mundos, a descoberta dos símbolos com a utilização das cartas do Tarô; portanto, as imagens e números que cada carta dos 22 Arcanos maiores revela são imagens efetivas, intuitivas que levam à descoberta de revelações da nossa vida e dos objetivos, como também em relação à saúde, aos relacionamentos e ao trabalho. Esses parâmetros são utilizados pelas cartomantes a fim de descobrir algo que por muitas vezes está em nossa visão e não conseguimos perceber.

Logo, a história de Eduardo Galeano, em seu livro *Palavras andantes*, especificamente no conto “História da Redenção da Pobreza”, tem como primícia a vida de Felicinto, um homem comum, que está em busca de casa e comida. Durante todo o trajeto deste personagem na história, compreendemos que as cartas do Tarô simbolizam o trajeto de vida, logo, evidenciamos que a carta do Louco se relaciona com a situação inicial de Felicinto nesta história: indeciso, aflito, curioso, preocupado, aventureiro, aspectos inerentes à simbologia do Louco. No decorrer da trama, notamos, ainda, o aparecimento de outro personagem, sem identificação, mas que, em sua única ação na história, mostra que é supostamente um mágico que está guiando Felicinto para algum local. Quando o mágico traz o caos, o protagonista não vê saída e continua caminhando.

Neste impasse, sem saber para onde ir, encontra uma mulher misteriosa com um véu preto entre o rosto, que lhe oferece um beijo e comunica palavras de poder para sua vida, quando ela aponta para um monte longe da vista dos dois, pedras surgem, portanto, a Feiticeira surge na trama ou a sacerdotisa, que vem para indicar intuição e aproximação com a sabedoria, pois, por muitas vezes Felicinto na história caminhava e não percebia, somente enxergava o que era necessário para ele naquele momento. Logo, Felicinto fica radiante e leva todas as pedras que consegue carregar, chega em um vilarejo e custa a vender e, por fim, não consegue; novamente, segue o rumo, perdido e sem saída.



No decorrer do caminho, encontra uma mulher idosa, que não mostra a face, oferece pão e uma máscara, dando a entender que, ele precisa cobrir pelo menos o rosto para não passar frio. A questão dos Arcanos Maiores que está sendo analisada nesta história é: quem poderá ser esta senhora misteriosa? Um demônio? Abraçando esta concepção como simbólica, entendo que a mulher velha que lhe entrega a máscara é um demônio que lhe transfere um fardo que ele precisa carregar pelo resto da vida, assumir uma identidade que não é sua e, mesmo assim, viver acorrentado na riqueza e na fartura.

Embora esta história de Eduardo Galeano, seja um conto para encantar, justificar e até mesmo refletir, destaca-se que esta história tem muitos aspectos semelhantes a nossa jornada como seres humanos, ainda mais quando utilizamos o Tarô mágico para mostrar nossa “sorte”, ou seja, mostrar o que não conseguimos ver. Esta é a verdadeira maneira que entendo o tarô: um baralho esotérico, repleto de mistérios e que nos completa com perguntas sugeridas através dos símbolos. Dessa maneira, utilizamos a nossa intuição e os aspectos que envolvem nosso cotidiano para revelar a verdade por trás de cada carta. Enxergar menos e perceber mais.

Enfim, o artigo trouxe para esta pesquisa contribuições veementes, verdadeiras e interessantes para o mundo. A história do tarô torna-se um mistério, pois, apesar de nascer em berço de uma mistura multicultural e migratória e, ao mesmo tempo, ser fonte artística de contemplação, os desenhos de cada símbolo do tarô foram criados intuitivamente e advindo de uma mulher com fortes traços de uma repreensão social na época, ou seja, as mulheres não podiam ler o tarô, eram proibidas, pois não eram dadas como dignas, logo, este cenário mudou, e as cartomantes mulheres são atualmente as que conquistam este patamar. Também temos a linda obra de arte do livro de Eduardo Galeano com seus contos, que reverberam reflexões sobre a nossa sociedade e sobre nós mesmos. Foi nesse sentido que aqui se propôs entrelaçar esses mundos e correlacionar a perfeição que é relatar uma história traçada por outras mãos e outros olhares, mas que permanece única para aqueles que utilizam o Tarô e o Conto “História da redenção da pobreza”, que se tornam únicos graças ao olhar de um espectador que caminha com suas próprias bagagens no mundo e que, dessa maneira, pode tirar sua própria sabedoria sobre o ocorrido.



Neste íterim, abraço a arte de poder relatar e refletir os arcanos maiores, em contraponto com a obra de Eduardo Galeano, é neste aspecto subjetivo que utilizamos para nossas vidas premissas importantes do nosso trajeto como seres humanos, o conhecimento da sabedoria sobre todas as coisas no mundo.

## Referências

ARANHA, Roberta Heinemann de Souza. **Os arcanos maiores do Tarô e a pintura simbolista do séc. XIX**: uma visão interpretativa da correlação arquetípica. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós - Graduação em Artes da UNICAMP, Campinas - SP. 2010. Disponível em: <http://repertorio.unicamp.br/ispui/handle/REPOSIP/284920>.

BARTLETT, Sarah. **A Bíblia do tarô**: o guia definitivo das tiragens e do significado dos arcanos maiores e menos. (Tradução Eddie Van Feu e Patrícia Balan). São Paulo - SP: Pensamento, 2011.

BEM-DOV, Yoav. **O tarô de Marselha revelado**: um guia completo para o seu simbolismo, significados e métodos. (Tradução Denise de Carvalho Rocha). São Paulo - SP: Editora Pensamento, 2020.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

FAIVRE, Antoine. **O Esoterismo**. Campinas. SP: Papyrus, 1994.

GALEANO, Eduardo. **As Palavras andantes**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre-RS: Editora Pallotti, 2007.

GODO, Carlos. **O Tarô de Marselha**. Prefácio Luis Pellegrini. 2. ed. São Paulo - SP. Editora Pensamento, 2020

GONÇALVES, Guilherme Silva. **Os instintos nas neurociências afetivas e na psicologia analítica**. Junguiana, v.39-2, p.117-130. Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 2º sem. 2021

JUNG, C.G. "O Significado da constituição da herança para a psicologia". In: JUNG, C. G. **A dinâmica do inconsciente: a natureza da psique**. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2013g. p.52-9. (Obra completa de C. G. Jung Vol, 8/2)

LAURANT, Jean-Pierre. **O Esoterismo**. São Paulo: Paulus, 1995.

LOUIS, Anthony. **O livro completo do tarô**: um guia prático de referências cruzadas com a cabala, numerologia, psicologia, junguiana, história, origens, os vários tipos de



tarô e muito mais. (Trad. Marcelo Brandão Cipolla). São Paulo - SP: Editora Pensamento, 2019.

PARISSE, Florian. **Tarô de Marselha: A jornada do autoconhecimento**. Guia do usuário para tiragens e interpretações. (Tradução Karina Jannini). São Paulo-SP. Editora Pensamento Cultrix, 2020.

NAIFF, Nei. **Curso completo de Tarô**. 12. Ed. São Paulo - SP: Editora Alfabeto, 2020.

SANTA ROSA JÚNIOR, C. A. R **Cartas Marcadas**: Multimodalidade discursiva e Transitividade em baralhos de tarô, 2010. 12 lf. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: Universidade Federal de Pernambuco, Recife - PE, Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPE. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/7673/arquivo454\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufpe.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/7673/arquivo454_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em 22 fev.2018

RIEMMA, Constantino K. "Origens do tarô: referências históricas do séc. 14. In: CLUBEDOTARO Disponível em Disponível em: [http://www.clubedotaro.com.br/site/h22\\_1\\_origens.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/h22_1_origens.asp) (último acesso em 07.04.2023)

SOUSA, Eliana. Tarot Farm. **O Louco o significado do Tarot**. Fonte: <https://tarotfarm.com.br/o-louco-significado-no-tarot/> (Último acesso: dez, 2022)

VIEIRA, Otávio Santana. "O esoterismo". In: Espaço astrológico (website). Disponível em: <https://espacoastrologico.com.br/2014/07/02/o-esoterismo/> (último acesso em 7/4/23)





### Referências figuras

**Carta 2:** A Sacerdotisa.

**Fonte:** <https://www.dmastro.com.br/dmastroblog/produto/quadro-emoldurado-taro-rider-waite-arcano-maior-2-a-alta-sacerdotisa-de-arthur-edward-waite-e-pamela-colman-smith/>

**Carta 15:** O Diabo .

**Fonte:** <https://www.dmastro.com.br/dmastroblog/produto/quadro-emoldurado-taro-rider-waite-arcano-maior-15-o-diabo-de-arthur-edward-waite-e-pamela-colman-smith/>

**Figura 01** - Taro de Rider Waite.

**Fonte:** <http://tarotoraculomilenar.blogspot.com/2011/06/arcanos-ocidental.html>

Recebido em 27/01/2023, aceito em 12/04/2022



## **ARTE ESOTÉRICA RELACIONADA AOS MISTÉRIOS DA VIDA E DA MORTE**

Ricardo do Uhry<sup>1</sup>

**Resumo:** Vida e morte suscitam mistérios e o uso de imagens artísticas traz certa concretude e ajuda a compor o imaginário esotérico. O objetivo do artigo é considerar as diferentes concepções artísticas relacionadas aos mistérios da vida e da morte que contribuem para construir uma visão relacionada à arte esotérica a partir dos imaginários budista tibetano, indiano do Bhagavad Gita, egípcio antigo com reflexos atuais na rosacruz, católico brasileiro e da própria morte, a partir de um recorte estético-artístico chocante. O método consiste em pesquisa exploratória, bibliográfica de abordagem ensaística e está estruturado em introdução, imagens artísticas e conclusão. Nos resultados, salienta-se que as imagens artísticas sobre a morte, a vida e o renascimento (ou reencarnação) podem contribuir para possibilitar visibilidade que permite mais reflexões sobre os mistérios da existência. Nas conclusões, sugere-se que as imagens apresentadas possam ser associadas ao que se poderia chamar de arte visual esotérica, um aspecto essencial nas concepções esotéricas que podem ser relacionadas aos mistérios da vida e da morte, pelo menos nas perspectivas budista tibetana, indiana do Bhagavad Gita, estético-artístico, egípcia antiga com reflexos atuais e católica brasileira. Assim, partir de uma sintética interpretação semiótica, infere-se que as imagens artísticas podem ser consideradas fundamentais na construção de imaginários esotéricos, o que se constitui uma questão inovadora e instigante.

**Palavras-chaves:** Artes visuais. Imaginário. Bhagavad Gita. Egípcio antigo. Catolicismo.

## **ESOTERIC ART RELATED TO THE MYSTERIES OF LIFE AND DEATH**

**Abstract:** Life and death raise mysteries and the use of artistic images brings some concreteness and helps to compose the esoteric imaginary. The objective of the article is to consider the different artistic conceptions related to the mysteries of life and death that contribute to build a vision related to the esoteric art from the Tibetan Buddhist, Indian imaginary of the Bhagavad Gita, ancient Egyptian with current reflections in the Rosicrucian, Brazilian Catholic and of death itself, from a shocking aesthetic-artistic approach. The method consists of exploratory, bibliographical research with an essayistic approach. In the results, it is pointed out that artistic images about death, life and rebirth (or reincarnation) can contribute to enable a visibility that allows more reflections about the mysteries of existence. In the conclusions, it is suggested that the images presented can be associated with what could be called esoteric visual art, an essential aspect in esoteric conceptions that can be related to the mysteries of life and death, at least in Tibetan Buddhist, Indian

---

<sup>1</sup>Doutorando em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná UTP), Mestre em Administração (Universidade Federal do Paraná UFPR), especialista em Linguística e Literatura Brasileira (UFPR), linguista e escritor, fotógrafo, professor da Faculdade URCI, pesquisador voluntário e coordenador do Núcleo de Pesquisas de Curitiba da Universidade Rose-Croix Internacional URCI; membro do grupo de pesquisa INCOM Interações comunicacionais, Imagens e Culturas Digitais (UTP). E-mail: ricardouhry@yahoo.com.br. <https://orcid.org/000-0001-6296-7258>.



Bhagavad Gita, aesthetic-artistic, ancient Egyptian with current reflections and Brazilian Catholic perspectives. Thus, from a synthetic semiotic interpretation, it can be inferred that artistic images can be considered fundamental in the construction of esoteric imaginaries, which is an innovative and instigating issue.

**Keywords:** Visual arts. Images. Imaginary. Bhagavad Gita. Ancient Egyptian. Catholicism.

## **Introdução**

Em princípio, pode-se considerar que o esoterismo designa o conhecimento dos mistérios, entre os quais estão os de diversas tradições com relação à vida e à morte e dos quais há o que pode ser considerada a arte esotérica, a da simbologia esotérica de imagens que representam conceitos e criam no imaginário uma visibilidade que é culturalmente atribuída a tais concepções que transcendem as preocupações humanas corriqueiras.

Para Durand (2011; 2019), a produção imaginária está relacionada aos processos de consciência que guiam o homem para que escape de uma espécie de estática existencial. Isso, ao mesmo tempo, conforta sua angústia devido a sua incapacidade de dominar o futuro, “ao imaginar as figuras plenamente imaginárias” as divindades, céu, inferno, espíritos, fantasmas “para imaginar o pós-morte.” (LEGROS; MONNEYRON; RENARD; TACUSSEL, 2014, 140-141).

Legros, Monneyron, Renard e Tacussel (2014, 141) destacam que a “criação imaginária corresponde aos princípios particulares que é preciso distinguir dos mecanismos da simples representação”, ou seja, é uma criação artística que “só é possível fazer sua análise integrando as particularidades da visão da criação imaginária.”

Uma coletânea de pesquisas esotéricas (UHRY, 2021) trouxe tais concepções de vida e morte que permitem melhor entender algumas imagens que podem ser associadas a diferentes concepções da vida e da morte e, assim, neste artigo se apresentam algumas imagens e registram interpretações sob o viés da semiótica.



## Imagens artísticas e esoterismo

Inicialmente, metodologicamente, quanto às imagens, Greimas e Courtés (1979) expõem que na “semiologia da imagem a iconicidade dos signos faz parte da própria definição de imagem”, ao passo que a semiótica “considera a iconicidade como um efeito de conotação veridictória, relativa à determinada cultura”, que julga certos signos mais reais que outros e que pode conduzir “a regras de construção de um faz de conta cultural” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 226).

Do que se depreende que cada cultura dá sua conotação a um signo, no sentido de ser verídico ou não. E, a partir de diferentes imagens, surge a possibilidade de interpretação de concepções artísticas relacionadas à vida e à morte, que exigem análise, reflexão e interpretação.

Por exemplo, imagem e registros do budismo tibetano, que incluem o Bardo Thödol, são escritos - sendo originalmente frutos da oralidade - que são transmitidos por gerações na cultura tibetana e são aceitos como verídicos e usados ainda hoje nos rituais de morte e chegam a pesquisadores do Ocidente como algo misterioso.

Exemplo de imagem artística é a da roda do samsara que traz o processo de vida, morte e renascimento, a roda da existência cíclica, a seguir.

Imagem 1: roda de samsara



Fonte: Instituto Ishindo, 2020.



A Imagem 1 mostra, desde a margem direita do rio: Vida, figura feminina de branco, que abre seus braços para acompanhar o nascimento de um ser humano, que vai crescendo até se tornar adulto, e faz o círculo da vida, que o leva à margem esquerda do rio, amadurecendo até chegar à velhice e retorna ao mesmo rio, e então se curva e mergulha nos braços da Morte, figura feminina de vestes escuras. Neste ponto em que se ligam o fim da vida do velho, há um encontro, do outro lado do rio, com os braços da Vida, em que renasce uma criança, evidenciando-se o símbolo do Infinito que está a ligar a Morte e a Vida. Fecha-se o ciclo de samsara: nascer – viver - morrer - renascer - viver – morrer... que é a roda da existência cíclica. Na parte inferior, no primeiro plano da imagem, dá para ver que o mesmo processo nascimento – morte - renascimento é comum a todos os seres.

Imagens relacionadas com o budismo tibetano têm origem no tantrismo, como a roda da samsara abaixo, que é a mais conhecida, e da qual há muitas versões, nas quais, na parte superior, a Morte está representada em um buda cercado de muitas caveiras, e, à sua frente, está a roda da existência cíclica, na qual se destacam os seis caminhos: todos levam à morte e ao renascimento. Acima da imagem, à direita da ilustração, há um buda que olha para o lado oposto, em que há uma lua e, adiante, um local para os seres iluminados, aqueles que conseguem se libertar da roda da existência cíclica. O olhar do buda para a lua indica o caminho do nirvana e mostra que há possibilidade de libertação da roda do samsara.



Imagem 2: roda de samsara



Fonte: Sou Indigo, 2020.

A seguir se apresentam imagens tântricas das divindades pacíficas e das furiosas que surgem nos estágios intermediários na concepção budista tibetana para quem está passando pelo processo de transição.

Imagem 3: Assembleia das 42 divindades pacíficas.



Fonte: Coleman et. al, 2010, p. 485.



Na imagem 3 nota-se claramente a influência tântrica, pois na parte central estão em união os budas primordiais masculino Samantabhadra e feminino Samantabhadri, assim como na figura seguinte (Imagem 4) também estão os budas primordiais masculino Heruka e feminino Krodhesvari em união.

Refletindo a propósito e buscando interpretar, pode-se sugerir que são concepções muito misteriosas para nós ocidentais, por julgarmos certas imagens artísticas “signos mais reais que outros” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 226), simplesmente por não fazerem parte de nossa cultura ocidental.

Imagem 4: Assembleia das 58 divindades furiosas.



Fonte: Coleman et. al, 2010, p. 493.



As figuras artísticas do masculino e feminino em união são do imaginário budista tibetano, mas não pertencem ou são bastante estranhas ao imaginário ocidental. São assim percebidas como misteriosas e incompreensíveis. Imaginário pode ser definido como “uma interpretação, uma significação, um sentido relevante individual ou socialmente atribuído a um acontecimento”, uma obra artística, um fenômeno “que passou a ter sentido para alguém” (SILVA, 2017, p. 25).

Por não “ter sentido” para um ocidental, é muito pouco provável que em seu pós-morte venha a experimentar os bardos exatamente como está descrito no Bardo Thödol e vislumbrar tais imagens tântricas das divindades pacíficas e das furiosas como apresentadas nas imagens anteriores, que podem ser consideradas projeções da psique humana a partir da perspectiva do imaginário budista tibetano.

Como não pertencem ao nosso imaginário, em que predomina a concepção cristã católica, é também difícil acreditar que tais imagens surjam em nosso pós-morte, apesar de que o que irá se suceder no além é um mistério. Talvez as projeções psíquicas que nos surjam estejam mais associadas ao imaginário católico ou evangélico ou outras crenças.

De qualquer forma, conhecer tal concepção budista tibetana pode nos permitir manter a consciência diante do que quer que seja que nos espere no pós-morte e mesmo nos ajudar harmonizar com a Clara Luz, quando nos defrontarmos com a morte.

Concebido sob a perspectiva do budismo tibetano, o desvendar os mistérios da vida e da morte sob a concepção budista tibetana de vida é marcada pela concepção da roda da existência cíclica, pelos budas de que mostramos imagens e pela lei do carma, além de expor sobre as práticas relacionados aos bardos (que são os estágios intermediários), destacar a importância da aceitação e da preparação para a morte e enfatizar a jornada em busca do desenvolvimento espiritual que permita a liberação da roda do samsara ou, pelo menos, permita conseguir méritos de prática meditativa que permitam um bom renascimento.

Outra concepção está no Bhagavad Gita, livro sagrado para os indianos e outros estudiosos e, para nós ocidentais, constitui-se um mistério a desvendar. Quanto às imagens artísticas relacionadas, a roda de samsara é semelhante à





concepção do budismo tibetano, como se vê na imagem a seguir, que apresenta o ciclo da existência a partir do nascimento, ligado à terra, crescendo e seguindo até a velhice e até a morte do corpo, que volta à terra, e a alma assume outro estado de ser, outra forma de existência até reencarnar em um corpo.

Imagem 5: roda de samsara



Fonte: Misteriosa Índia, 2020.

Se considerarmos uma obra como o Bhagavad Gita como uma “narrativa mítica”, podemos nos valer da proposição de Greimas e Courtés (1979), que destacam dois níveis de análise: o nível discursivo de superfície que, no caso da análise da narrativa do Bhagavad Gita, envolve as ações dos atores da obra que são construídas no imaginário com auxílio das imagens artisticamente concebidas de Krishna, Arjuna, Pandavas, Kauravas e que culmina na guerra de Kurukshetra; e o nível mítico de análise, que é “mais profundo” e que traz “significações abstratas que articulam as preocupações fundamentais do homem e da cultura em que vive” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 345), que são exatamente questões essenciais que são comuns à humanidade.

Para as imagens artísticas, uma possível interpretação seria a do imaginário. Legros, Monneyron, Renard e Tacussel. (2014, p. 9-10) destacam as possibilidades da



“sociologia das profundezas que procura alcançar as motivações profundas, os circuitos dinâmicos que subjazem e animam as sociedades humanas”, pois o imaginário “é produto do pensamento mítico”, que é “um pensamento concreto que se exprime por imagens simbólicas”, o que permite “interpretações do imaginário” e pode ser associado à semiótica da cultura de Geertz (2008).

Por exemplo, na imagem a seguir, vemos cena ilustrativa da narrativa mítica do Bhagavad Gita em que, por ocasião da guerra de Kurukshetra, envolve os atores Krishna, de cor azulada, no centro da imagem, erguendo uma roda em uma das mãos e a outra fazendo um gesto de poder. Segurando-se em sua perna está Arjuna, que o acompanha, tendo ambos descido de sua biga e deixado um rastro de fumaça branca. Ambos parecem se dirigir à biga dos Kauravas, em que há um ancião e outro personagem. Na imagem artística também se vislumbram alguns mortos.

Imagem 6: Guerra de Kurukshetra



Fonte: Instituto de pesquisas psíquicas Imagick, 2020.



Quanto a possíveis interpretações, tanto das imagens e das obras tibetana e indiana, a abordagem da semiótica da cultura de Geertz (2008) nos ensina que o “mistério” é enriquecedor porque “desloca nosso senso de familiaridade”, por estarmos diante do desconhecido, frente a outra cultura, que nos permite conhecer, analisar e procurar desvendar uma diferente “teia de significados em que o homem tece sua existência” (GEERTZ, 2008, p. 4-10). É o que podemos expor e evidenciar ao nos debruçar descritiva e reflexivamente sobre as imagens artísticas relacionadas aos mistérios do budismo tibetano e do mítico Bhagavad Gita indiano.

O maior desafio da ciência interpretativa é exatamente “situar-nos entre eles” - os tibetanos e os indianos, nos exemplos – e tentar desvendar os mistérios das diferentes concepções de vida, morte e além. O imenso desafio do pesquisador é exatamente o de “relatar a base na qual se imagina estar situado”, segundo as outras perspectivas, ou seja, precisamos mergulhar fundo nas culturas alheias e misteriosas e assim “falar por alguém”: um budista tibetano, um indiano. É o que se constitui e “parece ser um processo misterioso” (GEERTZ, 2008, p. 10). Na verdade, trata-se de um conhecimento ao qual não tivemos acesso direto, embora os autores dos artigos da coletânea (UHRY, 2021) tenham tentado desvendar, a partir de diversas fontes tibetanas e indianas referenciados nos artigos.

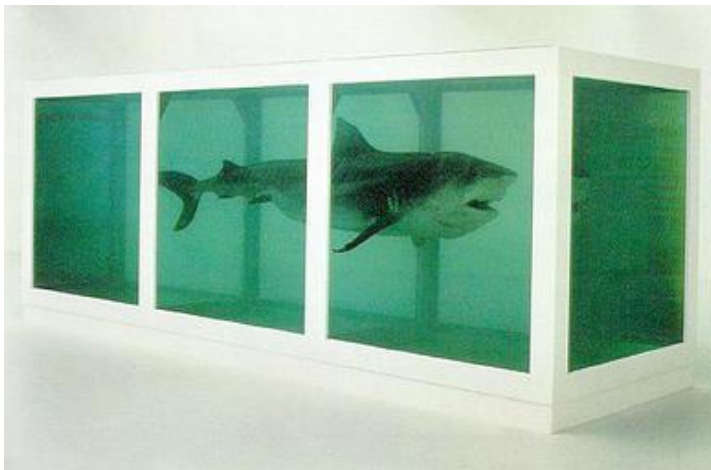
Da perspectiva semiótica, Fontanille (2005, p. 78) registra que a “significação só é perceptível na transformação” da “diversidade e da complexidade das manifestações”, o que exige a “experiência da polissensorialidade”, o desenvolver do “polissensorial” que concerne “ao estatuto semiótico dos modos do sensível” (FONTANILLE, 2005, p. 78-80). O que sugere que o imaginário da morte nos torna, em princípio, insensíveis à beleza da morte, e Fontanille sugere que precisamos experimentar múltiplas possibilidades sensoriais para nos defrontarmos esteticamente frente a tal mistério.

É o que nos ajuda a entender o desafio de nos sensibilizar esteticamente com a própria morte, que coube a Teresa Lousa e José Eliézer Mikosz (2021), que destacaram que a arte ocupa um lugar central em nossa cultura e faz uma conexão ancestral com o horror, no sentido de que a arte é alternativa e performativa à produção de novos conhecimentos, de forma paralela e alternativa à racionalidade. Através da mediação da arte com a realidade da morte, por meio de suas



representações e sua mimese estética, é que somos levados a “transformar”, representar e nos “sensibilizar” com um mistério com o qual não conseguimos nos defrontar: o imaginário da morte associado à arte (adaptado de LOUSA; MIKOSZ, 2021) pela ousadia de um artista como Damien Hirst (2017; 2018):

*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* se incorporou à cultura popular como uma das imagens mais icônicas da arte contemporânea. “[...] O trabalho consiste em um tubarão-tigre de 13 pés preservado em um tanque de formol, pesando um total de 23 toneladas. O tubarão está contido em uma vitrina de aço e vidro três vezes maior que a altura e dividido em três cubos (LOUSA; MIKOSZ, 2021, p. 91-92)



Figuras 6: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Fonte: Hirst (2017). *For the Love of God*. Fonte: Hirst (2018).

É a razão pela qual artistas (HIRST, 1991; 2007) procuram representar a beleza inclusive da morte, o que causa estranheza, é tão chocante que até pode “transformar” a sensibilidade, pois há uma dissociação (morte-arte), que não é o que se esperaria encontrar, não estando no nosso imaginário da morte.

A propósito, Greimas e Fontanille (1993, p. 29) registram que “o sujeito experimenta o valor na primeira dissociação de que ele mesmo é engendrado; a emoção estética poderia ser interpretada como ressentir dessa cisão”. Ao mostrar o que se evita ver, ou mesmo pensar (morte), provoca-se cisão no imaginário e cria-se um “mistério” por “deslocar nosso senso de familiaridade” (GEERTZ, 2008, p. 10).



A imagem artística seguinte, relacionada ao Egito Antigo, é o “papiro de Hunefer” que visualmente detalha o julgamento de Osíris, o que é bastante misterioso, faz parte do imaginário egípcio antigo. Algo que vem sendo preservado com o uso das imagens é conhecido na contemporaneidade por rosacruzistas mais antigos que tiveram oportunidade de vivenciar um ritual de simulação do julgamento de Osíris. Uma imagem do imaginário egípcio antigo que se mantém viva pelas tradições da Antiga e Mística Ordem Rosacruz.

Figura 9 – Julgamento de Osíris.



Fonte: Hunefer (2019).

Por outro lado, no imaginário do catolicismo foram construídas muito imagens artísticas ao longo dos tempos para tornar visíveis as crenças e ensinamentos cristãos, como a do purgatório, que se vê na imagem a seguir.

Imagem 7: Almas do purgatório.



Fonte: Sim sou católico, 2020.

Na imagem 7 destaca-se a imagem de Jesus Cristo, acima, ladeado pelos que estão salvos, olhando para as almas que se encontram no purgatório e que estão clamando perdão, misericórdia e, à direita, no alto, anjos tocam trombetas. Durand (2019, p. 204) registra que se Cristo submeteu à passagem, venceu a morte, e acompanha os “mortais na viagem” pós-morte. O que se aproxima do imaginário egípcio antigo, em que talvez tenha sido inspirado: “Tal aparece Cristo, como Osíris...” (DURAND, 2019, p. 300), que morreu e ressuscitou e dirige o Julgamento de Osíris, um ritual de pesagem do coração do morto, acima referido.

No Catolicismo, há uma concepção sobre purgatório, inferno, céu e outras, e de santos, como os que aparecem nas figuras nas igrejas, imagens com as quais nós estamos mais familiarizados, pois integra o imaginário ocidental e são parte de nossa cultura. Integram a arte esotérica com que se construiu o imaginário ocidental católico.

Destaca-se assim a riqueza de abordagens que a coletânea de textos sobre o desvendar dos mistérios organizada por Uhry (2021) nos proporciona: de um lado, o confronto do mistério da morte católico, muito presente em nosso imaginário; de



outro lado, as concepções dos “mistérios” da morte no Antigo Egito, que surpreendentemente ainda se refletem hoje em nós ocidentais, como no caso do julgamento de Osíris e outras práticas do rosacrucianismo moderno.

Tais concepções também podem ser confrontadas com os “mistérios” das concepções de morte e vida no budismo tibetano e no Bhagavad Gita indiano, que fazem parte do imaginário oriental. E, indo além de tais comparações e reflexões, no artigo “Fases da morte na Arte” (LOUSA; MIKOSZ, 2021), ao representar de forma estética a morte, algo que o bom sendo considera a ser evitado, provoca-se uma estranheza, cria-se um “mistério” ao deslocar nosso senso de familiaridade, ao abordar artisticamente e chocar nosso imaginário da morte.

## **Conclusão**

Assim é possível considerar que as diferentes perspectivas artísticas relacionados aos mistérios da vida e da morte nos ajudam a construir imagens que compõem os imaginários budista tibetano, indiano do Bhagavad Gita, egípcio antigo com reflexos atuais no imaginário rosacruz, católico brasileiro e a própria morte em si, a partir de um recorte estético-artístico de panorama internacional que choca nossa concepção tradicional da morte.

Finalmente salienta-se que as imagens artísticas sobre a morte, a vida e o renascimento (ou reencarnação) podem contribuir para possibilitar mais informações visuais sobre os mistérios da existência. Talvez as imagens apresentadas possam ser associadas ao que denominar de arte visual esotérica, que é um aspecto essencial nas concepções esotéricas que podem ser relacionadas aos mistérios da vida e da morte nas perspectivas budista tibetana, indiana do Bhagavad Gita, da morte vista estética e artisticamente de forma inovadora, na egípcia antiga e seus reflexos atuais e na católica brasileira.

Assim, a partir de uma sintética interpretação semiótica, pode-se sugerir que as imagens artísticas são fundamentais em contribuir para a construção de tais concepções esotéricas, o que constitui uma questão inovadora e instigante que merece seu mais pesquisada.



## Referências

ANTIGA E MÍSTICA ORDEM ROSACRUZ (AMORC). **Glossário de termos e conceitos da tradição rosacruz da AMORC**. MARQUES, H. M. (Coord. e Superv.); BERNI, L. E. V. (Organizador). Curitiba: AMORC GLP, 2011.

COLEMAN, G.; JINPA, T.; DORJE, G. **O livro tibetano dos mortos A grande libertação pela auscultação nos estados intermediários**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FONTANILLE, J. **Significação e visualidade**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Atlas, 1993.

HIRST, D. **The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living**. 16 October 2017. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=4651381>. Acesso em 25 mar. 2023.

HIRST, D. **For the Love of God**. 9 January 2018. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=13271224>. Acesso em 25 mar. 2023.

INSTITUTO DE PESQUISAS PSÍQUICAS IMAGICK. **Mahabharata**. Disponível em: <http://www.imagick.org.br/apres/ArtigoTextos/Textos%20TradicoesReligisoas/mahabharata.html>. Acesso em 18 mar. 2020.

INSTITUTO ISHINDO. **A roda do samsara**. Disponível em: <http://www.ishindo.org.br/roda-samsara/>. Acesso em 18 mar. 2020.

LEGROS, P.; MONNEYRON, F.; RENARD, J.-B.; TACUSSEL, P. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LOUSA, T.; MIKOSZ, J. E. Faces da morte na Arte: recortes da estética do macabro. *In*: UHRY, R. (Org.) **Desvendando mistérios da vida e da morte: Pesquisas Núcleo URCI**. Curitiba. Middletown: Ind. Publ. Amazon, 2021, p. 89-115.

MISTERIOSA ÍNDIA. **Samsara o eterno ciclo do nascimento**. Disponível em: <http://misteriosaindia.blogspot.com/2016/09/samsara-o-eterno-ciclo-de-nascimento-e.html>. Acesso em 18 mar. 2020.





SILVA, J. M. **Diferença e descobrimento:** o que é o imaginário? (A hipótese do excedente da significação). Porto Alegre: Sulina, 2017.

SIM SOU CATÓLICO. **Almas do Purgatório.** Disponível em: <http://www.simsoucatolico.com.br/2017/10/novena-pelas-almas-do-purgatorio-composta-por-santo-afonso-maria-de-ligorio.html#.XnN0bXJ7nIU>. Acesso em 18 mar. 2020.

SOU INDIGO. **A roda do samsara.** Disponível em: <https://souindigo.wordpress.com/category/roda-de-samsara/>. Acesso em 18 mar. 2020.

UHRYS, R. (Org.) **Desvendando mistérios da vida e da morte:** Pesquisas Núcleo URCl Curitiba. Middletown: Ind. Publ. Amazon, 2021.

Recebido em 25/03/2023, aceito em 10/04/2022



## VIA CORPORIS: CONEXÕES ENTRE TRADIÇÕES ESOTÉRICAS, VIDA E BORDADO.

Maria Virginia Gapski Giordani<sup>1</sup>

Elisa Peres Maranhão<sup>2</sup>

Keila Kern<sup>3</sup>

**Resumo:** No presente trabalho será apresentado parte do processo de criação e elaboração da instalação produzida em arte têxtil *Via corporis*. Um processo de pesquisa em poéticas visuais. A criação dos bordados os quais denominam-se “peles”. No referencial estético trago as obras de Julia Panadés e Bené Fonteles, ambos artistas brasileiros que trabalham com arte têxtil e usam do conceito de sudário e ritual em seus processos artísticos. Apresento as possíveis relações de *Via corporis* com as esferas do ritual e da magia tendo como base as obras de Leonora Carrington e Bené Fonteles, apresentando outros artistas que também trouxeram para obras elementos do esoterismo. Concluindo a discussão com o conceito de profanação tratado por Giorgio Agamben. Em diálogo com esse texto observo que a instalação se constitui num limiar de transgressão tanto dos rituais de visitas de exposições de arte quanto do ritual da própria *Via crucis*, promovendo um atravessamento de ambas as esferas, da arte e do rito.

**Palavras-Chave:** Poéticas visuais. Arte têxtil. Esoterismo. Rito. Processos de criação.

---

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura em Artes pela Universidade Federal do Paraná e especialista em Narrativas Visuais pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, é Bacharel em Escultura pela Universidade Estadual do Paraná. Provada no processo seletivo do mestrado PPG Artes UNESPAR, para ingresso no ano de 2023. Fez também iniciação científica em poéticas visuais pela Unespar, orientada pela professora Bernadette Panek. Aprofundou seus estudos em Artes Visuais em um semestre na Universidad de Playa Ancha (Chile). Há oito anos dedica-se as artes visuais com foco no tridimensional, na escultura, principalmente na técnica da cerâmica e na arte têxtil. Também atua como professora da disciplina de artes no ciclo fundamental II, na prefeitura de Curitiba e em escolas estaduais. E-mail para contato: mariaviriniagiordani@gmail.com

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Especialista em Narrativas Visuais pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR e em Gestão de Pessoas e Marketing pela Faculdade Metropolitana de Maringá. Graduada em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário de Maringá. Atua como professora nos cursos de Comunicação e Mídias, Publicidade e Propaganda, Design e Comunicação Organizacional, nas áreas: audiovisual, narrativas visuais, criatividade, comportamento do consumidor e planejamento estratégico. Desenvolve pesquisas na área de comunicação e imagem. Possui experiência no mercado publicitário e em marketing com atuação profissional nas áreas: gestão de marca, atendimento, mídia e planejamento criativo. E-mail para contato: elisamaranhão@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora e Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa Poéticas Visuais da Universidade de São Paulo/USP. Bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná/EMBAP em Curitiba. Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR, Campus de Curitiba I, desde 2016 desenvolve pesquisa direcionada à integração da América Latina aos conteúdos universitários. Atua como artista em Curitiba. E-mail para contato: keila.kern@unespar.edu.br



## VIA CORPORIS: CONNECTIONS BETWEEN ESOTERIC TRADITIONS, LIFE AND EMBROIDERY.

**Abstract:** This paper will present part of the process of creation and elaboration of the installation produced in the textile art *Via corporis*, a research work in visual poetics, the creation of embroideries which are called “skins”. In the aesthetic referential I bring the works of Julia Panadés and Bené Fonteles, both Brazilian artists who work with textile art and use the concept of shroud and ritual in their artistic processes. I present the possible relations of *Via corporis* with the spheres of ritual and magic based on the works of Leonora Carrington and Bené Fonteles, presenting other artists who also brought to their works elements of esotericism, concluding the discussion with the concept of profanation treated by Giorgio Agamben. In dialogue with this text I observe that the installation is a threshold of transgression of both the rituals of visiting art exhibitions and the ritual of the *Via Crucis* itself, promoting a crossing of both spheres, art and rite.

**Keywords:** Visual poetics. Textile art. Esotericism. Rite. Creation processes.

O presente artigo trata de parte do processo de criação da obra *Via Corporis*, instalação exposta no ano de 2022. Ele foi adaptado de um dos capítulos do texto original, que ao todo possui quatro capítulos e trata dos diversos aspectos e teorias que envolveram o processo de criação, o texto é uma proposta de pesquisa em poéticas, da artista Virgínia Gapski<sup>4</sup>. Este texto contempla apenas a parte da pesquisa, que se constitui do processo de criação dos bordados para a instalação, com ênfase nas tradições esotéricas. A primeira metade o artigo aborda a origem cultural do bordado, como ele está presente na vida da artista e como na obra ele é veículo para os saberes esotéricos. Na segunda parte a análise se volta para o processo de bordar e sua relação com o tema da instalação e dos “ritos da arte”. *Via Corporis* trata-se de uma instalação composta por 14 flâmulas que tem como tema central órgãos e tecidos humanos, elas compõem um percurso a ser feito pelo expectador, partindo da pele na flâmula número um (figura1), perpassando por vários órgãos e glândulas até a última flâmula, a quatorze na qual temos o útero<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Nome artístico da autora Maria Virgínia Gapski Giordani.

<sup>5</sup> Para ver todas as flâmulas acesse: <http://exposicao-sem-titulo.webnode.page/maria>



Figura 1: Virgínia Gapski, Flâmula – I Estação, 50 x 72 cm, 2021

### 1. Bordado: veículo de tradições religiosas e esotéricas

Sabe-se que ao longo da história da arte, que as ditas “artes manuais” por muito tempo estiveram fora do mercado da arte, bem como da história da arte, por diversos fatores históricos e culturais, como o machismo, por exemplo, pois o bordado por muito tempo foi associado a uma atividade feminina, um passatempo, uma frivolidade. Depois de adentrar no meio acadêmico, ficou relegado ao âmbito das ditas artes “utilitárias” ou “artes menores” (GONGALVEZ; LOUSA, 2018), que deveriam servir como decoração, e, portanto, não pertenciam ao grupo das “artes maiores” como a pintura por exemplo. Após os movimentos modernistas, as produções artísticas se multiplicaram e se extravasam por todo meio de materiais e métodos, e o bordado sobreveio dentre eles, acessando o lugar da arte institucional, com o mesmo *status* das “artes maiores”, apenas no final do séc. XX e início do XXI.

Segundo o mito das moiras, o ato de tecer está vinculado ao ato de construir a própria vida, de fazer a narrativa. A respeito disso, em seu nascimento o bordado



surge como identidade. A pesquisadora Sheila Paine (2010) assinala que o bordado surgiu em substituição à tatuagem à medida que as populações humanas foram se instalando em regiões mais frias, como o norte da Europa, e precisavam de algo que substituísse a tatuagem como ritual de identidade e proteção. Em culturas como a russa, a ucraniana e a polonesa perpetua-se o hábito de ensinar bordado de geração em geração. Para elas, os bordados têm inúmeras funções: são presenteados em nascimentos, batizados, casamentos e funerais. Nessas culturas, moças tinham bordada uma determinada flor em sua roupa que indicava se eram casadas ou solteiras, ou se eram mães, anciãs ou viúvas. Segundo Mary Kelly (1996), nessas culturas era costume fazer bordados para serem colocados nos túmulos, de modo que os elementos bordados remetiam às virtudes do falecido, como coragem, por exemplo, ou fortaleza, e desejavam uma boa passagem para a outra vida.

Na minha vida não foi diferente, pois ainda muito jovem aprendi com minha avó várias manualidades, como crochê, tricô, bordado, pintura em pano de prato, cerâmica, costura. Minha avó morava em outra cidade e sempre íamos nas férias para lá. Minha mãe levava minhas irmãs e eu ao armarinho para comprarmos materiais para a avó nos ensinar coisas. Lembro-me de que sempre chamava a atenção dos adultos a minha paciência em ficar horas fazendo algo dessas manualidades. Minha avó até hoje tem coleções enormes de livros cheias desses ensinamentos, coleções que ela começou a montar antes de minha mãe nascer. Quando vou visitá-la, procuro rever os livros, sempre aprendo coisas novas, pois eles são compêndios de inúmeros tipos de artesanatos e técnicas têxteis. Lembro-me na adolescência que gostava quando pessoas comentavam por exemplo “que diferente essa sua blusa”, e eu dizia “fui eu que fiz”, e elas ficavam impressionadas. Também tinha o hábito de fazer coisas de costura, crochê e tricô para presentear os outros, sempre achei que um presente feito significava muito!

Eu nunca havia me dado conta da importância dessas questões em minha vida, até fazer o estágio no ateliê da Marília Dias. Lembro-me de ela comentar que eu falava muito da minha avó, que ela devia ser muito importante para mim e que pelos meus relatos ela havia me educado visualmente. Eu fiquei surpresa no dia, porque nunca havia me dado conta, mas hoje eu vejo que minha avó não ensinou apenas os meus olhos, mas sobretudo as minhas mãos. Até hoje, quando vou visitá-la, tiro



dúvidas, conversamos sobre materiais e bordamos juntas. Sinto-me feliz porque ela diz que sou a neta que levará tudo ela aprendeu adiante, me sinto grata, acredito que estou aqui hoje, faço e estudo artes porque ela esteve antes e alguma mulher esteve antes dela.

No intuito de bordar comecei minhas pesquisas a respeito de quais figuras bordaria na obra. Então cheguei a algumas tradições esotéricas que fiz uso para montar uma narrativa particular em minhas peças. A seguir explico algumas dessas tradições e como foram inseridas na obra através de bordados.

A geometria sagrada é uma nomenclatura criada para denominar as estruturas geométricas que podem ser observadas nas formas da natureza. Nigel Pennick (1980), um grande estudioso do tema, diz que

A geometria existe por toda parte na natureza: a sua ordem subjaz à estrutura de todas as coisas, das moléculas às galáxias, do menor vírus à maior baleia. Apesar do nosso distanciamento do mundo natural, nós, os seres humanos, ainda estamos amarrados às leis. Naturais do universo. Os artefatos singulares planejados conscientemente pela humanidade também têm sido baseados, desde os tempos mais antigos, em sistema de geometria. Esses sistemas, embora derivem inicialmente de formas naturais, frequentemente as ultrapassaram em complexidade e engenhosidade e foram dotados de poderes mágicos e de profundo significado psicológico. (PENNICK, 1980, p.3).

Devido a essas estruturas serem observadas pelo homem desde os primórdios da humanidade, não é raro encontrar exemplos em toda a história da arte do uso desses sistemas geométricos. Na arte rupestre podemos ver replicações menos precisas, possivelmente reproduzidas ainda sem o rigor matemático, que começará a aparecer nas sociedades mesopotâmicas e as primeiras teorizações surgirão nos escritos gregos com Euclides, por exemplo (PENNICK, 1980). Na pintura e na arquitetura, aparecem sobretudo na baixa Idade Média e no Renascimento, como vemos nos exemplos abaixo.

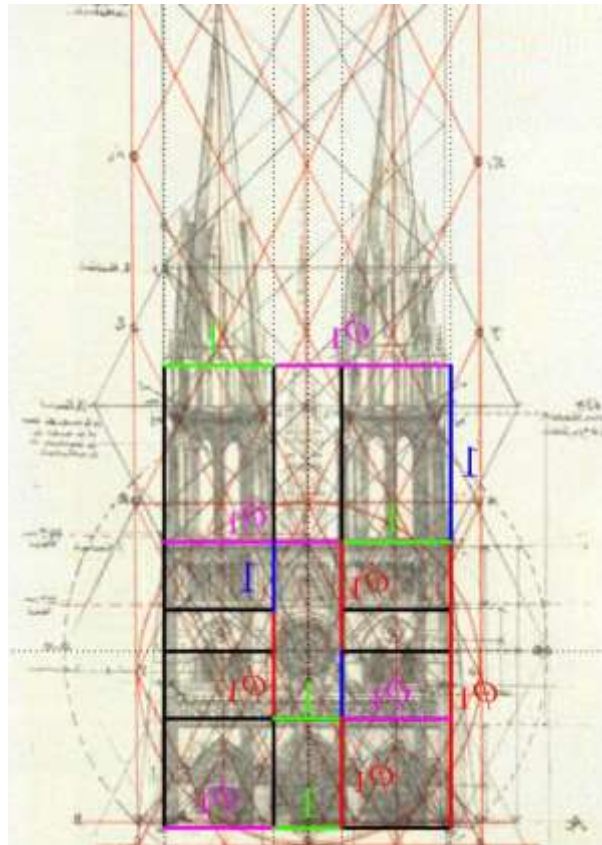


Figura 2: Catedral de Notre-Dame de Laon com linhas reguladores sobrepostas mostrando que a catedral tem proporções áureas, 2023<sup>6,7</sup>

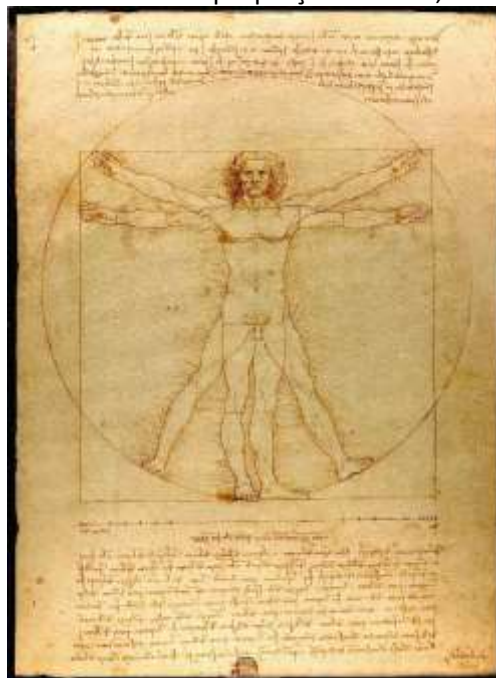


Figura 3: Leonardo Da Vinci, Homem Vitruviano, 1490.

<sup>6</sup>Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/8b/44/ce/8b44ce41f18f95152487c114f9f12a1d.png>  
Acesso: 29/03/2023

<sup>7</sup>O plano da catedral foi traçado com o *ad quadratum*, figura geométrica que pertence à um dos diagramas de estudo da geometria sagrada.



De fato, a geometria e as proporções podem ser observadas em inúmeros exemplos da história da arte e na natureza, todavia a nomenclatura “sagrada” é oriunda das apropriações feitas pelas culturas humanas ao longo dos séculos. Como aponta Pennick (1980), a engenhosidade das formas geométricas observadas na natureza fez com que religiões, seitas e saberes tradicionais se apropriassem das formas e lhes atribuísem significados diversos, simbolismos e poderes mágicos.

O que interessa para este trabalho é o significado que foi atribuído posteriormente por algumas tradições mágicas e religiosas que afirmam que algumas estruturas geométricas possuem poderes curativos, protetivos e ritualísticos. O exercício que farei a partir de agora é tentar traduzir para não iniciados alguns desses saberes perpetuados por essas tradições mágicas. A magia é um campo de saber bastante sinuoso, cada aprendiz traça seu caminho com base no que recebe de seu mestre e no que se apropria de livros. A magia, assim como a religião, é uma questão subjetiva, e por não ser institucionalizada, os termos nem sempre são precisos. É um espaço hermético, e tentarei traduzir para o leitor alguns procedimentos que aprendi e inseri no meu processo criativo.

Judy Hall explica no *Grande livro da grelha de cristais* que

tendo por base as dinâmicas de energia sutil da geometria sagrada, uma grelha de cristais consiste na criação dum padrão preciso, utilizando cristais potenciados com o propósito de manifestar um objetivo desejado, curar ou limpar e proteger um espaço.” (HALL, 2019, p.7).

Os cristais são pedras semipreciosas bastante usados para rituais de magia em geral, atribui-se a eles propriedades diversas, que variam de acordo com sua composição. Tais propriedades seriam emanadas das gemas devido à sua constituição física e aos elementos químicos que as constituem. Fazer uma grelha de cristais é um ritual de potencialização dessas propriedades dos cristais, ou seja, unir vários cristais e com eles desenhar uma geometria sagrada, para assim a forma geométrica potencializar os benefícios dos cristais. As formas geométricas são constantemente empregadas para vários fins em rituais mágicos, são formas de guiar, canalizar e armazenar a energia durante um ritual. Nos bordados da instalação, queria





potencializar a intenção de cura que coloquei na flâmula, por isso elegi colocar a geometria sobre o órgão.

Também nesse livro Judy Hall comenta sobre a imagem do Dodecaedro, nome geométrico para as figuras dos halos em meus bordados, no caso, das flâmulas dodecaedros estrelados<sup>8</sup>. Segundo ela, dentro da magia de cura dos cristais, o número doze e a figura da estrela de doze pontas remetem ao “espírito/éter, o Universo, a natureza divina.” (HALL, 2019, p.16). Dentro da Bibliologia<sup>9</sup>, o número doze na tradição judaico crista simboliza “Número da soberania divina, plenitude apostólica. [...] O 12 fala de perfeição permanente, mostra a união do criado com o Criador, de forma que não é apenas perfeito, mas também permanente.” (CONNER, 2021, p. 22-23). Nesses estudos, quando se fala em plenitude apostólica, frequentemente remete-se àquilo que está completo, pronto, que não precisa ser modificado, àquilo que pertence, já encontrou seu lugar, àquilo que manifesta todos os aspectos para o que foi pensado. Algumas interpretações explicam que por isso Jesus elegeu doze<sup>10</sup> apóstolos, não apenas para remeter a uma atualização das doze tribos de Israel, mas para os doze manifestarem a completude de seu trabalho apostólico, que não terminou com sua morte, mas foi potencializado por ela.

Elegi o Halo de 12 pontas por simbolizar o número da completude, da totalidade universal. Daí o sentido da inserção deles sob os órgãos, seria um ritual de cura bordar a geometria sobre o órgão e propor sua contemplação ao observador. Bordar leva tempo e os processos de cura também levam tempo. Ao colocar o bordado na instalação, proponho que o observador reserve esse tempo e esteja presente, assim como no processo da cura, que leva tempo e exige presença e atenção.

Sobre cada órgão está bordado com fio dourado o que denominei de geometria sagrada (Figura 10), que foi escolhida tendo como base as auréolas de

---

<sup>8</sup>O estrelamento de um poliedro consiste em estender os planos definidos pelas faces do poliedro até se intersectarem, formando assim um novo sólido. Neste dodecaedro estrelado, as faces são estrelas de 5 pontas, sendo que um braço de cada estrela se encontra, em cada vértice, com dois braços de outras duas estrelas. A figura é um dos quatro poliedros de Kepler Poisson.

<sup>9</sup>Bibliologia é um dos campos de estudos da Teologia Sistemática que se ocupa do estudo da Bíblia, desde a sua origem, estrutura, formação, inspiração e história.

<sup>10</sup> Sabe-se que Judas Escariotes cometeu suicídio após a morte de Jesus, mas posteriormente foi incluído um novo membro, Matias voltando o grupo a ter doze integrantes. (Atos 1:21, 22 BÍBLIA SAGRADA)



santos das representações de imagens sacras, também conhecidas como Halos<sup>11</sup>. Escolhi a geometria sagrada que mais se aproximava da imagem de uma auréola, que é um círculo luminoso que circunda os astros e aparece na iconografia católica ao redor das cabeças de santos, como Jesus e a Virgem Maria. A luminosidade ao redor da cabeça pode remeter a santidade ou a pureza. (Figura 9).



Figura 4: Anônimo Cusquenho, Virgen del Milagro con donantes 1700-1730.

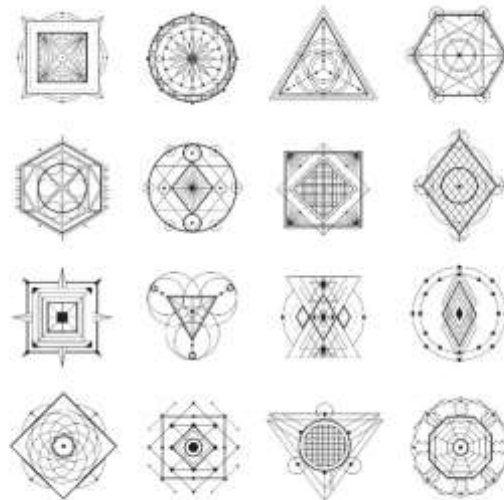


Figura 5: Macrovector<sup>12</sup> Geometria sagrada, 2022.

<sup>11</sup> 1. Círculo brilhante que por vezes circunda o Sol e a Lua, ocasionado pela refração da luz em minúsculos cristais de gelo em suspensão na atmosfera quando está se acha brumosa. 2. Auréola luminosa.

<sup>12</sup> Disponível em: <a href="https://br.freepik.com/vetores-gratis/conjunto-de-geometria-sagrada\_4300484.htm">Imagem de macrovector</a> no Freepik



No ritual de bordar, temos dois elementos que conferem os poderes curativos à peça: a geometria que possui poderes curativos, como já expliquei anteriormente, e a intenção, que, na tradição mágica, é fundamental durante um procedimento ritualístico, pois você precisa estar presente e mentalizar a cura enquanto costura. Ao bordar a geometria, estou prendendo, amarrando a energia de cura dessa geometria ao órgão. No caso dos Sudários de Bené Fonteles, ele comenta que a confecção dos sudários por meio do bordado foi uma cura para ele (PUGLIESE, 2013). Nos sudários de Fonteles, acontece o que ele denomina ritual de cura. No caso de *Via Corporis*, seria um desejo de cura não para mim, mas para o observador.

Abaixo de cada órgão está fixado com um bordado de lã o que chamo de Peles:



Figura 6: Virgínia Gapski, Pele 1 (detalhe Flâmula I Estação) 2021.

Elas possuem uma pintura fluida ao fundo, composta por nuances de vermelhos, beges, rosas e bordôs. Cada pintura de cada pele é única e tiveram como inspiração lâminas de histologia ou estruturas de dentro dos órgãos (Figura 14). A Histologia é uma área das ciências biológicas, cuja etimologia provém do grego *histos* = tecido ou teia). É o estudo da formação, estrutura e função dos tecidos biológicos. Os tecidos são grupos organizados de células que realizam funções específicas no



organismo. Existem quatro tipos básicos de tecidos: tecido epitelial, tecido conjuntivo, tecido muscular e tecido nervoso.

As lâminas de histologia são preparadas com pigmentos específicos, que tingem os tecidos humanos para melhor visualização. Às vezes, por fatores de captação de imagens, essas fotos são corrigidas com software de imagens, para aumentar saturação e definição, por exemplo. Essas lâminas são usadas para estudos em diversas áreas profissionais tais como Biologia, Medicina, Biomedicina e Veterinária.

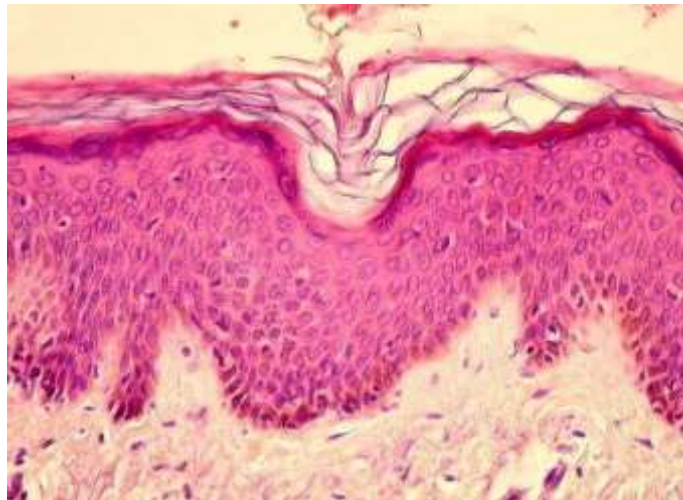


Figura 7: Desconhecido, Lâmina de histologia epiderme, 2021.

Sobre estas pinturas de peles há um bordado de figuras que concebi fazendo estudos de desenhos (anexo 4). Cada uma delas tem pinturas e figuras de bordado específicas e diferentes das demais. As figuras foram pensadas em consonância com o órgão que está acima na flâmula. Mesmo cada pele sendo única, existe um padrão da disposição dos elementos que descreverei a seguir.

No canto superior direito temos o símbolo alquímico do elemento da natureza e, dentro dele, temos o que chamei de objeto mágico extra. Logo abaixo desse símbolo, temos os objetos de magia que estarão especificados na tabela 1. Na parte superior central, sempre em amarelo vivo, há uma Runa; logo abaixo dela, o bordado do órgão; ao redor dele, um bordado amarelo em formato de aura e, embaixo do órgão, as mãos de poder. Na lateral esquerda há um bordado de flor que ocupa todo o quadrante. Ao fundo temos as pinturas que têm como inspiração a lâmina de histologia.



Nas *Peles* temos vários tipos de bordados e de pontos. Temos o ponto cheio que forma um relevo sobre a superfície, temos o ponto haste que forma linhas de desenho, temos o ponto nozinho, o ponto roseta, que preenchem os espaços num efeito semelhante ao pontilhismo<sup>13</sup>. Nem todos os tipos de pontos são usados em todas as *Peles*, sua aplicação varia conforme a necessidade. Uso um método chamado de “bordado livre”, ou seja, ele não segue um padrão de pontos. Tal denominação surgiu em contraponto a outros métodos de bordado, que se constituem reproduzindo sempre o mesmo ponto, dos quais são exemplos o Vagonite e o Ponto cruz.

Tentei alternar os tipos de pontos de bordado porque observei que o ponto cheio era mais chamativo visualmente que os outros, ele preenchia superfícies. Resolvi usá-lo com mais parcimônia e colocá-lo nos bordados de órgão, pois queria dar ênfase a esses. Às vezes senti necessidade de usar esse ponto nas flores porque achei que determinada flor precisava de nuances de cores que são possíveis com esse tratamento do ponto. Podemos observar os tipos de pontos e suas aplicações na tabela 2 em anexo.

Sempre à esquerda da lâmina, temos uma flor bordada, e também cada lâmina tem sua flor específica pensada de acordo com o órgão e o elemento regente do bordado. Pensei nas possíveis conexões das flores com os órgãos para elegê-las e bordá-las onde achava que a conexão encaixava com a lâmina. Usei meu conhecimento de plantas medicinais e de mitos para estabelecer os vínculos, como no intestino, em que há a flor de sene, que possui propriedades reguladoras da atividade intestinal. Outro exemplo é a flor de lótus que, para as culturas orientais, simboliza a ascensão, a iluminação, visto que ela nasce da impureza, mas pelo processo torna-se pura, assim como os rins que filtram o sangue e separam as impurezas, estabelecendo uma relação entre a flor e o órgão ambos ligados a faculdade do discernimento. Para a bexiga, coloquei o dente de leão, que possui propriedades anti-inflamatórias e diuréticas que ajudam no tratamento de infecções no órgão.

Meu conhecimento a respeito das propriedades das ervas aprendi também com minha avó, que sempre se preocupou com o cultivo e em todas as suas casas teve

---

<sup>13</sup> Técnica de pintura e desenho em que as imagens são definidas por pequenas manchas ou pontos.



hortas e jardins. Na época em que morava com ela, íamos passear no mato ao redor de sua casa e ela ia pegando as ervas e falando seus nomes (populares) e para que serviam, quais os usos. Também na casa de minha avó, li muitos livros que ensinam os usos das ervas, quais devemos tomar cruas com água gelada, quais em infusão, como fazer diferentes xaropes, banhos ou inalações, inclusive aprendi muitos unguentos<sup>14</sup> com ela.

Na nossa tradição ocidental, é bastante comum que o saber das ervas e o seu cultivo esteja delegado ao gênero feminino, devido aos vários fatores sociais. Segundo Valentino Sterza (2019), as mulheres eram responsáveis pela colheita das ervas e das plantas silvestres e trabalhavam cuidando das hortas de casa. “Sendo assim, algumas delas, chamadas de curandeiras, além de conhecer as plantas a serem usadas na culinária, conheciam aquelas com virtudes curativas para a preparação de infusões, decocções e unguentos.” (STERZA, 2019, p. 20).

Sobre o uso das flores, diferentes filosofias, religiões e sistemas terapêuticos atestam que as ervas “compartilham a compreensão de poder, força, energia entre os elementos da natureza.” (SOUZA, SOUZA e LIMA, 2021, p.2). Margonari, estudiosa das flores e ervas, comenta que as ervas transmitem o “fluido da vida”, o Prana (palavra veda para fluido vital). Ela seria uma das principais atribuições das ervas e flores. Essa força vital é extraída do sol, da água e da terra e transmitida aos seres humanos por meio do consumo, da inalação e dos banhos. (MARGONARI, 1996).

Ervas e flores, quando usadas em rituais em geral, demonstram devoção, homenagem, e trazem a energia da fertilidade da natureza para os rituais. Ann Moura<sup>15</sup> comenta que “o elemento da arte verde é basicamente herbáceo, e o uso de ervas tem tanto propriedades medicinais quanto mágicas. Quando há ervas no trabalho, quase todos os feitiços são aperfeiçoados” (MOURA, 2004, p.62). Para rituais de magia em geral, é necessário coisas que representem os quatro elementos da natureza, água, fogo, ar e terra, sendo as ervas geralmente usadas como representes

---

<sup>14</sup> Essência utilizada para perfumar o corpo; medicamento de uso externo à base de gordura; unto, untura.

<sup>15</sup> Ann Moura é autora de livros sobre magia, religião e neopaganismo. Ela chama sua tradição de bruxaria de Bruxaria Verde e escreveu vários livros sobre isso. O nome público dela é Aoumiel. Ann Moura é praticante solitária de bruxaria verde há mais de 45 anos.



do elemento terra. Mas dentro da magia inúmeros são seus usos, como para banhos, aspersões, chás, oferendas, proteção, cura etc.

Segundo Moura, todo praticante deve ter seu jardim de ervas e flores, pois “o próprio contato com a mãe terra e com as coisas verdes que nela crescem é uma fonte de renovação de energia e poder para qualquer pessoa” (MOURA, 2004, p.62-63). Nos bordados em questão, foram levados em conta os aspectos fitoterápicos e ritualísticos para escolha da planta a ser bordada, mas é evidente que a representação visual não confere efeito tal qual o uso da erva para banho ou ingestão. No bordado, a flor aparece mais como um índice, uma proposição, como aparecem em manuais e livros por exemplo. Sobre o uso de ervas pelas mulheres chamadas bruxas ou curandeiras, Sterza comenta que suas práticas são atualmente o que “poderíamos identificar como uma mistura de fitoterapia e rituais mágicos.” (STERZA, 2019, p.20).

No bordado das peles, sempre temos o órgão no centro, logo abaixo uma mão feminina delicada, em diferentes posições de dedos. Tais esquemas de mãos podem ser encontrados em pinturas sacras, como as bizantinas, ou manuais de bruxaria, “como mãos de magia” ou “mãos mágicas”. A imposição de mãos tem forte importância nos rituais de diversas religiões, pois pelas mãos emanamos poder, cura e restauração (Figura 15), também através das mãos podemos ler características da personalidade de uma pessoa, baseados na prática da quiromancia (Figura 16). “A mão remete a tocar o mundo e ao mesmo tempo ser tocado por ele”<sup>16</sup> (PANADÉS, 2021).

---

<sup>16</sup> Fala de Julia Panadés na Oficina “Eu faço, desfaço e refaço” com a artista visual Júlia Panadés, parte integrante do projeto Bordados Poéticos 2022 e compõe a programação de Artes Visuais do Pólo Sócio Cultural Sesc Paraty.



Figura 8: Desconhecido, Mãos mágicas, 2021.



Figura 9: Desconhecido, Mapa de Quiromancia, 2021.

As mãos aparecem em bordados de outros artistas e são muito presentes nos trabalhos de Julia Panadés. Os órgãos também aparecem em alguns de seus bordados em menor medida e como vemos a seguir:





Figura 10: Júlia Panadés, Mão com flor de gengibre, 2016.



Figura 11: Júlia Panadés, Novos olhos para todas as coisas, 2006.



Ao redor de cada órgão há um bordado amarelo que forma uma aura de brilho e logo acima dele há também em fio amarelo uma runa<sup>17</sup>. No canto superior à direita do observador há o símbolo alquímico (Figura 19) do elemento, que corresponde aos quatro elementos, ar, fogo, terra e ar. Em apenas um deles aparece o quinto elemento não presente na tradição alquímica, o éter representado por um círculo.

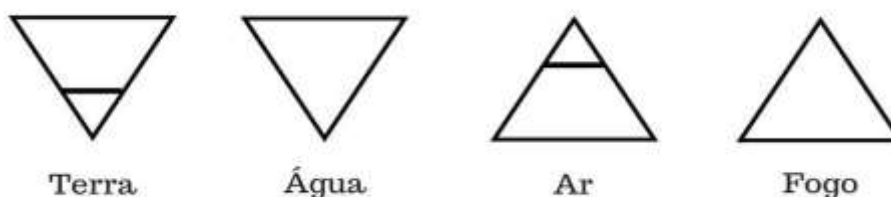


Figura 12: Desconhecido, Símbolos Alquímicos dos quatro elementos, 2021.

Cada um dos cinco elementos aparece de acordo com o vínculo que aquele órgão evoca; em alguns essa associação é rápida e intuitiva, como pulmão - ar, enquanto em outros mais subjetiva, como estômago - fogo, ou cérebro - ar/água. Abaixo do símbolo alquímico temos um objeto mágico, às vezes algum objeto de magia ou religioso, tais como velas, cálices, vasos, cristais, que também foram pensados de acordo com o elemento que está vigente naquela lâmina.

As associações entre os órgãos e os elementos estão em manuais de magia verde, medicina natural, Ayurveda<sup>18</sup>, conhecimentos de cristais etc. As associações entre os elementos podem também provir de ideias menos diretas ou de magia de equilíbrio, no qual você adiciona um elemento para compensar o outro. Por exemplo, o cérebro é muito pensamento, que é regido pelo ar, por isso precisa de terra para compensar. Em alguns achei que precisavam de combinações de elementos como o intestino, no qual coloquei água e terra. Por vezes, de maneira mais livre, por questão de ideia, combinação e peso visual, inseri algum objeto extra no bordado dentro do símbolo alquímico. Esses elementos como cálices, espadas, moedas de pentagrama,

<sup>17</sup> Nome de caracteres que compunham alguns alfabetos dos mais antigos dos povos germânicos e escandinavos, e aos quais se atribuía certo poder mágico, conforme o nome indica (rún = mistério, segredo).

<sup>18</sup> Do sânscrito significa “ciência da vida”, popularmente conhecida no ocidente como medicina indiana.



ramos, amulhetas, plantas, são elementos muito presentes nas cartas do tarot, que aqui não adentraremos quanto à sua simbologia específica. Abaixo deixo uma tabela com as nomações e correspondências.

*Tabela 1: Correspondência entre símbolos nas Flâmulas e nas Peles na sequência em que aparecem na instalação.*

ÓRGÃO	SÍMBOLO ALQUÍMICO ELEMENTOS DA NATUREZA	OBJETOS DE MAGIA	FLOR	RUNA	OBJETOS EXTRAS
1-Pele	água	frasco com água e cristal		lua deitada	Cálice
2- Cérebro	terra	chave	papoula	estrela	moeda de pentagrama
3- Tireoide	fogo	galho	primula	Sol	Chama
4- Timo	éter	olho	petúnia	espiral	-----
5- Pulmão	ar	espada	lírio	espiral	incenso
6- Coração	ar	ampulheta	rosas	chiro (P e X)	alpha e ômega
7- Pâncreas	terra	cristal com ramo	margarida	anéis	broto de planta
8- Estômago	fogo	vela	frésia	pentagrama	Brasa
9- Fígado	fogo	raio e moita que queima	açucena	encruzilhada	Chama
10- Intestino	terra/água	vaso com olho e ramos	flor de sene	foice	gotas de água
11- Rins	água	caldeirão	lotus	Sal	Ondas
12- Bexiga	água	cálice borbulhante	dente de leão	romance	Lua
13-Aparelho reprodutor masculino	fogo	chama de sal em um vidro	cravos	homem	lua e sol
14- Útero	terra	vidro com ervas e cristais	hibisco	tríplice lua	runa mulher

*Fonte: Elaborada pela autora.*

As flores, os cristais, as formas geométricas, as runas, os elementos mágicos, os quatro elementos e seus símbolos alquímicos, todos esses elementos que venho explicando ao longo desse capítulo são elementos da bruxaria natural ou da alquimia. Na História da Arte podemos achar exemplos de artistas que assim como eu



misturaram elementos alquímicos, de bruxaria e esoterismo em seus trabalhos, como Leonora Carrington e Remédios Varo. Segundo María Madrid:

No México a relação entre ambas foi intensa, profunda e fértil. Ambas compartilharam o interesse pela magia, a alquimia, e o ocultismo, o esoterismo e o misticismo. Sabemos que compartilharam a leitura de *Witchcraft today* e escritos budistas, entre muitos outros, e também práticas bruxescas e wiccanas<sup>19</sup> (MADRID, 2017, p. 118-119 *tradução minha*)<sup>20</sup>

No artigo *Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa*, a autora Madrid traz exemplos de pinturas nas quais podemos notar as influências desses estudos esotéricos. São elas *Ciência inútil* (1958) e *Expedición del aqua áurea* (1962) o *Camino árido* (1963), todas de Remédios Varo. Ela mesma explica que “a cena é alguém que com esforço tenta subir a outro nível espiritual”.<sup>21</sup> (VARO in MADRID, 2017, p.120 *tradução minha*). Madrid ainda relata que, no livro *Memórias de abajo*, Leonora Carrington “combina referências alquímicas e cristãs” (MADRID, 2017, p.124 *tradução minha*). Assim como Carrington em seu livro, na instalação também mesclo elementos de ambas as referências. Tanto Carrington como Remédios Varo, assim como eu, também liam estudos de alquimia e esoterismo. Carrington chegou até mesmo a fazer uma Série de pinturas dos 22 arcanos do Tarot (Figuras 20 e 21), e tais referências, leituras e práticas apareceram em suas pinturas e em seus diários de artistas.

---

<sup>19</sup> A Wicca é uma religião pagã que se dedica ao conhecimento da espiritualidade a partir da natureza e da psique humana. Nessa religião as pessoas adoram duas divindades: o Deus Cornífero, ou Deus de Chifres, representado pelo Sol e pelos animais e a “Deusa” representada pela Lua e pela Terra.

<sup>20</sup> CITAÇÃO ORIGINAL: En México la relación entre ambas fue intensa, profunda y fértil. Ambas compartieron el interés por la magia, la alquimia, el ocultismo, el esoterismo y el misticismo. Sabemos que compartieron la lectura de *Witchcraft today* de y escritos budistas, entre muchos otros, y también prácticas brujeriles wiccanas.(MADRID, 2017, p. 118-119.)

<sup>21</sup> CITAÇÃO ORIGINAL: La escena con el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel espiritual.



Figura 13: Leonora Carrington, Carta da Torre (Tarot), 1955.



Figura 14: Leonora Carrington, Carta da Estrela (Tarot), 1955.

## 2. Possíveis inícios: metáforas sobre vida e bordado

O projeto *Via Corporis* tem início de maneira despretensiosa em 2020. Em um primeiro momento, o projeto tinha como intenção de treinar pintura em aquarela e desenho dos órgãos, mas as pinturas foram ganhando corpo, se tornaram várias, então tive a ideia de bordar sobre as pinturas o que chamei de geometrias sagradas. Batizei essa série de estudos de *Órgãos e geometria sagrada*. Depois veio a ideia de construir um livro o qual o observador usaria para acompanhar a *Via Corporis* como acontece na Via Crucis<sup>22</sup>, porém ao longo do processo não consegui decidir quais palavras ou imagens colocaria no livro.

Comecei então a bordar outra série que denominei *Peles*, uma vez que o tecido usado (entretela) me remetia a textura tátil e visual da pele, pensava que poderiam vir a ser o livro. Mais tarde, devido a fragilidade do tecido, percebi que não poderiam ser manuseadas e resolvi buscar uma maneira de inseri-las junto com os

---

<sup>22</sup> A *Via Crucis* é um rito católico no qual os fiéis percorrem suas estações cantando, rezando, caminhando e se ajoelhando por diversas vezes. A tradução do latim significa “O Caminho da Cruz”. Esse caminho é formado por catorze estações que representam determinadas cenas da Paixão de Cristo, cada uma corresponde a um acontecimento que possui uma devoção relacionada a tais representações.



órgãos nas Flâmulas. Depois de testar alguns suportes para as pinturas dos órgãos, resolvi pintá-los em entretela e aplicá-los no algodão cru. Não pinte diretamente no algodão, pois ele não conferia a textura adequada para a fluidez que eu queria da tinta, a pintura não resultava no que eu queria. Após achar essa solução, resolvi então inserir as peles e os números romanos, testei várias ordens, colocando e retirando as peças sobre as flâmulas de algodão cru, até chegar na diagramação que está agora, que acredito ser a melhor. Na parte central superior da Flâmula, está a aplicação em tecido da pintura do órgão, logo abaixo o bordado das *Peles*, e no fim, na ponta inferior do tecido, a aplicação do numeral romano correspondente à estação da Flâmula.

Enquanto fazia os bordados, observei várias aproximações entre o corpo humano e o bordado. Assim como de uma célula que vai se multiplicando, formando os tecidos que formam o corpo, o bordado a partir de um ponto vai se multiplicando e formando a linha, e essas formam as figuras. Assim como a pele e os demais tecidos humanos, os bordados são delicados e frágeis, mas a sua sobreposição forma uma resistente superfície, que ganha potência quando está em conjunto. Os bordados e os tecidos humanos são tramas, podem ser suporte e imagem, podem ser costurados e sobrepostos, se dividem, se multiplicam, fazem e desfazem. Assim como cada flâmula compõe o todo da instalação, cada parte do corpo tem sua função e compõe o todo.

O próprio processo de feitura da instalação é uma metáfora da feitura de um corpo, por isso o título “tecendo um corpo”, no sentido de como fui construindo cada pintura e bordado separadamente, primeiro os órgãos, depois as peles, os números e, por fim, a flâmula. O corpo também provém da junção de duas células. Primeiro o espermatozoide encontra o óvulo, em seguida começam a se multiplicar, por isso os dois últimos órgãos da instalação são respectivamente o aparelho reprodutor masculino e o feminino, aqueles que juntos tecem um corpo.

Procurei colocar um bordado ao redor de cada aplicação em vez de apenas colá-las porque o bordado une, faz os tecidos serem um só, unifica a carne da entretela com a carne da flâmula. Como disse, comecei fazendo as partes soltas e depois surgiu o arranjo ao fim, quando todas as partes convergiram para compor uma flâmula. A configuração da flâmula corroborou para um desejo que tinha desde o início. Queria convidar o observador a se demorar na profusão de elementos, quem sabe buscar decifrar a relação entre eles, ou ele mesmo estabelecer sua narrativa.



Desejava que fosse cheio de detalhes e confuso, que instigasse o olhar e a mente, que fosse delicado e complexo como o corpo humano e frágil como a vida. Ao contrário da *Via Crucis* católica na qual contemplamos imagens de dor, ou o processo de um homem que caminha para a morte, em *Via Corporis* queria propor uma contemplação à vida, a vida sutil que mora sob nossa pele.

### Considerações finais

A instalação *Via Corporis* se constitui numa mescla de elementos que retirei do campo na magia, da religião, da arte e da biologia, causando um trânsito de elementos que vão da esfera do cotidiano para a esfera do sagrado e vice-versa. O filósofo Giorgio Agamben (2007), em seu livro “Profanações”, afirma que a profanação é quando o homem retoma para a esfera do cotidiano aquilo que era sagrado. Para ele, “os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso” (AGAMBEN, 2007, p.58). Então profanar seria restituir ao uso cotidiano algo que era sagrado. Nesse sentido, acredito que o trabalho *Via Corporis* está em confluência com essa afirmação no intuito de sacralizar o corpo biológico colocando-o dentro da estrutura da *Via Crucis*, ao mesmo tempo que retira a própria *Via Crucis* do âmbito religioso e lhe atribui outras imagens, inclusive incluindo símbolos que não são de sua tradição e pertencem a tradições ditas “pagãs” do ponto de vista católico, ao mesmo tempo que a própria instalação profana os ritos do ambiente artístico, trazendo para dentro desse contexto elementos que lhe são externos. A instalação *Via Corporis* promove ambos os procedimentos debatidos por Agamben, ao sacralizar o corpo que é algo tido pela religião como profano, colocando-o como imagem na *Via Crucis*, mas também cometendo profanação ao deslocar a *Via Crucis* para fins não estritamente religiosos ou espirituais.



## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boi tempo 2007.

CONNER, Kevin J. **O significado dos numerais bíblicos**. Disponível em: file:///C:/Users/maria/Downloads/Significado%20dos%20Numerais%20B%C3%ADblicos.pdf Acesso em: 28/08/2021.

GONÇALVES, Ana Maria; LOUSA, Teresa. TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA e sua origem no feminino Figuras Fundadoras: Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi. **Art Sensorium.Revista internacional interdisciplinar das artes**. Vol.5 nº 1 , 2018.

HALL, Judy. **O grande livro das grelhas de cristais**. Trad. Ana Rita Mendes. - 1ª ed. - Amadora: Nascente, 2019. - 192 p

MADRID, María José González. **Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa**. Periódico: Studia Hermetica Journal, SHJ VII, 1, eXc dossier 5, Leonora 1917. URL: <http://studiahermetica.com>. P. 116 – 143, 2017. Disponível em: file:///C:/Users/maria/Downloads/Dialnet-LeonoraCarringtonYRemediosVaro-6068523%20.pdf Acesso em: 15/11/2021.

MARGONARI, Neide. **As Essências florais e a hierarquia divina**. São Paulo: N. Margonari, 1996.

MOURA, Ann. **Wicca A Grande Arte da Bruxaria Verde**. Trad: Silvia Mariangela Spada. São Paulo: Madras Editora, 2004.

PAINE, Sheila. **Embroidered Textiles**. Londres: Thames & Hudson, 2010.

PANADÉS, Júlia G. **Desenho corpo porque vivo**. Dissertação, o (mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo horizonte, p.99, 2007.

PENNICK, Nigel. **Geometria Sagrada**. Trad. Alberto Feltre. São Paulo: Pensamento. São Paulo: 1980.

PUGLIESE, Vera. **Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na**





**Historiografia da Arte.** (Tese) Doutorado. Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2013.

SOUSA, Maria do Socorro; SOUZA, Wallace Ferreira; LIMA, Marileuza Fernandes.

**Plantas Sagradas Nas Religiões Afro-Brasileiras: Correlações Do Seu Uso Terapêutico**

Disponível em

<https://www.ufpb.br/nepfhf/contents/documentos/artigos/fitoterapia/plantas-sagradas-nas-religioes-afro-brasileiras-correlacoes-do-seu-uso-terapeutico-e-a-fitoterapia.pdf> Acesso em: 29/08/2021

STERZA, Valentino. **Plantas Mágicas No Medievo: Mulheres, Magia E Igreja.**

Monografia (graduação) - Curso de Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019. Disponível em:

<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/16652/1/VS31102019.pdf>.

Acesso em 28/08/2021.

Recebido em 30/01/2023, aceito em 25/04/2022



## MAPEAR AS INTER-RELAÇÕES ENTRE ARTE E ESOTERISMO

Fernando Alvarez<sup>1</sup>

**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;

---

<sup>1</sup> 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<sup>ta</sup> 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](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](http://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 Shenan<sup>2</sup>. 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).

---

<sup>2</sup> 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.

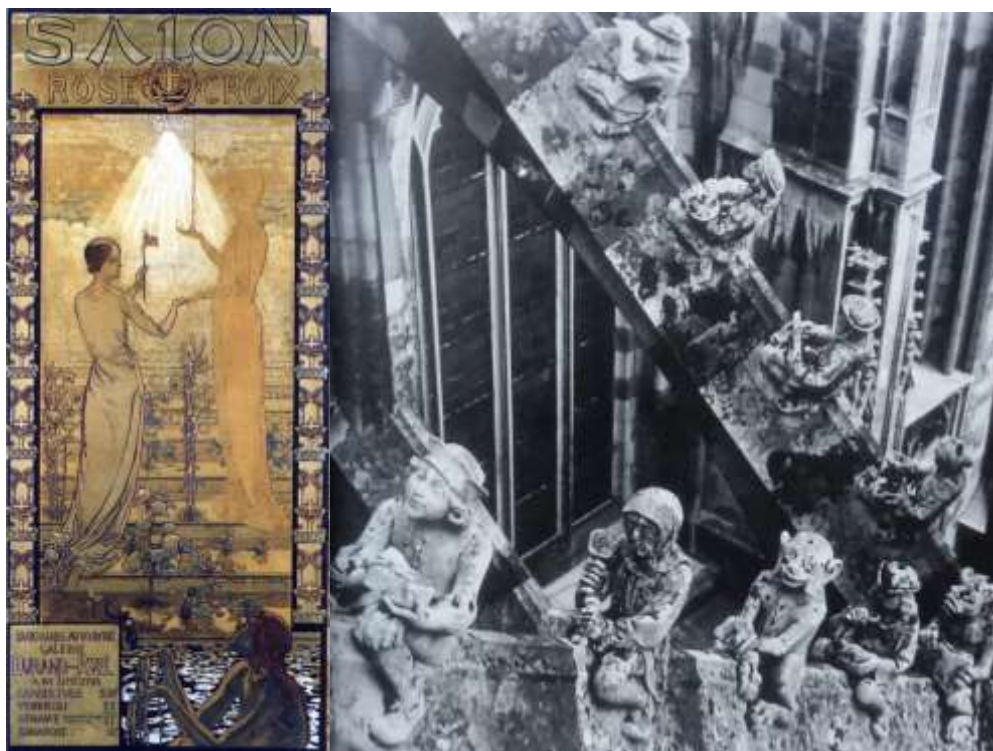


Quando Saito comenta o contraponto estabelecido na perspectiva do século XV entre a representação tridimensional óptico-pictórica da arte e o seu caráter operativo enquanto magia natural que visa o engano óptico por intermédio do trompe-l'œil, o faz salientando a excelência dos espelhos e lentes fabricados 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](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.



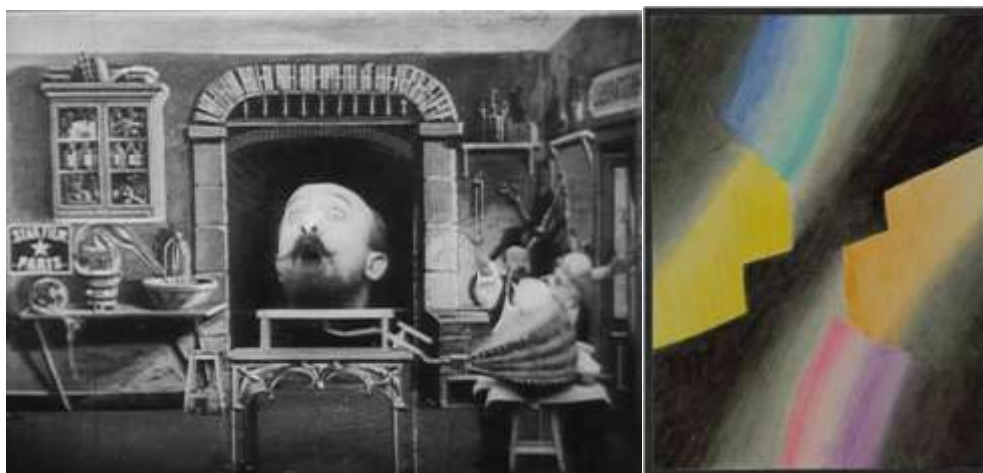
Fonte: acervo particular

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](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](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<sup>ta</sup> 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<sup>ra</sup> 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



**GODDESS OF THE JEWELLED WEB  
THE TRANSMISSION OF THE TRANSPERSONAL IN VISIONARY ART**

Daniel Mirante<sup>1</sup>

**Abstract:** Via an inter-discourse between established concepts and liminal mythologies, tentative explorations are made on how visionary art transmits and perpetuates symbols of transpersonal experiences into culture. By using the concept of memes, cultural units that are transmitted through imitation and replication, we explore how visionary art facilitates and communicates liminal experiences with transformative impact upon established realities.

**Keywords:** transpersonal, memeplex, archetype, rhizome, visionary art.

**DEUSA DA REDE DE JOIAS  
A TRANSMISSÃO DO TRANSPESSOAL NA ARTE VISIONÁRIA**

**Resumo:** Por meio de um interdiscurso entre conceitos estabelecidos e mitologias liminares, são feitas tentativas de exploração de como a arte visionária transmite e perpetua símbolos de experiências transpessoais na cultura. Usando o conceito de memes, unidades culturais que são transmitidas por meio de imitação e replicação, exploramos como a arte visionária facilita e comunica experiências liminares com impacto transformador sobre realidades estabelecidas.

**Palavras-chave:** transpessoal; memeplex, arquétipo, rizoma, arte visionária.

---

<sup>1</sup> Pintor, pesquisador e professor com interesse em simbolismo, psicologia arquetípica, tradição artística sagrada e esotérica e novas formas de educação artística. Diretor e editor-chefe da Visionary.art. E-mail para contato: danielmiranteartworks@gmail.com



By connecting traditional esoteric conceptions of 'collective consciousness' and 'egregore', the author proposes an information theory-based paradigm from which to value visionary art as a vital and continually evolving aspect of human culture, with the potential to inspire and transform the individuals and societies that engage with it.

Since visionary art distinguishes itself by claiming sources in altered states of consciousness (ASOC), such as those commonly cultivated by spiritual practices, it is here proposed that an inter-discourse across various fields and disciplines of psychology and anthropology and religious studies is useful in the exploration of the 'consequential truth' of transpersonal experiences and 'visionary art production' in human life, whatever their ontological basis outside of subjective and intersubjective qualia.

### **Lies breathed through silver?**

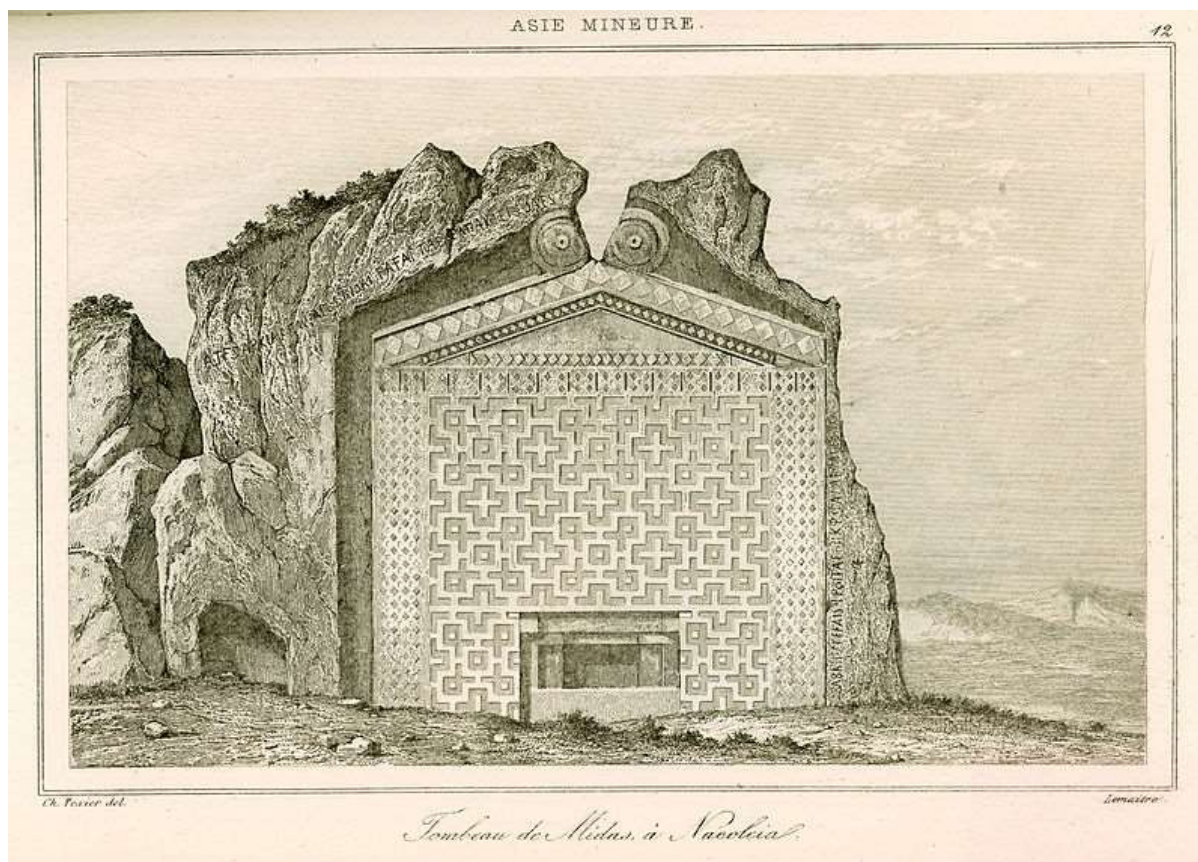
On the night of the 19th of September 1931, during a conversation on the subject of creative writing between J.R.R Tolkien, C. S. Lewis and Hugo Dyson at Magdalen College, Oxford, Lewis is claimed to have said that myths are but "lies and therefore worthless, even though breathed through silver" (CARPENTER, 1978, p. 43). Tolkien found this statement lacking depth and was prompted to write a rebuttal in the form of the poem "Mythopoeia".

“...man, sub-creator, the refracted light  
through whom is splintered from a single  
White to many hues, and endlessly combined  
in living shapes that move from mind to mind.  
Though all the crannies of the world we filled  
with elves and goblins, though we dared to build  
gods and their houses out of dark and light,  
and sow the seed of dragons, 'twas our right (used or misused).  
The right has not decayed.



We make still by the law in which we are made.”

MYTHOPOEIA – J.R.R. TOLKIEN



Depiction of King Midas' Tomb, Bodrum, Turkey

C.S. Lewis was vexed by an ancient question – whether the arts have any philosophic utility or relationship to ‘Truth’. This is an old debate going back at least to the Greek Philosophers, with Plato (c. 429-347 B.C.E.) and Aristotle offering various perspectives on art that broach the same general question upon arts' utility in life and ontology.

Plato seemed to appreciate the fundamental relationship between music and number (DAVIS, 2010, p. 252). Plato's Republic VII.XII reads: "As the eyes, said I, seem formed for studying astronomy, so do the ears seem formed for harmonious motions: and these seem to be twin sciences to one another, as also the Pythagoreans say". The implication is harmonious music is an expression of an underlying rational reality.



Whereas visual arts often come off the worse. For Plato painting is a “likeness of the visible” (eikasia tôn horōmenōn), hence; mimesis, a basic theoretical principle in the creation of art, “imitation”, though in the sense of “re-presentation” rather than of “copying” (LESZL, 2006, p.113-197).

According to Plato, all artistic creation is a form of imitation: that which really exists (in the “world of ideas”) is a type created by God; the concrete things man perceives in his existence are shadowy representations of this ideal type. So the work of artists is imitation of Truth, twice removed, mimetic art (hē mimētikē) produces work (ergon) that is far (porro) removed from truth (aletheia) (LESZL, 2006, p.113-197)

Platos' emphasis on mimesis has echoed through generations however, with Vasari "painting is just the imitation of all the living things of nature with their colors and designs just as they are in nature." (Vasari, 1550). Shakespeare, in Hamlet's speech to the actors, referred to the purpose of acting as being “...to hold, as 'twere, the mirror up to nature.” (SHAKESPEARE, 1599, p.17–24)

In Xenophon, Memorabilia III 10, 1-8, the painter Parrhasius, interrogated by Socrates, agrees with him that painting is a “likeness of the visible” (eikasia tôn horōmenōn) and insists that all that can be imitated (apomimeisthai, mimēton) is the look, not the character, of persons. At the end he is persuaded that character can also be imitated, but only insofar as it “appears through (diaphainei) the face and the bearing” of the person.

However, a higher function to the arts is occasionally alluded to, 'the divine madness of the oracles'.

(Socrates) “...there is no invention in him until he has been inspired and is out of his senses, and the mind is no longer in him: when he has not attained to this state, he is powerless and is unable to utter his oracles.” (PLATO, ION)

Here we may not forget the general disdain by which Plato regarded the meta-simulcras of art; mimetike is treated as a prostitute who consorts with the vicious part of the soul in view of pleasure (PLATO in Republic X). But other philosophers such as Aristotle suggested that more than visible nature is expressed in



art, via occasional and potentially beneficial fidelity to an underlying psychological order of life.

As Aristotle wrote in *Metaphysics*, Book X, Chapter 3, 1053a:

[...] it is, therefore, a different thing to produce or to represent a conception of sight and a conception of practical wisdom; for, to speak generally, the productions of art are more properly called works than representations.

This tension of views when understood can be seen to have played down through Western Canon to the present times. Plato does not deign to elevate mimetic arts to 'techne', but what of 'psyche' or 'daemonic' (δαίμονικ) forces?

Verdenius (1972) attempted to show that for Plato art can get "an idealistic character" (p. 15), namely Republic III, 397d, where "a poet can also be an 'imitator of the good'" (p. 15) "which gets its likeness from its being a representation of Beauty" (p. 18). On this basis he says that "art is not confined to the limits of its visual models. True art is not solely mimesis of the visible, but it strives to transcend the material world and evoke the higher real. "In true art likeness does not refer to commonplace reality, but the ideal Beauty." (pp. 10-11). Thus, an artist, by skillfully selecting and presenting his material, may purposefully seek to "imitate" the action of life and express via affinity (sungeneia) something not strictly mimetic.

### **The reign of quantity in the contemporary arts**

*Philosophers had been humbled in the presence of the positivistic scientists.  
(FOWLIE, 1953, pp. 87-88)*

What we shall explore is the possibility for an integral foundation for 'sacred art' or 'visionary art' which reframes such artistic production in its relationship to transpersonal experiences rather than the relationship to the Iconography of established cult symbolism. In other words, via an interdialog to open up the possibilities of an integral foundation for visionary art – whilst honouring positivistic



and material paradigms, to honour the phenom of transpersonal experiences and altered states of consciousness (ASOC).

Art striving for an existential veracity, or 'truth', will be put upon a difficult and confusing road riddled with forking and branching pathways; between positivist and nominalist systems tending toward rationality (as in 'ratio', to measure), and on the other extreme something akin to decor, the enjoyment of a sensory object.

Positivism refers to any system that confines itself to the measurable and replicable data and excludes metaphysical speculations. Nominalism is the doctrine that universals or general ideas are mere names, without any corresponding reality. Only particular objects exist. Properties, numbers, and sets are merely features of the way of considering the things that exist, and do not pertain to the 'thing in themselves'. This paradigm has been broadly and persistently challenged by various waves of philosophers and psychologists as too 'quantitative', relegating 'quality' or qualia to epiphenomena (GUENON, 1945).

Nonetheless, due to the ascendancy of technology, nominalism has maintained a strong fortress. Sir Karl Popper repeatedly emphasised that definitions are not important, but rather that solving problems is: the key aim of (capital-S) Science (Popper.1999). The use and veracity of quantification is in plain, practical sight in our everyday lives; everything from hot water from our taps to telecommunication satellites orchestrating the internet.

Nominalism and positivism tend to Atomism – the quest for evermore fundamental elementary units through which the behaviour of the overall system may be built up from and thereby understood. This leads us to the high abstractions of mathematics and physics. We can loosely class such approaches under the 'Apollonian', the rational, orderly, and self-disciplined aspects of human nature. The expression of such Apollonian traits in the visual arts comes through such things as geometry, systems of harmonic ratio, perspective and so on.

If art only acquires 'truth' and value through the application of such principles, then art would hold on for dear life to 'Scientific Truth' and seek to express this understanding through the celebration via clever spectacles of technical means; the creation of aesthetic structures achieved through cutting edge engineering principles.



RIEDI, Franz. Tensegrity II (Buckminster Fuller), 2008. Drawings & Works on Paper 71 x 98cm

From such a perspective of techné, there is nothing to really be done in the painting arts, because no two-dimensional image may achieve a meaningful or functional mimesis, mimicry – isomorphism or correspondence to ‘truth’ as nominalist and atomist approaches would have it.

Painting being something qualitative, cannot reproduce the original with a mathematical or quantitative correspondence by which the same number of parts which are to be found in the original are to be found in the painting. (LESZI, 2006, p. 245-336)

Metaphysic and mythic ‘truths’ are not truths in the scientific sense, therefore the depiction of the Bible, or the Greco-Roman classical pagan worldview are really no more than cartoons depicting narratives that are themselves mixtures and assemblages of cultural lore, oral and written tradition, fantastic scenarios, and moral/ethical/political value systems.





The question may then circle back around to C. S. Lewis's confoundment, and subsequently ask if bearing upon metaphysics or sophiology through art, is simply being quaint, sentimental, or giving up on the hard problem of scientific truth and rather, working more a kind of propaganda of one's chosen worldview.

The consequences of the failure of a coherent framework for metaphysics in the arts results in the contemporary emphasis upon:

- Art of 'The Technological Society' (ELLUL, 1967). Early-adoption prowess with engineering approaches at the forefront, and the notion of the Spectacle (DEBORD, 1983).
- Idiosyncrasy, individualism, eccentricity, novelty, outrage, controversy (DEBORD, 1983).
- Cult of personality. Fixation upon the figure of the 'crazy artist' or 'genius', exceptional colourful or profound personality.
- Mimesis par-excellence. Photoreality. Subscription to 'realism' and traditional academic approaches of craftsmanship and representation.
- Inward-looking explorations of art-theory. Art aware of itself as divorced from 'veracity to truth' and resigned to increasingly baroque edifices of self-referential 'art theory' and 'art speak' and 'art arcanum'.
- Pornography, eroticism – artistic production in service of sexual commodification.
- State art – propaganda.
- Kitsch/zombie-aesthetics (ALDERWICK, 2008, p.88–92.).
- Fan art Imagery and productions leaning upon established pop cultural lore produced by centralised cultural production.
- Decor - Home decoration and wall paint, interior design.

What of liminal totems and archetypal symbols. Mytho-genic ikons and tokens? The field of art that pertains to humanity's concept of the sacred involves the static unchanging traditions of received forms, such as the precise ratios and armatures and formal symbolic arrangement of recognised cultic iconography (Christian ikon painting, Tibetan Thangkas, Balinese temple forms, recognised deities



of the Hindu Pantheon etc). Such forms are slow to change and may be replicated without any direct 'numinous' or spiritual experience of the art practitioner. But we must also acknowledge the role of transpersonal experiences, ASOC, cognitive diversity and lived experience in the development of sacred art - where the individuals' own lived experience - 'the divine madness of the oracles' - comprises the primary drive and material of the artistic expression. 'Visionary art' is sacred art in its dynamic, idiosyncratic and mutable contemporary forms.

### **A dynamic vision of archetypes**

The collective unconscious...appears to consist of mythological motifs or primordial images, for which reason the myths of all nations are its real exponents. In fact, the whole of mythology could be taken as a sort of projection of the collective unconscious. We can see this most clearly if we look at the heavenly constellations, whose originally chaotic forms are organised through the projection of images. This explains the influence of the stars as asserted by astrologers. These influences are nothing but unconscious, introspective perceptions of the activity of the collective unconscious. (JUNG, 1970, Para. 325)

Jung did not accord with John Locke's idea that humans are born 'tabula rasa' (JUNG, 1931/1991, p. 136) and proposed the idea of 'archetypes' in his studies of mythology, religion, and culture, and developed the concept as a means of understanding the recurring patterns of myth and symbolism that appear in human experience.

In "Concerning the Archetypes with Special Reference to the Anima Concept" (1936) In *Collected Works 9, Part I: The Archetypes and the Collective Unconscious*. (p. 136) Jung wrote:

Their presence gives the world of the child and the dreamer its anthropomorphic stamp. They are the archetypes, which direct all fantasy activity into its appointed paths and in this way produce, in the fantasy-images of children's dreams as well as in the delusions of schizophrenia, astonishing mythological parallels such as can also be found, though in lesser degree, in the dreams of normal persons



and neurotics. It is not, therefore, a question of inherited ideas but of inherited possibilities of ideas.

Carl Jung never was exactly clear as to whether the archetypes of the collective Consciousness – for instance The Great Mother, the Wise Old Man, the Shadow, the Tower, Water, and the Tree of Life – are solely genetically encoded or belonging to a transcendent ‘Platonic’ dimension. Instead, Jung invoked a ‘collective unconscious’.

The hypothesis of the collective unconscious is ... no more daring than to assume that there are instincts. (JUNG, 1936, p. 91)

The theory of Archetypes and the Collective Unconscious has been immensely useful in providing a framework to discuss ASOC in relation to psychotherapy, art, mythology. ‘Transpersonal experiences’ have often been regarded as forms of psychosis. but later scholars and fields within psychotherapy have attempted to attest for the integrative, healing, and information-generating nature of transpersonal experiences (GROF, 1979).

Anthropologist Victor Turner saw Carl Jung’s archetype as a way of understanding the symbolic and ritual dimensions of human experience, and he used this concept to explore the transformative power of ritual and the liminal experience:

It is in the figure of the shaman that the role of ‘visionary experience’ and cultural symbols are brought together. Turner notes that this figure "represents an unusually high degree of cognitive complexity and ambiguity and is able to move with relative ease between different symbolic orders" (TURNER, 1970, p. 148).

The shaman acts as an intermediary between the microcosmic and macrocosmic levels of reality, between the individual and the collective unconscious. In his visions, he experiences the symbolic archetypes of his own culture and those of other cultures with which his own culture is in contact". (TURNER, 1970, p. 54)

Turner wished to emphasise the dynamic nature of archetypes (Jung’s ‘complex’) in his later work :



Archetypes are not just remnants of past experiences but are alive and continually present, shaping our actions, thoughts and feelings in the present. They are not simply individual phenomena, but also collective, social, and cultural. They are the deep structures of the human psyche that organise our experiences, giving them meaning and direction. (TURNER, 1982, p. 19).

### Memetic theory

A fluid paradigm to the world of ideas, even sacred totems and archetypes, can be explored via the lens of Memetic theory. Richard Dawkins proposed a darwinian evolutionary theory of ideas in his book, 'The Selfish Gene' (2006), whereby we may view the proto-stuff of 'ideas' in an analogous way to genes, as units of natural selection. An organism mates, reproduces its genes, the offsprings however may contain small or great variations, and some of these variations will be beneficial because they have 'fitness' to the environment it lives within. This environmental terrain (the overall conditions, organisms and elements involved) defines which of the genetic variations go forward to reproduce and which ones are eliminated.

By 1998 the term 'Meme' had entered the English language and first appeared in the Oxford English Dictionary, defined as follows; Meme (mi:m), n. Biol. (shortened from mimeme ... that which is imitated, after GENE n.) "An element of a culture that may be considered to be passed on by non-genetic means, esp. imitation".

In meme theory, human beings constitute nodes that are connected by fluid, changing lines of communication - each human node/body/brain/mind is thus a transducer (sender-receiver) of memes. Memes however do not 'jump' from one mental host to another host- rather they reproduce a pattern in the mind. It is a form of propagating mental information. This invokes William Burroughs maxim "*Language is a virus.*" Though the primary means is language, memes also express through imagery, symbols, music, and moral and behavioural principles.



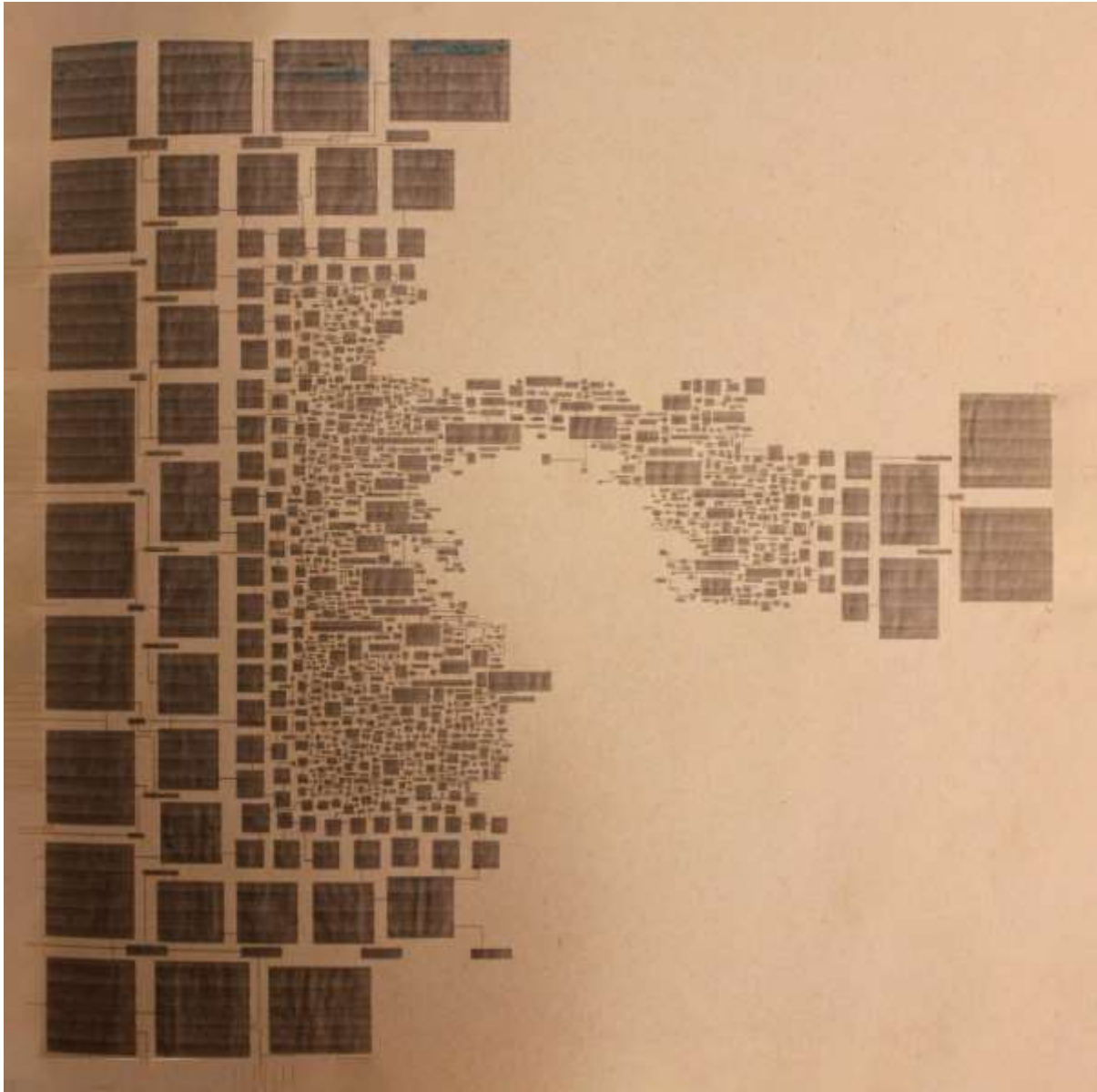
Pia Linz, Box Engravings, 2004. Gallery of Contemporary Art - House of Art of České Budějovice

If the meme/idea is weak, it will be subsumed by other more dominant memes. It may mate or recombine with other ideas producing hybrids in a kind of dialectic process of thesis-antithesis-synthesis. Through day-to-day conversation, versions of reality are spoken to one-another and so compared, dismissed or



validated, and adjusted. The versions of reality are shared and adjusted both passively and actively (e.g. watching television, going to church, reading a newspaper or book). The unspoken baseline reality assumptions that are implied in everyday talk also substantiate the subterrain of the memes, which are often beyond our ability to perceive and directly comprehend.

Memetics is speculation - a thought experiment more than established scientific truth or fact of nature. Neural correlates of memes have been proposed but so far nothing of the sort has been observed. Memetics may be nothing more than a kind of scientific homily, a genetic metaphor for 'culture', following the tendency for humans to analogise their present models of life, mind and reality to their latest technology or scientific models. It is nonetheless an extremely compelling and powerful metaphor since it adds a dynamic and darwinian selective process to the churn of ideas and symbols in culture.



Daniel Mirante, *Bureaucracy*, 1999. Microsoft word, dot matrix printer on paper, 40x40cm  
Manchester Metropolitan University.

Plato's transcendent world of Forms finds its reflection in materia in imperfect translations into substance. This is the first Platonic 'copying error'. However, in Meme theory, copies of copies beget mutation, diversity and evolution. 'Corruption' of the precursor leads to variety or novelty. Few mutations confer benefit, but the ones that do have a better chance of being conserved and propagated. This is referred to as their 'fitness' – their 'good fit' to their relationship to the selective terrain.



In memetic theory, the fitness of ideas results in their preservation. But what is the fitness landscape of ideas? We could propose that those ideas or memes that confer benefits in terms of survival would be preserved better. Ideas that lead to destruction of the host win the 'Darwin Award' and vanish. Ideas enshrined by the Academie could be those that are thought to be useful approximations of practical 'truth' to the human community.

### **The jewelled web: rhizomes**

Through the latter 20th century the field of cybernetics and systems theory emphasised a Heraclitian perspective to reality, where 'All Is Flux'.

A key concept in biologists' Maturana and Varela's work is *Autopoiesis*, referring to the self-creation, self-production, and self-maintenance of living systems (MATURANA, VARELA, 1973, p. 97-101). Their concept of *enaction* is the idea that cognition is not just the result of mental processes but also the result of embodied and embedded interactions with the environment (MATURANA, VARELA, 1991, p. 173). Perception is not the passive reception of external stimuli, but rather an active construction of reality that reflects the organism's history and present state in its interactions with the environment.

In the book 'A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia', the philosophers' Deleuze and Guattari's concept of the rhizome describes knowledge and culture as non-linear, decentralised, and constantly evolving. This idea challenges traditional hierarchical structures and promotes the emergence of new connections and ideas.

On a rhizome, each point can be connected to any other, and must be. This is very different from the tree or root, which plots a point, fixes an order...A rhizome is composed of plateaus. Each of its points is a mere connection, always in the middle of an assemblage. It is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. (DELEUZE, GUATTARI, 1988, p.21)

Deleuze and Guattari's concept of the 'body without organs' (GUATTARI & DELEUZE, 1988, p. 3) can be related to the transpersonal experiences. The 'body





without organs' refers to a state of being that is free from preconceptions and societal expectations, allowing for new and uncharted experiences - a state of liminality. The body without organs represents a state of being where the individual is not defined by external factors, but rather exists as a pure, unbounded force. It is only through the imposition of social and cultural structures that the individual becomes limited and defined, cut off from this potentiality. Deleuze and Guattari suggest that this process of becoming is one of rhizomatic deterritorialization (Guattari & Deleuze, 1988, pp.4-28), or the breaking down of established social and cultural structures that limit individual potential.

[...] the body without organs has replaced the organism and experimentation has replaced all interpretation, for which it no longer has any use. Flows of intensity, their fluids, their fibers, their continuums and conjunctions of affects, the wind, fine segmentation, microperceptions, have replaced the world of the subject.

Becomings, becomings-animal, becomings-molecular, have replaced history, individual or general. (GUATTARI & DELEUZE, 1988, p. 162)

The mutagenic quality of liminal space, Deleuze and Guattari's deterritorialization implies an effect of boundary remodulation and redefinition or 'reterritorialization'. This may bring the liminal 'body without organs', as it re-corporealises, into conflict with existing memetic geographies. Interestingly, Deleuze and Félix Guattari argue that territory is 'a result of art' - "what is called art brut in not at all pathological or primitive; it is merely this constitution, this freeing, of matters of expression in the movement of territoriality: the base or ground of art." (DELEUZE and GUATTARI 1988, p. 316). Territory is therefore established by marking, for example, with rocks, barriers, scent, or an oil painting.

### **Civilisational memetic edifices**

The neurobiologist Susan Blackmore proposed the term memeplex to refer to aggregates of memes (BLACKMORE, 2000, p. 78)– relatively 'vast' (if we take a spatial analogy) symbiotic and mutually reinforcing ideas that support each other's



survival. Archetypal Memeplexes have something of a 'holographic' quality - exist in relatively low-resolution in the individual, but highly complex and 'edifice-like' in collective manifestation. Although change in the form of the memeplex is inevitable, when many people in the network are involved in processes of comparing their 'versions' of the memes through reciprocal communication, a memeplex is buffered from degradation (VELIKOVSKY, 2018, pp 209-239).

Transpersonal experiences are profoundly personal and qualitative (GROF, 1979). They occur within the domain of subjective human experience – qualia. However, they appear to develop an intra-subjective dimension – shared numinous rituals, ceremonies and transpersonal experiences constitute the core of many religious practices, thus becoming mythogenic and psychological shared realities. In his book "The Ritual Process: Structure and Anti-Structure," Turner argues that ritual can provide a means of accessing the "deep structure" of culture, which includes not only its shared beliefs and values, but also its underlying tensions and contradictions. He writes, "Ritual provides a means of exploring and expressing the hidden and often repressed aspects of cultural life, and thereby of mediating the gap between the social structure and the deep structure" (TURNER et al., 1995, p. 125).

When large memeplexes encounter each other on the world stage (since memeplexes have geographic correlations to the worlds' various cultures) it may look like a 'clash of civilisations' or 'culture war' – or, if organs of logic and consilience are brought to bear, a 'dialogue of civilisations' whereby host parties recognise the potential benefits of synthesis; 'make love, not war'.

The suicide bomber or the utopian idealist, both alike driven by emotion and emblazoned inwardly by the heraldry of religious and tribal visions. Finding ourselves within these invisible matrixes of memetic formations, progressive and revolutionary action characterises tradition as oppressive and will seek to transcend, and the opposing conservative pole will resist and will characterise radical change as disrespectful and diabolic (as in – to 'throw apart', to 'dis-integrate').

The force of conservation in opposition to revolution is not always 'wrong' – many inherited traditions' are part of what constitutes our more advanced humanity, and in the manner of an *autochthonous revival* it is considered prudent to carefully distinguish outmoded and pathological past forms of social norms vs those that



enabled our survival and progress, and 'conserve' our accumulated cultural lore, which may contains many principles that empower and liberate, educate and enlighten, representing forms of human relating and systems of 'The True, Good & Beautiful'.

Consensus reality and 'truth preserving' institutions have existed in human culture – the cult acts as a selective pressure and fitness landscape. 'Truth holding' institutions whether the Cathedral or the Academie serve to gate-keep what is regarded as truth from untruth in human communities, serving to distinguish canon from heresy.

Esoteric or visionary art may be regarded as symbolic or memetic representations of transpersonal experiences. Just as state art expresses political egregores and ethnos and the archetypes governing political and state institutions, then esoteric art expresses the deterritorialized egregores of sub-cultures, transpersonal experiences ciphered and symbolised through established sub-cultural meme species.

Counter-cultural figure Terrence McKenna, an exponent of an autochthonous revival which he branded 'Archaic Revival', spoke of the entheogenic or contemporary liminal experience in Esalen Institute in Big Sur, California, in 1989:

It's a doorway out of history and into the wiring under the board in eternity. And I tell you this because if the community understands what it is that holds it together the community will be better able to streamline itself for flight into hyperspace because what we need is a new myth."

Perhaps a difficulty that canonical truth-keeping institutions have in integrating transpersonal experiences is that the 'deterritorializing' or 'decompartmentalising' transpersonal experiences are idiosyncratic and mythogenic.

Applying memetic theory, we could say that transpersonal experiences are even mutagenic. The shaman brokers in symbolic remixing and modification within the communities that host them. The ambivalent and even suspicious regard societies have for such experiences can be understood from the need for consensus reality and 'fit ideas' to be conserved against the incursion of mutagenic de-territorializing influence. Traditionally the 'cult', and the office of the shaman or priest would to some



extent modulate or interpret transpersonal experiences via the conserving forces of mythic traditions. But how any society can uphold and preserve its established functional structures and truth-definitions under too high a rate of mutation of ideas or memes via transpersonal experiences in its population is an open question. We may perhaps look at the reaction of establishment structures to the 1960's Psychedelic Revolution and early 1990's Rave movement for historical clues.

Many ideas that begin as 'sub-cultural' may be sand-boxed, tested, slowly integrated if found to have fitness, so that they eventually become endemic within general culture. For instance the American Psychological Association (APA) established a Division of Humanistic Psychology in 1961. However, the division did not initially include transpersonal psychology as a distinct field. It was not until 1972 that the division's name was changed to the Division of Humanistic Psychology and Transpersonal Psychology, indicating an official recognition and incorporation of transpersonal psychology into the division's scope. This change was due in large part to the efforts of Anthony Sutich, A. H. Maslow, Roger Walsh, and Stanislav Grof, who were instrumental in bringing attention to the importance of transpersonal experiences in psychology (WALSH & GROB, 2006, p 432–448. GROF, 2008, p. 46-54)

In short, in the contemporary world, subcultures act almost as sorting-houses, or quarantined liminal spaces within the collective meme space, if mutated memplexes are found to have a reasonable 'fitness' or adaptive advantage.

### Concepts from esoteric subculture

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
(BAUDELAIRE, 2015, p.15)*

*Translation by William Aggeler:  
Nature is a temple in which living pillars*



*Sometimes give voice to confused words;  
Man passes there through forests of symbols  
Which look at him with understanding eyes.*

The concept of memetic aggregates that function as intransigent or embedded cultural edifices invokes concepts eluded to within occult and esoteric culture. These 'emergent orders' have been described in occult and hermetic literature as 'egregores'.

Egregores are the result of the combined desires, emotions, and beliefs of a group of people. They take on a life of their own, becoming a thought-form or spirit that influences the thoughts and actions of the group. They are created whenever people come together with a common goal or purpose, whether consciously or unconsciously. (STAVISH, 2018, p. 2)

This idea is similar to the concept of the "noosphere" proposed by Teilhard de Chardin (TEILHARD de CHARDIN, 2008/1955), which refers to the total network of human communication creating a collective planetary mind. Yet from the perspective of memetics, this space originates in neither the genes or a transcendent dimension, but rather is a complex emergent property or information network effect of many human minds in connection (BLACKMORE, 2000).

Memeplexes are 'bigger' than us, and this is saying nothing more than culture itself transcends individuals whilst being composed of individuals. Memeplexes are emergent, highly complex systems, and so they contain features not predictable or implied by the basic behaviour of semantic or semiotic units or figurae. Moreover, though many parts of the meme-pool of culture are consciously engineered, a much vaster reach is built upon an evolutionary and ancestral cumulation, geologic features and terrains, realms and domains of vast depths, heights, and intricacy. These structures are 'organic' and more akin to the geometrical organic orders of coral reefs than of skyscrapers and cathedrals.

The sense of the sublime, or numinous, in an artwork, may be the experience of 'contact' with a 'civilisational edifice' that feels bigger, deeper and richer than our individual knowledge and understanding. In this way 'Great Art' acts as heraldic



signifiers or 'master nodes' in the meme network. Such memplexes are greatly older than the individual human being – some components and features of these palisades of memory are of great antiquity.

If we suppose that there is something to the concept of the archetype or memplex, we must also consider the long evolutionary history and the resultant moraine that more discreet and ornately formed architectural patterns or structures have arisen from - the *ursprache*, the primordial and chthonic and ancestral, part of the primordial soup of memetic space. What formations memes make in the subconscious mean that the 'mating' and mutagenic remixing of memes is not a process occurring in the externalised, rational consciousness but also within the subconscious.

From this lens, we may discern the ancient primordial abiding structures, 'archetypes' or 'memplexes' that are deeply stable in our language and culture, and the more mobile, shorter lived, 'active agents' or 'egregores' created within this dynamic field of resonance. For example, the phenomenon of autonomous agency and 'discarnate entities' experienced in transpersonal ASOC, such as elves, angels, goddesses & demons and so on, that personify certain memplex, in the way in the Hindu Vedanta tradition, various deities are thought to reflect discreet facets or qualities of 'The One', ParaBrahman etc.



Jean Delville, *The Last Idols*, 1931.  
Oil on canvas. 300x450 cm

We could say, therefore, that part of the powerfully engaging quality of art, for instance listening to *Spring* by Vivaldi, reading *Lord of the Rings*, or absorbing ourselves in a painterly work of magnitude, is to enter a transpersonal space of a highly charged ‘rhizome’ of memetic referents that will, as it were, ‘vibrate’ or ring or chime



into being like a struck bell, resonating in excitation when enlightened upon by conscious awareness/energy/attention.

**Sungeneia (Affinities)**



Gustave Moreau, Jupiter and Semele (detail), 1895.  
Oil on canvas, 212 x 118 cm, Musée Gustave Moreau, Paris.





We have briefly surveyed the affinities between the notions of ‘collective consciousness’, noosphere, egregores, and meme hyperspace, this ‘primordial psychic moraine’, that recurring numinous motifs and archetypal symbols emerge in all times and places in autochthonous revival. These archetypal symbols or highly charged memetic constellations can remain latent until ‘activated’ by a ‘releasing stimulus’.

Such ‘archetypes’ have immense power. Zeus’s paramour, Semele, was immediately obliterated when she was tricked by Hera into demanding that her lover show himself to her in his full divine glory. The Greeks knew that the personal ego cannot always withstand direct contact with transpersonal energies.

Possession or encounter with an archetype is not necessarily always negative; it can be a source of archetypal power and inspiration (von FRANZ 1980, p. 29). Poets and philosophers invoke the Muses; lovers appeal to Aphrodite and Eros; theurgists call on Helios. The clearest and most relatable example is when the lover is charged by a numinous energy (in the eyes of the beloved). Much art seems to elude this intersection of the personal with this transpersonal dimension in human life. This recalls the ‘divine madness of the oracles’.

By regarding memes not merely as information but as strongly coupled with enaction, the social body and evolutionarily relevant behaviours, we move closer to understanding Arts’ relationship to phenomenological human experience.

Jung described the alchemical process of ‘Amplification’ (JUNG, 1970, pp 95-97) whereby imagery is used to create a meaningful context around a symbol needing examination. In subjective amplification, a dreamer, for example, uses active imagination to associate a dream symbol in order to grasp it better. In objective amplification, the analyst collects themes from mythology, alchemy, religion, and other sources to illuminate, or amplify, archetypal symbols produced in dreams or fantasy.

This process brings about *Catharsis* (from Greek κάθαρσις, katharsis, meaning “purification” or “cleansing” or “clarification”), which Aristotle underlined is so important in the Arts. (ARISTOTLE Poetics, c. 335 BCE). Catharsis is related to *Abreaction*— an artistic ‘re-telling’ of an event, in either ‘mythic time’ or in historical or living memory, ‘re-living’ the experience to purge it of its excessive emotional charge.



*Anagnorisis* also plays a strong part in this- the hero's sudden awareness of a real situation and the hero's insight into a relationship with an often-antagonistic character, causing an 'integration' of proto-memetic forces and emotions.

### **Psychological & visionary**

In a lecture delivered in 1929, "Psychology and Literature", Jung differentiated between the 'psychological' and the 'visionary' in art.

It is a strange something that derives its existence from the hinterlands of man's mind—that suggests the abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a superhuman world of contrasting light and darkness. It is a primordial experience which surpasses man's understanding, and to which he is in danger therefore of succumbing. The value and the force of the experience are given by its enormity. It arises from timeless depths [...] The primordial experiences rend from top to bottom the curtain upon which is painted the picture of an ordered world. And allow a glimpse into the unfathomed abyss of what has not yet become. Is it a vision of other worlds, of the obscuration of the spirit, or of the beginning of things before the age of man, or of the unborn generations of the future? (JUNG, 2001, p 169)

The online Chalquist Glossary of Jungian Terms annotates this point thus:

Art can never be reduced to psychopathology because visionary art is greater than its creator and draws on primordial images and forces. Rather than a symptom or something secondary, it's a true symbolic expression, a reorganisation of the conditions to which a causalist explanation reduces it. (JUNGIAN Terms | Chalquist.com, n.d.)

In doing so, he elaborated upon the poet's divine madness or inspiration that Plato alluded to, and also perhaps eluded to the Tautegorical – invoked by Coleridge and Friedrich Schelling – where the Symbol directs to itself, its primal self-existence ("primordial thoughts" - Urgedanken), rather than something else (as in allegory). Schelling contends that the "Prometheus" of Æschylus is "not a human thought." It is



one of the “primordial thoughts which pushes itself into existence.” (DAY, 2003, pp 71-74)

Herein is the ancient power vested in bards, oracles, artists and poets – the ‘divine madness’ of ‘inspiration. A ‘reorganisation of the conditions’.

In other words, Art affects the symbolic moraine, rather than just ‘representing’ it, or making commentary’. Artists are *Artifex*, or artificer within this symbolic space, producing artefacts that may comprise powerful transformations by ‘resonating’ archetypal fields within the collective consciousness, and thus, through processes of catharsis, abreaction, anagnorisis, toward *Anagogy* (PROCLUS, 412-485 AD),– the ‘divine ascent’ of integration of the subconscious with the conscious, this *Peripeteia* or ‘turning point’, in the journey from the chaos or cathartic ‘underworld’ of disordered internal realms, and up toward a higher level of integration (*apocatastasis*) and wholeness.



## Final considerations

Inter-discourse between various disciplines is important for the correct valuation of visionary art production in human life. It can be fruitful, when trying to understand or account for such a phenomena as 'visionary art', to develop and test novel connections between disciplines and concepts, Many concepts that at first appear 'mystical' can be found to have some affinities to archetypal psychology and information theory.

Acknowledging the cultural and psychological value of transpersonal experiences does not require a full-frontal challenge to the dominant scientific paradigm, but may be understood as a phenomena arising in qualia producing modulatory and remixing effects not only upon the individual but upon culture via the medium of the arts.

## References

ALDERWICK, W. *Beyond the Kitsch Barrier: An Exploration of the Bauharoque*. Under/Current, 2008.

ARISTOTLE. *Metaphysics Book X-XIV*. Translator: Hugh & G. Cyril Armstrong (trans). Harvard University, 1958. [196](#)

ARISTOTLE. *Poetics*. Translator: Heath, Malcolm. Penguin Publishing Group, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *The Flowers of Evil / Les Fleurs Du Mal*. Translator: William Aggeler. Revival Waves Of Glory Ministry, 2015.

BLACKMORE, Susan J. *The Meme Machine*. New York: Oxford University Press, 1999.

BOLIN, Paul E. *Imagination and Speculation as Historical Impulse: Engaging Uncertainties within Art Education History and Historiography*. Studies in Art Education ed., vol. 50, National Art Education Association, 2009.

CARPENTER, Humphrey. *The inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams, and their friends*. Allen and Unwin, 1978.

DAVIS, Henry, and Plato. *The Republic: The Statesman of Plato*. Creative Media Partners, LLC, 2022.



- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford University Press, 2006.
- DAY, Jerry. *Voegelin, Schelling, and the Philosophy of Historical Existence*. University of Missouri Press, 2003.
- DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Black & Red, 1983.
- DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Athlone Press, 1988.
- ELLUL, Jacques. *The Technological Society*. Random House USA Inc, 1967.
- EURON, Paolo. *Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work*. Brill, 2019.
- FOWLIE, Wallace. **Baudelaire Today** [Review of Poems of Baudelaire (Les Fleurs du Mal); Pensées de Baudelaire; Connaissance de Baudelaire; Correspondance Générale, by R. Campbell, Baudelaire, H. Peyre, H. Peyre, & Baudelaire]. Poetry, 82(2), 86–95. Poetry Foundation, 1953
- FRANZ, Marie-Luise von. *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology*. Inner City Books, 1980.
- GROF, Stanislav. **Brief history of transpersonal psychology**. International Journal of Transpersonal Studies, 27(1), 46–54. International Journal of Transpersonal Studies, 2008
- GROF, Stanislav. *Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research*. Souvenir Press, 1979.
- GUÉNON, René. *The Reign of Quantity & the Signs of the Times*. Sophia Perennis, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Translated by Richard Francis Carrington Hull. Routledge, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *Modern Man in Search of a Soul*. Translated by Cary F. Baynes and William Stanley Dell. Routledge, 2001.
- JUNG, Carl Gustave. *The Structure and Dynamics of the Psyche (Collected Works of C. G. Jung)*. 1 ed. Routledge, 1970.
- JUNG, C. G. *On Psychological and Visionary Art: Notes from C. G. Jung's Lecture on Gérard de Nerval's Aurélia*. Edited by Craig E. Stephenson, translated by Richard Sieburth. Princeton University Press, 2015.
- “Jungian Terms | chalquist.com.” Craig Chalquist, <https://www.chalquist.com/jungian-terms>. Accessed 26 March 2023.
- LESZL, Walter G. **Plato's attitude to poetry and the fine arts, and the origins of aesthetics**. 3:285-35, Société d'Études Platoniciennes, 2006.



MARIE, Charles Felix. *Description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*. Firmin-Didot, 1882.

MATURANA, H. R., and F. J. Varela. *De Máquinas y Seres Vivos*. vol. 46, Revista Chilena de Historia Natural, 1973.

MATURANA, Humberto R., and Francisco J. Varela. *The tree of knowledge: the biological roots of human understanding*. Translated by Robert Paolucci. Shambhala, 1992.

MCKENNA, Terence K. *The archaic revival: speculations on psychedelic mushrooms, the Amazon, virtual reality, UFOs, evolution, Shamanism, the rebirth of the goddess, and the end of history*. HarperCollins, 1991.

POPPER, Karl. *All Life is Problem Solving*. Routledge, 2001.

PROCLUS. *The Elements of Theology*. Editor: Eric Robertson Dodd. Translator: Eric Robertson Dodds. Clarendon Press, 1992.

ROSCH, Eleanor, et al. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press. 2016.

SCHELLING, F. W. J. *Historical-critical Introduction to the Philosophy of Mythology*. Translated by Mason Richey, Marcus Zisselsberger. Edited by Mason Richey, Marcus Zisselsberger. State University of New York Press, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*.

STAVISH, Mark. *Egregores: The Occult Entities That Watch Over Human Destiny*. Inner Traditions/Bear, 2018.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *The Phenomenon of Man*. HarperCollins, 2008.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Tree and Leaf*. HarperCollins Publishers, 2001.

TRIVIGNO, Franco V. *Plato's Ion: Poetry, Expertise, and Inspiration*. Cambridge University Press, 2020.

TURNER, Victor, et al. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Aldine de Gruyter, 1995.

TURNER, Victor Witter. *Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press, 1970.

TURNER, Victor Witter. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Performing Arts Journal Publications, 1982.

VASARI, Giorgio. *Vasari's Lives of the Artists: Giotto, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titian*. Editor: Marilyn Aronberg Lavin. Translator: Jonathan Foster. Dover Publications, 2005.



Velikovsky Phd, J T. **The Holon/Parton Theory of the Unit of Culture (or the Meme, and Narreme)**. DOI:10.4018/978-1-5225-0016-2.ch009. The University of Newcastle, Australia: IGI Global, 2018.

VERDENIUS, Willem J. **Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us**. Edited by Willem Jacob Verdenius, E.J. Brill, 1972.

WALSH, R., and GROB, C. **Early psychedelic investigators reflect on the psychological and social implications of their research**. 46(4):432-448, DOI:10.1177/0022167806286745. Journal of Humanistic Psychology, 2006.

Xenophon. **A History of My Times**. Editor and translator: Rex Warner. Penguin Publishing Group, 1979.

Recebido em 13/02/2023, aceito em 06/03/2022



**A DEUSA DA TEIA ADORNADA  
A TRANSMISSÃO DO TRANSPESSOAL NA ARTE VISIONÁRIA**

Daniel Mirante<sup>1</sup>

Tradução: Ana Maria Rufino Gillies

**Resumo:** Por meio de um interdiscurso entre conceitos estabelecidos e mitologias liminares, são feitas tentativas de exploração de como a arte visionária transmite e perpetua símbolos de experiências transpessoais na cultura. Usando o conceito de memes, unidades culturais que são transmitidas por meio de imitação e replicação, exploramos como a arte visionária facilita e comunica experiências liminares com impacto transformador sobre realidades estabelecidas.

**Palavras-chave:** transpessoal; memplex, arquétipo, rizoma, arte visionária

**GODDESS OF THE JEWELLED WEB  
THE TRANSMISSION OF THE TRANSPERSONAL IN VISIONARY ART**

**Abstract:** Via an inter-discourse between established concepts and liminal mythologies, tentative explorations are made for how visionary art transmits and perpetuates symbols of transpersonal experiences into culture. By using the concept of memes, cultural units that are transmitted through imitation and replication, we explore how visionary art facilitates and communicates liminal experiences with transformative impact upon established realities.

**Keywords:** transpersonal, memplex, archetype, rhizome, visionary art.

---

<sup>1</sup> Pintor, pesquisador e professor com interesse em simbolismo, psicologia arquetípica, tradição artística sagrada e esotérica e novas formas de educação artística. Diretor e editor-chefe da Visionary.art. E-mail para contato: danielmiranteartworks@gmail.com





Conectando concepções esotéricas tradicionais de ‘consciência coletiva’ e ‘egrégora’, o autor propõe um paradigma baseado na teoria da informação a partir do qual avaliar arte visionária como um aspecto vital e em contínua evolução da cultura humana, com potencial para inspirar e transformar os indivíduos e as sociedades que se envolvem com ele.

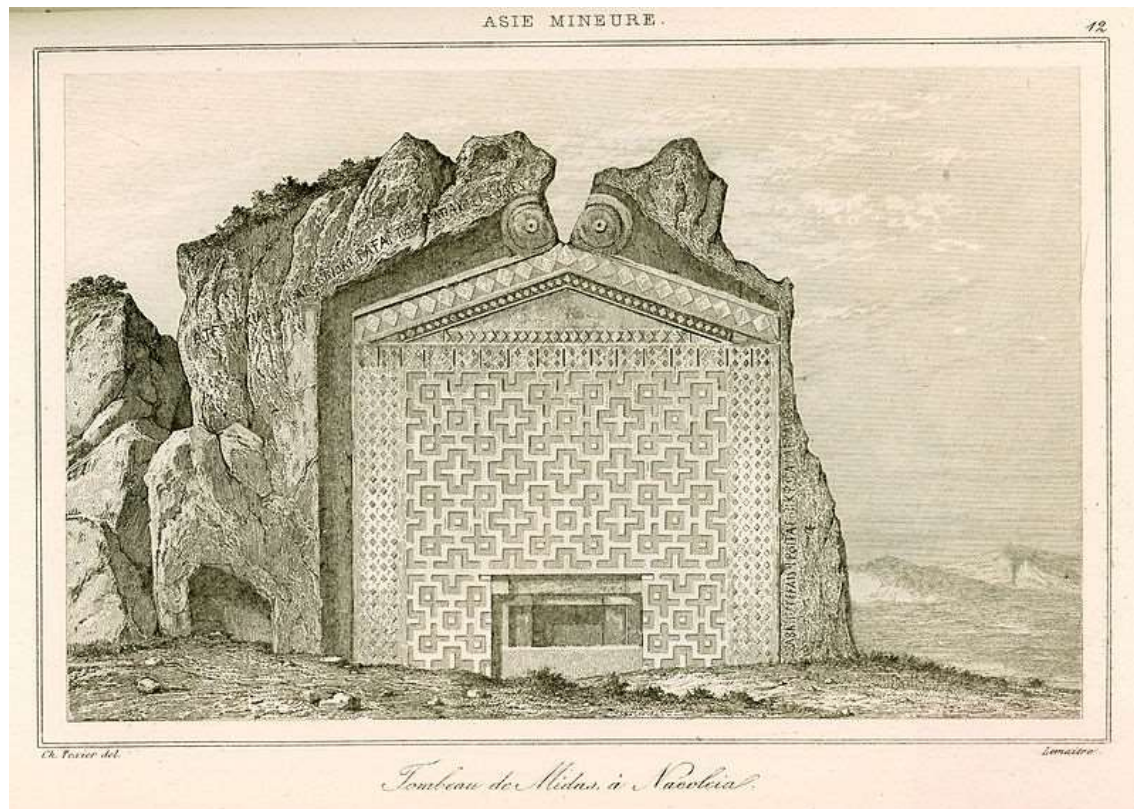
### **Mentiras sopradas em prata?<sup>2</sup>**

Na noite de 19 de setembro de 1931, durante uma conversa sobre o tema da escrita criativa entre J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis e Hugo Dyson no Magdalen College, Oxford, comenta-se que Lewis disse que mitos são apenas “mentiras e portanto sem valor, mesmo embora soprados em prata” (CARPENTER, 1989, p. 43). Tolkien considerou que esta afirmação não tinha profundidade e foi levado a escrever uma refutação na forma do poema *Mythopoeia*

[...] homem, sub-criador, a luz refratada  
por meio de quem é estilhaçado de um único  
branco para muitos matizes, e infinitamente combinados  
em formas vivas que se movem de mente em mente.  
Apesar de todos os recantos do mundo que preenchemos  
com elfos e duendes, embora tenhamos ousado construir  
deuses e suas moradas fora da escuridão e da luz,  
e semear as sementes de dragões, ‘era nosso direito (usado ou mal  
utilizado).  
O certo não decaiu  
Nós ainda nos orientamos pela lei de acordo com a qual somos feitos.  
(TOLKIEN, MYTHOPEIA)

---

<sup>2</sup> *LIES BREATHED THROUGH SILVER?* Refere-se a uma expressão utilizada por Clive Staples Lewis em conversa com John Ronald Reuel Tolkien sobre Cristianismo em que o primeiro, uma vez disse que não podia aceitar alguns mitos que seriam, portanto, “mentiras e portanto sem valor, mesmo se *breathed through silver* [sopradas em prata]



Depiction of King Midas' Tomb, Bodrum, Turkey

C.S. Lewis estava incomodado com uma questão antiga – se a arte tinha ou não alguma utilidade filosófica ou relação com a ‘Verdade’. Este é um velho debate que remonta ao menos aos Filósofos Gregos, com Platão (c. 429-347 a.C.) e Aristóteles oferecendo várias perspectivas sobre arte que abordam a mesma questão geral sobre a utilidade da arte na vida e na ontologia.

Platão valoriza a relação fundamental entre música e número (DAVI, 2010, p. 252). Em *A República* VII.XII de Platão lê-se: “Como os olhos, eu digo, parecem ter sido formados para estudar astronomia, do mesmo modo o ouvido parece ter sido formado para movimentos harmoniosos: e estas parecem ser ciências gêmeas uma para a outra, assim também diz Pitágoras”. A implicação é que a música harmoniosa é uma expressão de uma realidade racional subjacente, enquanto que as artes visuais se saem pior. Para Platão, a pintura é uma “semelhança do visível” (*eikasia tôn horōmenōn*), portanto, mimesis, um princípio básico na criação de arte,



“imitação”, embora no sentido de “re-presentação” e não de “cópia” (LESZL, 2006, p.113-197).

De acordo com Platão, toda criação artística é uma forma de imitação: aquilo que realmente existe (no “mundo das ideias”) é um tipo criado por Deus; as coisas concretas que o homem percebe em sua existência são representações sombreadas deste tipo ideal. Assim, o trabalho de artistas é imitação da Verdade, duplamente removida, arte mimética (*hē mimētikē*), produzindo obra (*ergon*) que está longe (*porro*) da verdade (*aletheia*) (LESZL, 2006, p. 113-197).

No entanto, a ênfase de Platão na mímese ecoou por gerações, com Vasari, ao afirmar que “a pintura é apenas a imitação de todas as coisas vivas da natureza com suas cores e desenhos simplesmente como elas são na natureza” (Vasari, 1500). Shakespeare, na fala de Hamlet aos atores, referiu-se ao propósito de atuar como sendo “...se envolver como se fosse o espelho até a natureza (SHAKESPEARE, 1599, p. 17-24).

Em Xenofonte, *Recordações* III 10, 1-8, o pintor Parrásio, interrogado por Socrates, concorda com este de que a pintura é uma “semelhança do visível” (*eikasia tôn horōmenōn*) e insiste que tudo que pode ser imitado (*apomimeisthai, mimēton*) é a aparência, não o caráter, de pessoas. No final, ele é persuadido de que o caráter também pode ser imitado, mas apenas daquilo que “aparece (*diaphainei*) no rosto e no porte” da pessoa.

Entretanto, uma função mais elevada para as artes é atribuída à “loucura divina dos oráculos”.

(Socrates) “... não há invenção nele até que ele tenha sido inspirado e esteja fora de si, e a mente não esteja mais nele: enquanto ele não atingir este estado, ele estará impotente e incapaz de proferir seus oráculos” (PLATÃO, ION).

Aqui não podemos nos esquecer do desdém geral que Platão dispensava aos meta-simulacros; mimetismo é tratado como uma prostituta que se associa à parte perversa da alma em vista do prazer (PLATÃO em *República X*). Mas outros filósofos, tais como Aristóteles, sugeriram que mais do que a natureza visível é



expressada na arte, por meio de uma fidelidade ocasional e potencialmente benéfica a uma ordem subjacente de vida.

Conforme Aristóteles escreveu em *Metafísica*, Livro X, Capítulo 3, 1053a:

[...] é, portanto, uma coisa diferente produzir ou representar uma concepção de visão e uma concepção de sabedoria prática; pois, para falar de modo geral, as produções de arte são mais apropriadamente chamadas de obras do que de representações.

Esta tensão entre pontos de vista, quando compreendidas, pode parecer ter reduzido o Cânone Ocidental para os dias atuais. Platão não se nega a elevar as artes miméticas a ‘*techne*’, mas, e a ‘psique’ ou as forças ‘demoníacas’ (*δαιμονικ*)?

Verdenius (1972) tentou mostrar que, para Platão, a arte pode obter um “caráter idealístico” (p. 15), como em *República* III, 397d, onde “um poeta também pode ser um “imitador do bem” (p. 15), “que obtem sua semelhança por ser uma representação do Belo” (p. 18). Com base nisto, ele diz que “a arte não está confinada aos limites de seus modelos visuais. Arte verdadeira não é apenas mímese do visível, mas se esforça para transcender o mundo material e evocar o real mais elevado. “Na arte verdadeira a semelhança não se refere à realidade de um lugar comum, mas ao Belo ideal” (pp. 10-11). Desse modo, um artista, ao selecionar e apresentar seu material habilmente, pode objetivamente procurar “imitar” a ação da vida e expressar por afinidade (*sungeneia*) alguma coisa estritamente mimética.

## O reino da quantidade nas artes contemporâneas

*Filósofos tornaram-se humildes na presença de cientistas positivistas.*  
(FOWLIE, 1953, pp. 87-88)

O que vamos explorar é a possibilidade de uma base integral para ‘arte sacra’ ou ‘arte visionária’ que reenquadra tal produção artística em sua relação com experiências transpessoais em vez da relação com a Iconografia do simbolismo cult. Em outras palavras, por meio de um interdiálogo para abrir possibilidades de uma base integral para a arte visionária – enquanto honra paradigmas positivistas e



materiais, para honrar o fenômeno de experiências transpessoais e estados alterados de consciência (ASOC).

Arte que se esforça para obter uma veracidade existencial, ou ‘verdade’, sera colocada em uma estrada difícil e confusa crivada de bifurcações e ramificações; entre sistemas positivistas e nominalistas que tendem a racionalidade (como em “ratio”, medir) e, no outro extremo, algo semelhante à decoração, o prazer de um objeto sensorial.

O Positivismo se refere a qualquer sistema que se restringe aos dados mensuráveis e replicáveis e exclui especulações metafísicas. Nominalismo é a doutrina de que ideias universais ou gerais são meros nomes, sem qualquer realidade correspondente. Apenas objetos singulares existem. Propriedades, números e conjuntos são meramente características do modo de considerar as coisas que existem, e que não tem a ver com a ‘coisa em si’. Este paradigma foi ampla e persistentemente contestado por várias ondas de filósofos e psicólogos como muito ‘quantitativo’, relegando ‘qualidade’ ou *qualia* a epifenômeno (GUENON, 1945).

A despeito disto, devido a ascendência da tecnologia, o nominalismo manteve uma forte defesa. Sir Karl Popper repetidamente enfatizou que definições não são importantes, mas que resolver problemas é o objetivo principal da Ciência com ‘C’ maiúsculo. (Popper, 1999). O uso e a veracidade da quantificação é, numa visão simples, prática em nossa vida cotidiana; tudo, da água quente que sai de nossas torneiras a satélites de telecomunicações que administram a internet.

Nominalismo e Positivismo tendem ao Atomismo – a busca por sempre mais unidades elementares fundamentais por meio das quais o comportamento do sistema como um todo pode ser construído e, desse modo, compreendido. Isto nos leva a elevadas abstrações de matemática e de física. Nós podemos facilmente classificar tais abordagens sob ‘Apolíneo’, os aspectos racionais, ordenados e autodisciplinados da natureza humana. A expressão de tais características nas artes visuais aparece por meio de coisas como geometria, sistemas de proporção harmônicos, perspectiva e assim por diante.



Se a arte apenas adquirisse ‘verdade’ e valor por meio da aplicação de tais princípios, então a arte se apegaria à ‘Verdade Científica’ por toda a vida e procuraria expressar este entendimento por meio da celebração através de espetáculos inteligentes de recursos técnicos; a criação de estruturas estéticas alcançadas por meio de princípios de engenharia de ponta.



RIEDI, Franz. Tensegrity II (Buckminster Fuller), 2008. Drawings & Works on Paper 71 x 98cm

A partir de tal perspectiva de *techné*, não há nada realmente para ser feito nas artes da pintura, porque nenhuma imagem bi-dimensional consegue alcançar uma mimesis significativa ou funcional, mimetismo – isomorfismo ou correspondência à ‘verdade’ como as abordagens nominalista e atomista alcançariam.

Como a pintura é algo qualitativo, não consegue reproduzir o original com uma correspondência matemática ou quantitativa pela qual o mesmo número de partes que são encontradas no original são encontradas na pintura (LESZI, 2006, p. 245-336).



Metafísica e ‘verdades’ míticas não são verdades no sentido científico, portanto, a descrição da Bíblia, ou a visão pagã clássica Greco-romana não são mais do que desenhos animados descrevendo narrativas que são elas mesmas misturas e montagens de crenças culturais, tradições orais e escritas, cenários e sistemas de valor morais/éticos/políticos.

A questão pode, então, retornar à confusão de C.S. Lewis e, posteriormente, perguntar se a relação com a metafísica ou a sofologia por meio da arte é simplesmente ser pitoresca, sentimental ou desistir do difícil problema da verdade científica e, em vez disso, trabalhar mais um tipo de propaganda da visão de mundo escolhida.

As consequências do fracasso de uma estrutura coerente para a metafísica nas artes resultam na ênfase contemporânea sobre:

- Arte da ‘Sociedade Tecnológica’ (ELLUL, 1967). Adoção precoce de excelência com abordagens de engenharia na vanguarda e na noção de Espetáculo (DEBORD, 1983).
- Idiosincrasia, individualismo, excentricidade, novidade, indignação, controvérsia (DEBORD, 1983).
- Culto de personalidade. Fixação na figura de um ‘artista louco’ ou ‘gênio’, personalidade excepcional colorida ou profunda.
- Mímeses por-excelência. Fotorrealidade. Adesão ao ‘realismo’ e abordagens acadêmicas tradicionais de habilidade e representação.
- Explorações introspectivas de teoria da arte. Arte consciente de si mesma, divorciada da ‘veracidade da verdade’ e resignada a edifícios crescentemente barrocos de ‘teoria da arte’, ‘fala sobre arte’ e ‘arcanum da arte’ autorreferenciais.
- Pornografia, erotismo – produção artística a serviço da mercantilização sexual.
- Arte-propaganda do Estado.
- Estética kitsch-zumbi (ALDERWICK, 2008, p. 88-92)



- Imagens da arte dos fans e produções propensas ao conhecimento cultural pop estabelecido produzido por produções culturalmente centralizadas.
- Decor – Decoração doméstica e pintura de paredes, design de interiores.

E os totens liminares e símbolos arquetípicos. Ícones e tokens mito-gênicos? O campo da arte que tem a ver com o conceito de sagrado da humanidade, envolve tradições estáticas imutáveis de formas recebidas, tais como as proporções e estruturas e arranjos simbólicos formais de iconografia culta reconhecida (pintura de ícones cristãos, *Thangkas* tibetanos, formas de templos balineses, divindades reconhecidas do panteão hindu etc.). Tais formas demoram para mudar e podem ser replicadas sem qualquer experiência espiritual ou sagrada por parte do praticante de arte. Mas nós também devemos reconhecer o papel de experiências transpessoais, ASOC [Estados Alterados de Consciência], diversidade cognitiva e experiência vivida no desenvolvimento de arte sacra – onde a própria experiência vivida pelos indivíduos – ‘a loucura divina dos oráculos’ – compreende o impulso primário e o material da expressão artística. ‘Arte visionária’ é arte sagrada em sua dinâmica, e formas idiossincráticas e contemporâneas mutáveis.

### **Uma visão dinâmica de arquétipos**

O inconsciente coletivo... parece consistir de motivos mitológicos ou imagens primordiais, por cuja razão os mitos de todas as nações são seus reais expoentes. De fato, toda a mitologia poderia ser considerada como um tipo de projeção do inconsciente coletivo. Nós conseguimos observar isto claramente se olharmos para as constelações celestes, cujas formas originalmente caóticas são organizadas através da projeção de imagens. Isto explica a influência das estrelas conforme afirmam os astrólogos. Estas influências não são nada mais que percepções inconscientes, introspectivas da atividade do inconsciente coletivo. (JUNG, 1970, pará. 325).

Jung não concordava com a ideia de John Locke de que os humanos nascem como uma ‘tábula rasa’ (JUNG, 1931/1991, p. 136) e propôs a ideia de ‘arquétipos’





em seus estudos sobre mitologia, religião e cultura, e desenvolveu o conceito como um meio de compreender os padrões recorrentes de mito e simbolismo que aparecem na experiência humana.

Em *Sobre os Arquétipos com referência especial ao conceito de Anima* (1936) em *Trabalhos Reunidos 9, Parte I: Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (p. 136) Jung escreveu:

Sua presença dá ao mundo da criança e do sonhador seu selo antropomórfico. Eles são os arquétipos que direcionam toda a atividade fantasiosa para seus caminhos determinados e, dessa forma, produzem, nas imagens fantasiosas dos sonhos infantis, bem como nos delirios da esquizofrenia, surpreendentes paralelos mitológicos, como também podem ser encontrados, embora em menor grau, nos sonhos de pessoas normais e neuróticas. Não se trata, portanto, de uma questão de ideias herdadas, mas de possibilidades herdadas de ideias.

Carl Jung nunca foi exatamente claro sobre se os arquétipos da Consciência coletiva – por exemplo, A Grande Mãe, O Velho Sábio, a Sombra, a Torre, a Água e a Árvore da Vida – são somente geneticamente codificados ou se pertencem a uma dimensão ‘Platônica’ transcendente. Em vez disso, Jung invocou um ‘inconsciente coletivo’: “A hipótese do inconsciente coletivo... não é mais ousada do que supor que instintos existem.” (JUNG, 1936, p. 91).

A teoria de Arquétipos e de Inconsciente Coletivo tem sido imensamente útil ao promover uma estrutura para discutir ASOC em relação à psicoterapia, arte, mitologia. ‘Experiências Transpessoais’ tem sido frequentemente consideradas como formas de psicoses, mas estudiosos e campos da psicoterapia posteriores tentaram atestar a natureza integrativa, curativa e geradora de informações de experiências transpessoais (GROF, 1979).

O antropólogo Victor Turner via os arquétipos de Carl Jung como um modo de compreender as dimensões simbólicas e rituais da experiência humana, e utilizava este conceito para explorar o poder transformador do ritual e da experiência liminar.

É na figura do xamã que o papel da ‘experiência visionária’ e os símbolos culturais são reunidos. Turner observa que esta figura “representa um incomum alto



grau de complexidade e ambiguidade cognitiva e consegue se mover com relativa facilidade entre diferentes ordens simbólicas” (TURNER, 1970, p. 148).

O xamã atua como um intermediário entre os níveis micro e macrocósmicos da realidade, entre inconsciente individual e coletivo. Em suas visões, ele experiencia arquétipos simbólicos de sua própria cultura e aqueles de outras culturas com as quais sua própria cultura estiver em contato. (TURNER, 1970, p. 54).

Turner quis enfatizar a natureza dinâmica dos arquétipos (‘complexo’ de Jung) em seus últimos trabalhos:

Arquétipos não são apenas resquícios de experiências passadas, mas são vivos e constantemente presentes, moldando nossas ações, pensamentos e sentimentos no presente. Eles não são apenas fenômenos individuais, mas também coletivos, sociais e culturais. Eles são as estruturas profundas da psique humana que organiza nossas experiências, atribuindo-lhes significado e direção. (TURNER, 1982, p. 19).

### **Teoria memética**

Um paradigma fluido para o mundo das ideias, até mesmo totens e arquétipos podem ser explorados por meio da teoria memética. Richard Dawkins propôs uma teoria evolutiva darwiniana das ideias em seu livro *The Selfish Gene* (2006), no qual podemos visualizar o proto material de ‘ideias’ de um modo análogo aos genes, como unidades de seleção natural. Um organismo acasala, reproduz seus genes, mas os descendentes podem conter pequenas ou grandes variações, e algumas dessas variações serão benéficas porque elas possuem capacidade de adequação ao meio ambiente onde vivem. Este terreno ambiental (as condições gerais, organismos e elementos envolvidos) define quais das variações genéticas vão se reproduzir e quais serão eliminadas.

Em 1988 o termo ‘Meme’ tinha entrado na lingual inglesa e apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, definido da seguinte forma: Meme (mi:m), s. Biol. (abreviação de mimeme ... aquilo que é imitado, que segue o GENE s.) “Um



elemento de uma cultura que pode ser considerado como transmitido por meios não genéticos, esp. Imitação”.

Na teoria meme, seres humanos constituem nódulos que são conectados por fluído, modificando linhas de comunicação – cada nódulo/corpo/cérebro/mente é, portanto, um transdutor (emissor-receptor) de memes. Memes, no entanto, não ‘pulam’ de um hospedeiro mental para outro hospedeiro – em vez disso eles reproduzem um padrão na mente. É uma maneira de propagar informação mental. Isto evoca a máxima de William Burroughs, “A linguagem é um vírus”. Embora o primeiro meio seja a linguagem, memes também se expressam por meio de imagens, símbolos, música e princípios morais e comportamentais.



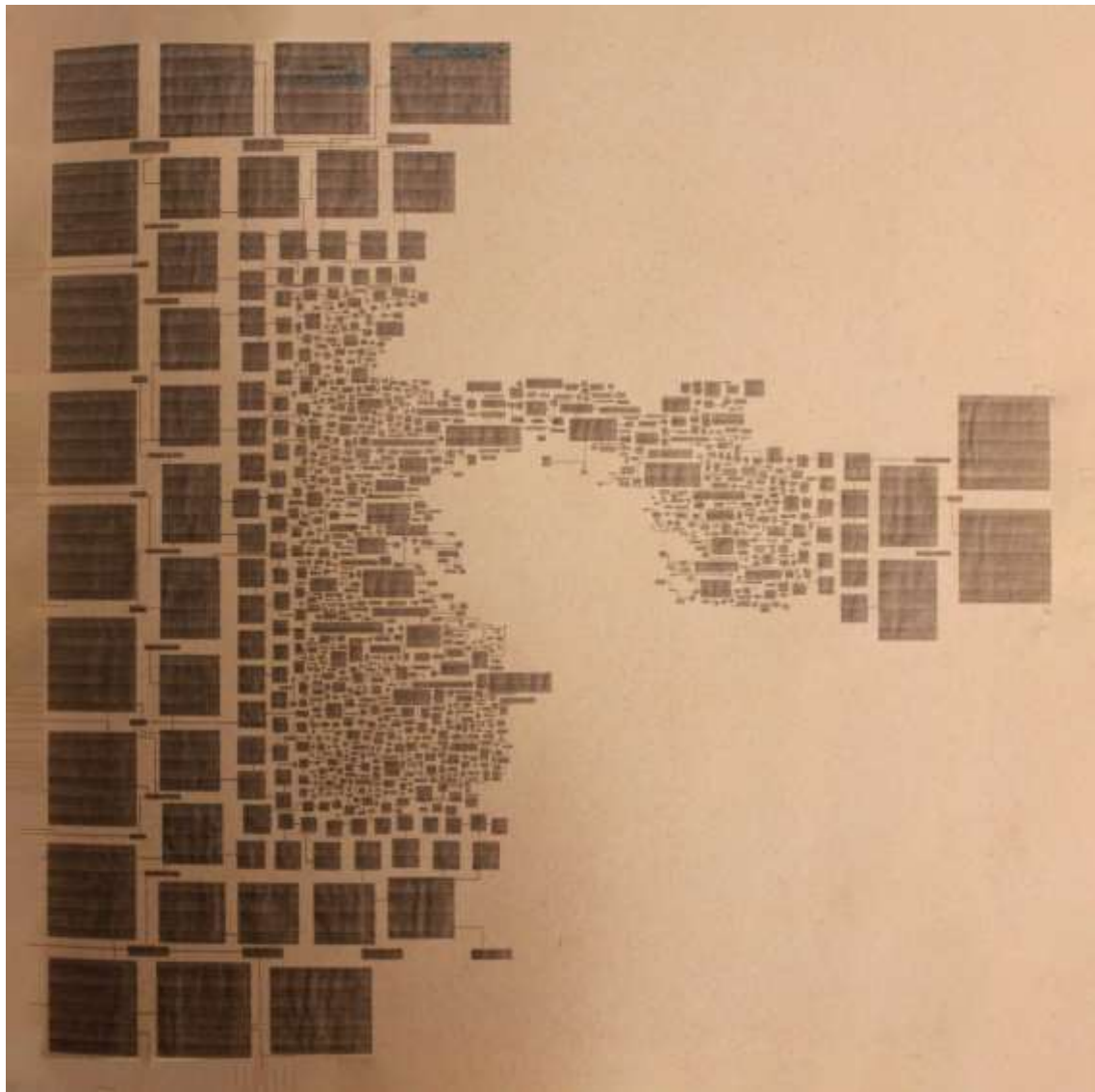
Pia Linz, Box Engravings, 2004. Gallery of Contemporary Art - House of Art of České  
Budějovice

Se o meme/a ideia for fraca, ela será subjugada por outros memes mais dominantes. Ele poderá combinar ou recombinar com outras ideias produzindo híbridos em um tipo de processo dialético de tese-antítese-síntese. Por meio de conversa cotidiana, versões da realidade são ditas umas às outras e assim



comparadas, dispensadas ou validadas, e ajustadas. As versões de realidade são compartilhadas e ajustadas tanto passiva quanto ativamente (por exemplo, assistindo televisão, indo à igreja, lendo um jornal ou livro). As suposições não ditas da realidade básica que estão implícitas na conversa cotidiana também substanciam o subterrâneo dos memes que, muitas vezes, estão além de nossa capacidade de perceber e compreender diretamente.

Memética é especulação – um experimento de pensamento mais do que verdade científica estabelecida ou fato da natureza. Correlatos neurais de memes foram propostos, mas, até agora, nada do tipo foi observado. A memética pode ser nada mais do que uma espécie de homília científica, uma metáfora genética para ‘cultura’, seguindo a tendência dos humanos de fazer analogias com seus atuais modelos de vida, mente e realidade com sua mais recente tecnologia ou modelos científicos. Não deixa de ser uma metáfora extremamente convincente e poderosa, pois acrescenta um processo seletivo dinâmico e darwiniano à agitação das ideias e símbolos da cultura.



Daniel Mirante, Bureaucracy, 1999. Microsoft word, dot matrix printer on paper, 40x40cm  
Manchester Metropolitan University.

O mundo transcendente das Formas de Platão encontra seu reflexo na matéria em traduções imperfeitas da substância. Este é o primeiro ‘erro de cópia’ Platônico. No entanto, na teoria Meme, cópias de cópias geram mutação, diversidade e evolução. A ‘corrupção’ do precursor leva à variedade ou a coisas novas. Poucas mutações conferem benefício, mas as que o fazem tem melhores chances de serem conservadas e propagadas. Isto é referido como sua ‘aptidão’ – sua ‘boa adaptação’ à sua relação com o terreno seletivo.



Na teoria memética, a adaptação de ideias resulta em sua preservação. Mas qual é o panorama adequado de ideias? Nós poderíamos propor que aquelas ideias ou memes que conferem benefícios em termos de sobrevivência seriam mais bem preservadas. Ideias que levam à destruição do hospedeiro conquistam o ‘Prêmio Darwin’ e desaparecem. Ideias consagradas pela Academia poderiam ser aquelas consideradas aproximações úteis da ‘verdade’ prática para a comunidade humana.

### A rede de joias: rizomas

No final do século 20, o campo da cibernética e da teoria de sistemas enfatizou uma perspectiva heraclitiana para a realidade, onde ‘Tudo é Fluxo’.

Um conceito chave no trabalho dos biólogos Maturana e Varela é *Autopoiesis*, referindo-se a autocriação, autoprodução e automanutenção de sistemas vivos (MATURANA, VARELA, 1973, p. 97-101). Seu conceito de *execução* não é apenas o resultado de processos mentais, mas também o resultado de interações corporificadas e incorporadas no ambiente.

No livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, o conceito de rizoma dos filósofos Deleuze e Guattari descreve conhecimento e cultura como não-lineares, descentralizados, e em constante evolução. Esta ideia muda estruturas tradicionais hierárquicas e promove a emergência de novas conexões e ideias.

Em um rizoma, cada ponto pode ser conectado a qualquer outro, e deve ser. Isto é muito diferente da árvore ou raiz, que traça um ponto, fixa uma ordem. Um rizoma é composto de platôs. Cada um de seus pontos é uma mera conexão, sempre no meio de uma montagem. Não é composto de unidades, mas de dimensões, ou melhor, direções em movimento. (DELEUZE, GUATTARI, 1988, p. 21).

O conceito de ‘corpo sem órgãos’ de Deleuze e Guattari (1988, p. 3) pode ser relacionado a experiências transpessoais. O ‘corpo sem órgãos’ refere-se a um estado de ser que é livre de preconceitos e de expectativas sociais, permitindo experiências novas e desconhecidas – um estado de liminaridade. O corpo sem



órgãos representa um estado de ser onde o indivíduo não é definido por fatores externos, mas existe como uma força pura, irrestrita. É apenas por meio da imposição de estruturas sociais e culturais que o indivíduo torna-se limitado e definido, destituído de sua potencialidade. Deleuze e Guattari sugerem que este processo de devir é um processo de desterritorialização rizomática (GUATTARI & DELEUZE, 1988, pp. 4-28), ou a quebra de estruturas sociais e culturais estabelecidas que limitam o potencial individual.

[...] o corpo sem órgãos substituiu o organismo e a experimentação substituiu toda interpretação, para a qual ela não tem mais utilidade. Fluxos de intensidade, seus fluídos, suas fibras, seus continuus e conjunções de afeto, o vento, a segmentação fina, micropercepções, substituíram o mundo do sujeito. Devires, devires-animais, devires-moleculares, substituíram a história, individual ou geral. (GUATTARI & DELEUZE, 1988, p. 162).

A qualidade mutagênica do espaço laminar, a desterritorialização de Deleuze e Guattari implica um efeito de remodelação e redefinição de fronteira ou 'reterritorialização'. Isto pode colocar o 'corpo sem órgãos' laminar, conforme ele se re-corporaliza, em conflito com geografias meméticas existentes. Curiosamente, Deleuze e Félix Guattari argumentam que território é 'um resultado da arte' – "o que é chamado de arte bruta não é de modo algum patológico ou primitivo; é meramente esta constituição, esta libertação, das matérias de expressão no movimento de territorialidade: a base ou o fundamento da arte" (DELEUZE & GUATTARI, 1988, p. 316). Território é, portanto, estabelecido pela marcação, por exemplo, com rochas, barreiras, aromas ou uma pintura a óleo.

### **Edifícios miméticos civilizacionais**

A neurologista Susan Blackmore propôs o termo memeplex para se referir a agregados de memes (BLACKMORE, 2000, p. 78) – ideias relativamente 'vastas' (se considerarmos a analogia especial), simbióticas e que se reforçam mutuamente que oferecem suporte para a sobrevivência umas das outras. Memeplexos





arquetípicos tem algo de uma qualidade ‘holográfica’ – existem no indivíduo em relativamente baixa resolução, mas em manifestações altamente complexas e ‘semelhantes a edifícios’ na manifestação coletiva. Embora a mudança no formato do memplex seja inevitável, quando muitas pessoas na rede estão envolvidas em processos de comparação de suas ‘versões’ dos memes por meio de comunicação recíproca, um memplex é protegido da degradação (VELIKOVSKY, 2018, pp. 209-239).

Experiências transpessoais são profundamente pessoais e qualitativas (GROF, 1979). Elas ocorrem dentro do domínio da experiência humana subjetiva – *qualia*. Entretanto, parece que elas desenvolvem uma dimensão intrasubjetiva – rituais numinosos compartilhados, cerimônias e experiências transpessoais constituem o núcleo de muitas práticas religiosas, tornando-se, assim, realidades mitogênicas e psicológicas compartilhadas. Em seu livro *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Turner argumenta que o ritual pode oferecer um meio de acessar a “estrutura profunda” de cultura, que inclui não apenas suas crenças e valores compartilhados, mas também suas tensões e contradições subjacentes. Ele escreve, “O ritual fornece um meio de explorar e expressar os aspectos ocultos e frequentemente reprimidos da vida cultural e, assim, mediar a lacuna entre a estrutura social e a estrutura profunda” (TURNER et. al., 1995, p. 125).

Quando grandes memplexos se encontram no palco do mundo (uma vez que memplexos tem correlações geográficas com as várias culturas do mundo) pode parecer como um ‘choque de civilizações’ ou ‘guerra cultural’ – ou, se órgãos de lógica e consciência forem usados, um “diálogo de civilizações’ pelo qual as partes anfitriãs reconhecem os benefícios potenciais da síntese: ‘faça amor, não a guerra’.

O homem bomba ou o idealista utópico, são ambos igualmente movidos pela emoção e brasonados interiormente pela heráldica de visões religiosas e tribais. Nos encontrar dentro destas matrizes invisíveis de formações meméticas, a ação progressiva e revolucionária caracteriza a tradição como opressiva e procurará transcender, e o polo conservador resistirá e caracterizará a mudança radical como desrespeitosa e diabólica (como em – para ‘dispersar’, para ‘des-integrar’).



A força de conservação em oposição a revolução não está sempre ‘errada’ – muitas tradições herdadas ‘são parte do que constitui nossa humanidade mais avançada e, à maneira de um renascimento autóctone, considera-se prudente distinguir cuidadosamente formas passadas antiquadas e patológicas de normas social versus aquelas que permitiram nossa sobrevivência e progresso, e ‘conservar’ nosso conhecimento cultural acumulado, que pode conter muitos princípios que empoderam e liberam, educam e iluminam, representando formas de relacionamento humano e sistemas de ‘O Verdadeiro’, Bom & Belo’.

A realidade consensual e as instituições de ‘preservação da verdade’ existiram na cultura humana – o culto atua como uma pressão seletiva e cenário de adequação. Instituições ‘Detentoras da verdade’, quer seja a Catedral ou a Academia, servem para proteger o que é considerado verdade do que é considerado inverdade nas comunidades humanas, servindo para distinguir o cânone da heresia.

Arte esotérica ou visionária pode ser considerada como representações de experiências transpessoais simbólicas ou meméticas. Do mesmo modo que a arte estatal expressa egrégoras e etnias políticas e os arquétipos que governam instituições políticas e estatais, a arte esotérica expressa as egrégoras desterritorializadas de subculturas, experiências transpessoais cifradas e simbolizadas por meio de espécies de memes sub-culturais estabelecidos.

A figura contra-cultural Terrence McKenna, um expoente do revival autóctone que ele nomeou de *Archaic Revival*, falou sobre a experiência laminar enteogênica ou contemporânea no Esalen Institute in Big Sur, California, em 1989:

É uma porta para fora da história e para dentro da rede sob o quadro da eternidade. E eu lhes digo isso porque se a comunidade compreender o que a mantém unida, a comunidade será mais capaz de se organizar para voar para o hiperespaço porque o que precisamos é de um novo mito.

Talvez a dificuldade que instituições mantenedoras da verdade canonical tenham para integrar experiências transpessoais seja que as experiências transpessoais de ‘desterritorialização’ ou de ‘descomportamentalização’ sejam idiossincráticas e mitogênicas.



Ao aplicar a teoria memética, nós poderíamos dizer que experiências transpessoais são mesmo mutagênicas. Os xamãs intermediam remixagens e modificações simbólicas dentro das comunidades que os hospedam. O olhar ambivalente e mesmo desconfiado que as sociedades têm por tais experiências pode ser compreendido a partir da necessidade de realidade consensual e das 'ideias adequadas' serem conservadas contra a incursão de influência desterritorializante mutagênica. Tradicionalmente, o 'culto' e o ofício do xamã ou do padre, até certo ponto, modularia ou interpretaria experiências transpessoais por meio das forças conservadoras de tradições míticas. Mas como pode qualquer sociedade sustentar e preservar suas estruturas funcionais estabelecidas e definições de verdade sob uma taxa muito elevada de mutação de ideias ou memes por meio de experiências transpessoais na população é uma questão em aberto. Talvez possamos olhar para a reação das estruturas estabelecidas à Revolução Psicodélica da década de 1960 e para o movimento Rave do início da década de 1990 para obter pistas históricas.

Muitas ideias que começam como 'sub-culturais' podem ser isoladas, testadas, lentamente integradas se consideradas adequadas, de modo que elas eventualmente tornam-se endêmicas dentro da cultura geral. Por exemplo, a American Psychological Association (APA) estabeleceu uma Divisão de Psicologia Humanística em 1961. No entanto, a divisão, inicialmente, não incluiu psicologia transpessoal como um campo distinto. Foi apenas em 1972 que o nome da divisão foi mudado para Divisão de Psicologia Humanística e Psicologia Transpessoal, indicando um reconhecimento oficial e a incorporação de psicologia transpessoal no âmbito da divisão. Esta mudança aconteceu devido, em grande parte, aos esforços de Anthony Sutich, A. H. Maslow, Roger Walsh e Stanislav Grof, que foram instrumentais ao chamar a atenção para a importância das experiências transpessoais em psicologia (WALSH & GROB, 2006, p. 432-448; GROF, 2008, p. 46-54).

Em resumo, no mundo contemporâneo, as subculturas atuam quase como casas de triagem, ou espaços liminares de quarentena dentro do espaço coletivo de memes, se memplexos mutantes forem considerados como tendo uma 'aptidão' razoável ou vantagem adaptativa.



## Conceitos da subcultura esotérica

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
(BAUDELAIRE, 2015, p.15)*

*Tradução por William Aggeler:  
A Natureza é um templo no qual pilares vivos  
Algumas vezes dão voz a palavras confusas;  
O homem passa lá através de florestas de símbolos  
Que olham para ele com olhos compreensivos.*

O conceito de agregados meméticos que funcionam como edifícios culturais intransigentes ou embutidos invoca conceitos evitados dentro da cultura ocultista e esotérica. Estas 'ordens emergentes' foram descritas na literatura ocultista e hermética como 'egrégoras'.

Egrégoras são o resultado de desejos, emoções e crenças combinadas de um grupo de pessoas. Elas ganham uma vida própria, tornando-se uma forma de pensamento ou espírito que influencia os pensamentos e as ações do grupo. Elas são criadas sempre que pessoas se juntam com um objetivo ou propósito comum, consciente ou inconscientemente. (STAVISH, 2018, p. 2).

Esta ideia é similar ao conceito de 'noosfera' proposto por Teilhard de Chardin (2008/1955), que se refere à rede total de comunicação humana criando uma mente planetária coletiva. Mas, pela perspectiva da memética, este espaço não se origina nos genes nem em uma dimensão transcendental, mas é uma propriedade emergente complexa ou efeito de uma rede de informação composta por muitas mentes humanas em conexão (BLACKMORE, 2000).



Memplexos são ‘maiores’ que nós, e isto não está dizendo nada além de que a cultura em si transcende os indivíduos enquanto sendo, ao mesmo tempo, composta de indivíduos. Memplexos são sistemas emergentes, altamente complexos e, portanto, eles contêm características não previsíveis ou implícitas pelo comportamento básico de unidades ou figuras semânticas ou semióticas. Além disso, embora muitas partes do *pool* de memes da cultura sejam conscientemente projetadas, um alcance muito mais vasto é construído sobre uma acumulação evolutiva e ancestral, características geológicas e terrenos, reinos e domínios de vastas profundidades, alturas e complexidade. Essas estruturas são ‘orgânicas’ e mais parecidas com as ordens geométricas orgânicas dos recifes de corais do que dos arranha-céus e catedrais.

A sensação do sublime, ou numinoso, em uma obra de arte, pode ser a experiência de ‘contato’ com um ‘edifício civilizacional’ que parece maior, mais profundo e mais rico do que nosso conhecimento e compreensão individuais. Desta forma, a ‘Grande Arte’ atua como significantes heráldicos ou ‘nós mestres’ na rede de memes. Esses memplexos são muito mais antigos do que o ser humano individual – alguns componentes e características dessas paliçadas de memória são de grande antiguidade.

Se supusermos que existe alguma coisa no conceito de arquétipo ou memplexo, nós temos que também considerar a longa história evolucionária e o resíduo resultante do qual surgiram padrões ou estruturas arquitetônicas mais discretas e ornamentalmente formadas – *ursprache*, o primordial, ctônico e ancestral, parte da sopa primordial do espaço memético. As formações que os memes fazem no subconsciente significam que o ‘acasalamento’ e remistura mutagênica de memes não é um processo que ocorre na consciência racional externada, mas também dentro do subconsciente.

A partir dessas lentes, nós podemos discernir as antigas estruturas primordiais permanentes, ‘arquétipos’ ou ‘memplexos’ que são profundamente estáveis em nossa língua e cultura, e os mais móveis, de duração mais curta, ‘agentes ativos’ ou ‘egrégoras’ criadas dentro desse campo dinâmico de ressonância. Por exemplo, o fenômeno da agência autônoma e ‘entidades desencarnadas’



experenciada no ASOC transpessoal, tais como elfos, anjos, deusas e demônios e assim por diante, que personificam certos memplexos, do modo como na tradição Hindu Vedanta, considera-se que várias divindades refletem facetas discretas ou qualidades do *The One*, ParaBrahman etc.



Jean Delville, *The Last Idols*, 1931.  
Oil on canvas. 300x450 cm



Poderíamos dizer, portanto, que parte da qualidade poderosamente envolvente da arte, por exemplo, ouvir *Primavera* de Vivaldi, ler *O Senhor dos Anéis*, ou ficarmos absorvidos por um obra pictorial de magnitude, é entrar em um espaço transpessoal de 'rizoma' altamente carregado de referentes meméticos que, por assim dizer, irão 'vibrar' ou tocar ou soar como um sino tocado por uma campainha, ressonando em excitação quando iluminados pela percepção consciente/energia, atenção.



**Sungeneia (Afinidades)**



Gustave Moreau, Jupiter and Semele (detail), 1895.  
Oil on canvas, 212 x 118 cm, Musée Gustave Moreau, Paris.

Fizemos um breve levantamento das afinidades entre as noções de ‘consciente coletivo’, noosfera, egrégoras, e hiperespaço meme, este ‘resíduo psíquico primordial’; estes recorrentes motivos numinosos e símbolos arquetípicos emergem em todos os tempo e lugares numa forma de renascimento autóctone.





Estes símbolos aquetípicos ou constelações meméticas altamente carregadas podem permanecer latentes até que sejam ‘ativadas’ por um ‘estímulo liberador’.

Tais ‘arquétipos’ possuem imenso poder. A amante de Zeus, Semele, foi imediatamente eliminada quando foi enganada por Hera para exigir que seu amante se mostrasse a ela em toda sua glória divina. Os gregos sabiam que o ego pessoal nem sempre pode resistir ao contato direto com energias transpessoais.

A posse ou o encontro com um arquétipo não é necessariamente sempre negativa; pode ser uma fonte de poder e inspiração arquetípica. (von FRANZ 1980, p. 29). Poetas e filósofos invocam as Musas; amantes apelam a Afrodite e Eros; teurgos invocam Helios. O exemplo mais claro e relacionável é quando o amante ‘é tomado por uma energia numiosa (aos olhos do/a amado/a). Muita arte parece escapar dessa intersecção do pessoal com essa dimensão transpessoal da vida humana. Isso lembra a ‘divina loucura dos oráculos’.

Ao considerar os memes não meramente como informação, mas como fortemente ligados à ação, ao corpo social e a comportamentos evolutivamente relevantes, nos aproximamos da compreensão da relação da Arte com a experiência humana fenomenológica.

Jung descreveu o processo alquímico de ‘Amplificação’ (JUNG, 1970, pp 95-97) pelo qual a imagem é usada para criar um contexto significativo em torno de um símbolo que precisa ser examinado. Na amplificação subjetiva, um sonhador, por exemplo, usa a imaginação ativa para um símbolo onírico a fim de compreendê-lo melhor. Na amplificação objetiva, o analista coleta temas da mitologia, alquimia, religião, e outras fontes para iluminar, ou amplificar, símbolos arquetipicos produzidos em sonhos ou fantasia.

Este processo provoca *Catharsis* (do grego κάθαρσις, *catharsis*, que significa ‘purificação’ ou ‘limpeza’ ou ‘esclarecimento’), que Aristóteles enfatizou ser tão importante nas Artes. (ARISTÓTLES, Poéticas, c. 335 AEC). A catarse está relacionada com *Abreação* – um ‘re-contar’ artístico de um evento, tanto em um ‘tempo mítico’ quanto em uma memória histórica ou viva, ‘re-vivendo’ a experiência para purgá-la de sua carga emocional excessiva.



*Anagnorisis* também desempenha um papel importante nisso – a súbita consciência do herói de uma situação real e a percepção do herói em um relacionamento com um personagem muitas vezes antagônico, causando uma ‘integração’ de forças e emoções proto-meméticas.

### Psicológico e visionário

Em uma palestra proferida em 1929, *Psicologia e Literatura*, Jung diferenciou entre o ‘psicológico’ e o ‘visionário’ na arte.

É uma coisa estranha que deriva sua existência do interior da mente humana – que sugere o abismo do tempo que nos separa de eras pré-humanas, ou evoca um mundo super-humano de luz e escuridão contrastantes. É uma experiência primordial que ultrapassa a compreensão do homem e à qual ele corre o risco de sucumbir. O valor e a força da experiência são dados por sua enormidade. Ela surge das profundezas atemporais [...] As experiências primordiais rasgam de alto a baixo a cortina sobre a qual é pintado o quadro de um mundo ordenado. E permitem um vislumbre do abismo insondável do que ainda não se tornou. É uma visão de outros mundos, da obscuridade do espírito, ou do começo de coisas de antes da idade do homem, ou de gerações do futuro ainda não nascidas? (JUNGIAN Terms | Chalquist.com, n.d.)

O *Chalquist Glossary of Jungian Terms* online registra este ponto assim:

A arte nunca pode ser reduzida a psicopatologia porque arte visionária é maior que seu criador e se baseia em imagens e forças primordiais. Mais do que um sintoma ou alguma coisa secundária, é uma verdadeira expressão simbólica, uma reorganização das condições a que a reduz a explicação causalista. (JUNGIAN Terms | Chalquist.com, n.d.)

Ao fazê-lo, ele elaborou acerca da loucura divina ou inspiração dos poetas a que Platão aludiu, e também talvez iludiu o Tautegórico – invocado por Coleridge e Friedrich Schelling – onde o Símbolo dirige para si mesmo, sua auto-existência primordial (‘pensamentos primordiais’ – *Urgedanken*), em vez de outra coisa (como em alegoria). Schelling afirma que o *Prometeus* de Ésquilo não é um pensamento humano. É um dos pensamentos primordiais que se empurra para a existência. (DAY, 2003, pp 71-74).



Aqui está o poder investido em bardos, oráculos, artistas e poetas – a ‘loucura divina’ da ‘inspiração’. Uma ‘reorganização das condições’.

Em outras palavras, a arte afeta o resíduo simbólico, em vez de apenas ‘representá-lo’ ou fazer comentários. Os artistas são *Artifex*, ou artífices dentro deste espaço simbólico, produzindo artefatos que podem incluir transformações poderosas por ‘ressonar’ campos arquetípicos dentro da consciência coletiva e, assim, por meio de processos de catarse, ab-reação, anagnorisis, em direção à *Anagnonia* (PROCLUS, 412-485 AD), - a ‘ascensão divina’ de integração do subconsciente com o consciente, esta *Peripatéia* ou ‘ponto de virada’, na jornada do caos ou ‘submundo’ catártico de reinos internos desordenados, e voltados para um nível mais elevado de integração (apocatástase) e totalidade.

### **Considerações finais**

O interdiscurso entre várias disciplinas é importante para a correta valorização da produção artística visionária na vida humana. Pode ser proveitoso, ao tentar entender ou explicar fenômenos como a ‘arte visionária’, desenvolver e testar novas conexões entre disciplinas e conceitos, psicologia e teoria da informação.

Reconhecer o valor cultural e psicológico das experiências transpessoais não requer um desafio frontal ao paradigma científico dominante, mas pode ser entendido como um fenômeno que surge em *qualia* produzindo efeitos modulatórios e de remixagem não apenas sobre o indivíduo, mas também sobre a cultura por intermédio das artes.



## Referências

- ALDERWICK, W. **Beyond the Kitsch Barrier: An Exploration of the Bauharoque.** Under/Current, 2008.
- ARISTOTLE. **Metaphysics Book X-XIV.** Translator: Hugh & G. Cyril Armstrong (trans). Harvard University, 1958. [196](#)
- ARISTOTLE. **Poetics.** Translator: Heath, Malcolm. Penguin Publishing Group, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **The Flowers of Evil / Les Fleurs Du Mal.** Translator: William Aggeler. Revival Waves Of Glory Ministry, 2015.
- BLACKMORE, Susan J. **The Meme Machine.** New York: Oxford University Press, 1999.
- BOLIN, Paul E. **Imagination and Speculation as Historical Impulse: Engaging Uncertainties within Art Education History and Historiography.** Studies in Art Education ed., vol. 50, National Art Education Association, 2009.
- CARPENTER, Humphrey. **The Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams, and their friends.** Allen and Unwin, 1978.
- DAVIS, Henry, and Plato. **The Republic: The Statesman of Plato.** Creative Media Partners, LLC, 2022.
- DAWKINS, Richard. **The Selfish Gene.** Oxford University Press, 2006.
- DAY, Jerry. **Voegelin, Schelling, and the Philosophy of Historical Existence.** University of Missouri Press, 2003.
- DEBORD, Guy. **Society of the Spectacle.** Black & Red, 1983.
- DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.** Athlone Press, 1988.
- ELLUL, Jacques. **The Technological Society.** Random House USA Inc, 1967.
- EURON, Paolo. **Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work.** Brill, 2019.
- FOWLIE, Wallace. **Baudelaire Today** [Review of Poems of Baudelaire (Les Fleurs du Mal); Pensées de Baudelaire; Connaissance de Baudelaire; Correspondance Générale, by R. Campbell, Baudelaire, H. Peyre, H. Peyre, & Baudelaire]. Poetry, 82(2), 86–95. Poetry Foundation, 1953
- FRANZ, Marie-Luise von. **Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology.** Inner City Books, 1980.



GROF, Stanislav. **Brief history of transpersonal psychology.** International Journal of Transpersonal Studies, 27(1), 46–54. International Journal of Transpersonal Studies, 2008

GROF, Stanislav. **Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research.** Souvenir Press, 1979.

GUÉNON, René. **The Reign of Quantity & the Signs of the Times.** Sophia Perennis, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **The Archetypes and the Collective Unconscious.** Translated by Richard Francis Carrington Hull. Routledge, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **Modern Man in Search of a Soul.** Translated by Cary F. Baynes and William Stanley Dell. Routledge, 2001.

JUNG, Carl Gustave. **The Structure and Dynamics of the Psyche** (*Collected Works of C. G. Jung*). 1 ed. Routledge, 1970.

JUNG, C. G. **On Psychological and Visionary Art: Notes from C. G. Jung's Lecture on Gérard de Nerval's Aurélia.** Edited by Craig E. Stephenson, translated by Richard Sieburth. Princeton University Press, 2015.

"Jungian Terms | chalquist.com." *Craig Chalquist*, <https://www.chalquist.com/jungian-terms>. Accessed 26 March 2023.

LESZL, Walter G. **Plato's attitude to poetry and the fine arts, and the origins of aesthetics.** 3:285-35, Société d'Études Platoniciennes, 2006.

MARIE, Charles Felix. **Description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie.** Firmin-Didot, 1882.

MATURANA, H. R., and F. J. Varela. **De Máquinas y Seres Vivos.** vol. 46, Revista Chilena de Historia Natural, 1973.

MATURANA, Humberto R., and Francisco J. Varela. **The tree of knowledge: the biological roots of human understanding.** Translated by Robert Paolucci. Shambhala, 1992.

MCKENNA, Terence K. **The archaic revival: speculations on psychedelic mushrooms, the Amazon, virtual reality, UFOs, evolution, Shamanism, the rebirth of the goddess, and the end of history.** HarperCollins, 1991.

POPPER, Karl. **All Life is Problem Solving.** Routledge, 2001.

PROCLUS. **The Elements of Theology.** Editor: Eric Robertson Dodd. Translator: Eric Robertson Dodds. Clarendon Press, 1992.



ROSCH, Eleanor, et al. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. MIT Press, 2016.

SCHELLING, F. W. J. **Historical-critical Introduction to the Philosophy of Mythology**. Translated by Mason Richey, Marcus Zisselsberger. Edited by Mason Richey, Marcus Zisselsberger. State University of New York Press, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**.

STAVISH, Mark. **Egregores: The Occult Entities That Watch Over Human Destiny**. Inner Traditions/Bear, 2018.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. **The Phenomenon of Man**. HarperCollins, 2008.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Tree and Leaf**. HarperCollinsPublishers, 2001.

TRIVIGNO, Franco V. **Plato's Ion: Poetry, Expertise, and Inspiration**. Cambridge University Press, 2020.

TURNER, Victor, et al. **The Ritual Process: Structure and Anti-structure**. Aldine de Gruyter, 1995.

TURNER, Victor Witter. **Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**. Cornell University Press, 1970.

TURNER, Victor Witter. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. Performing Arts Journal Publications, 1982.

VASARI, Giorgio. **Vasari's Lives of the Artists: Giotto, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titian**. Editor: Marilyn Aronberg Lavin. Translator: Jonathan Foster. Dover Publications, 2005.

Velikovsky Phd, J T. **The Holon/Parton Theory of the Unit of Culture (or the Meme, and Narreme)**. DOI:10.4018/978-1-5225-0016-2.ch009. The University of Newcastle, Australia: IGI Global, 2018.

VERDENIUS, Willem J. **Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us**. Edited by Willem Jacob Verdenius, E.J. Brill, 1972.

WALSH, R., and GROB, C. **Early psychedelic investigators reflect on the psychological and social implications of their research**. 46(4):432-448, DOI:10.1177/0022167806286745. Journal of Humanistic Psychology, 2006.

Xenophon. **A History of My Times**. Editor and translator: Rex Warner. Penguin Publishing Group, 1979.

Recebido em 13/02/2023, aceito em 06/03/2022



## O ÁLBUM ORÁCULOS: CRIANDO QUADRINHOS POÉTICO-FILOSÓFICOS INSPIRADOS NO I CHING

Edgar Silveira Franco<sup>1</sup>

**Resumo:** O álbum em quadrinhos *Oráculos* reuniu 10 histórias em quadrinhos (HQs) curtas criadas pelo quadrinhista Edgar Franco (Ciberpajé) ao longo de 20 anos e publicadas inicialmente em revistas alternativas e fanzines. Essas HQs foram desenvolvidas inspiradas em 2 oráculos, 4 delas tendo como base hexagramas do oráculo milenar chinês I Ching, e 6 delas baseadas em arcanos maiores do Tarô. As HQs publicadas no álbum incluem as características basais do gênero poético-filosófico dos quadrinhos e um processo criativo peculiar. A unicidade de cada uma delas diz respeito à forma com que foram criadas unindo a resposta do Oráculo - após a sua consulta -, a relação de significado percebida pelo autor a partir de sua experiência de vida naquele momento -, e a geração de uma breve narrativa metafórica que conectou o sentido do oráculo com a transformação da realidade ordinária desejada pelo criador. Esse processo criativo diferenciado transforma a criação em um ato para além de catártico, um ato de autotransformação, caracterizando essas HQs como Quadrinhos Expandidos (FRANCO, 2017). Esse artigo conceitua os quadrinhos poético-filosóficos e apresenta os processos criativos das 4 HQs inspiradas no I Ching publicadas em *Oráculos*.

**Palavras-chave:** Histórias em Quadrinhos, Quadrinhos Poético-Filosóficos, Processo Criativo, I Ching

## THE *ORÁCULOS* COMIC BOOK: CREATING POETIC-PHILOSOPHICAL COMICS INSPIRED BY THE I CHING

**Abstract:** The comic book *Oráculos* brought together 10 short comics created by the comic artist Edgar Franco (Ciberpajé) over 20 years and initially published in alternative magazines and fanzines. These comics were developed inspired by 2 oracles, 4 of them based on hexagrams of the ancient Chinese oracle I Ching, and 6

---

<sup>1</sup>Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Artista transmídia com premiações nas áreas de quadrinhos e arte e tecnologia. Criador do universo ficcional da Aurora Pós-humana com o qual tem realizado obras em múltiplas mídias e suportes como quadrinhos, ilustração, poesia, aforismo, conto, música, vídeo, cinema, animação, instalação, web arte, gamearte e performance. É um dos pioneiros brasileiros do gênero poético-filosófico de quadrinhos, e mentor da banda performática Posthuman Tantra e do Projeto Musical Ciberpajé. Pesquisador criador do termo HQtrônicas, autor de 4 livros acadêmicos e dezenas de artigos, pós-doutor em arte, quadrinhos e performance pela UNESP, pós-doutor em arte e tecnociência pela UnB, doutor em artes pela USP, mestre em multimeios pela UNICAMP, arquiteto e urbanista pela UnB. Desde 2008 atua como professor permanente do Programa de Mestrado e Doutorado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Desde 2011 coordena o Grupo de Pesquisa CRIA\_CIBER na FAV/UFG. Sua obra artística tem sido estudada por pesquisadores do Brasil e do exterior de múltiplas áreas, tendo gerado 4 livros dedicados a ela, inúmeros artigos científicos, um dossiê completo para a revista acadêmica *Cadernos Zygmunt Bauman* (UFMA), além de TCCs, dissertações e teses que analisam diversos aspectos de suas criações. Blog "A Arte do Ciberpajé Edgar Franco": <http://ciberpaje.blogspot.com.br/>. E-mail para contato: [ciberpaje@gmail.com](mailto:ciberpaje@gmail.com).



of them based on major arcana of the Tarot. The comics published in the album include the basic characteristics of the poetic-philosophical genre of comics and a peculiar creative process. The uniqueness of each of them has to do with the way in which they were created by uniting the Oracle's response - after consulting it -, the relationship of meaning perceived by the author - with his life experience at that moment -, and the generation of a brief metaphorical narrative that connects the meaning of the oracle with the transformation of the ordinary reality desired by the creator. This differentiated creative process transforms creation into an act that goes beyond being cathartic, an act of self-transformation, characterizing these comics as Expanded Comics (FRANCO, 2017). This article conceptualizes poetic-philosophical comics and presents the creative processes of the 4 comics inspired by the I Ching published in *Oráculos*.

**Keywords:** Comics, Poetic-Philosophical Comics, Creative Process, I Ching

As HQs poético-filosóficas, reunidas pela primeira vez no álbum em quadrinhos *Oráculos*, foram criadas ao longo de vinte anos e publicadas em revistas alternativas e fanzines. Na primeira parte da edição apresento quatro HQs inspiradas nos hexagramas do oráculo milenar chinês I Ching, e na segunda parte seis HQs inspiradas nos arcanos maiores do Tarô. Essas histórias foram criadas após jogar o I Ching, ou sortear um dos arcanos maiores do Tarô, em momentos cruciais de minha vida, nos quais eu estava passando por uma experiência transformadora, tendo que tomar decisões importantes. As narrativas nasceram utilizando a essência simbólica do oráculo somando-a às minhas dúvidas e questionamentos do momento em que foram criadas, gerando metáforas de autotransformação e transcendência, encarando o processo criativo como um processo curativo na busca de minha integralidade de ser. Para mim a arte é um processo ritual introspectivo e frutivo e como artista assumo as HQs como uma legítima forma de arte e expressão autoral que tem como objetivo principal a transmutação do seu criador. Dediquei o álbum em quadrinhos *Oráculos ao Cosmos*, o grande mistério insondável, de onde vim, para onde vou, e o que sou. Fui considerado pelo pesquisador Dr. Elydio dos Santos Neto (2013) como um dos pioneiros e principais representantes do gênero brasileiro de quadrinhos denominados poético-filosóficos, caracterizado pela intenção filosófica deliberada, pelo texto mais afinado com a poesia do que com a prosa, pela exploração experimental do traço e enquadramento, e pela brevidade das narrativas





(SANTOS NETO, 2011). As HQs editadas em Oráculos caracterizam-se dentro do gênero genuinamente brasileiro de quadrinhos chamado de gênero poético-filosófico, na sequência conceituarei esse singular gênero das HQs e tratarei do processo criativo das 4 primeiras HQs publicadas no álbum, elas foram diretamente inspiradas por hexagramas do I Ching.

### **Quadrinhos poético-filosóficos: mais do que um gênero, uma forma autoral e genuína de criação**

As HQs de autor, ou seja, a produção de quadrinhos que caracterizo como arte, diferenciam-se da produção comercial criada com o objetivo de entreter e lucrar. Os quadrinhos autorais caracterizam-se por refletirem o ideário do autor, além disso exploram o potencial da linguagem dos quadrinhos, apresentam traço pessoal, narrativas mais complexas e geralmente são desenvolvidas por um único criador que escreve o roteiro e se encarrega dos desenhos, ocorrendo, esporadicamente, casos de HQs autorais feitas em parceria por roteiristas e desenhistas. Esses trabalhos se diferenciam enormemente do dito quadrinho comercial, ou seja, a produção de quadrinhos destinada a suprir a demanda de mercado e comprometida apenas com o lucro e com as ondas de consumo que se sucedem intermitentemente. Obviamente existem casos isolados de obras criadas para os grandes estúdios de quadrinhos que mantêm as características expressivas autorais de seus criadores (FRANCO, 2017, p.13-14).

Os ditos quadrinhos comerciais são encomendados pelos grandes estúdios, feitos por equipes, numa linha de produção que envolve diversas etapas. Seguem regras ditadas pela editora e têm prazos rígidos para produção, impressão e distribuição. Nessas HQs o que geralmente importa é a personagem e nunca o autor que está criando a narrativa. Não há pesquisa de linguagem, os roteiros são cheios de clichês e o desenho procura copiar o padrão vigente da época. Obviamente os quadrinhos autorais insurgem-se contra esse modelo tradicional e comercial de pensar essa linguagem singular, aproximando-a dos conceitos de autoexpressão artística e poética. Meu trabalho como quadrinhista sempre esteve afinado com a



autoralidade e a arte.

Minha atuação como artista transmídia iniciou-se aos 12 anos de idade produzindo quadrinhos para fanzines. Ao longo de 40 anos essa produção criativa ampliou-se e diversificou-se envolvendo outras expressões e linguagens como música, performance, poesia, conto, vídeo, cinema, HQtrônica, web arte, instalação, entre outras. Assim, desde o fim de minha graduação em Arquitetura e Urbanismo na UnB, em Brasília – tenho atuado como artista e pesquisador nas áreas de histórias em quadrinhos, arte e tecnologia, narrativas híbridas e hipermídia e desenho - publicando dezenas de artigos em livros e periódicos acadêmicos, apresentado minhas pesquisas, há mais de vinte e cinco anos, em congressos e eventos no Brasil e exterior (FRANCO, 2017, p.16). Já recebi várias premiações nacionais nas áreas de arte e tecnologia, quadrinhos e ficção científica, e em 2022 fui premiado com o Troféu Angelo Agostini de Mestre do Quadrinho Nacional, uma distinção dada a quadrinhistas nacionais com ao menos 25 anos de contribuições significativas para a HQ brasileira.

Durante minha trajetória acadêmica e artística tenho defendido a linguagem das histórias em quadrinhos como uma forma genuína de expressão artística. Incentivando o seu ensino nas abordagens teórica e prática em cursos de licenciatura e bacharelado em artes visuais. Tive a iniciativa de criar a disciplina “Histórias em Quadrinhos de Autor” na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, onde sou professor efetivo e também oriento pesquisas de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, já tendo orientado mais de 15 teses e dissertações envolvendo o estudo de processos criativos de quadrinhos (FRANCO, 2017, p.18). Batizei os quadrinhos que faço a partir de suas singularidades conceituais, estéticas e poéticas de quadrinhos Poético-filosóficos. Ainda em 1997 publiquei um artigo de minha autoria intitulado “Panorama dos Quadrinhos Subterrâneos no Brasil”, o seu objetivo e escopo eram:

Apresentar a produção de histórias em quadrinhos nos fanzines brasileiros da atualidade, enfatizando principalmente os quadrinhistas de cunho autoral e ou aqueles que apresentam uma produção mais constante e profícua. Para tanto foram observados e



analisados o maior número de fanzines possível, principalmente os títulos mais conhecidos a partir da década de noventa, separando os artistas em grupos, segundo tendências evidenciadas em seus trabalhos (FRANCO, 1997, p.51).

Foram analisados 400 fanzines de todas as regiões do país para a realização da pesquisa que gerou o artigo, no intervalo de 1989 a 1995. Para sistematizar a análise, os quadrinhistas foram divididos em linhas, observando semelhanças de linguagem, afinidades estilísticas e temáticas. As linhas foram nomeadas de: Poético-Filosófica, Expressionista, Visceral-Macabra, e Tradicional. Surgiu então o termo “quadrinhos poético-filosóficos” que posteriormente batizaria esse gênero de quadrinhos, e já foi descrita ali a primeira definição para ele:

Linha Poético-Filosófica – Quadrinhistas que passam deliberadamente mensagens filosóficas e questionamentos existenciais em seus trabalhos, muitas vezes lançam mão de textos poéticos de sua autoria ou de outrem como roteiro para suas HQs. Nem sempre têm compromisso com a linearidade da narrativa, além disso, são caracterizados por muito experimentalismo no enquadramento e no traço (FRANCO, 1997, p.54).

Dentre as linhas propostas no artigo, a poético-filosófica destacava-se pela diversidade de seus criadores e por ser uma das mais profícuas. Ao batizar o gênero utilizei o conceito de poética na visão aristotélica de devir – diretamente conectada ao contexto filosófico – de possibilidades de vir a ser, mas também no sentido de poíesis como “o ato criativo”, assim em meu entender a somatória de devir e criação é igual a “poética”.

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular. (ARISTÓTELES, 1987, p.209).

O termo “quadrinhos poético-filosóficos” consolidou-se como forma de batizar esse singular gênero de quadrinhos na pesquisa de pós-doutorado de Elydio



dos Santos Neto, realizada no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, e intitulada “As Histórias em Quadrinhos poético-filosóficas no Brasil: contextualização histórica e estudo das interfaces educação, arte e comunicação” (2010). Em artigo escrito em 2009, Santos Neto já apontava quais as características definidoras do gênero:

São, portanto, três as características que principalmente definem uma história em quadrinhos poético-filosófica: 1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da tradicional; 3. Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos. Quando se fala de intencionalidade poética aqui é no sentido sugerido por Edgar Franco, que se referenciou no pensamento de Aristóteles, isto é, um olhar que, sem perder completamente o pé do chão presente e estando aberto aos influxos criativos da imaginação, consegue vislumbrar as coisas que ainda não são e trazê-las para a fruição e reflexão do leitor ou leitora. (...) Quando se fala de intencionalidade filosófica a referência é ao desejo, que explicitam os autores poético-filosóficos, de provocar uma reflexão mais profunda sobre a condição humana em seus leitores e leitoras e, para isso, compartilham suas visões sociais, oníricas, subjetivas, cósmicas, políticas e espirituais por meio da linguagem dos quadrinhos (SANTOS NETO, 2009, p.90).

O pesquisador Santos Neto (2009) também ressalta que por suas singularidades únicas, mesmo sofrendo influências de certas vertentes do quadrinho autoral europeu, o gênero poético-filosófico de quadrinhos é um fenômeno da arte sequencial genuinamente brasileiro (FRANCO, 2017, p22-23). Essas singularidades têm despertado cada vez mais os pesquisadores das áreas de artes, comunicação e educação a estudarem o gênero a ponto da editora Marca de Fantasia criar a coleção de livros teóricos acadêmicos Quadrinhos Poético-filosóficos que já conta com 13 títulos, dentre eles alguns que enfocam a minha produção quadrinhística: Os quadrinhos poético-filosóficos de Edgar Franco: textos, HQs e entrevistas (2012), de Elydio dos Santos neto; Edgar Franco e suas criaturas no Banquete de Platão (2012), de Nadja Carvalho; Processos criativos de Quadrinhos Poético-filosóficos: a revista Artlectos e Pós-humanos (2015), de Edgar Franco e Danielle Barros; Quadrinhos Expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex (2017), de Edgar Franco; Conversas com o Ciberpajé: vida, arte, magia e transcendência (2019), de Edgar Franco e Danielle Barros; Agatha: símbolos e mitos nos quadrinhos poético-



filosóficos (2018), de Danielle Barros; *Artlectos e Pós-Humanos: da Aurora Pós-Humana às novas configurações sociais* (2020), de Giovane Corrêa Rojas; e *Hipermodernidade e representações artísticas: o binarismo em André Sant'Anna e Edgar Franco* (2023), de Ellen Caetano da Silva.

### **Oráculos: criando quadrinhos oraculares inspirados pelo I Ching**

Desde muito jovem, ainda na pré-adolescência, iniciei meu interesse pelos oráculos. A princípio incentivado por meu pai que gostava muito do I Ching e tinha uma edição incrível da Editora Pensamento do livro *I Ching – O Livro das Mutações* (WILHELM, 1984), com tradução diretamente do alemão que teve como base a versão original chinesa. A obra foi traduzida e comentada pelo sinólogo Richard Wilhelm, e inclui o prefácio da edição inglesa escrito por C. G. Jung. A edição é de 1984, e logo que meu pai adquiriu o livro, eu tinha 12 anos, fomos “jogar” o I Ching utilizando moedas para chegarmos aos hexagramas. Para um menino de 12 anos, os textos do livro poderiam ter certo hermetismo ou serem considerados complexos, mas como eu já era um ávido leitor, não os achei difíceis, e saliento que nessa época eu já fazia minhas primeiras histórias em quadrinhos, iniciando minha publicação em fanzines. Depois de “jogar o I Ching” inúmeras vezes com meu pai, passei a fazê-lo também sozinho, achava o ato de chegar a um hexagrama divertido e ler a mensagem trazida por ele algo curioso e que já nesse tempo levava-me a refletir sobre aspectos da minha vida. Lembro que cheguei a jogar para alguns amigos, mas eles se mostraram desinteressados e segui fazendo-o para mim até a vida adulta.

Em 1985 comprei na banca uma versão simplificada do I Ching lançada pela Editora Abril e que tinha como brinde dois belos dados oitavados, um azul e um vermelho, com os trigramas do oráculo milenar em suas faces. O livreto intitulado “Dados Chineses da Sorte” acompanhava os dados e trazia os 64 hexagramas do I Ching resumidos nele, desde então passei também a utilizar esses dados para fazer meus jogos de I Ching, e utilizo-os eventualmente até hoje, depois de 38 anos que os adquiri na banca de revista de minha cidade, Ituiutaba, em Minas Gerais. Vendo meu



interesse sempre renovado pelo I Ching, meu pai presenteou-me com a edição da Editora Pensamento que está comigo até hoje, e mesmo tendo adquirido outras edições e versões da obra ao longo dos anos, ainda tenho como fonte primeva de minhas consultas essa primorosa edição de Richard Wilhelm. É importante destacar que o I Ching é um legado cultural fundamental da história chinesa, e para além de ser um oráculo, o livro é também um dos tratados filosóficos mais importantes da cultura chinesa, como destaca Richard Wilhelm (1984, p.3):

O Livro das Mutações - I Ching em chinês - é, sem dúvida, uma das mais importantes obras da literatura mundial. Sua origem remonta a uma antiguidade mítica, tendo atraído a atenção dos mais eminentes eruditos chineses até os nossos dias. Tudo o que existiu de grandioso e significativo nos três mil anos de história cultural da China ou inspirou-se nesse livro ou exerceu alguma influência na exegese do seu texto. Assim, pode-se afirmar com segurança que uma sabedoria amadurecida ao longo de séculos compõe o I Ching. Não é, pois, de estranhar que essas duas vertentes da filosofia chinesa, o Confucionismo e o Taoísmo, tenham suas raízes comuns aqui. Esse livro lança uma nova luz em muitos segredos ocultos no modo de pensar tantas vezes enigmático desse sábio misterioso, Lao-tse e seus discípulos. O mesmo ocorre em relação a muitas ideias que surgem na tradição confucionista como axiomas aceitos sem serem devidamente examinados. Na realidade, não apenas a filosofia da China mas também sua ciência e arte de governar sempre buscaram inspiração na fonte de sabedoria encontrada no I Ching, não sendo, por isso, motivo para surpresa que apenas este dentre todos os clássicos confucionistas tenha escapado à grande queima de livros ocorrida no período de Ch'in Shih Huang Ti. Mesmo os aspectos mais simples da vida cotidiana da China estão embebidos de sua influência.

A utilização oracular do I Ching envolve um sistema simbólico e codificado baseado inicialmente em sim e não, através de uma linha contínua, ou uma linha quebrada, que se desdobra para um sistema triádico com três linhas formando os chamados trigramas e que se desdobra em oito trigramas, o método envolve a conexão entre dois trigramas que gera um hexagrama, o conjunto de possibilidades diversas compõe então os 64 hexagramas do milenar oráculo. É importante destacar que os oito trigramas envolvem uma síntese universal de elementos simbólicos da existência, como destaca Wilhelm (1984, p.5):



Esses oito trigramas foram concebidos como imagens de tudo o que ocorre no céu e na terra. Sustentava-se também que eles sempre se acham num estado de contínua transição, passando de um a outro, assim como uma transição sempre está ocorrendo, no mundo físico, de um fenômeno para outro. Aqui se tem o conceito fundamental do Livro das Mutações. Os oito trigramas são símbolos que representam mutáveis estados de transição. São imagens que estão em constante mutação. Focalizam-se não as coisas, em seus estados de ser — como acontece no Ocidente -, mas os seus movimentos de mutação. Os oito trigramas, portanto, não são representações das coisas enquanto tais, mas de suas tendências de movimento. Essas oito imagens vieram a adquirir múltiplos significados.

Os 64 hexagramas são o desdobramento com entrecruzamentos simbólicos desses 8 trigramas nomeados como: Chi'ien, o Criativo; K'un, o Receptivo; Chên, o Incitar; K'an, o Abismal; Kên, a Quietude; Sun, a Suavidade, Li, o Aderir e; Tui, a Alegria.

De modo a abranger uma multiplicidade ainda maior, essas oito imagens, numa data muito remota, foram combinadas uma com as outras, quando então se obteve um total de 64 signos. Cada um desses signos consiste de seis linhas positivas ou negativas. Cada linha é considerada como sendo passível de mudança, e sempre que uma linha muda toda a situação representada pelo hexagrama muda também (WILHELM, 1984, p.6).

Depois de algumas questões conceituais sobre o I Ching, reitero que o oráculo acompanhou-me durante toda minha jornada de vida e creio seguirá acompanhando até a minha morte. Lembro-me que ainda nos anos 80 cheguei a utilizar o I Ching como meio para auxiliar-me na condução de roteiros para algumas de minhas histórias em quadrinhos, mas fazia isso de forma diletante e as narrativas não tinham uma ligação direta com o hexagrama em questão. A partir da segunda metade da década de 90, já com meu traço estilizado maduro e com o conceito de quadrinhos poético-filosóficos proposto por mim para batizar o que eu e alguns amigos quadrinhistas estávamos fazendo, iniciarei um processo de criar algumas HQs diretamente inspiradas pelos hexagramas do I Ching, motivo desse artigo, e também por arcanos maiores do Tarô, que serão abordadas em um próximo artigo.

No época da criação dessas HQs oraculares os meus estudos de magia já estavam ampliando-se e eu passei a encarar meus processos criativos como ações



mágickas de autotransmutação, ou seja, no caso do I Ching o objetivo direto da criação da HQ era interpretar de forma metafórica o sentido do hexagrama para mim e através do ato criativo introjetá-lo em meu self para gerar uma transformação em minha percepção da realidade ordinária. Um verdadeiro ato artístico-mágicko de autotransmutação do ser. Com essa metodologia desenvolvida e definida por mim, passei a criar essas singulares narrativas em quadrinhos só em momentos cruciais de dúvidas existenciais e questionamentos filosóficos, recorrendo inicialmente ao oráculo, para então chegar a um hexagrama e transformá-lo em uma história em quadrinhos que dialogasse com o sentido do seu conteúdo para a minha visão da realidade e do questionamento interior que provocou todo o processo. Utilizando assim a arte como uma forma de cura. Arte como cura interior. Para o álbum em quadrinhos Oráculos, selecionei 4 dessas HQs que considerei importantes pelo impacto que tiveram na percepção da realidade para mim, e nas transformações biopsicossociais que causaram em meu ser. Também são obras representativas do meu traço e das singularidades expressivas do quadrinho poético-filosófico desenvolvido por mim. As 4 HQs incluem texto poético, sem uso de balões de fala, e apresentam universos ficcionais fantásticos, com clima onírico e personagens humanoides, que podem ser interpretados como extraterrestres, elementais, entidades espirituais, ou outras alcunhas que situam as narrativas em territórios que tangenciam os gêneros da ficção científica, da fantasia, do terror e do misticismo. Tratarei brevemente aqui dos processos criativos das quatro HQs, na ordem que foram publicadas no álbum Oráculos: A Estagnação, A Reação, O Desenvolvimento, e A Oposição.

A HQ A Estagnação tem 8 páginas (Figuras de 1 a 8) e surgiu a partir de um momento crucial de minha vida, quando precisava tomar decisões fundamentais a respeito da carreira e no campo afetivo. Eu havia concluído a minha graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília e estava noivo. Joguei o I Ching e deparei-me com o hexagrama 12, chamado Pi / A Estagnação, formado pelo trigramma superior Chi'ien, e pelo trigramma inferior K'un. O introito do texto desse hexagrama na tradução de Wilhelm (1984, p.61) diz:

Este hexagrama é o oposto do precedente. O céu está acima,





retirando-se cada vez mais, enquanto a terra abaixo mergulha nas profundezas. Os poderes criadores estão dissociados. É a época da estagnação e do declínio. Esse hexagrama é atribuído ao sétimo mês (agosto-setembro), quando o ano já ultrapassou seu zênite e o declínio outonal advém.

Além desse trecho inicial li detidamente todo o texto analítico sobre Pi, nessa e em outra sessão do livro, inclusive consultando outros volumes. A leitura repetida do hexagrama durante 3 dias e um tempo de meditação sobre seus significados para a minha experiência de vida naquele momento deflagraram a criação da narrativa.

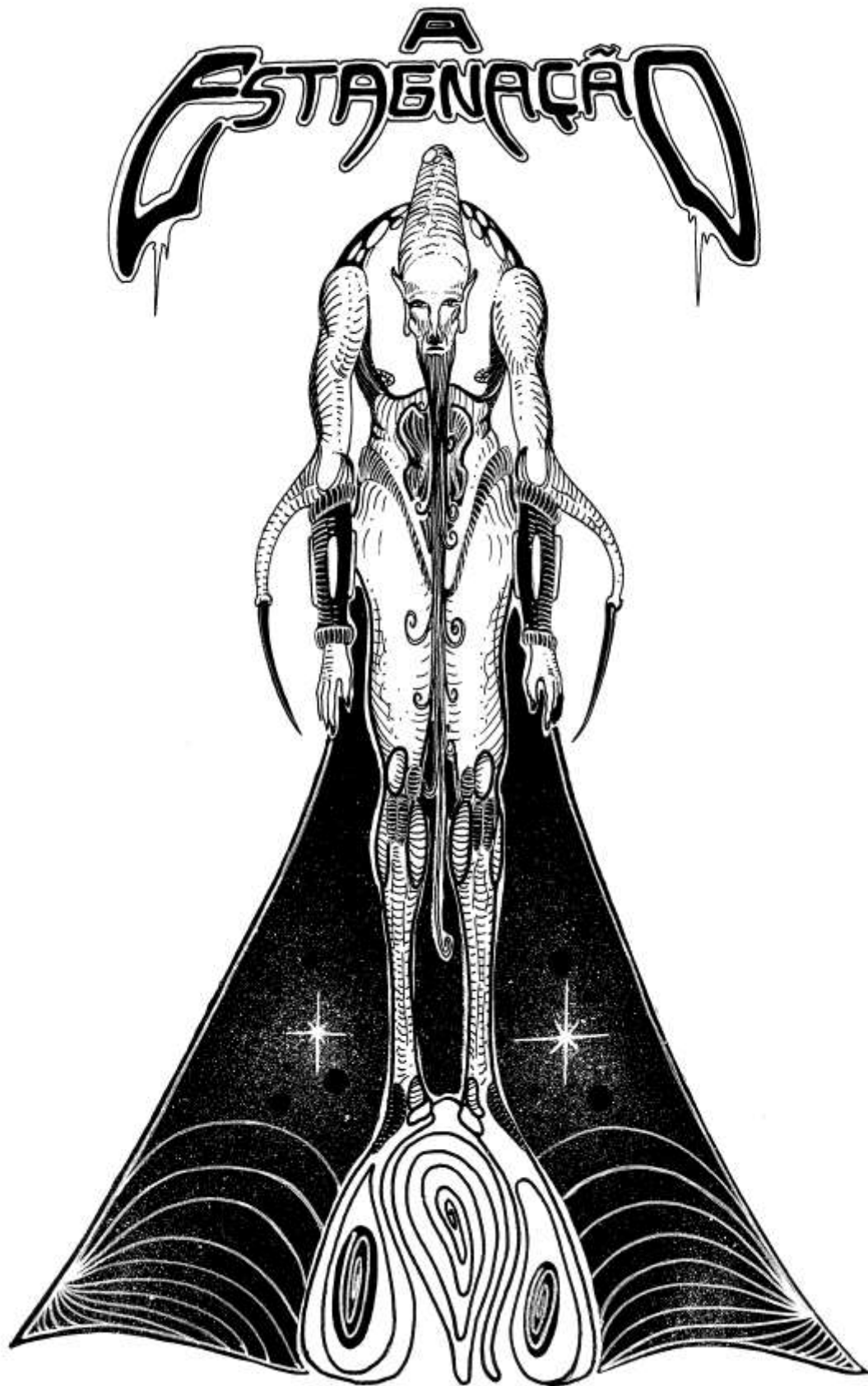


Figura 1 – Página 1 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.



Figura 1 – Página 2 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.



Figura 3 – Página 3 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.



Figura 4 – Página 4 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.

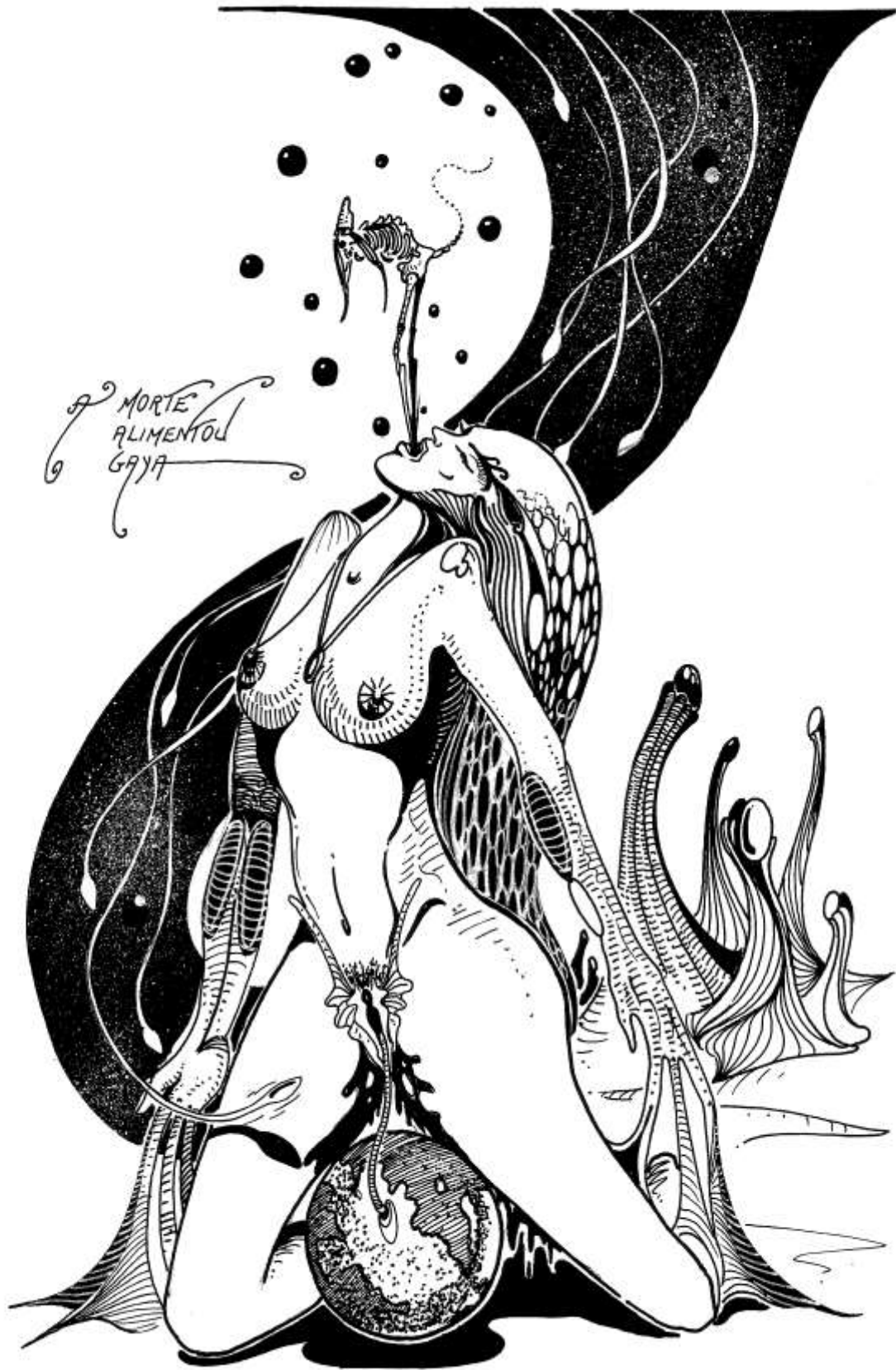


Figura 5 – Página 5 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.



Figura 6 – Página 6 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.

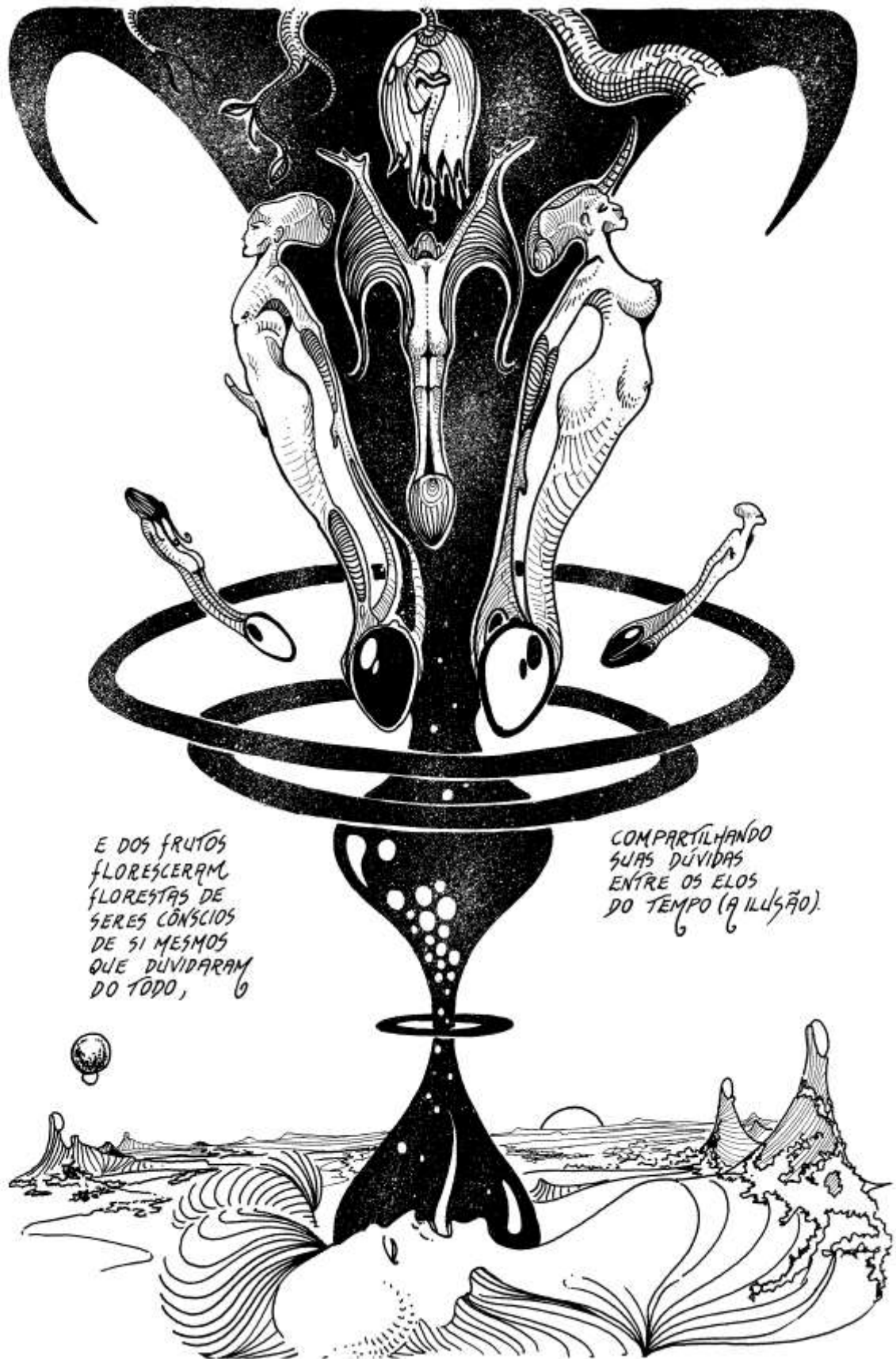


Figura 7 – Página 7 da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.





Figura 8 – Página 8 (final) da HQ A Estagnação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.



Ela surgiu do desenho de uma criatura humanoide de pé sobre uma espécie de pedra, em posição estática, braços estendidos para baixo, costas curvadas e olhar estático fixando o leitor, esse desenho foi o ponto de partida para imaginar a história. A narrativa buscou representar um drama cósmico a partir da experiência existencial do ser em questão, obviamente trata-se de meu alter ego representado nessa metáfora autobiográfica de autotransformação. A figura do ser abre a HQ com o título sendo o nome do hexagrama “A Estagnação”, na segunda página eu mostro o mesmo ser estático sobre a rocha, mas agora com as duas mãos na cabeça, em uma imagem que remete à estagnação, mas também à melancolia e dor. Na segunda imagem da página 2 é possível ver um pequeno feto dentro do crânio do ser sendo perfurado por um prego, essas imagens também fruíram livremente de meu inconsciente em um transe artístico e foram germinadas pelas sensações causadas pelo texto do hexagrama mixadas às minhas experiências de vida no momento da criação. A segunda página apresenta um texto poético que reafirma o drama astral do ser, e questionamentos existenciais: *“No Cume do universo, diante do caos, estagnou-se. Absorvendo a dor de todas as coisas, perscrutou a aparente inutilidade de seus atos passados.”*

Nas duas páginas seguintes, a 3 e a 4, eu vou dando um zoom aproximando-me da face do ser, e mostrando que ele chora, sendo que na quarta página suas lágrimas formam um quadrinho ovoide onde já o represento como um esqueleto sobre a rocha, e borboletas fantasmáticas fluem dele. Representei nela a transição da estagnação para o estado de morte – aparentemente também um estado estagnado. O texto poético dialoga com as imagens dando-lhes uma nova dimensão: *“E chorou por não compreender a coreografia rebuscada e bela da eterna performance encenada pelo bem e pelo mal. A estagnação provou ser só uma ilusão quando tornou-se morte.”*

Nas páginas 5 e 6 apresento uma imagem simbólica e icônica de Gaya, a Mãe Suprema, a biosfera cósmica representando a superação do tempo outonal de que trata o hexagrama, pois o nigredo da morte e do corpo putrefato é tragado/sorvido por ela. Seu corpo nu está conectado ao solo, e de sua vulva nasce um planeta, a Terra, enquanto ao fundo vemos uma imagem como espermatozoides navegando no etéreo. Na página 6, da boca e da vagina de Gaya surgem plantas, e



dessas plantas frutos que representam fetos vivos, do mesmo tipo daquele que aparecia trespassado na cabeça do primeiro personagem. Essas duas páginas representam a superação da estagnação pelo ciclo complexo e contínuo da vida, o texto poético reafirma isso: *“A morte alimentou Gaya. Gaya germinou as sementes escarradas pelo vento.”*

As duas páginas finais da HQ, a 7 e a 8, fecham o caráter épico desse curto drama cósmico. Na página 7 represento o surgimento da espécie humana com o rompimento dos frutos da árvore que nasceu de Gaya e o surgimento de vários seres fruindo em uma espécie de ampulheta astral, retratando o fluxo temporal incessante que impede a estagnação mas ao mesmo tempo é colocado em xeque por ser uma ilusão no contexto da eternidade universal. O texto dessa página diz: *“E dos frutos floresceram seres cômicos de si mesmos que duvidaram do todo, compartilhando suas dúvidas entre os elos do tempo (a ilusão)”*. A página final mostra a cabeça e o peito de um ser humanoide com uma galáxia e milhares de estrelas compondo-o. Nesse final trago uma reflexão sobre a unidade cósmica, e o texto diz: *“Até que libertando-se de si mesmos, abraçaram tudo (nada) e renasceram em um.”* A HQ conclui-se com o símbolo do hexagrama desenhado abaixo do busto e uma frase do autor grego Nikos Kazantzákis: *“E três vezes bem aventurados os que carregam nos ombros, sem vergar ao seu peso, o grande, o extraordinário, o terrível segredo: sequer este um existe.”*

Em “A Estagnação” a narrativa que criei a partir da inspiração pelo I Ching me fez reavaliar o meu papel no mundo e adentrar em questões densas sobre o significado da existência, meus valores e o sentido do viver. O ato de criar a HQ teve um profundo impacto em minha realidade ordinária, transformando a minha percepção do momento pelo qual estava passando e agindo em minha psique como um verdadeiro ato mágico de transmutação.

“A Reação” é uma HQ curta, de apenas 4 páginas, que foi deflagrada por um jogo de I Ching em um momento delicado de reavaliação de minha conexão com alguns amigos que até aquele momento participavam muito de minha vida cotidiana. O hexagrama que deflagrou-a foi o de número 18, chamado de Ku /O Trabalho Sobre o que se Deteriorou. Lembro de ficar muito impressionado com o resultado dessa consulta ao oráculo, pois pareceu-me muito conectada ao que eu estava



vivenciando. O trecho inicial do livro resume o contexto do hexagrama:

O ideograma chinês Ku representa uma tigela em cujo conteúdo proliferam vermes. Isso significa o que se deteriorou. Isso ocorreu porque o suave indiferençado trigramma inferior uniu-se à rígida inércia do trigramma superior, resultando em estagnação. Como isso implica em culpa, tal condição exige a remoção da causa. Por isso o significado do hexagrama não é simplesmente "o que se deteriorou" e sim TRABALHO SOBRE O QUE SE DETERIOROU (WILHELM, 1984, p.76).

Depois de refletir alguns dias sobre o significado do hexagrama 18 para mim, iniciei o processo de criação da HQ. O seu título veio diretamente de um outro texto do I Ching resumido que chamava o hexagrama de "A Reação", achei o termo impactante e que simbolizava bem o trabalho interno sobre o que se deteriorou. Na narrativa me propus a tratar da conexão entre seres que viviam em simbiose, amigos conectados que passam por uma experiência transformadora. Metaforizei essa conexão fazendo com que os dois seres, um de características humanas e o outro um pequeno golem, estivessem conectados biologicamente, nesse caso o menor vive sentado sobre a cabeça do maior e está como que preso a ele.

Nas duas páginas iniciais da HQ (Figura 9) que também se conectam de maneira fruída como em um grande quadro único, mostro que os dois foram gestados unidos e que viveram durante um longo tempo uma bela relação harmônica, em que se amavam e estavam afinados em simbiose em suas atividades de vida. O texto que acompanha essas páginas reforça essa profunda conexão dos personagens: *"Estiveram sempre unidos, como inatos simbiontes. Sua música soava como suas vidas, em uníssono."*



Figura 9 – Páginas 1 e 2 da HQ A Reação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.

Nas duas páginas finais (Figura 10) que também conectam-se esteticamente, eu apresento o personagem menor, a criatura, morrendo nos ombros de seu companheiro, e depois a sua dor diante do cadáver do seu amigo. Na imagem final aparece a reconfiguração da percepção do que significou a relação, valorizando o ciclo que viveram e reavaliando o sentido do seu final. O personagem usa o chifre e o crânio de seu amigo para tocar uma música e as notas musicais são borboletas. O texto dessas duas páginas diz: *“Mas o tempo passou mais rápido para um deles. E por décadas a música emudeceu. Para renascer renovada em uma nova simbiose, fênix sonora.”* A HQ, como todas dessa série, tem na página final o desenho do hexagrama que a inspirou.



Figura 10 – Páginas 3 e 4 (final) da HQ A Reação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.

A metáfora narrativa gerada a partir do hexagrama 18 me fez reavaliar o fluxo das relações com pessoas pelas quais sentimos afeto, pois muitas vezes nossos caminhos podem tornar-se dissonantes, e quando isso acontece é importante termos sobriedade para reavaliarmos o sentido daquele relacionamento para nós, e em certos casos decretar a sua morte, mas não de uma maneira agressiva e sofrida, e sim compreendendo que o ciclo cumpriu-se e a vida segue, aberto a criar novas conexões e guardando com amorosidade as experiências positivas que aquela relação passada trouxe.

A terceira HQ criada a partir do Livro das Mutações e publicada no álbum em quadrinhos Oráculos foi “O Desenvolvimento”. Ela é o fruto de um momento conturbado de minha vida quando parecia que meus planos e projetos não iriam concretizar-se, uma descrença em relação ao fruto de meus contínuos esforços para ser selecionado em um programa de mestrado parecia querer instalar-se em meu



coração, entre outras dificuldades no âmbito das pretensões profissionais. A resposta do I Ching para minha questão foi o hexagrama 53 - Chien / Desenvolvimento (Progresso Gradual). Mais uma vez fui impactado pelas reflexões que Chien trazia, eis a abertura síntese do hexagrama 53 no livro:

ESTE Hexagrama se compõe de Sun (madeira, o penetrante; acima, isto é, no exterior, e Kên (a montanha, quietude) abaixo, isto é, no interior.<sup>62</sup> Uma árvore na montanha se desenvolve devagar, segundo as leis de sua natureza, e assim mantém-se firmemente enraizada. Isso sugere a ideia de um desenvolvimento que avança gradualmente, passo a passo. Os atributos dos trigramas também indicam o mesmo: a tranquilidade interior que protege contra atitudes precipitadas e a penetração exterior que possibilita o desenvolvimento e o progresso (WILHELM, 1984, p.164).

Refleti alguns dias sobre os significados para as minhas questões existenciais e surgiu em minha mente a imagem de uma criatura anciã que tocava uma flauta e tinha como missão encantar a semente de uma belíssima flor. Parti então para desenhar tal criatura humanoide, envolvida em um longo manto e com protuberâncias na cabeça erguida tocando uma finíssima flauta segurada por uma das mãos enquanto outra segura uma flor. Essa arte abre a HQ e apresenta seu título ao fundo “O Desenvolvimento”. A segunda página (Figura 11), das 6 que compõem a narrativa, apresenta o ser humanoide velho com uma longa barba entregando a flauta para um menino de sua espécie, no quadro seguinte temos o menino já adulto tocando a flauta em um precipício para o que parece ser um singelo e pequeno altar, o texto poético dessa página diz: *“Era o sétimo guardião a tocar a flauta para encantar a semente que não veria florescer.”*

A página 3 mostra o ser acordando alegre e sereno para mais um dia de sua sina eterna de vida, tocar a flauta para encantar a semente, e na sequência temos uma cena noturna com ele tocando a flauta já na madrugada, ou seja, por horas e horas ininterruptas. O texto da página diz: *“Acordava sorrindo todas as manhãs, tocava para a semente até o raiar da madrugada. Fantasiava o dia em que seu tetraneto veria a flor que tinha a beleza de 11 sóis e o odor da luz essencial.”* O texto especifica tratar-se de uma missão cujo objetivo final não será usufruído pelo ser, mesmo assim as imagens mostram que ele realiza sua missão com alegria, empenho e foco.



Figura 11 – Página 2 da HQ A Reação, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.

A página 4 apresenta na lateral esquerda uma imagem simbólica mostrando





as várias fases da vida do ser, desde a tenra infância, passando pela idade adulta, chegando à velhice e finalmente à morte. Em todas as fases ele mostra-se sereno e focado em sua missão, na fase da velhice temos o único balão de fala da HQ, quando ele diz *“Os ventos foram minhas únicas dificuldades”*. Na parte baixa da página temos a sequência com o idoso ser beijando carinhosamente a mão de uma bela dama representando a morte com uma foice enorme na mão e o seu neto já está com a flauta na mão despedindo-se do avô com um aceno de mão. O texto da página segue: *“Morreu em paz para ser substituído por seu filho, e por seu neto e bisneto.”*

A página 5 mostra a metáfora do ser tocando a flauta e sendo trespassado por um relógio, simbolizando o fluxo das eras. O texto diz: *“Mil e novecentos anos se passaram...”* Então na página 6 temos o desfecho da jornada épica através das eras, um dos seres está diante da flor, tocando-a, e ela tem a aparência de uma galáxia, em sua cabeça surgem vários olhos – como se fossem os olhos de seus ancestrais e ele sorri levemente ao experimentar a beleza da flor cósmica. O texto conclui: *“Numa manhã azul a flor nasceu. Ele vislumbrou-a com os olhos de todos os seus antepassados pelos breves momentos que ela viveu. Percebendo que todo o sacrifício tinha valido a pena, sorriu o sorriso eterno.”* No manto do ser eu desenhei o hexagrama Chien.

A transformação interna produzida em mim pela criação dessa narrativa metafórica que emergiu do I Ching, guarda ecos profundos no meu ser até hoje. Depois dela passei a encarar com mais serenidade o fluxo das ações e suas consequências em minha vida, diminuindo as expectativas para com as situações e as pessoas, mas sem jamais perder o prazer em viver e dedicar-me às tarefas que são importantes e que me dão prazer na vida. Incrivelmente, todas as coisas que eu sonhava realizar naquele instante e que pareciam distantes e fugidias, foram realizadas plenamente em minha existência.

A quarta e última HQ baseada no I Ching e publicada em Oráculos foi a *“A Oposição”*, narrativa visual de 5 páginas inspirada no hexagrama 38 – K'uei / Oposição, que em seu texto síntese diz:

Este hexagrama se compõe do trigrama superior Li, a chama que arde tendendo para o alto, e do trigrama Tui, o lago, que flui para baixo. Estes movimentos são antagônicos. Além disso, Li é a



segunda filha e Tui, a filha mais moça. Apesar de habitarem a mesma casa, pertencem a homens diferentes; por isso suas vontades divergem e buscam objetivos em direções opostas (WILHELM, 1984, p.125).

A reflexão sobre K'uei levou-me a uma introspecção que culminou em uma reavaliação das dificuldades relacionais com pessoas próximas, sobretudo familiares, e também sobre o que convencionou-se chamar de amor. Dessas reflexões surgiu o mote para a HQ de cinco páginas que visou metaforizar a aparente oposição e tensão existente entre os princípios cósmicos positivo e negativo, e o esquecimento do terceiro princípio, o da neutralidade, que complementa justamente a união desses polos aparentemente opostos. A HQ inicia representando os dois polos como uma figura negativa/obscura/monstruosa e outra positiva/luminosa/voluptuosa, os dois seres se tocam nessa primeira página e o texto diz: *“Da mesma substância fluem os opostos.”* A arte da segunda página (Figura 12) mostra os dois seres unidos conectados no centro pela imagem do ovo cósmico, representando a unidade astral absoluta, um yin-yang que simboliza a força neutra, o terceiro princípio equilibrante. Nessa página o texto diz: *“Distantes na aparência.”*



Figura 12 – Página 2 da HQ A Oposição, de Edgar Franco (Ciberpajé), arquivo do artista.

A terceira página apresenta a repulsão entre esses aparentes opostos, com o monstro avançando sobre a criatura luminosa. O texto emenda: *“Unos na transcendência”*. Na quarta página os opostos se tocam suavemente e uma espécie de cordão umbilical os une – o princípio da neutralidade representado aqui -, demonstrando que são, na verdade um só ser. O texto da página 4 diz: *“O conflito é a semente cósmica...”* Finalmente a página final mostra uma imagem aparentemente grotesca mais que simboliza a total unidade que provém da união dos 3 princípios, denotando que a polaridade é só uma ilusão de nossa cultura humana. Nela vemos o princípio positivo engolindo a cabeça do princípio negativo enquanto ele o abraça ternamente em um ciclo eterno. E o texto conclui: *“...do equilíbrio.”* A página 5 conclui com a arte do hexagrama. Com a criação de *“A Oposição”* aprendi a lidar melhor com os conflitos que sempre farão parte das nossas relações de qualquer ordem e a



entendê-los como necessários para o nosso crescimento rumo à integralidade de ser.

As 4 HQs inspiradas no I Ching e publicadas em Oráculos são obras genuínas do gênero poético-filosófico dos quadrinhos, apresentando as características básicas desse gênero brasileiro apontadas por Elydio dos Santos Neto (2010): “1. A *intencionalidade poética e filosófica*; 2. *Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da tradicional*; 3. *Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos.*” Mas para além dessas características estilísticas, essas obras envolveram uma dinâmica criativa que foi engendrada a partir de um processo artístico-terapêutico-mágicko em que o objetivo fundamental foi o de utilizar o oráculo I-Ching e o processo criativo artístico como meios de autotransformação pessoal. A arte encarada como legítimo processo de cura e recriação da percepção pessoal da realidade, artemagia!

## Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

FRANCO, Edgar. *Quadrinhos Expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

FRANCO, Edgar. *Oráculos*. São Paulo: Criativo, 2017.

FRANCO, Edgar. “**Panorama dos Quadrinhos subterrâneos no Brasil**”. In. CALAZANS, F. M. A. (Org.). *As histórias em Quadrinhos no Brasil: Teoria e Prática*. São Paulo: Intercom/Unesp/Proex, 1997, p. 51-65.

FRANCO, Edgar. *Perspectivas Pós-humanas nas Ciberartes*, Tese de Doutorado em Artes. São Paulo: ECA/USP, 2006.

SANTOS NETO, Elydio dos Santos. “**O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro**”. In *Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Arte e Cultura Visual da FAV/ UFG*, Vol. 7 n. 1, Jan/Jun 2009. Goiânia, GO: UFG, FAV, 2009, p.68-95

WILHELM, Richard. *I Ching, o livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 1984.

Recebido em 20/02/2023, aceito em 06/03/2023



## ESOTERISMO E ARTE: A PERSPECTIVA EGÍPCIA INICIÁTICA DA ANTIGA E MÍSTICA ORDEM ROSACRUZ – AMORC

Luiz Eduardo V. Berni<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo-se de diferentes fontes: bibliográfica, entrevista e documentos, principalmente fotográficos, este estudo apresenta um panorama da arte egípcia na arquitetura, escultura e pintura do esoterismo templário da Antiga e Mística Ordem Rosae Crucis – AMORC. Como fontes bibliográficas, para situar o esoterismo praticado pela organização, utilizaram-se referências clássicas da Ciências das Religiões, bem como da História e História da Arte egípcia. A apresentação da AMORC, todavia, pautou-se por referências da própria Ordem, visto que é a partir dessa autoidentificação com a cultura e o misticismo egípcio que se dá a busca pelos elementos da arte egípcia materializados nas construções templárias. No estudo, pautou-se inicialmente pelos elementos arquitetônicos do início do século XX nos EUA, porém, concentra-se na arte produzida pelos próprios membros da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC (LSP), a mais antiga do Brasil, pois, a exemplo do que acontecia (e acontece) no âmbito das construções sagradas, a materialização dos anseios de sua arte se concretiza pelas mãos de seus próprios membros.

**Palavras chaves:** Esoterismo Ocidental, Arte Egípcia, Rosacruzianismo, AMORC

### ESOTERICISM AND ART: THE INITIATIC EGYPTIAN PERSPECTIVE OF THE ANCIENT AND MYSTICAL ROSICRUCIAN ORDER – AMORC

**Abstract:** Based on different sources: bibliography, interviews and documents, mainly photographs, this study presents an overview of Egyptian art in the architecture, sculpture and painting of the Templar esotericism of the Ancient and Mystical Order Rosae Crucis – AMORC. As bibliographical sources, to situate the esotericism practiced by the organization, classic references from the science of religions were used, as well as from the history and history of Egyptian art. AMORC's presentation, however, was guided by references of the order itself, since it is from this self-identification with Egyptian culture and mysticism that the search for the elements of Egyptian art materialized in the Templar constructions.. The study was initially guided by the architectural elements of the beginning of the 20th century in the USA, but it focuses on the art produced by the members of the Loja Rosacruz São Paulo– AMORC (LSP), the oldest in Brazil, because, following the example of what happened (and still happens) within the scope of sacred constructions, the materialization of the aspirations of their art is realized through the hands of their own members.

**Keywords:** Western Esotericism, Egyptian Art, Rosicrucianism, AMORC

---

<sup>1</sup>Psicólogo, mestre em Ciências da Religião (PUC-SP), doutor em psicologia (USP), pesquisador do Ateliê de Pesquisa Transdisciplinar (APTD). E-mail para contato: [berni@alumni.usp.br](mailto:berni@alumni.usp.br)



## Apresentação

Este estudo busca apresentar a inspiração da arte egípcia expressa no Esoterismo da Tradição Rosacruz da Antiga e Mística Ordem Rosae Crucis – AMORC. O Trabalho é dividido em cinco partes. Na primeira, apresentam-se os fundamentos da Tradição na AMORC e o Esoterismo Ocidental; na segunda parte, é apresentado um panorama sobre o sagrado, como fundamento do saber tradicional, e, na sequência, como se dá a criação do espaço sagrado materializado no templo, após o que se apresentam alguns dos fundamentos da arte egípcia para, por fim, apresentar-se como esses elementos materializam-se no esoterismo templário-iniciático da AMORC.

### 1. A Tradição da AMORC e o Esoterismo Ocidental

A Antiga e Mística Ordem Rosacruz – AMORC, é uma organização internacional, um “movimento filosófico, iniciático e tradicional mundial, não-religioso e apolítico, aberto a homens e mulheres sem distinção de raça, religião ou posição social”<sup>2</sup>.

Enquanto tradição, remete-se às Escolas de Mistério do Egito Antigo e, mais recentemente, ao surgimento do Rosacrucianismo na Europa do século XVII, a partir da publicação dos “Manifestos” que tornaram pública a existência da Ordem. Historicamente, entretanto, está vinculada ao pensamento de Harvey Spencer Lewis, seu primeiro *imperator*<sup>3</sup> e responsável pela estruturação de seus ensinamentos e pelo surgimento da organização nos EUA no início do século XX (LEWIS, 1975).

O movimento rosacruz da AMORC situa-se no campo do Esoterismo Ocidental.

O termo esotérico tem origem grega (*esôterikos*), que significa conhecimento interior ou daquilo que pertence ao místico. E o que é ser místico? Ser místico é ser esotérico, ou seja, ir ao fundo de seu pensamento e encontrar o ponto central e de lá se lançar para as extremidades, porque esse centro abriga todo o conjunto (RIFFARD, 1990, p. 9).

---

<sup>2</sup> <https://www.amorc.org/amorc-presentation-portugues>.

<sup>3</sup> Do latim “imperador”, título tradicional outorgado àquele que é o líder supremo da organização no mundo.



Carvalho (2010) afirma que o Esoterismo é um grande movimento – espiritual, religioso, intelectual – que poderia ser definido como a busca do sentido arcano, transcendente e da experiência iniciática, individual e plena, na era do mundo exaurido dos mistérios doutrinários e da caução sagrada do mundo; isto é, no caso do esoterismo moderno, busca-se a experiência iniciática na era do descrédito e da crítica à religião oficial e da ascensão definitiva da ciência racionalista como fonte primordial de saber e gnose.

Na busca humana pelo sagrado, pode-se afirmar, em um sentido amplo, que as tradições esotéricas sempre existiram e se constituem em um contrapeso ao lado oficial, público, ou exotérico das religiões (CARVALHO, 1998). Por outro lado, do ponto de vista moderno, o esoterismo que surge na Europa do século XVII com o aparecimento do Rosacrucianismo, além da crítica à religião faz, também, uma crítica ao cientificismo que decorreu da visão científica, portanto, parece razoável afirmar que o esoterismo ocidental procura ser um elo (*religere*) entre a razão e a espiritualidade, ou entre a ciência e a religião.

A identidade do movimento rosacruz da AMORC pode ser analisada sob três perspectivas. Do ponto de vista da tradição, em que se encontra o imaginário e a mitologia; do ponto de vista religioso, no qual se encontram os fundamentos ideológicos e filosóficos, e do ponto de vista histórico, que registra sua trajetória cronológica.

A Antiga e Mística Ordem Rosacruz, AMORC, como movimento esotérico, afirma sua gnose como pertencente às Escolas de Mistério do Antigo Egito. Seu fundamento mítico se situa nos diversos faraós da XVIII dinastia egípcia, reconhecendo o faraó Akhenaton (1352–1338 a. C.) como um de seus mais importantes mestres.

Do ponto de vista histórico, a AMORC é uma das escolas esotéricas que se propõem à veiculação do conhecimento Rosacruz, segundo Bogard (2021), a maior do mundo. O Rosacrucianismo surgiu, historicamente, na Europa no início do século XVII, com a publicação dos *Manifestos Fama Fraternitatis*, *Confessio Fraternitatis* e *O Casamento Alquímico de Christian Rosenkreutz* (DISHER, 1982).

Entretanto, as origens cronológicas contemporâneas da AMORC remetem-se aos EUA, com Harvey Spencer Lewis (1883–1939), que entre 1909 e 1915, após um surpreendente processo iniciático realizado na França, foi instituído como *Imperator* da



organização, trazendo para a América muitos dos conhecimentos esotéricos e arcanos desenvolvidos no “velho mundo”, que se preparava para entrar em um longo período de conflitos bélicos com as I e II Grandes Guerras (LEWIS, 2011).

Lewis morreu jovem, aos 56 anos, e durante um período, de aproximadamente 25 anos, desenvolveu as bases materiais, filosóficas e espirituais do rosacrucianismo da AMORC. A principal inovação para a tradição rosacruz, naquela época, parece ter ocorrido em 1917 quando na Convenção Nacional realizada em Pittsburgh, EUA, decidiu-se que os ensinamentos tradicionais, que até então só eram acessíveis de forma presencial e oral, seriam também disponibilizados por correio. Assim, desenvolveu-se um intrincado processo de educação iniciática à distância (EaD), enviado regularmente aos membros por correio em um processo que persiste até os dias atuais (idem).

Os ensinamentos da AMORC são apresentados em 12 graus de estudo, contendo números distintos de monografias e contemplam os seguintes temas: Matéria e Energia; A Natureza Ilusória de Tempo e Espaço; Consciência Humana e Consciência Cósmica; Meditação; Desenvolvimento da Intuição; Aura Humana; Cura Espiritual; Sons Místicos; Telepatia; Telecinesia; Vibroturgia; Radiestesia; Alquimia Espiritual; Visualização; Projeção Psíquica; Consciência; Reencarnação e Carma; Intuição; Iluminação; Subconsciente; Alma; Morte; Cura à Distância; Centros Psíquicos; Simbolismo; Sonhos; Harmonização (AMORC, 2006).

Assim, segundo Hobsbawm e Ranger (2021, p. 8) a tradição surge quando

Um conjunto de práticas, reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

## **2. O Sagrado como Fundamento do Saber Tradicional**

Saberes Tradicionais são perspectivas holísticas, integrais, que veiculam um conhecimento construído pelo método da tentativa e erro e que normalmente eram (são) passados de forma cultural pelas tradições.





Até o advento da Modernidade, por volta do ano 1600, a realidade era compreendida a partir de uma visão a que Lovejoy (2005) denominou de *Grande Cadeia do Ser*, esta era (é) a base a partir da qual os Saberes Tradicionais são estruturados.

Trata-se de uma estrutura multidimensional onde níveis de realidade superiores abarcavam e contém níveis de realidade inferiores numa grande hierarquia ou holarquia.

Essa estrutura podia (pode) ser compreendida em seus diferentes matizes, dependendo da cultura, escola, religião ou tradição que a aborde. Assim, é possível divisar, por exemplo, pelo menos cinco níveis de realidade ou dimensões que a contemplavam: (1) o do *Sagrado* elemento não-dual, irreduzível que pode ser compreendido pela mística, do qual emanava o mistério da vida (do Ser) (2) *Nível Espiritual* que podia ser compreendido pela dimensão mítica do sentido último da existência, que contém o (3) *Nível Mental* que pode ser compreendido pela dimensão racional, ou de tudo aquilo que pode ser reduzido à dimensão conceitual que contém o (4) *Nível Emocional* que pode ser compreendido pela dimensão psicológica, emocional que, por fim, contém o (5) *Nível Físico* que pode ser compreendido pela dimensão material química, física, fisiológica e biológica, ou seja, de forma totalmente objetiva, mensurável, concreta. Esta é a base do que se denomina Saber Tradicional, veiculado, portanto, por Tradição (ver fig. 1).

A sondagem dessa grande cadeia se dava (e se dá) de forma empírica, por meio da experimentação, e os conhecimentos (tradicionais) produzidos foram (e são) sistematizados nas diferentes formas da sabedoria cultural perenizada por meio do que conhecemos no Ocidente reduzidos como Arte, Ciência e Religião.

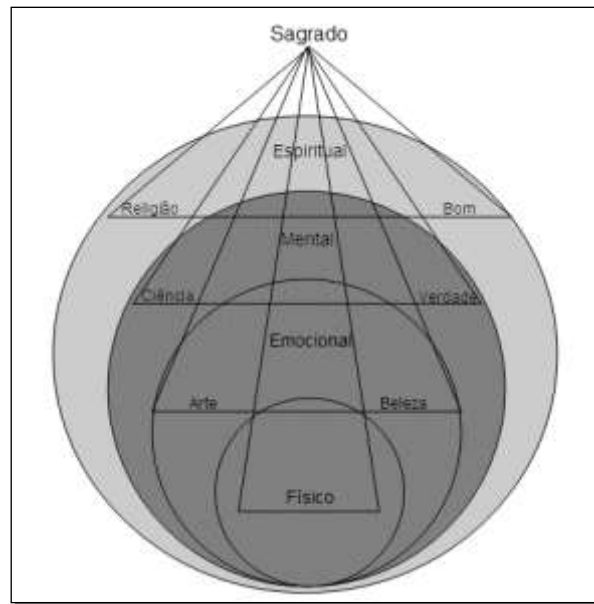


Fig. 1 – A Grande Cadeira do Ser<sup>4</sup>

Segundo Wilber (1998), a modernidade, a partir de Max Weber, clareou a relação existente entre essas esferas, estabelecendo uma diferenciação dos “Três Grandes”: o Bom, a Verdade e o Belo.

O Bom ficou a cargo da Religião (das Tradições), o Belo a cargo das Artes e a Verdade a cargo da Ciência. Essa diferenciação permitiu significativos avanços na sondagem empírica da realidade, ou da *Grande Cadeira do Ser*, evitando-se um aspecto altamente nocivo que prevalecia até então: a invasão (dominação) de uma esfera sobre a outra. Essa situação invasiva foi muito comum sendo que a religião assumiu o domínio das demais áreas por um longo período de tempo, fato que quase levou Galileu, por exemplo, para a fogueira (WILBER, 1998). Assim, para se evitar essa situação, movimentos contra-hegemônicos surgiram procurando de forma velada se insurgir contra o poder dominante. Este foi o caso do Círculo de Tübingen que está na raiz histórica da Tradição Rosacruz (REBISSE, 2003).

Ao tratar o tema relacionado com o sagrado uma questão complexa se impõe, pois há uma incrível sensação de familiaridade, um *déjà vu*, com o qual a humanidade sempre esteve envolvida, pois, segundo Chauí (2000), todas as culturas possuem vocábulos para exprimir o sagrado.

<sup>4</sup> Figura do pesquisador publicada pela primeira vez em “Ensaio para uma Epistemologia Trans (Disciplinar, Cultural e Pessoal) na Mediação da Psicologia em sua aproximação com os Povos Indígenas. In: CRPSP. **Psicologia e Povos Indígenas**. São Paulo: CRPSP, 2010.



Etimologicamente, o termo sagrado é explicado por diferentes raízes linguísticas. Alguns, como Marcondes (s.d.) afirmam sua raiz etrusca com o termo “*sac*” que significa “fazer com que uma coisa chegue ao real”; outros, como Nicolescu (1999), afirmam uma origem latina em “*sacer*” que significa “aquilo que não pode ser tocado sem sujar”.

Apesar dessa ancestralidade familiar, presente ainda nos dias atuais, a realidade do sagrado é ainda problemática, sendo, segundo Kujawski (1994), fonte de uma infundável discussão.

Otto (1985, p. 11) afirmou que:

O sagrado é, antes de mais nada, interpretação e avaliação do que existe no domínio exclusivamente religioso. Sem dúvida, esta categoria passa por outros domínios como, por exemplo, a ética; mas ela não provém desses domínios paralelos. Essa categoria é complexa; compreende um elemento de qualidade absolutamente especial que se abstrai a tudo aquilo que nós chamamos de racional; é completamente inacessível à compreensão conceitual e constitui algo inefável. O mesmo acontece com a conceituação do belo em outros domínios do conhecimento.

Assim, Otto (op. cit.) afirma, portanto, o aspecto *sui generis* do sagrado. A capacidade humana de perceber o sagrado é antes uma habilidade emocional, portanto, de âmbito psicológico, uma vez que se trata de algo que não se sujeita à razão. Na cunhagem desse termo, o autor recorreu ao latim e, ao usar uma língua “sagrada”, pareceu procurar despertar em seu interlocutor um certo charme misterioso. Otto escolheu o termo *Numem* (divindade) e a partir dele descreveu o sagrado como “*numinoso*”, deixando claro que o sagrado só poderia ser encontrado de forma íntima, ou seja, o sagrado precisa ser obrigatoriamente vivido (vivenciado) e, a partir desse destaque, cunhou sua abordagem.

Esta forma de compreensão da realidade é a base dos Saberes Tradicionais veiculados pelas diferentes Tradições, entre elas o rosacrucianismo da AMORC.



### 3. A Criação do Espaço Sagrado: o Templo

O Homem é um criador de realidades, não há dúvida, sua ação criativa é capaz de transformar tanto seu meio externo como interno num eterno processo de autoconhecimento.

“*Gnothy se autón*” – Conhece-te a ti mesmo – essa era a máxima que se encontrava grafada no pórtico do templo de Apolo em Delfos. Conhece-te a ti mesmo por aquilo que és capaz de criar e toma conhecimento, pela reflexão, daquilo que criaste dentro e fora de ti. Assim, torna-te uno como o Deus que és capaz de conceber. Esse parece ser o espírito de Delfos e a base do processo de formação do sujeito na cultura ocidental (SILVA, 2019).

Segundo Bucke (1996), o verdadeiro caminho da autodescoberta perpassa pela conexão com a Consciência Cósmica, uma espécie de percepção holística da realidade, que, como um farol, guia os caminhos dos seres humanos rumo à integração consigo mesmo, num processo a que Jung (2014) denominou de individuação.

Conhece-te a ti mesmo através da conexão com o sagrado, esta era a mensagem do oráculo. E foi dentro deste espírito, de manter a conexão com o Divino, que muito antes de Delfos surgiram os primeiros Templos, pois, no *Templum*, acontece o *tempus sacrae* (tempo sagrado), ou seja, no templo o tempo profano deixa de existir, passando a existir apenas o tempo sagrado, o tempo sem tempo, onde se dá o contato com a divindade (*Numem*).

Assim, os templos eram, e são, lugares onde se *aloja* o Sagrado. Nesses lugares, *Lojas*<sup>5</sup> o homem podia expandir sua consciência buscando a conexão com a Consciência Divina, a Consciência Cósmica, e, portanto, para muitos, para o crente é o tipo de lar espiritual que educa o sentido da vida<sup>6</sup>.

No começo da epopeia humana, os templos podiam ser alojados em qualquer lugar onde os Seres Humanos sentissem a possibilidade de realizar uma conexão com o sagrado. Segundo Dorneles (2012), os povos nativos, povos nômades, ainda assim o sentem, ainda agem dessa forma. Isso se dá, muitas vezes, através de uma atitude

---

<sup>5</sup> Muitas organizações do Esoterismo Ocidental transliteraram o termo inglês *lodge* e tratam seus templos como Loja.

<sup>6</sup> A espiritualidade como busca de sentido é um conceito da Psicologia Transpessoal, especialmente na abordagem de Viktor Frankel com sua teoria denominada Logosofia.



contemplativa, ou de uma entrega voraz aos elementos naturais e instintivos, e onde, a partir de uma alteração de seu estado de consciência, se possa comungar com a divindade. A fim de conseguir essa atitude procuravam por lugares na natureza que pudessem ter facilitada essa conexão.

Assim, os seres humanos procuravam ter um contato direto com os elementos naturais, seja vivenciando todo o esplendor do nascer ou do pôr do Sol; seja do contato íntimo com as entranhas da terra em grutas ou tendas; ou em cumes de montanhas onde pudessem vivenciar as dimensões do espaço, do ar; ou ainda, junto a rios, lagos ou mares, onde pudessem sentir essa conexão pela água. E, assim, apesar de sentir a unidade do sagrado, era capaz de reconhecê-lo na diversidade do mundo que o cercava, e, portanto, por sua capacidade de refletir, através da conexão com essa dimensão irreduzível da realidade. Alguns de seus primeiros símbolos foram os dos elementos que compunham a natureza como o Fogo, o Ar, a Terra e a Água.

Para o homem dito primitivo o Sol talvez fosse considerado o elemento mais importante, pois percebia que sua luz e calor eram (são) fundamentais para a manutenção da vida. Evidentemente, o fogo foi associado ao sol e o homem procurou dominá-lo.

Antes do domínio do fogo as noites eram escuras e apavorantes, pois os Seres Humanos tinham de se manter em guarda contra o ataque dos predadores noturnos. Com o fogo pôde sentir-se mais seguro e as noites passaram a ser mais aconchegantes.

Como a coleta e a caça eram naturalmente dificultadas nesse período, pôs-se o homem diante do fogo a refletir... e a reflexão tornou-se uma das chaves de seu processo de humanização, e, assim, tanto o fogo como o sol surgiram como elementos simbólicos dos mais importantes que foram e ainda são, capazes de conceber, sendo aceito aparentemente de maneira unânime pela maioria das tradições espirituais do planeta.

E assim, pela dimensão simbólica que surgia, os seres humanos passaram a refletir sobre sua própria natureza.

Como nômades, os templos eram circunstanciais, ou seja, eram móveis. Com o surgimento da agricultura, houve a necessidade de fixação à terra, os templos tornaram-se igualmente fixos. Ao erigir tais templos tiveram a princípio o cuidado de procurar manter a conexão com os elementos naturais. Assim, os templos eram alinhados pelo



nascer e o pôr do sol, de modo que esse espetáculo contemplativo pudesse ajudá-los em sua harmonização com o sagrado.

Encontramos o simbolismo dos elementos incorporados aos templos de diversas tradições desde os índios norte-americanos, que eram nômades, e as suas *Sweat Lodges*<sup>7</sup>, até as mais complexas, como na tradição católica nas grandes catedrais góticas da Idade Média.

No Antigo Egito, especificamente a XVIII dinastia é onde se situa tradicionalmente o berço da tradição veiculada pela Antiga e Mística Ordem Rosacruz – AMORC, que este tipo de simbolismo tenha encontrado uma de suas maiores expressões.

Os templos egípcios eram também orientados pelo Sol, aliás, o culto ao sol era a base da complexa religião egípcia, mas a água era igualmente importante, pois sem ela o sol era uma maldição e não uma benção.

É evidente que dois grandes fenômenos naturais tivessem uma profunda impressão nos habitantes do Nilo, e que seus primeiros deuses fossem reconhecidos a partir desses fenômenos. Estes foram o Sol e o Nilo ou a vegetação que se mantém graças à água. Esses dois grandes deuses eram Ra, o deus sol, e Osíris o deus da vegetação (BREASTED, 1933, p. 24).

Assim, o Leste, de onde o sol nasce, era associado ao elemento fogo, e este à luz da Consciência que o homem adquiriu pela contemplação do fogo desde tempos imemoriais.

Eu explorei o céu,  
escavei o país de luz,  
Percorri a luz,  
Segui seu percurso caminhando,  
Tornei-me senhor de forças espirituais de meu  
Predecessor,  
Pois sou realmente um ser dotado de luz.  
(*Textos dos Sarcófagos*, capítulo 574, apud JACQ, 2000, p. 157)

---

<sup>7</sup> Sauna Sagrada.



O Oeste, onde o sol se põe, foi associado à Água, ao término da vida. O Norte, à Terra, às trevas, à ignorância. E o Sul ao

Eu sou o Sul,  
Eu sou o Norte,  
Eu sou o Leste,  
Eu sou o Oeste,  
Eu sou o senhor do universo.  
Eu saí do oceano de energia primordial ao mesmo  
tempo que a luz divina.  
(*Livro Segundo das Respirações, apud JACQ, 2000, p; 51*)

E assim, a partir da fixação dos templos, estes foram se tornando cada vez mais complexos em seus simbolismos.

#### **4. Alguns Fundamentos da Arte e da Arquitetura no Antigo Egito**

Brancaglion, Chapot e Ribeiro (2021, p. 129) afirmam que

Os egípcios não tinham uma palavra específica em seu vocabulário para designar “arte”, designava-se o conceito com a palavra “ofício”, confirmando-se a ideia de que a arte no Egito antigo se apresentava essencialmente prática e funcional.

Esse “ofício artístico” estava intimamente ligado à religiosidade do povo, sobretudo no culto dos mortos pois, é amplamente conhecida a riqueza artística dos túmulos dos faraós.

Havia, portanto, uma casta de artesãos (artísticas) dedicados ao *ofício*. Assim, pintores, escultores (pedra, madeira e metal), arquitetos, designers de maneira geral, mesclavam-se aos sacerdotes numa rica cultura artística produzida, em sua imensa maioria, de forma anônima. Em linhas gerais, a arte retratava a vida cotidiana, as batalhas, as divindades etc., ou seja, todos os elementos daquela rica cultura eram materializados na produção artística e possuía, ao mesmo tempo, um componente mágico, conforme nos faz crer Gombrich (2008).

A produção não era livre, ao contrário, era toda regrada; a pintura, por exemplo, deveria seguir a “Lei da Frontalidade, em que a cabeça, os braços, as pernas e



os pés eram feitos de perfil, e os olhos, os ombros e o tronco de frente. Outra característica dos desenhos é que eles eram acompanhados por textos, conhecidos como escrita hieroglífica. Essa escrita era feita com sinais desenhados” (SILVA; PADILHA e HUBEL, 2018).



Fig. 2 – Lei da Frontalidade<sup>8</sup>

Elementos semelhantes eram reproduzidos nas esculturas dedicada exclusivamente aos deuses e aos faraós. As formas sempre frontais isentas de expressões faciais são uma marca na produção. Assim como a arquitetura que refletia os sentimentos de perenidade (eternidade) e grandiosidade.

A história egípcia mostra que os grandes templos foram erigidos circundando pequenos santuários que eram a princípio transportados de local para local, um provável resquício dos tempos nômades. Ao redor desses relicários foram erigidas as magníficas construções.

Os templos egípcios eram divididos em diferentes partes, e sua configuração final levou muito tempo para ser concluída, acompanhando a longa linha dinástica daquela magnífica civilização. Se observarmos a planta básica desses edifícios, segundo Cardoso (2012) veremos que são três as suas partes principais: Pátio Aberto (Pronaos), Salão das Colunas (Antecâmaras) e Santuário (Naos) (ver fig.3).

<sup>8</sup> Pintura da Antecâmara – Loja Rosacruz São Paulo – AMORC, autor Eduardo Vilela – da esquerda para a direita: deuses irmãos Osiris, Ísis e Néftis (foto arquivo do pesquisador).





Peinado (1997, p.7) destaca que os templos egípcios

Obedecem a uma planificação rígida, em torno de um eixo longitudinal ao longo do qual se construía uma longa avenida de acesso, adornada de esfinges ou carneiros, obeliscos e estátuas colossais precedendo a fachada exterior ou pilone.

A autor destaca que algumas estruturas importantes foram introduzidas na Época Clássica, durante o Império Médio, como o Pilone e os Obeliscos. Foi, todavia, no Império Novo, a partir da XVIII dinastia, que o esplendor da arquitetura templária se consolidou, com a introdução da área profana com as alamedas de esfinges (dromos) e um pilone monumental na fachada (ver fig.3).

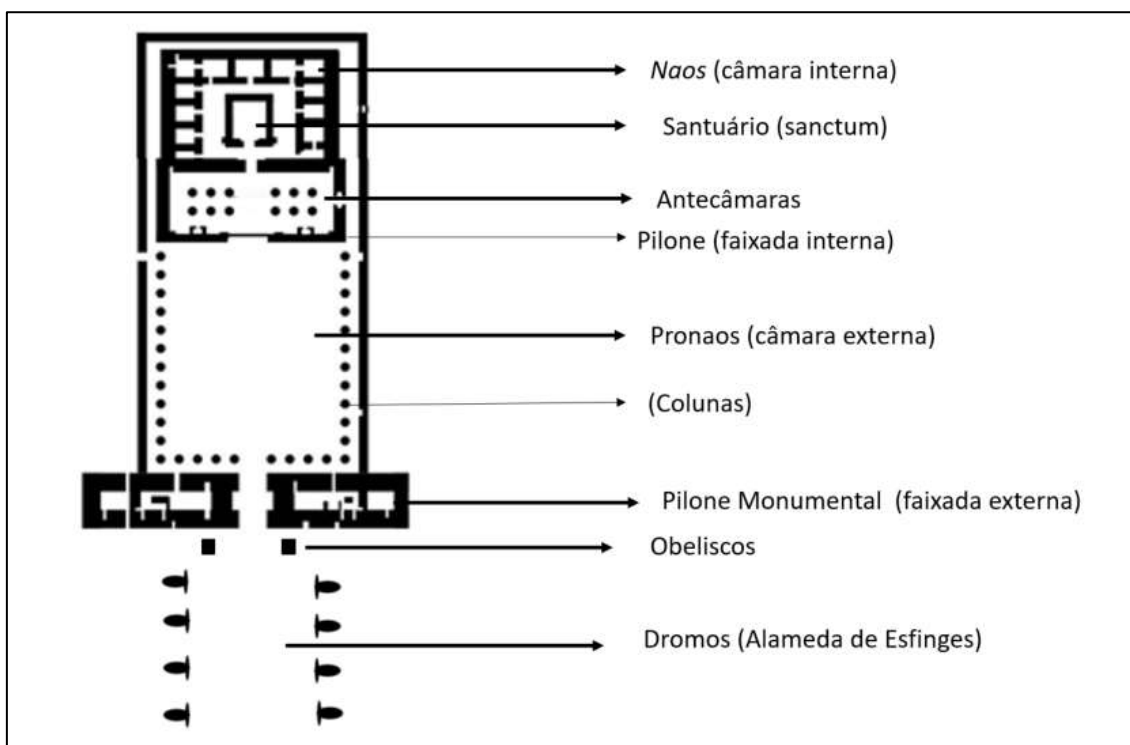


Fig. 3 – Planta básica de um Templo Egípcio no Novo Império<sup>9</sup>

Os templos desta época eram precedidos por magníficos pilones. O pilone é, na verdade, a junção de duas torres inclinadas com uma porta normalmente à meia altura entre as torres. No Antigo Egito eram adornados por bandeiras coloridas. O pilone traz

<sup>9</sup> Diagrama desenvolvido pelo pesquisador, baseado na descrição de Peinado (1997) e no esquema de Varela (2015) e Cardoso (2012).



o simbolismo das montanhas no horizonte, por onde o sol nasce, existindo, inclusive, um hieróglifo para essa designação.

## 5. A Arte Egípcia no Esoterismo Iniciático da AMORC

Do ponto de vista físico, a arquitetura da AMORC segue um padrão que se tornou clássico à época do Novo Império Egípcio, a partir de 1575 a. C., ou seja, a partir da XVIII dinastia (PEINADO, 1997), quando, segundo a Tradição da AMORC, as Escolas de Mistério egípcias teriam sido unificadas no Antigo Egito (LEWIS, 1975) (ver fig. 3).

Este padrão foi primeiramente adotado no *Rosicrucian Park*, em San Jose, Califórnia, a partir de 1927, quando foram iniciadas as primeiras construções.

Harvey Spencer Lewis fundador da AMORC afirma que

O termo templo é aplicado aos nossos edifícios devotados à adoração de Deus e das Leis de Deus, onde há câmaras para estudo, trabalho e meditação. Devido à santidade desse estudo, trabalho e meditação, nossos templos são sagrados e devem ser como tal considerados e respeitados (...) o templo é universal, não-sectário, carregado com as energias cósmicas (LEWIS, s.d., p.50-51).

Em 1949 a AMORC inaugurou o “Supremo Templo” inspirado em duas construções egípcias. A fachada exterior é baseada no Templo de Dendera, onde, segundo a AMORC<sup>10</sup>, as primeiras Escolas de Mistério foram instituídas (ver fig. 4).



Fig. 4 – Esquerda – Templo de Dendera – Direita – Supremo Templo da AMORC<sup>11</sup>

<sup>10</sup> [www.rosicrucianpark.org](http://www.rosicrucianpark.org).

<sup>11</sup> Foto Dendera: Wikipédia, foto Supremo Templo – [www.rosicruciam.org](http://www.rosicruciam.org).



Internamente, o supremo templo reproduz o pátio interno do Templo de Medinet Habu, com seu gigantesco pilone. Este templo é também reproduzido no Brasil, no Parque Rosacruz em Curitiba, Paraná (ver fig. 5).

Alguns templos egípcios tinham vários pilones, como é o caso de Luxor e o grandioso complexo de templos de Karnac. O templo Rosacruz de Paris traz esse padrão; já o templo da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC traz um único pilone (ver fig. 6).



Fig. 5 – Pilones de um Templo Egípcio e de um Templo Rosacruz<sup>12</sup>



Fig. 6 – Pilones internos de Templos Rosacruzes<sup>13</sup>

Dialogando com os fundamentos da tradição, a partir da Grande Cadeia do Ser, apresentado no início deste estudo, o esoterismo na AMORC é praticado num processo educacional, por isso a organização se autodenomina como uma escola-iniciática. Assim, o processo educacional iniciático da AMORC visa à estimulação de uma série de competências. A *competência intelectual* (mental) é estimulada pelo estudo regular dos

<sup>12</sup> Esquerda Templo Medinet Habu, Egito (<https://discoveringegypt.com/pyramids-temples-of-egypt/madinat-habu-temple/>) – Direita Grande Templo, AMORC, Curitiba, PR ([www.amorc.org.br](http://www.amorc.org.br)).

<sup>13</sup> Esquerda Templo da Loja Rosacruz, Paris (<http://www.rose-croix.org>) – Direita Templo Loja Rosacruz São Paulo (arquivo do pesquisador).



“ensinamentos rosacruz” que são enviados mensalmente aos membros em pequenas brochuras denominadas monografias. Esses ensinamentos são enviados de práticas e visam tanto ao desenvolvimento da *competência emocional* (autoconhecimento), quanto de *competências físicas* (manutenção da saúde). O processo ritualístico-iniciático visa ao desenvolvimento da *competência espiritual*, isto é o desenvolvimento de um sentido de vida.

Os ritos de iniciação são comuns em diferentes culturas. Muitas vezes envolvem provas físicas e marcam a transição etária (biográfica), e/ou a consagração a determinadas divindades<sup>14</sup>.

Na AMORC o processo iniciático acontece toda vez que o estudante rosacruz muda de estágio (grau) em seus estudos. Existe um processo pessoal de autoiniciação que o membro realiza individualmente em sua casa. Nas Lojas, que abrigam os templos, o processo acontece de forma coletiva.

O drama iniciático, de caráter simbólico, ativa todas as competências, com foco, principalmente, nas competências emocional e espiritual. No processo iniciático o membro se compromete com seu autodesenvolvimento e com o desenvolvimento da humanidade. De acordo com o fundador da AMORC, Harvey Spencer Lewis:

[Iniciação é um] rito, cerimônia ou processo pelo qual ao indivíduo é apresentado um conhecimento especial. As antigas iniciações nos mistérios objetivavam revelar, em forma dramática, uma gnose ou sabedoria secreta ao candidato. Essas iniciações, geralmente, eram divididas em quatro partes; cada uma delas consistia de um rito solene. As iniciações rosacruz são dessa natureza (LEWIS, s.d., p. 234).

A estrutura arquitetônica de um templo rosacruz foi concebida por Harvey Spencer Lewis, e como já se destacou é inspirada na arquitetura egípcia (fig. 3 e fig. 10).

A Loja São Paulo é o Organismo Afiliado mais antigo da AMORC no Brasil, fundada em 1947. Sua sede própria teve sua construção iniciada no final da década de 1970 e a consagração de seu templo ocorreu em 1985.

Do ponto de vista arquitetônico, exemplo do que foi apresentado na fig. 3, a entrada da Loja traz uma alameda de esfinges (ver fig. 7). Na alameda de entrada

---

<sup>14</sup> A cultura brasileira é abundante nesse processo, tanto nas tradições indígenas, quanto nas de matriz africana.



existem doze esfinges (seis de cada lado) trazendo no peito, cada uma delas, uma insígnia de um oficial iniciático.

Segundo Gómez (2021), a esfinge<sup>15</sup> é uma criatura mitológica, bastante estudada na iconografia egípcia, sua origem remonta às primeiras dinastias egípcias. Entre as muitas significações da esfinge, sua disposição à porta dos templos visava salientar o mistério, o enigmático, mas também um símbolo de força e inteligência. A autora destaca também o ressurgimento do simbolismo da esfinge na literatura esotérica do séc. XVII e, posteriormente, um simbolismo de guardiã.



Fig. 7 – Alameda de esfinges da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC<sup>16</sup>

As esfinges da Loja Rosacruz São Paulo, AMORC foram todas confeccionadas na própria Loja pelo mestre artesão Oswaldo Corazza<sup>17</sup>, segundo relato do artista:

O modelo foi executado em argila, depois transformado em gesso através do processo de ‘forma perdida’. Retocado e aperfeiçoado, sobre ele construiu-se a matriz para reprodução. A esfinge modelo está montada no jardim interno, sobre um pedestal estilo egípcio,

<sup>15</sup> Cabeça humana sobre um corpo de um animal, no Egito um leão, denominada androesfinge, havendo também, a crio esfinge com cabeça de carneiro.

<sup>16</sup> Foto Sérgio Brisola.

<sup>17</sup> Corazza nasceu em 1912 e faleceu em 2014, aos 102 anos. “Sempre teve inclinação para arte. Frequentou o Liceu de Artes e Ofícios desde os 8 anos de idade e cursou Desenho Técnico, onde aprendeu as principais técnicas de modelagem e escultura. Era projetista de carrocerias de ônibus de madeira na fábrica Grazzi” (ROLO e LIMA, 2007, p. 32). Corazza foi mestre da Loja em 1955; e desde o início da construção da sede, Rua Borges Lagoa, 1545, Vila Mariana, SP, Capital, manteve um ateliê dentro da Loja até próximo de seu falecimento, onde produziu as esculturas e os altos-relevos que adornam o templo.



ornamentado com a insígnia da Loja Rosacruz São Paulo e as inscrições dizem o seguinte: (lado esquerdo) não permitas que sua mente seja dividida por causa de tua língua; (lado direito) Filho meu, eu o coloco no meu santuário e eternamente brilho em proteção à sua vida (ROLO e LIMA, 2007, p. 89).



Fig. 8 – Esfinge modelo no pátio interno da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC<sup>18</sup>

O processo iniciático se dá no templo a partir do hall de recepção (Pronaos), vai cruzando as diferentes câmaras até a entrada na câmara principal (Naos). O Lewis (s.d., p. 49) destacar que a “antecâmara é o compartimento em que os iniciados são primeiramente preparados” (ver fig. 10)

O Templo da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC (LSP) foi internamente decorado com pinturas egípcias de acordo com a orientação de Corazza. As pinturas de todas as paredes do Hall de Recepção, bem como das Antecâmaras, são adornadas com temas clássicos de papiros egípcios. As pinturas foram realizadas pelo artista Eduardo A. Vilela<sup>19</sup>, que as copiou de livros de arte egípcia, em meados em 1985. Vilela foi auxiliado por um grupo de voluntários (ver fig. 11).

<sup>18</sup> Lado esquerdo “esfinge modelo” no pátio interno da LSP (foto arquivo do pesquisador); do lado direito, Corazza (direita) e seu assistente (Mazzarin) durante a retirada da forma da esfinge modelo.

<sup>19</sup> Eduardo A. Vilela nasceu em 1952, é formado em História (1976) UNISANTA. Desde adolescência se viu abduzido pela arte egípcia que começou a materializar em objetos feitos primeiramente em massinha de modelagem, depois gesso. Ao entrar para a Ordem Rosacruz nos anos 1980 pode expressar e compreender por meio dos ensinamentos rosacruzes a profundidade a arte egípcia que foram materializados nas pinturas do templo da Loja Rosacruz São Paulo AMORC. (entrevistas ao pesquisador em 17/02/2023).



Fig. 9 – Portal do Templo da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC<sup>20</sup>

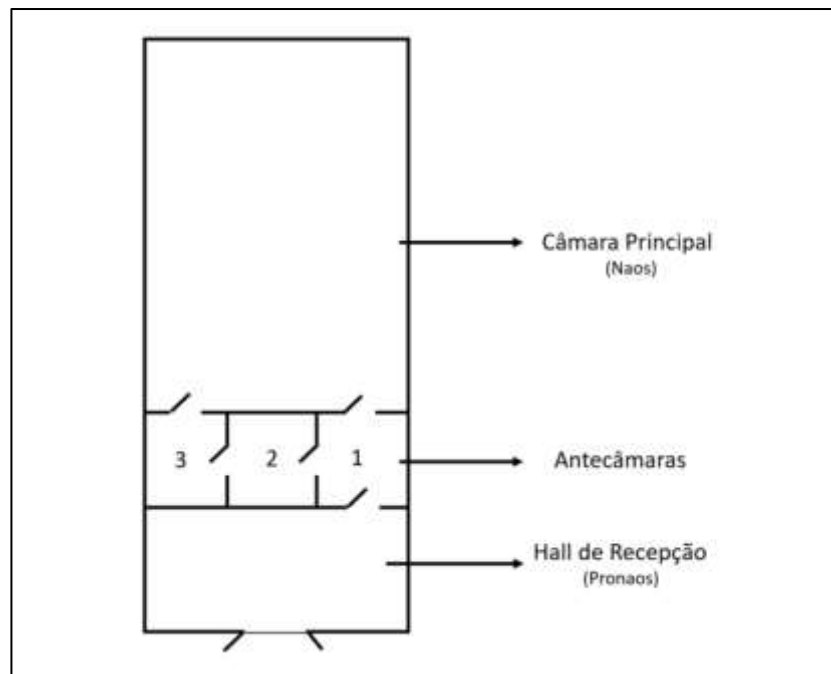


Fig. 10 – Diagrama básico de um Templo Rosacruz<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Destaque para o alto-relevo da fachada com o Sol Alado (gesso) e do portal alto-relevo em bronze.

<sup>21</sup> Diagrama simplificado do pesquisador baseado em Lewis (s.d.).



A partir das orientações de Corazza, Vilela “encontrava nos livros as cenas e copiava as imagens para uma transparência. Para transpor as imagens para a parede era usado um retroprojeto”<sup>22</sup>.



Fig. 11 – Eduardo Vilela e voluntários pintando o Templo da Loja São Paulo<sup>23</sup>

O Pronaos (hall de recepção) traz elementos da vida cotidiana do Egito (fig. 12), segundo Corazza, “cenas familiares, de plantio e colheita, música etc. com o objetivo de preparar os iniciandos para o trabalho místico, favorecendo a passagem do mundo concreto para o espiritual” (ROLO e LIMA, 2007, p. 182) (ver fig. 12).



Fig. 12 – Cenas da vida cotidiana do Egito – Pronaos do Templo da LSP<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Entrevista concedida ao pesquisador em 17/02/2023.

<sup>23</sup> Arquivo da Loja Rosacruz São Paulo – AMORC.

<sup>24</sup> Arquivo do pesquisador.





A antecâmara 1 é dedicada a Akhenaton, “como um exemplo a seguir para quem escolheu o caminho da Senda mística” (idem) (ver fig. 13).



Fig. 13 – Akhenaton e Nefertiti – cena da Antecâmara 1 do Templo da LSP<sup>25</sup>

As câmaras 2 e 3 são normalmente usadas no processo de iniciação, portanto, são adornadas com elementos iniciáticos. “E, finalmente, o Umbral é totalmente iniciático, e representa não apenas os deuses egípcios, com seu profundo significado na apreciação da alma que passa pela grande iniciação” (ibidem) (ver fig. 14).



Fig. 14 – Cena do julgamento – Câmara 3 (Umbral) LSP<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Arquivo do pesquisador.

<sup>26</sup> Cena da pesagem do coração que deve ser leve como a pluma (Maat) *Livro Egípcio dos Mortos* (BUDGE, 1993).



## Considerações Finais

Neste estudo sobre Arte Egípcia e Esoterismo, abordou-se como a arquitetura, escultura e pintura do Egito Antigo encontraram expressão nas construções templárias da Ordem Rosacruz – AMORC. A partir do reconhecimento de sua pertença à tradição primordial, veiculada pelas Escolas de Mistério do Antigo Egito, o estudo da arte daquele período é buscado por esta tradição. A Loja Rosacruz São Paulo, AMORC, o organismo afiliado mais antigo da AMORC no Brasil, e, segundo dados institucionais, o maior do mundo, pode ser visto como um elemento paradigmático, sobre o qual focamos nosso olhar nesta análise. Os artistas que trabalharam na concepção e execução do projeto, seja do ponto de vista arquitetônico, seja do ponto de vista artístico, encontraram, assim como seus predecessores estadunidenses, a inspiração nas concepções artísticas do Egito Antigo. Portanto, a vivência dos saberes tradicionais encontrou expressão plena na materialidade artística da LSP e, deste modo, a grandeza inspiradora da arte egípcia materializa-se com plenitude, neste caso exemplar.

## Referências

AMORC. **O Domínio da Vida**. Curitiba: AMORC, 2006.

BORGARD, Milko. **In the Shadow of the Cathedral of Souls**. M. Borgard: Las Vegas, NV, 2021.

BRANCAGLION JUNIOR, Antônio; CHAPOT, Gisela; RIBEIRO, Deborah Soares. **Semana de Egiptologia do Museu Nacional – UFRJ. (Semana – Estudos de Egiptologia VII) – Seshat** – Laboratório de Egiptologia do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Kline, 2021.

BREASTED, James H. **The Dawn of Conscience**. Charles Scribner's Sons, N.Y., 1933.

BUCKE, Richard Maurice. **Consciência Cósmica**. Curitiba: AMORC, 1996.

CARDOSO, C. F. Construção de monumentos régios e simbolização do espaço no Antigo Egito (Reino Novo, séculos XVI-XI a.C.). **Revista Mundo Antigo**, Campos dos Goytacazes, ano I, v. I, junho, 2012.

CARVALHO, J. J. Antropologia e Esoterismos: dois contradiscursos da modernidade. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 53-71, junho de 1998.



- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- DISHER, Joel. **Antigos Manifestos Rosacruz**. Curitiba: Grande Loja do Brasil, 1982.
- DORNELES, Edson K. O Rio: Lugar Sagrado da Literatura Ameríndia. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 76-96, jul./dez. 2012.
- GOMBRICH, Ernest H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.
- GÓMEZ, Anna G. **Devoradora de Hombres: la Iconografía de la Esfinge**. Zaragoza: Faculdade de Filosofia y Letra, Universidade de Zaragoza, 2021.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.
- JACQ, Christian. **A Sabedoria viva do Antigo Egito**. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2014. (Obras Completa 9/1).
- KUJAWSKI, Gilberto de M. **O Sagrado existe?** São Paulo: Ática, 1994.
- LEWIS, Harvey Spencer. **Perguntas e Respostas Rosacruz com a História Completa da Ordem**. Curitiba: AMORC, 1975.
- LEWIS, Harvey Spencer. **Manual Rosacruz**. Rio de Janeiro: Rener, s.d.
- LEWIS, Harvey Spencer. **Harvey Spencer Lewis: um Mestre da Rosa-Cruz**. Curitiba: AMORC, 2009.
- LEWIS, Ralph Maxwell. **Missão cósmica cumprida**. Curitiba: AMORC, 2011.
- LOVEJOY, Arthur O. **A Grande Cadeia do Ser**. SP: Palíndromo, 2005.
- NICOLESCU, Bassarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. SP: TRIOM, UNESCO, 1999.
- MARCONDES, José Maria. **As Novas Formas de Religião**. Coimbra: Editorial Verbo Divino, s.d.
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.
- PEINADO, Frederico Lara. **O Melhor da Arte Egípcia**. v. 1 e v. 2.
- REBISSÉ, Christian. **Rosa-Cruz: Histórias e Mistérios**. Curitiba: AMORC, 2003.
- RIFFARD, Pierre A. **O Esoterismo**. São Paulo: Mandarim, 1990.



ROLO, Aurea Maria Salgueiro; LIMA, Maria Celeste B. Mamede. **Mãos servidoras: 60 anos de História da Loja Rosacruz São Paulo AMORC**. São Paulo: Edição das Autoras, 2007.

SILVA, Gabriele N.; PADILHA, Keli T.; HUBEL, Samantha S. O Desenho na História da Arte. **Revista Maiêutica**, Indaial, v. 5, n. 01, p. 53-64, 2018.

SILVA, Pedro Rodolfo F. Considerações acerca do processo de constituição da noção de sujeito. **Revista Ciências Humanas** - UNITAU, Taubaté, v. 12, n. 1, ed. 23, p. 25 - 35, jan.-abr., 2019.

VARELA, Joana. **A Ilha e os Templos de Filae**. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2015.

WILBER, Ken. **A União da Alma e dos Sentidos**. São Paulo: Cultrix, 1998.

Recebido em 21/02/2023, aceito em 06/03/2023



## ADAPTAÇÃO CRIATIVA NAS IMAGENS DO TARÔ DO TERREIRO DE UMBANDA PAI MANECO

Maria Cristina Mendes<sup>1</sup>

**Resumo:** O Tarô do Terreiro Pai Maneco, cujas imagens foram criadas por mim, é composto por vinte e dois Arcanos maiores e uma carta coringa. O objetivo deste artigo é apresentar partes do processo de criação em que identifico a atuação/inspiração espiritual. Para tanto levanto questões acerca das formas de comunicação entre sagrado e religiosidade (ELIADE e HOOKS), destaco características dos processos tradutórios criativos (CAMPOS, PLAZA e SCHNAIDERMAN) e lanço luz sobre o valor da dúvida nos processos poéticos contemporâneos (FERVENZA, SALLES e TESSLER). Indago-me acerca do transitar sígnico identificado na realização das pinturas digitais, considerando a importância de tal ato para a difusão de uma religião de base afro-indígena-brasileira. Sob a ótica de uma crítica engajada e amorosa (HOOKS), acredito aprofundar relações dialógicas com as entidades espirituais por meio da pintura e da breve interpretação das cartas. A pesquisa oriunda da criação do Tarô se justifica pelo respeito à ancestralidade mágica e valorização da diversidade de credos não hegemônicos, elementos basilares para a potencialização da abordagem decolonial na cultura e na arte brasileiras.

**Palavras-chave:** Tarô do Terreiro Pai Maneco; adaptação criativa; poéticas visuais.

## CREATIVE ADAPTATION IN THE IMAGES OF THE TERREIRO DE UMBANDA PAI MANECO TAROT

**Abstract:** The *Terreiro Pai Maneco Tarot*, whose images were created by me, is composed of twenty-two Major Arcana cards and a joker card. The objective of this article is to present parts of the creation process in which I identify the spiritual action/inspiration. To do so, I raise questions about the forms of communication between the sacred and religiosity (ELIADE and HOOKS), highlight characteristics of creative translation processes (CAMPOS, PLAZA and SCHNAIDERMAN) and shed light on the value of doubt in contemporary poetic processes (FERVENZA, SALLES and TESSLER). I wonder about the sign transit identified in the creation of digital paintings, considering the importance of this act in the dissemination of an Afro-Indigenous-Brazilian religion. From the perspective of an engaged and loving critique (HOOKS), I believe in deepening dialogic relationships with spiritual entities through

---

<sup>1</sup> Doutora (2014) e Mestre (2010) em Comunicação e Linguagens pela UTP/PR, Especialista em História da Arte do Século XX (2000) e Bacharel em Pintura (1994) pela EMBAP/PR. Docente no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e no curso de Artes Visuais na Unespar - Campus Curitiba II. Coordena o projeto de pesquisa "Adaptação cinematográfica: transmutação de sentidos nas apropriações realizadas pelo cinema a partir da literatura" (2019 a 2023). Participa do Grupos de Pesquisa "Artes, cultura e subjetividades" (GPACS - PPG CINEAV/ UNESPAR) e "Educação Estética, Trabalho e Sociedade" (UTP). Tem experiência na área de Artes Visuais, Educação e Cinema, atuando nos seguintes temas: Teorias e História da Arte e da Imagem (Pintura e Cinema), Metodologia de Pesquisa e Poéticas Artísticas. E-mail para contato: mariacristinamendes1@gmail.com



the paintings and the brief interpretation of the cards. The research arising from the creation of the Tarot is justified by the respect for magical ancestry and appreciation of the diversity of non-hegemonic beliefs, basic elements for the enhancement of decolonial approach in Brazilian culture and art.

**Keywords:** *Terreiro Pai Maneco Tarot*; creative adaptation; visual poetics.

Figura 1: Santa Sara



Fonte: Maria Cristina Mendes

Toda imagem, sabemos, é viajante.  
Ela é cigana e misteriosa.  
*Etienne Samain, 2012*

A Umbanda entra em sintonia com a força xamânica telúrica indígena, por meio da atuação de Caboclos e Caboclas, incorpora o respeito à ancestralidade negra, com os Pretos e Pretas-Velhas, e promove o resgate cármico dos colonizadores, na atuação de Exus e Pomba-Giras. Seu sincretismo de origem busca fomentar a qualidade da vida na Terra e tem por meta promover a comunicação entre vivos, ou encarnados, e mortos, ou desencarnados. O baralho de Tarô do



Terreiro Pai Maneco<sup>2</sup> retrata entidades que dirigem a casa, numa adaptação criativa dos 22 Arcanos maiores do Tarô tradicional<sup>3</sup>.

A misteriosa origem do Tarô remonta cerca de seis séculos e sua função é orientar as pessoas na tomada de decisões e na conscientização dos mais variados aspectos da vida. O caráter sagrado deste oráculo ancora-se nas imagens de cada carta, condutoras das leituras interpretativas, o que esclarece, de saída, sua conexão com as Artes Visuais. Para Mirna Xavier Gonçalves (2020), os baralhos buscam soluções narrativas ou visuais oriundas das Artes Visuais, por meio de símbolos utilizados, temáticas canônicas e outros interesses que habitam a contemporaneidade.

Analisar a adaptação criativa ou a transmutação sógnica do Tarô tradicional para um Tarô umbandista conduz à retomada de possíveis delimitações metodológicas e processuais. De acordo com Bakhtin (2010), a expressão exterior, neste caso, a imagem de cada carta, prolonga e esclarece a orientação de um discurso interior, aqui identificado com a possibilidade de comunicação transcendental ou espiritual.

Este tipo de orientação espiritual, muitas vezes amalgamado com a inspiração, deve, contudo, passar pelo crivo de uma atenção crítica. De acordo com bell hooks, o pensamento crítico aplicado ao conhecimento, inclusive ao conhecimento religioso, deve auxiliar no sentido de estabelecer prioridades nas escolhas que a vida impõe. Segundo a professora e ativista feminista:

Pensar é uma ação. Para todas as pessoas que pretendem ser intelectuais, pensamentos são laboratórios aonde se vai para formular perguntas e encontrar respostas, o lugar onde se unem visões de teoria e prática (HOOKS, 2021a, p.31).

Adotar o pensamento crítico como metodologia para a compreensão do processo poético de criação das cartas exige vínculo com experiências e práticas, além do reconhecimento das epistemes que orientam o trabalho. Ao abordar

---

<sup>2</sup> O Terreiro Pai Maneco foi criado por Fernando Guimarães, em 1987 e atualmente é dirigido por sua filha Lucília Guimarães. Localizado no Bairro de Santa Cândida, em Curitiba, além dos trabalhos religiosos, é referência na difusão da cultura popular brasileira.

<sup>3</sup> Os baralhos de Tarô mais conhecidos são o Tarô de Marselha e o de Oswald Wirth.



imagens com o intuito de compreender verdades centrais, profundas e não superficiais é necessário mergulhar no trabalho pelo conhecimento, isto é: “estar aberto para reconhecer o que não se sabe” (HOOKS, 2021a, p.35).

Diante da carência de abordagens que articulem a ótica das minorias com o campo das artes, é importante destacar a potência da virada decolonial que tem acontecido na cena artística nacional, com o crescimento exponencial de poéticas que expressam questões que envolvem raça, etnia, classe, gênero e geopolítica (PAIVA, 2022). São maneiras de se criar estratégias de resistência sociocultural e política, as quais contribuem, entre outros fatores, para um movimento no sentido contrário ao das políticas religiosas fundamentalistas, que representam inúmeros problemas para umbandistas.

O jogo do Tarô, demonizado por fundamentalistas cristãos, promove, a cada jogada, uma nova possibilidade de ordem e relação simbólica entre uma imagem arquetípica e outra, propiciando a evocação de varias interpretações, potências que singularizam qualidades ao mesmo tempo em que potencializam complementaridades e inter-relações.

Corroborando com a afirmação de Roberta Aranha (2010), para quem a mesma fonte longínqua nutre a sensibilidade do artista e da carta do Tarô, busco elucidar aspectos do sagrado e sua atuação na vida cotidiana a partir de conceitos estabelecidos por Mircea Eliade e bell hooks, indagando-me acerca dos perigos das inferências humanas na tradução da mensagem espiritual,,uma preocupação genuína ao pensar na realização das cartas. Discorro sobre características da tradução criativa de acordo com Haroldo de Campos, Julio Plaza e Boris Schnaiderman, no afã de entender, ainda que provisoriamente, elementos das imagens do tarô tradicional que devem permanecer no Tarô do Pai Maneco. Trato dos processos poéticos nas Artes Visuais, segundo Elida Tessler, Helio Ferverza e Cecília Salles em conceitos que transparecem no modo como questiono o teor das cartas que criei.





## Narrativas do sagrado

O ser humano toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta de modo distinto do profano. As hierofanias, revelações ou manifestações do sagrado, de acordo com Mircea Eliade (1992), originam diversas cosmogonias, gêneses de mundos nos quais a religiosidade tem importante papel. A experiência religiosa, para ele, conserva traços em toda a humanidade e constitui um tipo primordial de experiência, caracterizado pela não homogeneidade espacial.

O mito, estrutura narrativa de um relato sagrado, remete a acontecimentos *ab initio*, que tiveram lugar no começo do tempo. Contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores. O mito é a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do tempo (ELIADE, 1992).

A pessoa religiosa descobre, através da narrativa mítica, múltiplos modos de irrupções do sagrado no mundo, que longe de ser um caos, é um cosmos, uma criação divina que guarda a transparência dos deuses e “desvenda espontaneamente os múltiplos aspectos do sagrado” (ELIADE, 1992, p. 59). Se o céu, na concepção religiosa, revela a transcendência de Deus na distância infinita, a Terra é a mãe nutridora universal. Ambos atuam em ritmos cósmicos que manifestam permanência e harmonia.

O cosmos, sob esta ótica, é um organismo vivo e sagrado, cujas revelações primordiais resistem às inovações históricas, em fragmentos de conhecimento ou intuição que ligam a terra e o céu. Viver a vida num duplo plano, o da existência cotidiana e da vida trans humana, ligada a do Cosmos ou dos deuses, é a experiência da pessoa religiosa, que valoriza o aspecto sagrado do mundo. Para Eliade (1992), toda experiência humana pode ser transfigurada e vivida em outro plano, o trans humano. A ideia de cosmos, transposta do universo ao corpo, pressupõe uma espécie de abertura superior que simboliza a passagem entre dois modos de existência: o profano e o sagrado.

As soluções propostas pela religiosidade, além de resolverem crises existenciais, abrem a existência humana para o mundo do espírito. Ao discorrer



sobre a experiência do sagrado como fundadora do mundo, bell hooks (2021b) enfatiza que a vida em contato com espíritos divinos lança uma luz amorosa sobre todos os seres vivos, promovendo transformações. Diante de uma cultura como a das sociedades capitalistas ocidentalizadas, nas quais se identifica a falta ou a morte do amor, apenas o despertar espiritual pode ajudar.

Sobre os problemas socioculturais enfrentados na contemporaneidade, hooks (2021b, p.111) destaca que “a interdependência básica da vida é ignorada de modo que a separação e o ganho individual possam ser divinizados”. Segundo a pesquisadora, o fundamentalismo religioso da contemporaneidade usa a religião para justificar o apoio ao racismo e à homofobia, recebendo uma exposição midiática que se difere radicalmente da invisibilidade identificada nas práticas religiosas da contracultura, com suas mensagens que potencializam a diversidade das formas de amor.

Ao adotar o compromisso com uma ética amorosa, a feminista negra norte-americana, aposta na transformação do mundo a partir da valorização e difusão de novos conjuntos de valor. É possível recuperar a fé coletiva no poder do amor por meio de força e coragem na defesa do que se acredita, tanto em palavras quanto em ações (HOOKS, 2021b).

Neste ponto, destaco que “abrir um Tarô” implica a busca por aconselhamento divino acerca dos mais variados assuntos. Intenta-se, em indagação a um oráculo, estabelecer contato com forças superiores. Este complexo trânsito entre os mundos sagrado e profano tem a capacidade de reatualizar mitos ao mesmo tempo em que trata da vida prosaica.

Acreditando ser necessário pensar criticamente a respeito das imagens, para eliminar, entre outras coisas, o medo, que é uma força primária que mantém estruturas de dominação (HOOKS, 2021b), no próximo tópico, evoco *Agesilaus Santander*, anjo caído, protetor da tradução, para esclarecer aspectos que possam se relacionar ao conceito de sagrado. Aproximo-me do signo e de sua potência, compreendendo-o quase como que a centelha divina das tradições religiosas, uma entidade similar aos seres elementais em sua potência de orquestração da natureza.



### Transluciferação: adaptação e tradução criativas

Ilustrações de Tarô com adaptações das personagens que identificam as cartas não é um fato inédito, pois, em alguns baralhos relacionados ao panteão religioso de origem afro-indígena-brasileira, por exemplo, o Louco, Arcano sem número, assume a figura de S. Zé Pelintra, a carta da Justiça é traduzida por uma imagem do Orixá Xangô e assim por diante. São abrangentes abordagens adaptativas ou tradutórias que estabelecem analogias entre aquilo que caracteriza as cartas tradicionais e os atributos dos Orixás, forças cósmicas que atuam na vida humana. Para esclarecer algumas questões pontuais sobre a adaptação ou tradução criativa, peço a bênção a um dos criadores do Movimento Concreto brasileiro.

De acordo com Haroldo de Campos (1985), *Agessilus Santander* é o anjo que protege os processos tradutórios. Apropriando-se do *Angelus Novus* de Walter Benjamin<sup>4</sup>, o poeta lembra que, diferentemente das artes que existem sobre a proteção de uma musa, a tradução é protegida por um anjo caído, o que confere a esta última um caráter demoníaco. Sobre a tradução criativa, ele afirma:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem, a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação” (CAMPOS, 1985, p.7).

Boris Schnaiderman enfatiza que as vivências incorporadas pelo tradutor produzem *insights* que potencializam a relação entre os campos semânticos e poéticos, em jogos de imaginação e fantasia. Diante do cotejo com o original, podemos reconhecer “novos caminhos que se descortinam e toda análise pede outras análises, como se os véus se multiplicassem ao infinito” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 172).

De acordo com Julio Plaza (2008), a tradução entre distintos sistemas sónicos, ou seja, a tradução intersemiótica, recupera a história ao estabelecer relações operativas entre passado, presente e futuro. As histórias apropriadas se

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin cria o conceito de *Angelus Novus* a partir da observação da pintura homônima de Paul Klee.



adéquam ao presente, vencendo a corrosão do tempo, que revive em um formato diferente. Se o presente recupera o passado em forma de novidade ou conservadorismo, pode ainda abordá-lo criticamente, identificando o caráter utópico do passado, liberando-o “como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente” (PLAZA, 2011, p.7).

Ao se abrir para o dialogismo bakhtiniano, a tradução intersemiótica promove a polissemia sígnica, em leituras que não se encerram e dão sentido à vida. O interminável caráter da transmutação sígnica, permite afirmar que qualquer pensamento já é uma espécie de tradução, pois requer pensamentos subsequentes para adquirir significado:

O signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior. Nessa medida, mesmo o pensamento mais interior, porque só existe na forma de signo, já contém o germe social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro (PLAZA, 2011, p.19).

Em consonância com Jakobson e Peirce, Schnaiderman e Plaza afirmam que a tradução é um tipo de transcodificação criativa, na qual a ambiguidade é uma característica intrínseca e inalienável. Ao movimentar-se entre identidades e diferenças, a tradução toca o original em pontos tangenciais e é avessa à ideologia da fidelidade. Deve sua existência ao original, o qual, através das operações tradutórias “alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada” (PLAZA, 2008, p.32). Ancorada no signo icônico, a tradução tem relações de similaridade com seu original.

A leitura de imagens, enquanto processo de cognição sígnica desenvolve-se de forma dialógica entre aquilo que é reconhecido e o que se dá a conhecer. No cruzamento entre o que se conhece e o que se depreende da imagem reside a consciência da transmutação, do entendimento, ainda que provisório, do sentido que se pode atribuir à imagem.

A tendência à plenitude que se observa no signo estético escamoteia sua incompletude, inevitável porque inscrita na cadeia temporal. Mesmo quando o signo cria seu próprio objeto, “ele não se livra de indicar para algo que está fora dele”



(PLAZA, 2008, p. 36), pois está marcado pelas condições de sua temporalidade e de sua produção. Traduzir, para o artista pesquisador, não é dar vazão à atração de ideias umas após as outras, mas associar as representações às relações entre tais ideias, com atenção para a qualidade dos pensamentos. A adaptação criativa, uma das denominações dos processos tradutórios, não perde de vista o texto fonte na realização do novo trabalho,

Devidamente elucidadas algumas questões acerca da tradução intersemiótica e dos processos de adaptação, destaco, a seguir, diretrizes fundamentais para meus estudos em Poéticas, nas quais evidencio o valor do questionamento e da dúvida enquanto metodologias necessárias à produção artística. Minha dúvida na realização das imagens do Tarô, diz respeito às distâncias entre aquilo que é meu e o que é ditado pelos espíritos, mediante as múltiplas vozes internas que ouço e as imagens mentais que perpassam o processo de realização das cartas.

### **Processos Poéticos e/ou Mágicos**

Os estudos em Poéticas Artísticas priorizam a subjetividade e o sensível; partem do questionamento de metodologias e problematizam a gênese da obra de arte em seu eterno devir qualitativo. Existem variadas maneiras de se pesquisar arte, talvez uma para cada artista. O que faz com que aquele que tenta compreender o processo de criação de seu próprio trabalho, colabore para com este campo de pesquisa em costuras de sentidos que se entrelaçam e fomentam redes de criação.

A arte produz questionamento, valoriza incertezas e faz da dúvida sua matéria prima. Para Elida Tessler (2002), o não saber e a desconfiança balizam prática, ou produção, e teoria, ou reflexão, construindo um campo de saber sobre a atuação do sensível. De acordo com Helio Ferverza, a produção de arte implica desvios, pontes e bifurcações. Segundo ele, artistas jogam pedras no escuro para identificar “a presença ou a ausência de abismos” (FERVENZA, 2002, p. 67). Se o objetivo dos estudos em Poéticas é valorizar a fruição dos processos de criação dos



trabalhos de arte, artistas e pesquisadores podem apenas estabelecer equilíbrios provisórios diante da constante transformação do projeto inicial.

A indeterminação de limites das poéticas contemporâneas resulta da abertura de espaço fora dos gêneros canônicos, que relativizam fronteiras e promovem a inter-relação de linguagens. Na intimidade dos diferentes tipos de processos de criação, de acordo com Cecília Salles (2006, pos. 2662), existe “um contínuo movimento de tradução intersemiótica, aqui vista como transcodificação entre diferentes linguagens”, instrumento fértil para a discussão sobre poéticas contemporâneas.

Produzir uma imagem e sobre ela tecer reflexões é um princípio básico das Poéticas Artísticas. Para Etienne Samain (2012, p.24): [...] *toda*<sup>5</sup> imagem [...] nos *oferece algo para pensar*: Ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar. Esta concepção acerca da imagem e do pensamento, ou sua conexão com o sagrado e o profano, em uma apropriação dos postulados de Eliade, aplica-se tanto aos processos de criação da carta, quanto às suas futuras interpretações.

No próximo tópico, procuro explicitar aspectos do sagrado no trânsito sígnico que rege a realização das pinturas do Tarô do Terreiro Pai Maneco, destacando a potência de narrativas mágicas em sua relação com os processos poéticos nas Artes Visuais. Nesta análise, agrupo as cartas de acordo com a tríade da Umbanda: Exu e Pomba-Gira, Caboclo e Cabocla, e Preto e Preta-Velha. Estes três grupos são precedidos pelas cartas das Linhas Neutras, grupo no qual a Umbanda insere os ciganos, povo que domina o conhecimento do Tarô.

### **O Tarô do Terreiro Pai Maneco**

Antes de iniciar a análise daquilo que questiono ser espiritual no processo de criação do Tarô, problema levantado neste artigo, é importante elucidar algumas questões acerca deste jogo, que tem atravessado o tempo em interpretações ora equivocadas, ora surpreendentes.

---

<sup>5</sup> Grifos de Samain.



De acordo com Mirna Gonçalves (2020), arte e Tarô são provenientes do mesmo lugar psíquico, manifestam-se com singular temporalidade e estabelecem diálogo com instâncias do inconsciente que se relacionam ao tempo e ao lugar da experiência humana. Gonçalves defende a existência de um caminho da consciência que pode ser identificado no simbolismo artístico dos 22 Arcanos maiores, os quais contam uma história humana por meio da imagem. O texto pictórico mudo representa experiências que tipificam o autoconhecimento. De acordo com a pesquisadora:

Os Arcanos maiores compõem grande parte da densidade simbólica e narrativa do Tarô: este conjunto de cartas forma uma progressão – uma jornada iniciática utilizada em algumas tradições esotéricas que se assemelha à Cabala, ou à Jornada do Herói, e tantos outros caminhos traçado pelos estudiosos da sociedade e seus símbolos e mitos (GONÇALVES, 2020, p. 13).

São dois os componentes da carta do Tarô: o substancial, ou parte física, e o vital, o significado. Para Roberta Aranha (2010), por meio da projeção ou introjeção, os pensamentos derivados da mescla destes dois componentes na observação da imagem operam processos psíquicos complexos a estruturar um código próprio. As imagens tanto provocam perguntas quanto permitem respostas que promovem os mistérios da alma humana. Ao valorizar os detalhes das cartas, segundo ela, é tecido um propósito criativo que individualiza cada Arcano ao mesmo tempo em que o conjunto se une em inseparável totalidade.

Retomo os processos poéticos na realização do Tarô do Terreiro Pai Maneco, destacando que as cartas não foram ilustradas na ordem numérica. Iniciei o trabalho com a carta da cigana Carmem, uma das entidades responsáveis pela criação deste baralho<sup>6</sup> e quando me dei conta, várias cartas estavam inacabadas, embaralhando a possibilidade de uma análise linear da produção. Curiosamente me surpreendi ao compreender que teria que realizar retratos, pois esta não é uma característica da minha produção.

---

<sup>6</sup> O Caboclo Sete Ponteiros do Mar, alguns anos antes da pandemia, chamou os ciganos que sentados em círculo, discutiram acerca das diretrizes dos trabalhos mediúnicos. A Cigana Carmen sugeriu a criação de um Tarô com as entidades do Terreiro, já que a prática deste oráculo caracteriza o trabalho do povo cigano.



O Tarô, conforme mencionei anteriormente, se relaciona à Umbanda com o povo Cigano que trabalha nas Linhas Neutras, transitando entre a Umbanda (Pretos e Pretas-Velhas, Caboclos e Caboclas) e a Quimbanda (Exus e Pomba-Giras). Este povo nômade resolve questões amorosas, valoriza os grupos familiares e a beleza, podendo assumir um caráter melancólico quando relembra a vida na Terra. Os “filhos do vento são exímios magistas, cujos conhecimentos advêm das forças da natureza” (CAROLLO et al., 2019).

O Terreiro Pai Maneco criou um grupo de estudos<sup>7</sup> que, há mais de cinco anos estuda o Tarô. Neste período, além de aprofundar o conhecimento acerca dos 22 Arcanos maiores a partir dos Tarôs clássicos, de acordo com o que afirmei no início deste artigo, o grupo realizou a transposição das cartas para as entidades do Terreiro. Os critérios adotados para esta adaptação explicitam reciprocidades nas narrativas míticas e tecem analogias com os atributos sagrados do texto fonte, o Tarô tradicional, e o produto adaptado, o Tarô do Terreiro Pai Maneco. Ilustrar um baralho é a realização de um sonho acalentado por quase quarenta anos; além de serem poucas as oportunidades de se trabalhar com transposições sígnicas de tal ordem, a impressão das cartas e a distribuição do material requerem um aporte financeiro que se torna mais viável em um empreendimento coletivo.

De agosto a dezembro de 2022, trabalhei nas imagens das cartas. A Cigana Carmen dá o tom do Tarô: colorido, com traços soltos e, por vezes, uso do rebatimento simétrico vertical. Exu Caveirinha quer ser o último a ser retratado e Exu Tranca Rua das Almas supervisiona o trabalho. A realização das cartas obedece a uma espécie de ordem ditada pelos espíritos, em escutas que imbricam intuição pessoal e inspiração das entidades, capacidade de organização formal e atenção aos pedidos espirituais. Utilizo o programa Fresco, do Adobe, para realizar as pinturas digitais.

Dentre os inúmeros espíritos que trabalham na Umbanda, o grupo de estudos havia definido selecionar entidades que criaram e dirigem o Terreiro Pai Maneco. As sucintas definições das imagens do quadro abaixo (quadro 1), partem da

---

<sup>7</sup> O grupo de estudos é composto por: Tatiane Tonet, Rafaella Wundervald Bello, José César de Bittencourt, Helaine Calzado Goetzke, Sara Santos, Karin Teixeira, Carolina Ceccatto Pires, Isabella Morgenster e Ana Bonat. Lucília e Camila Guimarães coordenam o projeto. Dentre os atributos do grupo está a criação do livreto que acompanha o Tarô do Terreiro Pai Maneco..





presença ou não da figura humana e do modo com o qual a presença de cada corpo é exibida. Os Arcanos são acompanhados de seu título na tradição e da tradução do Terreiro. Na última coluna acrescento a característica imagética da *persona* retratada (ou de sua ausência), a reger o espaço compositivo, com o objetivo de auxiliar meu próprio entendimento do trabalho realizado.

Quadro 1: correlação entre Arcanos Maiores e entidades TPM

Arcano	Tarô de Marselha	Terreiro Pai Maneco	Característica Imagética
1	Mago	Exu Caveirinha	Caveira em primeiro plano – imagem popular
2	Sacerdotisa	Preta-Velha D. Maria Redonda	Corpo inteiro
3	Imperatriz	Pomba Gira Maria Padilha das Almas	Meio corpo
4	Imperador	Caboclo Akuan	Meio corpo com águia e pantera
5	Papa	Exu Tranca Rua das Almas	Meio corpo
6	Enamorados	Cigano Woisler e Mama Rosa	Meio corpo e cavalo
7	Carro	Caboclo Sete Ponteiros do Mar	Meio corpo com cocar
8	Justiça	Cabocla Jurema	5 rostos e onça
9	Eremita	Preto-Velho Pai Maneco	Corpo inteiro
10	Roda da Fortuna	Caboclo Ogan Kaian	Abstração - Atabaques
11	Força	Caboclo da Cachoeira	Abstração - Catedral
12	Enforcado	Reflexão	Abstração - ovo cósmico
13	Morte	Exu João Caveira	Meio corpo e caveiras
14	Temperança	Caboclo Folha Verde	Rosto com moldura
15	Diabo	O Espelho	2 perfis
16	Torre	Caboclo Sete Pedreiras	Abstração – pedras
17	Estrela	Cigana Carmen	Meio corpo
18	Lua	S. Zé Pelintra	Corpo inteiro
19	Sol	Caboclo Junco Verde	Rosto com máscara
20	Julgamento	Exu do Lodo	Corpo inteiro
21	Mundo	A grande luz	Abstração - Congá
0	Louco	O Médiun	Corpo inteiro – alguidar
Coringa		Santa Sara	Meio corpo

Fonte: elaborado pela autora.

As 23 cartas (aqui não analiso o desenho do verso) são assim divididas: 5 da Quimbanda, 10 da Umbanda, 3 das Linhas Neutras (que trabalham na Umbanda e na Quimbanda) e 3 com cartas conceito: Reflexão, O Espelho e A Grande Luz.



Na impossibilidade de descrever na íntegra o processo de realização das imagens, registro, no próximo tópico, aquilo que minha memória manteve nestes dois meses depois da finalização do trabalho. Antes disso, contudo, informo que algumas cartas foram pintadas diretamente no *Ipad*, outras desenhadas em Canson A4 ou papel milimetrado. Os estudos em papel foram fotografados e transportados para o *Ipad*, onde realizei as pinturas digitais com o auxílio do *Pencil*, da *Apple*. As imagens finais foram analisadas e aprovadas pelo grupo que realizou a encomenda e múltiplas opiniões foram ouvidas quando havia divergência no entendimento coletivo.

#### **Linhas Neutras:**

Há cerca de trinta anos incorporo a cigana Carmen (fig. 2), que foi ensinando-me, pouco a pouco, não apenas o teor de cada carta, mas também a importância das relações entre elas. No Tarô do Terreiro Pai Maneco ela é o Arcano 17, A Estrela. De acordo com Paulo Leminski (2011, p.77): “A estrela é a distância. A esperança. Espaço que vai entre o desejo e o objeto do desejo. Entre o relativo e o absoluto. Entre o mundo físico e o mundo totalmente humano do signo, isto é, da cultura”.



Figura 2: Cigana Carmen



Fonte: Maria Cristina Mendes

O Arcano 6, a outra carta dedicada ao povo cigano, traz a imagem do Cigano Woisler e da Mama Rosa. Pelo que entendi no processo de criação desta imagem, o cigano só participa do baralho por insistência da mãe. Na tradição cigana, homens raramente abrem cartas; se ocupam em negociar tachos, pedras e metais. Demoro bastante para concluir a imagem, Cigano Woisler se mostra criança na pintura digital e sua beleza infantil faz com que eu demore a ter coragem de envelhecê-lo. Posa para o retrato na condição de que eu incluía seu cavalo; dou a ele um cavalo cuja imagem é capturada na internet e ele gosta da ideia de um cavalo roubado. Na carta que equivale a Os Enamorados, ou Amantes, no lugar de duas ou três pessoas apaixonadas, o grupo de estudos sugere a representação do amor entre mãe e filho.

Seu Zé Pelintra assume o Arcano 13, A Lua que, em suas quatro fases, guarda os caminhos do Seu Zé. Uma das entidades mais conhecidas da Umbanda, não admite que mulher seja maltratada e é capaz de amenizar tensões. Caracterizado popularmente por chapéu, terno branco e cravo vermelho na lapela, agora ele tem, ao seu lado dois animais: um manso e outro bravo, simbolizando que este é um momento de se pensar acerca do caminho a seguir. Para Eliade (1992,



p.77), [...] a Lua valoriza religiosamente o devir cósmico e reconcilia o homem com a Morte. A carta pode remeter à melancolia e saudosismo.

A Grande Luz é o título de um ponto cantado nas giras<sup>8</sup>; é o último dos Arcanos maiores (considerando o trânsito da carta sem número para começo ou fim). Ela se apropria do conceito do arcando 21, O Mundo. Nela represento o Congá com a estrela de seis pontas a pedido do grupo de estudos. A ausência da figura humana permite avançar na fragmentação geométrica e na simetria.

A carta zero deixa de representar O Louco e adquire a *persona* do Médium. Desde o ingressante nas giras até o mais antigo membro da corrente, a cada novo encontro religioso um mundo se descortina e amplia-se a convicção do quão pouco se sabe acerca da espiritualidade e dos espíritos que guiam os humanos em sua jornada na Terra.

Reflexão é a carta correspondente ao Arcano 12, O Enforcado. A carta trata não apenas de pessoas que se enforcam, mas também daquelas que são enforcadas por outras pessoas. Numa leitura de cunho sociológico, a carta pode remeter à histórica injustiça sofrida por africanos escravizados, indígenas e seus descendentes. A forma oval do centro da imagem remete ao ovo cósmico em sua potência de eterno devir.

O Diabo, no Tarô do Terreiro Pai Maneco é O Espelho, Arcano 15. O grupo de estudos preocupou-se com o medo do/a consulente ao abrir a carta e se deparar com a imagem tradicional do diabo. Retomei o desenho de um perfil com o qual trabalhei no final da década de 1970, quando decidi fincar pé no mundo das Artes Visuais. A óbvia correspondência do diabo com a imagem de Exu foi abandonada pelo grupo já que, grande parte do preconceito sofrido por umbandistas é o sincretismo histórico entre a figura do diabo europeu e do Orixá africano.

A imagem da Santa Sara (fig.1) confirma a atuação de forças espirituais a reger a realização das cartas. Cerca de uma semana depois de finalizado o Tarô, acordei cantarolando o ponto da Santa, naquele tipo de ladainha que dura o dia todo. Como aconteceu o mesmo na manhã seguinte, dei atenção a este chamado e entendi que teria que desenhar uma carta para ela. A negra que acompanhou o

---

<sup>8</sup> O ponto cantado, na Umbanda, é a canção que saúda e/ou invoca entidades e gira é o nome dado às reuniões destinadas ao trabalho mediúnico ou espiritual



calvário de Jesus conduz em segurança o barco com aqueles que nela acreditam, repetindo seu feito quando encarnada. Alguns membros do grupo de estudos haviam sugerido anteriormente a inserção de Santa Sara como uma carta coringa, tarefa que foi deixada de lado, para depois surgir como uma necessidade espiritual.

### **Caboclos e caboclas**

Os Caboclos e as Caboclas são espíritos de indígenas que trabalham para a cura física, mental e espiritual, vivem em harmonia com as forças da natureza e, nas cartas em que aparecem, procuro potencializar a força da floresta e de seus seres, em uma espécie de tentativa de consecução de um tipo específico de xamanismo visual.

Aylton Krenak defende a possibilidade de que distintos povos e culturas sejam capazes de habitar uma cosmovisão, ou seja, um lugar neste planeta compartilhado de forma especial, onde todos os elementos ganhem sentido; para isso, as pessoas devem viver em comunhão com o espírito da floresta. Para o ativista indígena, “o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas” (KRENAK, 2021, p.40).

Na Umbanda do Terreiro Pai Maneco, os Caboclos podem ser de Ogum, Oxóssi e Xangô, com os atributos adaptados do Candomblé. De acordo com Reginaldo Prandi (2015, p. 21), “Ogum governa o ferro, a metalurgia e a guerra. É o dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal”, Oxóssi é o rei das florestas, conhecedor das plantas e de seus poderes de cura, e “Xangô é o dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça” (PRANDI, 2015, p. 21-22).

O Caboclo Akuan dá sua identidade ao Arcano 4, O Imperador. Por ser um caboclo de Ogum, é ele quem define a energia do Terreiro Pai Maneco. No sincretismo católico do sul do Brasil, Ogum é São Jorge, fato que ajuda a elucidar alguns atributos da entidade como coragem e a capacidade de vencer demandas. Na pintura, ele pede a companhia da águia e da pantera negra, seus animais mágicos.



O segundo Caboclo de Ogum retratado é o Seu Sete Ponteiros do Mar, tradução criativa do Arcano 7, O Carro. A entidade que incorpora na dirigente geral do Terreiro, Mãe Lucília de Iemanjá, criou, pouco antes da pandemia, a ideia do terreiro sem paredes, antecipando as transformações que teríamos que adotar durante o isolamento social. Na pintura, além do vermelho e branco de Ogum, é necessário ter o azul de Iemanjá, pois seu lugar de força é a praia.

A Roda da Fortuna é o Arcano 10, agora sob a guarda do Caboclo de Ogum Ogan Kaian. Entidade responsável pela música no Terreiro Pai Maneco, quem frequenta uma gira sabe que, se o grupo musical, a engoma, não estiver bem equilibrado, o trabalho espiritual tende a ser conturbado. Pinteí três atabaques, desenhei as toalhas com rendas e descobri, abaixo de cada um deles, vasos aos quais não me é dado compreender o sentido. Sei que é magia e entendo que estou em um bom caminho.

Os caboclos de Oxóssi, sincretizados com São Sebastião, costumam ser alegres e cheios de energia. A carta do Caboclo Junco Verde é O Sol, tradução do Arcano 19. De acordo com Eliade (1992, p.77), o sol “não participa do devir: embora em constante movimento, [...] permanece imutável, sua forma é sempre a mesma”. As hierofanias solares traduzem os valores religiosos da autonomia e da força, da soberania, da inteligência. Um círculo vermelho enquadra o rosto da entidade, que, ladeada por folhas e penas verdes, parece mimetizar-se à natureza.

O Caboclo Folha Verde (fig. 3) é o Arcano 14, que adapta A Temperança. Na busca por equilíbrio dinâmico, a imagem é a de um rosto circundado por sete folhas verdes, delimitadas por uma moldura que imita uma corda trançada, da qual se espriam mais folhas. O coité marrom do canto superior esquerdo joga água para o coité do canto inferior direito, mantendo a característica marcante do Tarô tradicional: o equilíbrio fluídico e a constante transmutação energética.



Figura 3: Caboclo Folha Verde



Fonte: Maria Cristina Mendes

A carta da Força, Arcano 11, é atribuída ao Caboclo da Cachoeira, um Caboclo de Xangô, o Orixá da Justiça, que além da pedra trabalha com a energia das quedas d'água e sua capacidade de produzir energia. Retomo Eliade, na abordagem sobre o sagrado, para explicitar possíveis características da carta:

[...] antes de tudo, a pedra é, mantém se sempre a mesma, não muda – e impressiona o homem pelo que tem de irredutível e absoluto, desvendando-lhe, por analogia, a irredutibilidade e o absoluto do Ser. Captado graças a uma experiência religiosa, o modo específico de existência da pedra revela ao homem o que é uma existência absoluta, para além do Tempo, invulnerável ao devir (ELIADE, 1992, p.77).

Estes atributos podem ser aplicados também ao Caboclo Sete Pedreiras, outro Caboclo de Xangô, que assume o lugar de A Força, Arcano 11. Em ambas as cartas de Xangô, não aparecem os rostos das entidades, na primeira parto da ideia de uma catedral de pedras e na segunda sete pedras sobrepostas sustentam-se por entre uma espécie de máscara que ladeia ambos os lados da imagem.



Na Umbanda, as Caboclas são, numa ampla abordagem, os espíritos de mulheres indígenas que trabalham na Umbanda: as Juremas. Algumas são mais afeitas à água, outras à pedra e assim segue com os demais elementos mágicos da natureza. Moram na floresta e sua energia pode variar desde a potência dos elementais até a comunicação com uma tia avó caipira, que cuida da família e manda recado por meio de consultas nas giras ou no jogo de Tarô. Coloco cinco Caboclas no projeto da pintura, com o intuito de criar uma equivalência com a constelação do Cruzeiro do Sul. O grupo de estudos pede a inclusão de uma onça pintada.

### **Exu e Pomba-Gira**

Os Exus são as entidades masculinas e as Pomba-Giras são as entidades femininas que compõem a Quimbanda, ou a linha da esquerda, complementar à Umbanda, quando tomada como a linha da direita. Na tríade da Umbanda, são os espíritos de europeus que vieram para o Brasil na condição de colonizadores e hoje trabalham sob o comando dos Pretos e Pretas-Velhas.

O Exu Tranca Rua das Almas (fig. 4) é a entidade da Quimbanda que, junto com Pai Maneco e Seu Akuan, fundou o Terreiro. Destaco os braços cruzados, o cálice e a capa, numa ambiência cuja simetria conduz, poeticamente, ao Egito, sei que esta entidade vem do Oriente e mantenho esta chave de leitura, potencializando-a com uma parte de pele ao lado da caveira e da garganta. O Arcano 5, é O Papa, ou Hierofante, que, assim como o Exu, promove a comunicação entre o mundo espiritual e o mundo material.

Uma escuta ampliada sobre o mundo ou asas de mariposa? As indagações da imagem são o mote da criação. Apesar do cálice que indica certo sombreamento, a pintura do S. Tranca-Rua pede planaridade. Da imaginada nobreza europeia trazida pela coroa, viajo mentalmente para ruínas de pirâmides americanas, só para descobrir quão pouco sei sobre a Terra e sobre o céu, no afã de que este Tarô potencialize outros tipos de olhar para além das narrativas hegemônicas.





Figura 4: Exu Tranca Rua das Almas



Fonte: Maria Cristina Mendes

Exu Caveirinha, O Mago, insiste em ser o último a ser retratado e foi a única carta que tive que refazer desde o início, abandonando o projeto inicial. O Arcano 1 é traduzido por meio de uma colorida caveira que, em primeiro plano, remete às imagens mexicanas, em sua insistência em tratar a morte com alegria. Parece-me que esta carta é a mais próxima da cultura popular.

Seu João Caveira pediu gato e morcegos. Este Exu é a sétima caveira que se ergue sobre as demais que estão representadas na carta, explicitando a importância da vida espiritual. Enquanto o pescoço é de carne escura, o rosto é de osso. Ao ilustrar A Morte, Arcano 13, planejei, sem sucesso, remeter à poética hamletiana; entendi que a dúvida e a indagação não fazem parte dos atributos deste Exu, como também compreendi que os referenciais adotados não partem da esfera cultural de cunho shakespeariano.

Se as imagens de Pomba-Gira e Exus se adéquam à planaridade que predomina nas ilustrações, a imagem do Exu do Lodo, que traduz o Arcano 20 e corresponde a O Julgamento, sugere volume: os braços e pernas em redondo imbricam-se ao fundo terroso sobre o qual, no terço superior da imagem, um espaço



violeta é dividido por apocalípticas trombetas que existem nas cartas tradicionais do Tarô.

A imagem da Pomba-Gira sofre equivocadas interpretações; no senso comum seria uma espécie de *femme fatale*, mulher independente e ousada, antiga bruxa ou maga ancestral. Trabalha na ativação da energia vital, na identificação daquilo que é bom para nós e no afastamento de situações que possam nos prejudicar. O elemento que corresponde à energia da Pomba-Gira é a rosa vermelha, flor cuja amplitude simbólica exprime, com clareza, seu o campo de atuação:

Assim como a flor, a Pomba-Gira pode ter espinhos para se defender quando desafiada; não tem pudor em repreender quem não lhe dedica o devido respeito e não atende pedidos que possam aumentar seu carma. Não gosta da falta de fé e sabe como nenhuma outra linha, trabalhar a autoestima (MENDES, et al, 2014, p.75).

A sensualidade provém da capacidade de trabalhar a energia vital em sua fonte, a libido humana, de onde provém a energia primordial. Velhas ou moças, a intensa gama de nomes atribuídos a espíritos que trabalham nessa linha costuma remeter à encruzilhada ou ao cemitério.

A Pomba-Gira Maria Padilha das Almas foi a segunda entidade a ser retratada. Estava tentando executar a carta de uma entidade masculina e só percebia uma energia feminina. Rendi-me à força do processo criativo e entendi que a imagem que surgia no papel era a da D. Maria Padilha, adaptação do Arcano 3, A Imperatriz. Ela pediu dois elementos: um trono para sentar e um colar com crucifixo, que ficasse escondido no peito. Preocupei-me em mostrá-la bonita, mas ela insistiu em destacar sua caveira. Foi a única carta que gerou imagens instigantes a partir da troca de camadas que o aplicativo permite realizar.

### **Preto e Preta-Velha**

São duas as cartas do Tarô TPM que prestam homenagem aos Pretos e Pretas-Velhas, entidades reconhecidas pela sabedoria, humildade e conhecimento



magístico. São os organizadores espirituais da Umbanda, e trazem consigo parte do repertório apropriado das matrizes religiosas africanas.

Figura 5: Preta- Velha D. Maria Redonda



Fonte: Maria Cristina Mendes

O processo de criação da carta da Preta-Velha D. Maria Redonda foi um dos mais divertidos e demorados. Talvez pelo fato de ser uma contadora de histórias, a carta do Arcano 2, A Sacerdotisa, é carregada de detalhes e hipnotiza por meio da ladainha que parece emanar de seu rosário. Demorou a ser concluída pela evidência de ser sempre possível acrescentar mais um detalhe, contar mais uma história.

O Pai Maneco exige respeito aos ancestrais. Para Fernando Guimarães (2004, p.254), o Preto-Velho é “esperto e intransigente e [...] castiga de forma mansa, mas duramente”. Na recriação de O Ermitão, Arcano 9, senti a solidão dos Pretos e Pretas-Velhas e vislumbrei ecos de hierofanias. O Ermitão, Arcano 9, parece carregar as dores do mundo, numa analogia à Diógenes em busca por um ateniense honesto. Por ser o dono do Terreiro, é do angolano Pai Maneco a responsabilidade sobre os destinos da casa. A potência de sua força tem origem no suportar do sofrimento e promove tenacidade e determinação. Retratado de corpo inteiro,



emanando luz, tem os pés descalços e o peito nu. Atrás dele uma porta aberta, remeta aos ensinamentos acerca da importância de uma casa espiritual manter as portas abertas para evitar o desaparecimento.

Desveladas algumas das características das cartas que realizei, espero, mais do que ter encerrado questões, aberto um campo para novas indagações e distintas interpretações. Nas considerações finais, retomo o mote deste trabalho, considerando que talvez este tenha sido um dos trabalhos de arte mais desafiadores que realizei. Em primeiro lugar, considero difícil por ser uma encomenda com direito a diversas opiniões; em segundo, por ser um trabalho que exige de mim uma postura espiritual diferenciada. Tive que pedir às entidades que posassem para mim, ou ainda, que me mostrassem como gostariam de ser retratadas, numa atitude atípica em relação à dinâmica das giras. Diante da energia singular que permeia o processo poético da criação do Tarô, aprofundi correlações espirituais e artísticas, em evidente contribuição para a produção artística e a pesquisa acadêmica.

### **Considerações Finais**

A Umbanda é uma religião da contracultura e sua origem sincrética assim o garante. Com o aumento do preconceito contra religiões de matriz africana no Brasil dos últimos anos, acredito que o Tarô do Terreiro Pai Maneco contribua para ampliar o respeito às diferentes crenças e diminuir os casos de violência contra religiões de matriz africana. Espero também que o entendimento dos próprios médiuns no trabalho com o tarô possa ser aprofundado.

As narrativas acerca do sagrado que se desvelam na tradução criativa das cartas apontam para histórias míticas europeias, ao mesmo tempo em que promovem a irrupção de narrativas originárias, no aguardo de novas interpretações. A comunicação entre vivos e mortos, quando os mortos são negros escravizados ou indígenas brasileiros, valida mitos de outras cosmogonias, na revelação de hierofanias afeitas aos ideais e esforços decoloniais. A preocupação em interferir na mensagem dos guias, mostrou-se irrelevante, compreendi questões sobre o



polifônico dialogismo bakhtiniano nesta espécie de orquestração divina a reger a pintura das cartas.

Adaptação, tradução criativa ou transluciferação (CAMPOS, 1985), as denominações atribuídas aos processos regidos por *Agesilauz Santander*, uma entidade luciferina, contribuem para explicitar o valor do Exu. Sincretizado à imagem do diabo, assim como o anjo caído da tradução, é o Exu que promove a comunicação e a troca de informações entre os humanos e os guias espirituais. Exu é a potência sígnica em sua infinitude e inesgotabilidade interpretativa. Ao estudar processos tradutórios ou de adaptação, entendo que é importante manter na pintura figuras, de certa forma, correspondentes ao tarô tradicional, imagem histórica à qual retorno quando me perco em labirintos ou desvios das narrativas imaginadas.

Os processos poéticos em Artes Visuais são pautados pela dúvida e questionamento do próprio objeto de pesquisa. Nesta investigação, as indagações são respondidas nas conversas com os espíritos e nas imagens delas advindas. Ao fazer perguntas e problematizar questões, as narrativas imagéticas se constroem no próprio fazer.

Pronto para a impressão, o baralho aguarda decisões orçamentárias e a direção da casa está pesquisando qual seria uma boa tiragem inicial. Aguardo, com paciência, o tempo do Tarô, pois aprendi, ao criar as cartas, que o tempo sagrado é distinto dos tempos cotidianos. De certa maneira, é o tempo que rege a concretização dos acontecimentos dirigidos espiritualmente; tempos perceptíveis distintos são objeto de estudo da arte contemporânea que, sob uma mirada decolonial, potencializa narrativas indígenas e retoma mitos originários. Que o Tarô do Pai Maneco seja lançado no mundo das coisas com muita energia espiritual e, que quem dele fizer uso, possa aprender um pouco mais sobre comprometimento, respeito e amor.



## Referências

ARANHA, Roberta Heinemann de Souza. **Os Arcanos Maiores do Tarô e a Pintura Simbolista do Séc. XIX** - uma visão interpretativa da correlação arquetípica. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/784049>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14 ed. São Paulo: Huicitec, 2010.

CAMPOS, Haroldo. Transluciferação. In. PLAZA, Júlio. Org. Transcriar. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1985. p. 5-8.

CAROLLO, Laércio et al. **Terreiro do Pai Maneco: Umbanda Pés no Chão**. Curitiba: Ed. Autor. 2019. Disponível em: <[https://www.paimaneco.org.br/sitenovo/wp-content/uploads/2020/02/A-Umbanda-do-TPM\\_site.pdf](https://www.paimaneco.org.br/sitenovo/wp-content/uploads/2020/02/A-Umbanda-do-TPM_site.pdf)>. Acesso em: 2 fev. 2023.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GONÇALVES, Mirna Xavier, **Tarô: reverberações em poéticas contemporâneas**. 2020. 51f. Dissertação (Mestrado de Artes Visuais) do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/6548>>. Acesso em 20 fev. 2023.

GUIMARÃES, Fernando. **Grifos do Passado**. Curitiba: Edição do autor. 2004.

HOOKS, bell. **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. Trad. Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante. 2021a.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021b.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2º ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Críticos**. SP, Campinas: Unicamp, 2011.

PAIVA, Alessandra Simões. **A Virada Decolonial na Arte Brasileira**. SP, Bauru: Mireveja, 2022.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Schwarcz, 2015.



SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens? (pp.21-36) In SAMAIN, Etienne (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas: SP: Unicamp. 2012. p. 21-36.

SCHNAIDERMAN, Boris: **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Recebido em 21/02/2023, aceito em 06/03/2023



## O EU COMO PRODUTO IDEOLÓGICO: BAKHTIN APLICADO

Ricardo Epifanio<sup>1</sup>

Bruna Torquato<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, usamos as formulações semióticas e estéticas desenvolvidas por Bakhtin, principalmente nas suas obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem e Estética da Criação Verbal*, para analisarmos qual a função tanto da arte quanto do esoterismo no que diz respeito a criação de si. Ou seja, buscamos compreender como esses dois domínios de criação ideológica ensejam a criação de si, vista como um processo artístico de produção e reprodução. Para tanto, lançamos mão de dois autores, cada um considerado sob o seu domínio ideológico correspondente. Na arte, escolhemos Marcel Proust, autor de *Em Busca do Tempo Perdido*. No esoterismo, Carl Gustav Jung, em razão da recente publicação de seu (até então privado) *Livro Vermelho* ou *Liber Novus*, o livro no qual ele registrava suas auto experimentações. Aplicamos as elaborações teóricas de Bakhtin em ambos, de modo a revelar a figura dessa interação entre o eu e o mundo enquanto um processo de produção semiótica. Mais especificamente, procuramos o espaço no qual é possível deixar de apreender a ideologia passivamente, mas, antes, ativamente participar da história.

**Palavras-chave:** Arte; Esoterismo; Individuação; Expressão; Dialética

## THE I AS IDEOLOGICAL PRODUCT: BAKHTIN APPLIED

**Abstract:** In this paper, we use the semiotical and aesthetical formulations developed by Bakhtin, mainly in his works *Marxism and Philosophy of Language* and *Aesthetics of Verbal Creation*, to analyse what is the function of both art and esotericism with regard to self creation. That is, we seek to comprehend how these two domains of ideological creation give rise to self creation, seen as an artistic process of production and reproduction. For that, we resort to two authors, each considered under his corresponding ideological domain. In art, we chose Marcel Proust, author of *In Search of Lost Time*. In esotericism, Jung, for the recent

---

<sup>1</sup> Graduei-me no curso de Bacharelado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, no ano de 2020, mediante elaboração de uma monografia intitulada "A Vontade de Poder em Nietzsche a partir do aforismo 36 de Além do Bem e do Mal". Durante essa pesquisa, adquiri experiência área do Idealismo Alemão (Kant, Schopenhauer) e Filosofia Alemã do século XIX (Nietzsche). Também participei de duas iniciações científicas, a saber, "A Ética Silenciosa e o Limite do Mundo de Wittgenstein" e "Fenômenos universais ou estados alterados da consciência? A Mística nas Conferências Gifford de William James", nas quais adquiri experiência com a Filosofia Analítica e com a Filosofia da Religião. Atualmente, continuo interessado em Nietzsche, em especial com o aspecto histórico-universal que caracteriza a radicalidade de suas últimas obras (Ecce homo, O Anticristo). Interesse-me também por Espinoza, e pela filosofia francesa do século XX (Deleuze, Guattari, Bataille), além de interessar-me pela experiência da estética tal como vivenciada pelo criador. E-mail para contato: [ricardogabrielepifanio1998@gmail.com](mailto:ricardogabrielepifanio1998@gmail.com)

<sup>2</sup> Formada em Cinema pela Faculdade de Artes do Paraná, pesquisa sobre semiótica e linguística, com ênfase no trabalho de Mikhail Bakhtin. Seu trabalho de conclusão de curso orientou-se a partir da aplicação da teoria proposta na Estética da Criação Verbal para o fim da adaptação audiovisual de uma produção literária autoral. E-mail para contato: [brunatorquato.m@hotmail.com](mailto:brunatorquato.m@hotmail.com)





publication of his (until then private) *Red Book* or *Liber Novus*, the book in which he registered his self-experimentations. We apply Bakhtin's theoretical elaborations to both of them, so that the shape of this interaction between the I and the world as a process of semiotical production is revealed. Specifically, we seek the space in which it is possible to cease to apprehend ideology passively, but, rather, actively participate in history.

**Keywords:** Art ; Esotericism; Individuation; Expression; Dialectics

## Introdução

Neste artigo, pretendemos abordar as relações entre arte e esoterismo a partir das elaborações teóricas formuladas por Mikhail Bakhtin (1895-1975). Mais especificamente, lançaremos mão do método materialista de análise do processo de produção ideológica tal como formulado em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* para analisarmos a produção artística em Proust; além de selecionarmos alguns conceitos-chave na sua obra *Estética da Criação Verbal* que nos auxiliarão a compreender, no domínio ideológico do esoterismo, aquilo que Jung chama de individuação. Com isso, pretendemos elucidar as relações entre a instância da criação ideológica e a instância individual, mapeando as fronteiras, sobreposições e exclusões entre esses dois níveis fundamentais da experiência humana: o eu e o mundo. Queremos explorar as relações entre arte e esoterismo enquanto dois tipos de produção ideológica, cada um envolvido, à sua maneira, numa relação dialética que concilia individualidade e sociabilidade. A figura dessas diferentes maneiras de conciliar individualidade e sociabilidade será o objeto de nosso estudo. Nosso foco será compreender o papel da individualidade, ou melhor, da possibilidade de agência e inovação ao nível da criação ideológica a partir desses dois domínios específicos do discurso ideológico. Veremos exemplos, no caso da arte, da discussão elaborada por Marcel Proust acerca da expressão de signos. No caso do esoterismo, exemplificaremos a consciência do corpo coletivo e o campo mitológico como fontes primárias dos dramas vivos, e o processo de individuação como ponte unificadora entre a vida interna e externa do sujeito, por meio da inserção histórica em sua própria época. Por fim, articularemos as contribuições teóricas de Bakhtin com os estudos de caso selecionados para que possamos extrair nossas conclusões finais.



Interessa-nos o modo como Bakhtin trata o problema da formação da consciência individual. O autor compreende o fenômeno como um efeito da produção ideológica num dado conjunto social. Uma vez que a consciência é entendida como um efeito, e não uma causa, fica claro que não poderíamos entender a produção ideológica como um desdobramento da psique humana sem cometer um erro conceitual. Segundo o método proposto, entende-se que a produção ideológica é anterior à formação da consciência individual. Bakhtin compreende o problema da relação dialética entre consciência individual e produção ideológica segundo a lente materialista: é impossível que a ideia preexista à matéria; logo, é impossível que a consciência individual preexista à ideologia — bem ao contrário: a ideologia é seu alimento, sua matéria, sua estofa. É a partir do processo de criação ideológica que apreendemos e produzimos os signos usados para compreender o que se chama de consciência individual. Em suma, a categoria de consciência individual está socialmente condicionada, e só pode aparecer e se expressar dentro de certos limites. Não se exclui, com isso, e como pretendemos demonstrar, toda a possibilidade de agência do indivíduo, no entanto. Ao contrário, é através de uma tomada de consciência radical e afiada que podemos formar uma representação adequada de nossa capacidade para a agência.

### **Bakhtin: o universo dos signos**

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin (2006, p.16) trata de "esboçar as *orientações de base* que uma reflexão aprofundada sobre a linguagem deveria seguir e os *procedimentos metodológicos* a partir dos quais" uma análise marxista da linguagem deveria proceder. O autor propõe que a falta de um consenso acerca da realidade dos fenômenos ideológicos constitui um obstáculo ao avanço dos estudos no campo, e sugere que esse consenso deveria ser encontrado a partir do reconhecimento do papel da língua como *realidade material específica* da criação ideológica.

Passemos, então, à fundamentação das teses. Segundo Bakhtin (2006, p.21), é característico da ideologia que ela seja composta de signos, isto é, que seus



elementos fundamentais sejam realidades físicas que apontam para além de si mesmas, que possuem significados ou sentidos. Os signos são as peças elementares da ideologia. O signo é como Jano, ele tem duas faces<sup>3</sup>: a primeira é sua face pessoal, mas a segunda aponta para além de si mesma, refletindo e refratando outra realidade. Assim, podemos afirmar que tudo o que é ideológico possui um valor semiótico, ou seja, que o domínio ideológico e o dos signos são totalmente congruentes. Demarca-se o território comum que Bakhtin denomina *o universo dos signos*.

*O universo de signos* é um de absoluta heterogeneidade. Apesar de o termos delimitado, temos em questão de conteúdo uma diversidade enorme de formas, discursos e produções. Nesse mesmo domínio inscrevem-se arte, religião, ciência, legislação etc. Cada um desses campos da criatividade humana reflete e refrata a realidade à sua própria maneira, sob um aspecto e perspectiva próprios. A noção comum que subsume todos esses campos de atividade é o fato de que todos possuem um caráter semiótico. Todos são compostos de signos, ou ao redor de signos (BAKHTIN, 2006, p.22). Esses signos estão distribuídos num conjunto de códigos (gestos, mímicas, onomatopeias, atos de fala...), dentre os quais a palavra desempenha uma função análoga à de um eixo, articulando todas as partes.

De acordo com o autor, os signos são gerados exclusivamente como materialização das formas de comunicação social disponíveis num dado grupo socialmente organizado de indivíduos (BAKHTIN, 2006, p.26). Esse ponto é uma importante consequência de seu método materialista. Bakhtin defende que um estudo apropriado da produção ideológica não pode situá-la como um desdobramento da consciência individual, como o fazem algumas correntes filosóficas tais como o idealismo e o psicologismo. O autor argumenta que a ideologia não pode surgir a partir da consciência, pois a própria consciência precisa, como condição inexorável de sua existência, de um material semiótico anterior, a partir do qual constituir-se — material que é a própria ideologia. É o estudo da ideologia, portanto, que deve dar conta de explicar a psicologia, e não o contrário. "A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo

---

<sup>3</sup> BAKHTIN, 2006, p.38.



organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis" (BAKHTIN, 2006, p.26).

Ou seja, Bakhtin demonstra que, segundo o método materialista proposto, é impossível que a produção ideológica seja posterior à formação da consciência individual. Quando dizemos compreender algo, aproximamos signos apreendidos a outros, já conhecidos — ou seja, compreender já é uma resposta a um signo por meio de outros, preexistentes. Logo, a produção ideológica é anterior ao desenvolvimento da consciência individual, determinando-a e moldando-a. O que entendemos por consciência individual depende dos signos ideologicamente dispostos num dado conjunto social. A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais, que “só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra” (BAKHTIN, 2006, p.24). Essa realidade é determinada materialmente pelo conjunto das leis sociais e econômicas (que, por sua vez, são inscritas sobre as leis naturais). Como ilustra Bakhtin<sup>4</sup>, a realidade objetiva dos signos sociais é “oceânica”: ela é dinâmica; está sempre em comércio, troca, fluxo. Os signos fluem como ondas: alguns têm uma amplitude maior, outros, menor. Alguns viajam mais, outros fazem mais barulho. Esse comércio de signos é donde emprestamos o material semiótico a partir do qual expressamos nossa individualidade — emprestamo-los da ideologia, portanto. O que entendemos por consciência individual é uma realidade socialmente determinada, pois a ideologia não é um efeito da consciência, mas a sua própria condição de existência; é o comércio social de signos, ou o que Bakhtin (2006, p.26) chama de “materialização da comunicação social”. A materialização das formas de comunicação social ocorre pelos meios de interação social, isto é, pela superestrutura. "A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos" (BAKHTIN, 2006, p.26).

---

<sup>4</sup> BAKHTIN, 2006, p.49.



É na linguagem que esse papel condicionante da comunicação social aparece mais explicitamente.

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social (BAKHTIN, 2006, p.26).

Todo sistema de signos que tem uma função ideológica específica constitui-se de palavras, mas as palavras elas mesmas não têm nenhuma função ideológica específica. As palavras são neutras, e podem “preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa [...]” (BAKHTIN, 2006, p.27).

A palavra tem outro papel de suma importância que é ser o material semiótico da vida interior, da consciência — do *discurso interior*. A consciência precisa de um meio fluido e veiculável pelo corpo para exteriorizar-se. Este meio é a palavra, o signo interior. É claro que nem todo signo pode ser substituído por palavras, uma vez que aí estão contidos todos os códigos semióticos possíveis: gestos, mímicas, rituais etc. "É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano" (BAKHTIN, 2006, p.28). Mas não é por isso que a palavra deixa de se acercar deles, de os acompanhar e de comentar cada aspecto de suas inúmeras feições. Por isso, o autor aponta que “[t]oda *refração ideológica do ser em processo de formação*, seja qual for a natureza de seu material significante, *é acompanhado de uma refração ideológica verbal*, como fenômeno obrigatoriamente concomitante" (BAKHTIN, 2006, p.38).

Por isso, se quisermos entender como ocorre o processo de criação ideológica, devemos entender com que tipos de comunicação social os signos envolvidos se materializam. Os signos estão situados na região limítrofe que separa o organismo e o mundo, e como tal operam a interface entre o psiquismo individual e a criação ideológica. Aquilo que caracteriza a atividade psíquica do indivíduo é a sua *significação*, isto é, o seu estatuto enquanto signo, enquanto uma realidade material



que é associada a outra realidade e a representa (BAKHTIN, 2006, p.39). Como o signo é uma realidade socialmente determinada, sua natureza é objetiva; sua expressão ocorre no mundo material: o signo sempre se materializa num tempo e espaço específicos, e sua função inerente e indissociável é a significação. A produção ideológica é caracterizada pelo comércio de signos que ocorre no mundo social tal como ele é materialmente configurado; ela é tanto interindividual quanto impessoal.

Portanto, não há diferença qualitativa entre a atividade mental interior e produção ideológica. A expressão da atividade psíquica, interna, no mundo externo é uma questão quantitativa (BAKHTIN, 2006, p.43). Não há uma linha inequívoca que separe indivíduo e ideologia definitivamente, há somente graus de aproximação. É sempre um diálogo. Podemos nos aproximar da produção ideológica conforme o signo interior é elaborado pela atividade psíquica e libertado de seu contexto psíquico, isto é, de suas circunstâncias biológicas e biográficas, rumo à produção ideológica (*Ibid.*, p.56-57). O conteúdo ideológico é produzido por intermédio do signo interior. Todo fenômeno ideológico passa, necessariamente, pelo psiquismo, como uma instância de produção obrigatória. Todo fenômeno ideológico nasce do “oceano” de signos interiores, são constantemente lançados para fora e reabsorvidos, vividos, assimilados, reintegrados (BAKHTIN, 2006, p.49).

Um signo interior ainda não expresso é um elemento confuso. Sua relação de dependência com o contexto psíquico que o engendra o obscurece. Ele só poderá se tornar claro e distinto no processo de expressão ideológica, socialmente. “Os processos cognitivos provenientes de livros e do discurso dos outros e os que se desenvolvem em minha mente pertencem à mesma esfera de realidade, e as diferenças que existem, apesar de tudo, entre a mente e os livros não dizem respeito ao conteúdo do processo cognitivo” (BAKHTIN, 2006, p.49). Assim, não poderíamos dizer que o psiquismo é individual e a ideologia é social, pois “social” está em correlação com “natural”, isto é, trata-se do indivíduo biológico natural. Já o indivíduo como agente subjetivo é um fenômeno puramente sócio-ideológico. Eis porque o conteúdo do psiquismo individual é, por natureza, tão abrangente quanto a ideologia. “Todo signo é social por natureza, tanto o exterior quanto o interior” (BAKHTIN, 2006, p.50).



Pode-se estabelecer um critério de separação entre signos interiores e exteriores na medida em que o signo está ligado aos processos do indivíduo biológico, afetado por sua contextualidade biográfica e biológica, ao passo que um signo exterior, propriamente ideológico, é um signo liberto do contexto psíquico que o paralisa (BAKHTIN, 2006, p.51). No que diz respeito a compreensão, podemos estabelecer que compreender significa, no primeiro caso, “relacionar um signo interior qualquer com a unicidade dos outros signos interiores, isto é, apreendê-lo no contexto de um certo psiquismo. No segundo caso, trata-se de apreender um dado signo no contexto ideológico correspondente” (BAKHTIN, 2006, p.51). Essa dinâmica dialética de produção e assimilação dos signos nos será útil quando passarmos aos nossos estudos de caso na arte e no esoterismo.

Toda expressão semiótica exterior pode assumir duas direções: do indivíduo para a ideologia ou da ideologia em direção ao indivíduo. No primeiro caso, trata-se de traduzir em signos exteriores os signos interiores, e no segundo, se requer uma compreensão ideológica, objetiva e concreta, da enunciação, que novamente será subjetivada por outrem através da interpretação (e assim em diante). “É assim que delimitamos o psíquico e o ideológico” (BAKHTIN, 2006, p.52). Em relação a questão das formas pelas quais o discurso interior se realiza, Bakhtin (2006, p.54-55) aponta que nenhuma das formas elaboradas pela linguística até então (lexicologia, gramática, fonética) aplicam-se satisfatoriamente ao problema do discurso interior. O autor sugere que uma análise mais aprofundada do discurso interior o representa como um monólogo completo, análogo a parágrafos ou enunciações completas, cuja forma assemelha-se ainda mais às réplicas de um diálogo, como se fosse efetivamente um *diálogo interior*. Esses parágrafos ou “unidades” não se relacionam sob leis gramaticais nem lógicas, “mas segundo leis de *convergência apreciativa* (emocional), *de concatenação de diálogos*, etc. e numa estreita dependência das condições históricas da situação social e de todo o curso pragmático da existência” (BAKHTIN, 2006, p.55).

A relação entre o signo interior (discurso interior) e o signo exterior (produção ideológica) é recíproca: a atividade psíquica é uma passagem do signo interior para o exterior, já a criação ideológica é uma passagem do exterior para o interior. São processos simultâneos cujos desenrolares dependem e afetam um ao



outro. “O signo ideológico tem vida na medida em que ele se realiza no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico” (BAKHTIN, 2006, p.56). A atividade psíquica goza de uma extraterritorialidade em relação ao corpo, ela é a infiltração do social no corpo. “Destá maneira, existe entre o psiquismo e a ideologia uma interação dialética indissolúvel: o *psiquismo se oblitera, se destrói para se tornar ideologia e vice-versa*” (BAKHTIN, 2006, p.56-57). Na medida em que o signo interior se liberta de suas particularidades biográficas e biológicas, aproxima-se cada vez mais do signo ideológico, exterior. O signo expresso precisa conservar uma certa ressonância com as experiências subjetivas para manter-se socialmente relevante, ou então se transforma numa peça de museu.

Em seguida, e conforme proposto, ensaiaremos compreender o processo de criação artística a partir da perspectiva do criador.

### **Proust: a expressão como fixação das impressões**

Vejamos o caso de um artista: Marcel Proust (1871-1922), célebre escritor francês do século XX e autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, descreve o processo de criação da sua obra dentro da própria, através de uma derradeira e longa reflexão, ao final, sobre a natureza e o valor da criação literária. É a partir dessa última reflexão que trazemos essa visão acerca do processo de criação artística. Nela, Proust explicita como ele desenvolveu a sua própria relação com a literatura, propondo uma estética autoral.

Nosso protagonista está no auge de sua melancolia ao retornar para Paris de trem, sozinho. Está desiludido com as suas pretensões literárias. Pensa consigo mesmo que a literatura é fruto de uma mentira, e que a sua musa nada pode lhe revelar acerca da realidade. Percebe que o seu problema, no entanto, não é de modo algum a sensibilidade: durante o trajeto, observa e distingue lindas paisagens, mas o faz como alguém que as nota desinteressadamente: falta-lhe o entusiasmo que tanto se vê acompanhar o verdadeiro talento. Não é que as paisagens sejam feias, mas que seu coração “secou”; não é por serem desinteressantes em si mesmas, mas que elas não o comovem, não lhe causam nenhuma impressão.





Percebe que pode se lembrar da sua vida, mas como alguém que folheia “um álbum de figurinhas”, como alguém que simplesmente resgata “instantâneos” da memória. Mas essas fotografias das coisas não têm nenhuma profundidade. Proust as compara com uma “exposição fotográfica”, fazendo uma metáfora com o comprimento. Observa que, fosse a vida o que ela tivera sido até então, poderia vivê-la por mais cem anos e mesmo assim não aprenderia nada de novo, pois neles ganharia só comprimento, extensão. Faltaria ainda a profundidade, pois defende que a realidade não é um desfile fotográfico das coisas (crítica ao realismo), mas “uma certa relação existente entre [...] sensações e lembranças que nos cercam simultaneamente [...] Uma hora não é somente uma hora, é um jarro cheio de perfumes, de sons, de projetos e de climas” (PROUST, 2016b, p.707).

O jarro é profundo. Ele tem em seu interior uma outra atmosfera, privada, hermeticamente isolada do restante. É a profundidade que constitui o poder das impressões: a sensibilidade, o raciocínio e a imaginação não alcançam tão fundo. Dentre todas as faculdades das quais dispomos e que nos auxiliariam na tarefa da criação artística, somente as impressões são o veículo capaz de transmitir o que chamamos de realidade, esse caleidoscópio de lembranças e sensações. Proust elenca ao menos dois aspectos que distinguem as impressões, para os fins da literatura, das outras faculdades: primeiramente, o fato de que elas acontecem por si mesmas, sem o direcionamento da consciência, o que lhes outorga uma certa intensidade instintual; e, em segundo lugar, o fato de que as impressões acontecem por necessidade, e as marcas que restam em nós são marcas de fato, pois nelas não há nada de contingente e nem de possível, mas somente o concreto e o inexorável.

As impressões são como um signo: embora causadas pelos corpos externos, abrem um pequeno sulco em nossos corpos cuja figura só podemos descobrir por nós mesmos. O artista consulta no âmago do seu ser as entradas referentes a cada signo que se lhe apresentou certa vez: um objeto, um lugar, uma pessoa. Sob cada entrada, consulta o que ali, em seu corpo, está registrado: “o pequeno sulco aberto em nós pela vista de um espinheiro-alvar ou de uma igreja” torna-se um espaço de “sondagem”, tal como um mergulhador o faria (Ibid., p.699, 709). O artista parte numa expedição exploratória, busca contornar todo o espaço contido nesse pequeno sulco para fazer com que essas impressões do seu corpo passem por todos



os estados sucessivos que a levarão à expressão (Ibid., p.701).As impressões deixam marcas que Proust denomina de “ideogramas” ou “hieróglifos”. Um signo — ou uma impressão — não é nada por si mesmo, superficialmente; é preciso interpretá-lo, é preciso tirá-lo da sombra, torná-lo claro. Em suma, é preciso expressá-lo, e para expressá-lo, traduzi-lo (PROUST, 2016b, p. 708).

De acordo com o autor, o espírito é capaz de pensar essas impressões do corpo a fundo de modo a fazê-las “sair da penumbra” por meio da formação de conceitos adequados, e aquele que logra realizar esse empreendimento é o único “capaz de [...] atingir a maior perfeição, dando-lhe uma genuína alegria. A impressão é para o escritor o que a experimentação é para o sábio [...]” (PROUST, 2016b, p. 700). A causa final desse processo é a transformação, mediada por vários estados transitivos, da impressão na expressão, processo que o autor chama de “fixação” das impressões. A expressão é nada mais que o engendramento da arte concreta, realizada. É de se notar que esse ato de leitura criativa apresentado pelo autor, que visa constatar como o tempo se apresenta no seu íntimo para então representá-lo na criação artística, é também, em simultâneo, um ato de inscrição na ordem temporal, isto é, de inserção e participação na história, de entrada efetiva no campo da criação ideológica (da literatura).

É dentro de si mesmo, observa o autor, que ele deve buscar o sentido dessas impressões: embora venham do exterior, revelam muito mais sobre a natureza interior, do corpo afetado, do que da natureza exterior, do corpo afetante. “[T]oda impressão é dupla, em parte envolta pelo objeto, [em parte] prolongada em nós mesmos por uma outra metade que só nós poderíamos conhecer [...]” (PROUST, 2016b, p.708-09). O papel que cabe ao artista é a descoberta da “seção prolongada” das impressões dos corpos externos sobre nós, isto é, ele busca desvelar o conteúdo interno e pessoal de suas impressões, e para tanto precisa descer às profundezas, tal como um mergulhador. A verdade que o artista lê em si mesmo se revela quando ele consegue captar “uma qualidade própria de duas sensações, extraíndo a essência comum a elas ao reuni-las, a fim de libertá-las das contingências do tempo, numa metáfora” (PROUST, 2016b, p.707).O artista liberta as suas impressões: dá-lhes pernas para que possam transitar entre mentes, entre mundos. Uma expressão já não pertence a ninguém se foi devidamente desenvolvida dos laços que a envolviam



na experiência interior. É dessa forma que o artista pode ser entendido como um tradutor, isto é, como alguém que comunica, como um veículo que transmite um conteúdo íntimo.

O empreendimento artístico a que Proust se refere é exequível para muitos, embora longo e laborioso. Há um grande trabalho emocional a ser feito, pois para escavar essas impressões e trazê-las ao mundo concreto, é preciso nadar contra a corrente que normalmente ordena nossos pensamentos e hábitos. De acordo com Proust, empreender na arte é realizar um “aprumo”. É preciso ser cruelmente fiel à “verdade já sentida”, dissipando todo tipo de dissimulações que convenientemente inventamos para preservarmo-nos uma boa imagem de si e nos realinhando com a verdade das impressões (PROUST, 2016b, p.712).

As impressões são raras, e é claro que elas não sustentam uma obra por si mesmas, mas não é possível dispor de outra faculdade para adquirir a profundidade e intensidade necessárias à criação artística. Se a literatura pretende revelar algo sobre a realidade, e se a realidade não é um mero ensaio fotográfico de linhas e superfícies em movimento, mas um “jarro cheio de perfumes”, isto é, de relações, lembranças e sentimentos, então pouco valem a imaginação, a sensibilidade e o raciocínio sem a ajuda das impressões, pois é preciso sair da superfície e mergulhar na penumbra interna, na “seção prolongada” das impressões, à qual ninguém pode nos levar, para resgatar o tempo perdido.

É dessa forma que Proust descreve a motivação que o levou a seguir na empreitada artística, longa e árdua, por meio da qual almejava vislumbrar os desdobramentos que o Tempo causara nos corpos (humanos, sociais, estatais). Em suma, sua inspiração artística é ocasionada tanto pelo ócio (o tempo perdido) quanto pela contemplação das essências das coisas (o tempo recuperado), visões que lhe são reveladas por meio de intensos fenômenos de memória involuntária, ou seja, por “impressões que retornam”. Ao observar dentro de si os fulgores dessas impressões como vislumbres da eternidade, sente não só a vontade como a obrigação e a necessidade de elaborá-las de modo a fixá-las, vertendo para fora o seu conteúdo, expressando-o.



### Articulação I: arte e produção ideológica

Trazendo Bakhtin para a discussão, podemos entender melhor o processo de produção ideológica que pariu *Em Busca do Tempo Perdido*. De acordo com Proust, o esforço do artista consiste em exteriorizar ou expressar os signos interiores, impressos no corpo, pensando-os de modo a fazê-los passar por todas as instâncias necessárias para que se atinja a sua fixação ou expressão. Ao final desse processo o “tempo perdido” é finalmente vertido em “tempo recuperado” (*retrouvée*), concretizando um feito que inscreve o artista no mais alto nível da produção ideológica, a história (da literatura). Ora, como sinalizamos, há muitas e profundas conveniências entre as reflexões artísticas de Proust com a teoria sociológica da linguagem proposta por Bakhtin. A arte, enquanto um domínio da produção ideológica, consiste num esforço de exteriorização dos signos interiores. É a própria atividade psíquica do artista que empreende esse trabalho. O fim almejado é a libertação do signo interior de seu contexto psíquico (biológico e biográfico). Na medida em que deixa de ser compreendido subjetivamente, isto é, na medida em que podemos compreendê-los como fenômenos objetivos de materialização da comunicação social, o signo interior aproxima-se cada vez mais da produção ideológica. Ele deixa de ser compreendido só através do seu contexto psíquico específico, ou seja, subjetivamente, para que se possa ser apreendido objetivamente, enquanto realidade socialmente determinada. Essa é a mais alta instância de expressão do signo. Ao alcançar esse nível, alcança-se a própria esfera da produção ideológica. É o nível que Proust firmou alcançar.

Se, de acordo com Proust, o artista busca exteriorizar-se, se ele busca expressar-se, então deve haver o momento em que ele se veja absolutamente fora de si, como um objeto. Ele escreve como que *contra* si mesmo — obliterando-se, diria Bakhtin. É libertando-se de sua atividade psíquica que o artista se aproxima da produção ideológica. A arte é um tipo de agonia, um tipo de expurgo e catarse. O mesmo poderia ser dito do esoterismo. Para fazer arte, exige-se um bom tanto de crueldade e até mesmo uma dose de grosseria consigo mesmo. As *convergências apreciativas* ou *emocionais* que normalmente ordenam o diálogo interior precisam ser desenraizadas e substituídas por outras convergências, mais adequadas para o



fim almejado. O trabalho feito pelo amor-próprio é mistificante: dissimula, evita, esquece. É preciso vencê-lo. Ele não é claro, não é exprimível. Se o que se quer é a expressão, é de se esperar que seja um trabalho emocional árduo, tal como relata Proust.

Para além do que Bakhtin pode nos ajudar a compreender Proust, há um ponto no qual é Proust quem pode nos ajudar a compreender melhor o que Bakhtin teoriza sobre a expressão dos signos interiores. A saber: como pode o artista libertar um signo que lhe é íntimo de modo a adequadamente expressar a sua significação, se para isso ele precisa liberar o signo em questão justamente daquilo que lhe provém o seu significado, isto é, o seu contexto biológico e biográfico? Noutras palavras, não seria o esforço do artista anulado quando o leitor rudemente projeta sobre os signos que lhe são apresentados as suas experiências pessoais? "Era-me triste pensar que meu amor, ao qual tanto me aferrara, seria em meu livro tão desligado de um ser particular, que leitores diversos o aplicariam exatamente ao que sentissem por outras mulheres" (PROUST, 2016b, p.717). Mas Proust logo se dá conta: essas "infidelidades póstumas" são desde já o modo de funcionamento de nossa compreensão, aí incluída a nossa autocompreensão. O autor não sobrescreve signos menos que o leitor; seu processo criativo é justamente esse: separar os seus afetos, que lhe pertencem, dos seus respectivos objetos, que não lhe pertencem e são flutuantes. Segundo Proust, o que o autor oferece é um instrumento óptico pelo qual o leitor poderá, talvez, compreender-se melhor, ver algo dentro de si que talvez não poderia ter visto de outro modo. Há de se deixar que o leitor povoe aquelas palavras segundo a perspectiva que melhor lhe convém, pois é isso o que lhe habilitará a realmente compreender o que está expresso<sup>5</sup>. Quando o leitor opera toda sorte de substituições e projeções, isso não é em detrimento do trabalho do artista, mas em homenagem. E esse é o papel do artista: ao se recriar em sua arte, ele recria também a nós, seus espectadores e coadjuvantes. Se o autor busca fazer com que suas impressões sejam libertas de seu contexto psíquico, ele só não perde a

---

<sup>5</sup> O tema do uso da arte para fins de compreensão pessoal é constante por toda a obra: veja-se o caso de Swann, nos primeiros volumes, que tanto projeta de suas impressões pessoais (seu amor por Odette) sobre a "pequena sonata/frase de Vinteuil" ou sobre as pinturas que tanto aprecia.



significação porque o leitor preenche aquelas formas com o seu próprio contexto psíquico.

Finalmente, no que diz respeito a figura do domínio ideológico da arte, podemos desde já apontar alguns aspectos: 1. O processo artístico de criação é, simultaneamente, um ato de leitura e tradução; 2. Essa leitura consiste numa espécie de decifração ou decodificação dos signos contidos no corpo (no instinto) do artista, processo que visa fazê-los saírem da penumbra da vida íntima do autor; 3. O artista não goza de um livre arbítrio em relação ao que usar como a sua matéria prima, pois isso é uma questão de necessidade para ele; 4. Verter as impressões em expressões é um processo laborioso, tanto física quanto emocionalmente, pois o artista tem de vencer as suas próprias resistências egóicas; 5. É somente ao conduzir esse cauteloso exame de si mesmo que o artista firma alcançar o fim de sua arte, a expressão; 6. Por fim, é na exata medida em que o artista firma expressar-se que ele também se torna capaz da agência.

Em seguida, passamos ao esoterismo enquanto produção ideológica tal como ele se apresenta em Jung.

### **Jung: individuação como esoterismo**

Carl Gustav Jung, um dos precursores de nossa psicologia moderna, se viu assolado por um sonho incompreensível no ano de 1912. Fora esse mesmo sonho, em conjunto a um que o sucedeu, bem na época de Natal, que o fizeram se casar com Toni Wolff. Em meio às auto-experimentações da época pelos artistas e precursores da psicologia, é de se compreender a importância dada por ele para a interpretação do mesmo, ainda mais quando suas próprias ações se entrelaçam aos conteúdos de seu imaginário produtor de imagens e significados. O sonho era o seguinte:

Estava numa cidade sulina, numa rua ascendente cheia de estreitas plataformas de desembarque. Eram doze horas - o sol a pino. Um velho guarda de alfândega ou alguém parecido com isto passa por mim, perdido em seus pensamentos. Alguém diz, “esse não pode



morrer. Ele já morreu há uns 30-40 anos, mas ainda não tratou de decompor-se”. Fiquei muito surpreso. Então, surgiu uma figura impressionante, um cavaleiro de grande porte, vestido com uma armadura meio amarela. Ele parece corpulento e inescrutável e nada o impressiona. Em suas costas, ele carrega uma cruz vermelha maltesa. Ele vinha existindo desde o século XII e diariamente, entre 12 e 13 horas, tomava a mesma rota. Ninguém se admira com essas duas aparições, mas eu fiquei muito surpreso. Contive minhas habilidades interpretativas. Com relação ao velho austríaco, ocorreu-me Freud; com relação ao cavaleiro, eu mesmo. Dentro de mim, uma voz diz: “Está tudo vazio e aversivo”. Devo suportá-lo. (JUNG, 2013, p.14)

Ao corresponder-se com Freud, esperava alguma interpretação que suplantasse sua falta de compreensão, mas o “velho austríaco” nada conseguiu desvelar. Esses sonhos foram o início de sua convicção de que o inconsciente não era meramente um material inerte, mas dotado de um poder dialógico para com a vida desperta que ainda estava para ser descoberto, explorado e compreendido. Jung formularia, durante toda sua vida, tais conceitos de forma bem delineada e definida, mas tal só seria possível graças a empreitada que tomou em sua vida interior. Nota-se, portanto, que há uma relação estreita entre a vida íntima e pública do autor. Adotando as posições de Alphonse Maeder, de quem era colega e amigo, e vendo nos sonhos uma tentativa de solução dos conflitos morais de um indivíduo, ou seja, um ponto central e conector do passado e do futuro ao presente vivido, ele embarcou no que chamou de seu “experimento mais difícil”. Sobre tal acontecimento, ele disse, décadas mais tarde:

Os anos durante os quais me detive nessas imagens interiores constituíram a época mais importante da minha vida. Neles todas as coisas essenciais se decidiram. Foi então que tudo teve início e os detalhes posteriores foram apenas complementos e elucidações. Toda minha atividade ulterior consistiu em elaborar o que jorrava do inconsciente naqueles anos e que inicialmente me inundaram: era a matéria-prima para a obra de uma vida inteira. (JUNG, 2013 contracapa)

O empreendimento em questão diz respeito às suas experimentações situadas entre os anos de 1913 a 1930, que mais tarde seriam conhecidas como seu “confronto com o inconsciente”. É de suma importância deixar clara aqui a divisão



não apenas factual, mas intencional, proporcionada por Jung entre seus trabalhos eruditos e tais explorações. Como demonstra Sonu na introdução para a edição sem ilustrações do *Liber Novus*:

As atas da Associação de Psicologia Analítica não demonstram o processo pelo qual estava passando Jung. Ele não se refere a suas fantasias, e continua discutindo questões teóricas de psicologia. O mesmo é verdade para sua correspondência durante esse período. A cada ano, mantinha suas obrigações de serviço militar. Assim, mantinha suas atividades profissionais e responsabilidades familiares durante o dia, e dedicava suas noites às suas auto-experimentações. (JUNG, 2013, p.23-24)

Os textos, reflexões, sonhos, interpretações, artes e outras criações geradas nesse período, que tinham como intenção aprofundar seu contato com seus processos mais interiores e compreensão dos mesmos, apesar de conhecidos desde 1962, dois anos após morte, vieram a ser publicados somente em 2009. Ainda que não expressamente proibido, não era de seu desejo tais escritos figurarem em suas Obras Completas, dada a ausência do teor erudito dos mesmos. Por anos *OLivro Vermelho*, objeto de nosso estudo neste artigo, permaneceu como propriedade intelectual de seus descendentes, e o ponto central da vida de Jung, seus conteúdos psicológicos mais pessoais, não eram acessíveis ao grande público.

A justificativa para sua tardia publicação é a mesma pela qual escolhemos esse livro como objeto de estudo: no centro de toda obra gerada está o próprio gerador, autor indissociável de seu fruto material. Conhecer os processos psicológicos e imaginativos de Jung nos permite um vislumbre da alma geradora de suas criações no mundo. Não fosse a existência desses experimentos, talvez hoje o que conhecemos de suas teorias fosse algo completamente diferente. Fora isso, o *Liber Novus*, versão já então revisitada e editada por ele próprio do que chamou *Liber Primus, Secundus e Tertius*, ficava aberto em um cavalete em sua sala de atendimento, como a demonstrar a seus pacientes o próprio processo que, mais tarde, denominaria de Individuação. “O tema geral do livro é como Jung recupera sua alma e supera o mal-estar contemporâneo da alienação espiritual” (JUNG, 2013, p.43).





Muitos de seus procedimentos se assemelham “a um número de práticas históricas contemporâneas com as quais estava familiarizado” (JUNG, 2013, p.21), demonstrando a insatisfação de sua época aos moldes que a vida cotidiana havia tomado e as diversas tentativas de reformular e expandir os limites já conhecidos da experiência da arte, das ciências e do que era entendido como espiritualidade. Por essa mesma razão, Jung devotou sua vida a transformar aquilo que fazia em ciência, e afastar-se da arte sempre que necessário. Isso fica expresso nos diversos diálogos e embates interiores com sua alma sobre esse tema, onde ele mesmo não encontra um consenso sobre a obra que está gerando.

De acordo com Sonu, “[n]um sentido crítico, *Liber Novus* não requer interpretação suplementar, pois contém sua própria interpretação” (JUNG, 2013, p.28). Dessa forma, podemos entender a obra não apenas como um simples diário no qual Jung supria uma curiosidade mórbida acerca da capacidade imaginativa da mente consciente e inconsciente, mas uma base sólida de experimentação de si mesmo que possibilitou ao psicólogo a criação dos estudos e conceitos que hoje nos são herdados, e que estruturou sua psique tal como ele próprio veio a compreendê-la no final de sua vida. “O *Liber Novus* apresenta o protótipo da concepção junguiana do processo de individuação, que ele considerava a forma universal do desenvolvimento psicológico individual” (JUNG, 2013, p.43).

Citando sobretudo trechos de obras e práticas esotéricas e da alquimia medieval, que traziam experiências análogas às suas, Jung conseguiu exprimir suas ideias sem voltar para si mesmo o conteúdo do que trazia. Esse será um ponto importante no diálogo com Bakhtin. Apenas agora, com a publicação do *Liber Novus*, podemos traçar as linhas de correlação entre as suas experiências individuais e as coletivas. O livro em si nunca foi terminado, tendo uma iluminura como seu último acréscimo. Em retrospectiva, compreendemos que tal feito se deu pela obra ser um espelho simultâneo de sua vida, uma tradução verbal e pictórica da mesma. Nas palavras de Sonu, “chegou ao fim o confronto com o inconsciente e começou o confronto com o mundo” (JUNG, 2013, p.77). Era hora de sair de dentro de Si e tornar-se personagem histórica.

O trabalho da individuação é sintetizar a psique coletiva e pessoal, revelando a linha individual da vida, a inserção do indivíduo até então alienado em



sua própria época e tempo, e sua personagem dramática para com ela. É a tarefa de encontrar e tecer o próprio destino, a própria história, compreendendo a linguagem do mundo que o engloba como seu elemento de solda e tecido criativo. Mas a individuação é apenas um dos caminhos, um dos mapas. Proust não tomou parte nos mesmos experimentos que Jung, mas nem por isso deixou de passar por um desenvolvimento psicológico que dialoga com o do último. O que une ambos é a decisão de explorar a si, desde as camadas mais superficiais até as memórias mais longínquas, a fim de gerar uma obra e um Eu que, de fato, serve à vida. De ser um centro significativo das partes que o englobam que serve como centro aglutinador dos elementos que o circundam.

### **Articulação II: esoterismo, estética da individuação**

Visto que há uma diferença metodológica profunda entre os dois autores em questão, cremos que o primeiro ponto a ser alinhado entre eles é sobre o estatuto do inconsciente. Segundo Bakhtin, a psicologia do corpo social se torna um conceito metafísico se a tomarmos fora de sua realidade específica, isto é, fora da interação verbal. É verbalmente que herdamos o conteúdo de nossas consciências. Fora disso, a psicologia social perde o seu corpo, tornando-se meramente uma ideia abstrata. A questão é se Jung realmente defende uma herança não-verbal do conteúdo inconsciente. Se sim, nessa medida ele estará em uma contradição metodológica com Bakhtin, e não poderíamos admitir essa hipótese. Na medida em que ambos consideram que a psicologia do corpo social (ou o “inconsciente coletivo”) é um produto herdado e criado através da interação verbal, no entanto, exteriorizada e objetificada no ato de enunciação, podemos conciliar ambos os autores.

Quando Jung lança mão de textos de alquimia medieval para dirigir as suas auto-experimentações e fundamentar as suas teorias psicológicas, é porque a produção ideológica precede a consciência individual, condicionando as formas de expressão da individualidade. É importante que resgatemos velhos territórios, pois os signos que ali jazem ainda têm o fôlego, a capacidade para a vida. Não obstante,



são em associações como essas que encontramos o geral pertencente à experiência individual. A alquimia, seja ela uma ciência ou não, ainda é um modo da produção ideológica, e por isso mesmo ainda é um campo de expressão para a individualidade. A cientificidade do esoterismo está fora de questão. Consideramo-la somente enquanto meio semiótico pré-existente que tanto habilita quanto condiciona a expressão individual. Dessa forma, a alquimia e outras vertentes que tratam do desenvolvimento psicológico do ser humano, de sua evolução mental e espiritual, entrelaçam-se sobre a própria vivência de tal busca: a busca por si.

Fazendo um paralelo entre a compreensão de si e da personagem, estudada por Bakhtin em *A Estética da Criação Verbal*, vemos similaridades no que concerne a interação entre individualidade e sociabilidade. Em suas palavras, a personagem (poderíamos dizer: o ego), só existe na relação com o outro. O mundo é não apenas o palco onde a sua vida se desenrola, mas fator essencial para seu delineamento estético, sua formação como um todo com começo, meio e fim. Apenas existimos como um Eu quando existe um Outro. A “alma, como um *todo dado* artisticamente vivenciável da vida interior da personagem, é transgrediente ao seu propósito semântico para a vida, à sua autoconsciência” (BAKHTIN, 2011, p.91). Isto é, interiormente, conhecemos apenas nossa subjetividade, mas não nossa existência material como sujeitos no mundo. De dentro, a vida nos é apresentada como um horizonte de ações possíveis, onde minha existência depende de meu atrito com o meio externo para se definir. Por meio de minhas ações e reações, o outro me delinea segundo o que *ele* vê de fixo em mim, decorrente dos padrões que reproduzo e papéis que escolho assumir nos dramas diários.

Ou seja, é preciso que o corpo individual não seja meramente uma realidade fisio-biológica, mas parte de um corpo social, de um espaço e de um tempo. É preciso que o corpo esteja inscrito na ideologia. Isso não quer dizer que devemos plenamente nos fundir a nossos meios ou abdicar de quem somos ou desejamos ser; isso seria empobrecer a experiência humana. “A eficácia do acontecimento não está na fusão de todos em um todo mas na tensão da minha distância e da minha imiscibilidade, no uso do privilégio do meu lugar único fora dos outros indivíduos” (BAKHTIN, 2011, p.80).



Dessa forma, podemos dizer que a figura da relação entre o esoterismo e a criação de si consiste em que: 1. O esoterismo é um corpo semiótico compartilhado onde, por meio de signos sistematizados ao longo do tempo, a experiência humana individual se inscreve temporalmente às experiências compartilhadas e herdadas pelo todo. 2. Tal sistema deve ser tomado como tecido vivo, e não apenas dogma, àqueles que desejam expandir sua autoridade sobre os conteúdos ideológicos que fazem parte de sua construção. 3. É preciso compreender a ideologia como linguagem inerente à construção do corpo social, se o que desejamos é pertencimento e comunicação com o mesmo. 4. É partindo dessa análise que uma real separação entre eu e sociedade e sua eventual inserção consciente pode ser feita, onde o sujeito não é apenas espectador, mas agente das ideologias que o cercam. 5. O ego é o progenitor de toda obra humana no mundo, sendo, portanto, peça essencial para que a lapidação de nossa influência na realidade se faça cada vez mais material, e a existência de nossos valores nela, cada vez mais *encarnados*. 6. Em suma, Jung salienta o aspecto social da criação de si ou individuação, que, segundo ele, deve ser calcada solidamente no corpo pré-existente de significações — sem, no entanto, que essas sejam vistas como limites intransponíveis. Ou seja, mesmo em meio a dogmas, e máximas há inovação e renovação.

### **Arte e esoterismo: conclusões**

Inserimo-nos no mundo a partir de uma determinada ordem causal que nos produziu tal como somos, éramos e seremos. Ninguém escolhe onde ou quando nascer, onde ou quando individuar-se, onde ou quando fazer parte da história. Ainda assim, todos a carregamos em nossos corpos, pensamentos e ações. Reproduzimos a história que nos moldou em cada ato consumado, seja pela repetição do comum ou inserção do novo: tudo existe *em diálogo*, de maneira que nossa compreensão e desenvolvimento pessoal inevitavelmente se entrelaçam na compreensão e desenvolvimento dos corpos sociais que habitamos. Vimos como Bakhtin abordou o problema da qualidade refratária do signo, isto é, de sua natureza metamorfoseante. A tarefa da expressão dos nossos signos interiores equivale, segundo Bakhtin, ao que



se chama de atividade psíquica. Exteriorizar ou expressar signos interiores é justamente o ato de criação ideológica, uma vez que consiste num processo de libertação dos contextos biográficos e biológicos que o "paralisam" numa alma só<sup>6</sup>. Nesse processo, há uma relação dialética que ocorre entre o indivíduo e a ideologia enquanto todo.

A figura da relação entre o eu e o mundo na arte é ambígua, pois o artista não faz nada senão ler, mas essa leitura é um ato criativo. Ao mesmo tempo em que lança mão de signos pré-existentes e conhecidos, o que faz com eles não é nada familiar. O artista empenha a sua atividade psíquica como que contra si mesma, removendo as resistências biológicas e biográficas que impedem e obscurecem a expressão de suas impressões íntimas. Ao realizar esse empreendimento, retroativamente forma uma nova e derradeira ideia não só de si, como do mundo (e do leitor). É assim que consegue restabelecer a sua relação com o tempo, reencontrando-o após tê-lo pensado perdido. Inserir-se no tempo, sair dele: eis o esforço do artista.

No esoterismo, essa relação já é mais hierarquizada, mas não por isso menos capaz da expressão e da individualidade. Há uma pretensão científica no esoterismo, pois ele se apresenta como um corpo de conhecimento organizado ao redor de preceitos fundamentais muitas vezes tomados como dogmas. Entretanto, não é a cientificidade do esoterismo que está em questão, somente a sua capacidade expressiva enquanto material semiótico a partir do qual formam-se individualidades. Jung certamente lança mão de velhos textos alquímicos; faz isso, no entanto, para expressar-se enquanto indivíduo, enquanto agente. Resgata um conteúdo ideológico antecedente que o ajuda na tarefa de individuar-se, de afirmar-se enquanto agente e criador de si.

Compreender signos ideológicos, não importa o quão bem ressoem com nossas experiências subjetivas, não basta. Queremos *drama*, queremos ação, queremos ser atores e autores de nossas histórias. Para tanto precisamos entender o

---

<sup>6</sup> "Quanto mais estreitamente ligado à unicidade do sistema psíquico o signo interior estiver e quanto mais fortemente determinado pelo componente biológico e biográfico, mais ele se distanciará de uma expressão ideológica bem definida. Em compensação, na medida em que é realizado e formalizado ideologicamente, ele liberta-se, por assim dizer, do contexto psíquico que o paralisa" (BAKHTIN, 2006, p.51).



conteúdo ideológico a partir de sua contextualidade material socialmente determinada, o que Bakhtin denomina o *índice social de valor*. Esse elo é o que liga o objeto a um signo carregado de valor social. Os signos mais carregados são aqueles que atrairão mais atenção, e derradeiramente formarão mais sujeitos, adentrando nos discursos interiores.

Somos aquilo que podemos ser, pensamos aquilo que podemos pensar e agimos conforme nossa realidade material nos permite agir. Tomar conhecimento dos sistemas que nos moldam é o primeiro passo para expandir nossa autonomia no que concerne às diretrizes internas que guiam nossas ações. Em outras palavras: para pensar o possível, é preciso conhecer o necessário. Sabemos que somos produto — mas também produzimos. Como aponta Bakhtin, a linguagem e nossos processos de construção de mundo são um processo vivo e dialógico, onde os signos não podem ser tomados fora do seu processo de deslocamento, mas como signos vivos, confecções no tecido histórico. Visto assim, cada ação nossa é propulsora de um signo, uma vez que o signo é uma realidade material socialmente objetificada, e tudo na plasticidade de nossos atos pode e será *interpretado* por outrem, novamente subjetificando-se e fluindo como num oceano.

Nesse sentido, arte e esoterismo desempenham funções análogas, na medida em que ambas compartilham de um mesmo alvo e operam um mesmo processo: a constituição de um Eu diante do mundo com o qual se depara, mundo que o determina e é por sua vez determinado, um mudando o outro na medida em que é capaz de fazê-lo ceder e se acomodar à sua vontade. Os signos são a linguagem pela qual nossa cognição primeiro encontra o mundo e a partir da qual nossa comunicação social se constrói. São matéria viva e subjetiva, a partir da qual tecemos o que entendemos como realidade, em um processo simultâneo e cibernético de significação.

Quando falamos sobre significação, buscamos um ponto axiológico que dê sentido ao discurso como um todo. Em *A Estética da Criação Verbal*, Bakhtin levanta a noção de uma coesão existente *a partir* do ser humano, nunca fora, onde tudo ocorre em função dele. Isso porque o centro, ou seja, o ser em si e sua autoconsciência, criam as significações referentes às imagens de seu mundo, não possuindo as mesmas qualquer verdade abstrata. Em outras palavras, o conceito de



sentido exige uma esfera temporal para nascer, tal qual a da vida humana, onde tecemos *narrativamente* os acontecimentos. Da mesma forma é a evolução narrativa de certos grupos humanos e corpos sociais. Como ordem maior que coloca cada signo em seu lugar e a ele atribui uma função, a coesão em relação às partes pode apenas ser *criada* pelas relações causais que nela operam e como as percebemos, e não dadas como verdades transcendentais.

A existência, tal como ela é em si mesma, permanece uma incógnita funcional. Ao fugir de uma narrativa, a existência foge de um sentido, de um propósito ou função - mas não o ser humano. Nele, tudo é narrativo, tudo é temporal, tudo é simbólico e diz respeito a um mundo outro, impalpável, simultâneo e interno, onde nascem e morrem conceitos, sentimentos, afetos e compreensões. Arte e esoterismo são, colocadas assim, ambas extensões da própria experiência e compreensão do ser humano acerca de si e do mundo, acerca da imaginação que o constitui, e como ela altera a matéria ao seu redor e a si próprio. Em algum nível, somos todos artistas e sacerdotes de nós mesmos - a criança que brinca com a realidade e o velho sábio que carrega, no corpo, a tradição do tempo, dos padrões, da reprodução - do coro dionisíaco, coletivo, que permeia tais dramas vividos e revividos, compartilhados. Temas que não somente nos marcam como indivíduos, mas moldam gerações e culturas inteiras. Dramas pessoais que, quando acrescidos de seus entornos, se tornam o ponto central da estética dos mesmos, da causalidade que os constitui, não tirando sua significação da matéria por si só, mas da forma como o próprio jogo humano escolheu arquitetá-la.

A compreensão da arte como uma chave para nossa psiquê coloca tal atividade em seu devido local: como vida e extensão para além da vida, como ferramenta de solda e margem onde tudo se encontra - velho e novo, conhecido e inédito. A arte não fala apenas sobre a criação da obra, mas do homem, daquilo que, para a religião, é a obra máxima e coroa da existência. Assim dizendo: arte e o esoterismo guardam funções semióticas analógicas, como as funções iniciática, catártica e dramatúrgica; a atividade estética que acompanha ambas é um catalisador de processos psíquicos, podendo tanto alimentar a reprodução de padrões sociais específicos quanto fomentar a criação de fissuras no hábito. Toda reprodução estética, na medida em que é reprodução de signos, é também



reprodução ideológica. Se em nosso dia a dia tal responsabilidade nos passa despercebida, tão próximo são os signos daquilo que entendemos que representam para nós, na arte, o ego entra em evidência, e o indivíduo, vendo a si mesmo como o centro e sentido de tudo, pode retornar para a noção de que ele também opera como um Deus: seja arquitetando de forma coletiva o macrocosmos, seja cuidando de sua mente e corpo, seu microcosmos.

### Referências

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Introdução e tradução do Russo por Paulo Bezerra.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 12ª ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2006.

JUNG, C. **O Livro Vermelho**: edição sem ilustrações. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. Edição e introdução por Sonu Shamdasani.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução por Paulo César de Souza.

PROUST, M. **Em Busca do Tempo Perdido**, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016. Tradução por Fernando Py.

PROUST, M. **Em Busca do Tempo Perdido**, volume 3. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016. Tradução por Fernando Py.

Recebido em 22/02/2023, aceito em 06/03/2023





## EN EL CLUB SILENCIO: LA SECUENCIA DE ESCENARIO EN EL CINE DE DAVID LYNCH

Roger Ferrer<sup>1</sup>

**Resumen:** Una de las secuencias más características de David Lynch retrata a algún personaje observando o actuando en un escenario, o algo similar a uno. La secuencia se repite en casi todas sus películas. Tanta reiteración con el motivo predilecto de Lynch, ese escenario al que eternamente retorna, invita al analista a interrogarse por las razones de tal obstinación. El artículo ofrece respuestas a ese interés del cineasta, basado en cuatro razones: como recuperación de la idea barroca del teatro del mundo, como lugar de satisfacción de los deseos, como autorreflexión sobre los dispositivos cinematográficos y como reflexión metafísica. En este último sentido, se expondrá el tipo de mentalidad o el horizonte cultural que ha influido en Lynch y cómo puede haberle dejado tal huella, basado en su práctica de Meditación Trascendental.

**Palabras clave:** David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, neobarroco, metacine, Meditación Trascendental

## IN THE CLUB SILENCIO: THE SEQUENCE OF STAGE IN DAVID LYNCH'S MOVIES

**Abstract:** One of David Lynch's most characteristic sequences shows a character observing or acting on a stage, or something similar to one. The sequence appears in almost all of his movies. This reiteration of Lynch's favourite motif, that stage he eternally comes back to, should invite the scholar to wonder what may be the reasons behind that presence. The paper offers some answers to that interest, based on four reasons: as a recovery of the baroque idea of the theatre of the world, as a space to satisfy the wishes, as a self-reflection about the cinematographic devices, and also as a metaphysical reflection. In this last sense, the article will show the mindset or the cultural horizon that influences Lynch, and how it has left a mark on him, based on his practice of Transcendental Meditation.

**Keywords:** David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, Neo-baroque, metacinema, Transcendental Meditation

---

<sup>1</sup> Investigador de pós-doutoramento na Universidade de Barcelona e na Universidade de Lisboa (Cieba), aqui como membro colaborador. Doutor em Universidade da Girona, graduação da história da Arte na Universidade da Girona. Na sua tese estudou a relação entre o pensamento mágico e a teoria da arte. Publicou diversos artigos sobre esoterismo, occulture e não dualismo em revistas académicas internacionais. E-mail para contato: roger.ferrer.ventosa@gmail.com



Todo es una grabación  
En el club Silencio, *Mulholland Drive*.

## 1- Introducción

En las siguientes páginas se propone un estudio fílmico sobre un detalle muy singular en la estética cinematográfica de David Lynch, su gusto por utilizar un escenario como motivo recurrente en su filmografía, y se lo cruzará con información proveniente de la filosofía, el pensamiento y de la religión —el nuevo movimiento religioso o NRM en sus siglas inglesas de la Meditación Trascendental—, que tanto han marcado las propuestas de Lynch. Se van a ofrecer cuatro explicaciones para esa querencia lyncheana en mostrar en tantos filmes una secuencia sobre un escenario.

Al exponer las cuatro razones se ofrecerán ejemplos dentro de la filmografía del director con dicha secuencia. La primera nos llevará al barroco y a su prolongación posmoderna en lo que se llamó neobarroco; entre otros factores que enlazaban ambas estéticas estaba la del gusto por una idea de «teatro del mundo». En segundo lugar, el escenario se va a convertir en ámbito en el que escenificar los deseos. A continuación, se entenderá la secuencia como un rasgo autorreflexivo sobre los dispositivos del cine, algo muy propio del tipo de cine que presenta paralelismos con el director. Finalmente, y muy vinculado al punto anterior, Lynch utilizará la secuencia para ofrecer una manera de entender el mundo, una ontología cósmica. El escenario se convierte en espacio ritual en donde ser transformado o bien un espacio metafísico para conectar con otra realidad.

Curiosamente, pese a encontrarse la secuencia en todas sus obras, en la bibliografía consultada los estudiosos apenas se preguntan por la persistencia de ese tipo temático lyncheano. Pese a que aparece en casi todas sus obras, hasta el punto de que algunas de sus secuencias más icónicas transcurren en uno —la Habitación Roja de *Twin Peaks*<sup>2</sup> (DAVID LYNCH / MARK FROST, CBS / Showtime, 1990-), la cantante de *In Dreams* de *Cabeza borradora (Eraserhead)*, DAVID LYNCH, 1977)—, pocos lo han comentado.

---

<sup>2</sup> Última consulta para todos los enlaces 23-12-22.



Por ejemplo, apunta muy brevemente a tal insistencia Chion, quien anota una cuestión relevante: «Pero no podemos contentarnos con permanecer como espectadores y, tarde o temprano, hay que subir» (CHION, 2003: 252). Michael Thomas Carroll habla de la secuencia del escenario como imagen recurrente, sin entrar en más detalles (CARROLL, 2017: 176). Por su parte, Javier Memba es más específico ya que, como se defenderá en este artículo, es el único en calificar acertadamente a ese decorado tan recurrente como la secuencia más representativa en la estética del cineasta (MEMBA, 2017: 174).

Aparece en la que seguramente sea su obra icónica: *Twin Peaks* en todas sus variantes, incluida la película *Twin Peaks: fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, DAVID LYNCH, 1992), y de dos maneras: como escenario donde, por ejemplo, un concierto de *dream pop* se vea interrumpido por una visión mística, en la que el Gigante, personaje feérico, irrumpe solo ante los ojos del agente Cooper para advertirle de que el espíritu maligno Bob está matando de nuevo ([enlace](#)). Pero también aparece como el espacio de lo lyncheano por excelencia: la logia, la habitación de los largos cortinajes rojos, que constituye un espacio metafísico habitado por daimones, seres mágicos habitantes del mundo imaginario.

Figura 1



Fuente: Twin Peaks



¿Por qué David Lynch utiliza sistemáticamente una secuencia relacionada con la representación teatral o con las proyecciones de películas en un escenario? El propio director no ofrece respuestas convincentes o definitivas sobre ello. En una ocasión le preguntaron al cineasta por la relación existente entre esas secuencias de la Habitación Roja (1990-), la de la Dama del radiador en *Cabeza borradora* (1977), por no citar otras similares. El cineasta respondió:

Exacto, muy bien. [Risas.] ¿Por qué? ¿Quién sabe? Tengo algo con los cortinones, y no sé por qué, porque nunca he hecho teatro. Pero me encantan los cortinones, y esos lugares donde, al mirarlos, los ves como encerrados. Me encanta. No sé de dónde viene. He pintado un montón de acuarelas con cortinones a los lados, y no sé qué es eso. Hay algo especial. Los siete velos. Cosas así (RODLEY, 1998: 297)

Como en tantas ocasiones, prefiere explicarse más por el poder audiovisual de sus creaciones que traduciéndolo a un lenguaje verbal lógico que, al tiempo que proporcione un argumento racional, destruya la fuerza de la imagen. Hay que preservar el misterio y ofrecerlo de la manera más potente posible.

## 2- El barroco y la gran mascarada del gran teatro del mundo

Así pues, se comenzará la explicación por el neobarroco y su noción de teatro del mundo. Las formas barrocas de entender la sociedad y la cultura se han recuperado diversas veces posteriormente. Por ejemplo, ya Walter Benjamin trazó muchas analogías entre el barroco y el capitalismo en la modernidad, con características del primero repetidas en las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo, el placer estético por la catástrofe, también una estetización de la vida retomada en los fascismos, o la fascinación por la técnica que daría pie al capitalismo y al empobrecimiento de la experiencia —por ejemplo, Benjamin, 2006: 266, 330—. El filósofo entendía la sociedad en el barroco: «como escenografía teatral de la vida del príncipe y del poder amenazado por la caducidad de todo lo existente, (...) dicha teatralización se encuentra hasta en la “poetización del efecto”» (LUCAS, 1992: 38, n.



3). Ese mismo proceso señalaba Benjamin en su sociedad con un capitalismo plenamente desarrollado. Desde entonces, todo es espectáculo, de los escaparates de las tiendas a la vida política.

En otro contexto, Omar Calabrese también habló de neobarroco; no entendía por barroco a un periodo específico de la cultura que se extendió por el siglo XVII y parte del XVIII, sino a «una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan» (CALABRESE, 1989: 31), espíritu contrapuesto al clásico.

Comparten estas nociones de barroco una idea del poder que busca la centralidad al tiempo que se descentraliza, podríamos hablar de un impulso totalitario centralizador contra una tendencia anarquizante y opuesta fragmentadora; o de un gusto por los grandes espectáculos públicos, a menudo con sustrato cultural, como las fiestas barrocas o los eventos musicales y deportivos contemporáneos. Igualmente, según apunta Rodríguez de la Flor, el lugar que en los setenta u ochenta podía ocupar la televisión en cuanto a facilitar un discurso del orden para sostenerse a sí mismo, lo desempeñó en el barroco español el corral de la comedia (FLOR, 2012: 259-264). Entre esos elementos se halla igualmente la metáfora tan habitual en el arte del mundo como una gran obra en la que cada cual desempeña su papel (FLOR, 2012: 253 y ss.) Ese espíritu neobarroco detectado por Benjamin en su época se repitió desde finales de los setenta, con el posmodernismo.

Con ello, la primera de las cuatro razones que tiene Lynch para incluir la escena emula una que ya se encontraba en la época barroca, pero de raíces medievales: incluir una escena que permita mostrar la sociedad como una mascarada, replicar aquello tan barroco de ver el juego del colectivo humano como un baile de disfraces, la sociedad reducida a un teatro. Las reglas de la sociedad y el gran teatro del mundo. Como se declama en uno de los clásicos de uno de los dramaturgos que mejor representó el barroco en escena, Calderón de la Barca: «Rey de ese caduco imperio, / cese, cese tu ambición, / que en el teatro del mundo / ya tu papel se acabó» (*El gran teatro del mundo* 977-980, en CALDERÓN DE LA BARCA, 1982: 165).

Sobre otro de los grandes talentos del barroco, Rembrandt, apunta Simon Schama en estudio monumental:



Para Rembrandt, al igual que para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de la representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje, el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos, los ojos en blanco, la risa con el vientre y el sollozo entrecortado (SCHAMA, 2002: 20).

Quizá haya sido Lynch el cineasta de las últimas cuatro décadas que más ha jugado con el símbolo del *theatrum mundi*. En el medimetraje *Rabbits* (DAVID LYNCH, 2002), lo ofrece como parodia y caricatura. Alguna de las secuencias de *Rabbits* se intercalaron en *Inland Empire* (DAVID LYNCH, 2006); en el medimetraje el director expone la crítica social mediante una sátira sobre las *sitcoms*, series constructoras de normalidad colectiva al ser pensadas para públicos amplios.

Constituye uno de los ejemplos mejor perfilados de narrativa onírica, aún más radical que los largometrajes del director, palimpsesto en que se mezclan muchos niveles. *Rabbits* se articula en su nivel más superficial como una caricatura de las comedias de enredo; no obstante, y como siempre en Lynch resuenan en el medimetraje otros aspectos más profundos, de reflexión metafísica, se diría, en ocasiones siniestros. Todo *Rabbits* constituye en sí secuencia de escenario, al estar ambientada en uno de ellos, con las galas típicas de las *sitcoms* de un hogar. El plano frontal enfatiza el vínculo con el drama y con las teleseries.

Con sus frases inconexas, sus poemas de fulgor lunático y los momentos de intensidad reveladora sin revelación, *Rabbits* conforma uno de los experimentos más verdaderamente surrealistas, al menos en cuanto a lo poético, puesto que las líneas de diálogo buscan la pura sensación más allá de cualquier sentido lógico causal. El ritmo pausado, la repetición de situaciones, los elementos extravagantes, acaban sustentando una atmósfera hipnótica digna de un trance ([enlace](#))<sup>3</sup>. En definitiva, en la obra se conjuga ese posmodernismo neobarroco tan característico formado a partes iguales por la sátira, la esteticización de la vida y el *ludibrium* enigmático de resonancias metafísicas (FERRER-VENTOSA, 2018: 314).

---

<sup>3</sup> Lynch casi ha abandonado el sistema tradicional del cine consistente en celuloide y la exposición en grandes salas de los largometrajes, optando en su lugar por el digital y, con ello, obras mucho más experimentales (CASAS, 2010: 382).



¿Cuál es la emoción concitada por esa estética barroca-neobarroca? Para Benjamin, la contemplación del mundo como obra teatral, y de la obra de arte como mónada en la que cristaliza la catástrofe continua, acaba provocando un estado de spleen:

El ensimismamiento ante cuyos ojos aquellas grandes constelaciones de la crónica del mundo se presentan como un espectáculo cuya contemplación puede valer la pena ciertamente por mor del significado que en él se pueda confiadamente descifrar, pero cuya repetición ad infinitum promueve hasta el predominio desesperanzado la desgana vital propia de la estirpe de los melancólicos (BENJAMIN, 2006: 353).

### 3- Satisfacción de los deseos

Otra razón hermanada con la de la mascarada social es la del espacio de la fantasía en el que hacer realidad los deseos, por efímero que sea. Donde mejor se expresa esta característica dentro de las secuencias de escenario en el universo lyncheano es en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, DAVID LYNCH, 1980).

En ella el director se sirvió de la secuencia, en este caso en un contexto realista, transformado en un condensador de los anhelos del personaje principal; no obstante, se sigue reflexionando sobre la sociedad humana y su necesidad de representación. En la película la secuencia adquiere un sentido de fuga hacia el cuento de hadas que se representa en escena, una pantomima encantadora tan diferente a las duras experiencias vitales del protagonista. En la apoteosis de la noche soñada por Merrick, este asiste a un espectáculo de efectos especiales, luces y alegría. Soñar es justo lo que necesita. Entonces Merrick recibe el reconocimiento social deseado, ya que la buena sociedad victoriana le dedica la función y lo homenaja.



Figura 2



Fuente: Hombre Elefante

Serge Daney escribió en *Cahiers du cinema* unas líneas sobre el deseo de Merrick de ir al teatro: «En el teatro, cuando Merrick se alza en su palco para que quienes le aplauden puedan verlo mejor, no sabemos realmente qué hay en su mirada, no sabemos lo que ven. Lynch ha logrado redimir al uno por el otro, dialécticamente, al monstruo y a la sociedad. Pero sólo en el teatro, sólo por una noche. No habrá otra representación.»<sup>4</sup>

El teatro es el lugar más hermoso del mundo, según afirma la actriz que interpreta Anne Bancroft. Esa actriz se convierte en prácticamente la única amiga que tiene Merrick más allá del círculo médico. Lo extraordinario, lo monstruoso, como características del artista, de ahí la afinidad mutua. Junto a su amiga conseguirá la aceptación social por la elite y su recorrido hacia ser considerado un ser humano se habrá cumplido (CORREM, 2011: 128).

Ya en su opera prima, *Cabeza borradora*, el escenario simbolizaba el lugar de placer en el que los sueños se hacen realidad, con él como vía de escapatoria del

---

<sup>4</sup> Serge Daney, *Cahiers du cinema*, nº 322, París, 1981 (EN JOUSSE, 2008 : 23).





sufrimiento. En el fragmento ya citado al inicio, con la mujer que canta *In heaven*, el paraíso se abre para Henry en el radiador de su habitación, reino fantástico que le permite alejarse de la tortura impuesta por el bebé monstruoso. La chica del radiador se presenta como una posibilidad de huida (escena).

Tras hacer el amor —seguramente en una fantasía— con su vecina, en una visión la mujer del radiador canta para él que en el Paraíso todo está bien. Más allá de las prisiones de lo físico y de lo social, existe otro mundo, uno hecho de imaginación. El protagonista Henry sube al escenario, detalle significativo ya que solo en esta película, junto al ciclo de *Twin Peaks*, el personaje principal subirá e interactuará.

#### 4- La autorreflexión fílmica

La metáfora teatral resulta tan rica que todavía se pueden desplegar más significados. Probablemente el más importante junto a la reflexión metafísica sea el que aparece en *Inland Empire*: la dimensión entre *post mortem* y metaforizadora de lo real-ilusión cinematográfica, cuando la protagonista, interpretada por Laura Dern, se siente morir para darse cuenta entonces de que, quien lo hace, es un personaje de película.

Por tanto, el filme expone uno de los recursos más habituales y específicos del cine autorreflexivo: mostrar los mecanismos que permiten la ficción de la obra cinematográfica, la trama de la escena al descubierto, con sus aparatos tecnológicos, sus operarios, el director, los actores que no fallecen en realidad pese a morir sobre las tablas. Cine dentro del cine o metacine, gracias al cual rumiar sobre el medio, y gracias a esa reflexión, meditar entonces sobre la existencia por analogía.

Como en los anteriores significados, el cineasta dispone de ilustres antecedentes, y es que la cavilación sobre el dispositivo del medio ocupa parte de autores como los neorrealistas italianos y de la *nouvelle vague*. De hecho, los engaños de la ilusión generada tecnológicamente y la fuerza psicológica de la magia son dos de los temas principales de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, VICTOR FLEMING, 1939) muy homenajeada en otro filme de Lynch, *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, DAVID LYNCH, 1990). Otro autor inevitable si se piensa a propósito de esta escena de



metacine es Bergman. Bergman brilló como un predecesor del cineasta norteamericano, como prueban *Persona* (INGMAR BERGMAN, 1966) o *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, INGMAR BERGMAN, 1968), antecedentes claros del universo lyncheano.

La metáfora del *theatrum mundi* se citan en la serie *Westworld* (JONATHAN NOLAN – LISA JOY, 2016-), versión televisiva de un clásico del fantástico de los setenta. En ellas, los humanos invierten su rol en la relación demiurgo-creación, y pasan a ser ellos mismos demiurgos de unos robots miméticos respecto a lo humano en muchos de sus aspectos; los robots están dispuestos en el gran teatro del parque de atracciones, perfectos extras en el escenario para que los seres humanos que pagan por ello hagan realidad sus sueños.

En la serie, las representaciones de ese *theatrum mundi* tienen como base los estereotipos creados por el cine del oeste, del sheriff al forajido o el *saloon*. Los robots que sirven como extras han de representar los papeles secundarios, nunca el heroico principal, listos para ser tiroteados o violados, humillados y ofendidos. Los extras robóticos pueden intercambiar fácilmente de papel: quien desempeña el rol de asesino puede ser en la siguiente intervención un amoroso padre de familia, lo cual en ocasiones provoca cierta crisis, al producirse una platónica reminiscencia de vidas pasadas. A resultas de ello, y también por el impulso creativo de sus creadores humanos, que implementarán en ellos el alumbramiento prometeico de una autoconciencia, los robots empezarán a preguntarse sobre el sentido de aquello y, como replicantes, desearán enfrentarse a su creador. Con ánimo vindicativo, por supuesto.

Las dudas existenciales planteadas por los robots —cuyo punto de partida claro se encuentra en los replicantes de *Blade Runner* (RIDLEY SCOTT, 1982)— son las generadas por el determinismo o el libre albedrío, la programación del carácter debido al ADN o la capacidad de improvisación, la recurrencia por las tendencias personales o las rupturas que revelan un nuevo nivel de la personalidad. Lo que van averiguando los robots sobre su naturaleza sirve de reflejo de la anagnórisis que vive cada ser humano en su proceso de descubrimiento de la vida.

Una de las tramas entre robots de la serie concluye en una playa, bajo la luz de la luna, a donde llegan los robots que han desempeñado el papel de amor



platónico. Ella dice sus líneas de diálogo de aroma notoriamente gnóstico: son como son porque alguien los ha hecho así, demiurgo cuyos propósitos son malvados, que no les permite salir del laberinto, líneas gnósticas tras las que muere. Él entonces cambia el discurso y dice que cree que algún día podrán escapar de allí, o hacer el mundo suyo. Algún día..., musita, tras lo que queda congelado en la acción, y el espectador descubre que se trataba de la escena final de una de las tramas del juego de Westworld, el público de humanos millonarios aplaudiendo. La puesta en escena queda a la vista ([enlace](#)).

*La Montaña sagrada (The Holy Mountain, ALEJANDRO JODOROWSKY, 1973)*, dirigida por Jodorowsky, termina con una escena sobre este punto de vista que estamos describiendo. Cuando el grupo de protagonistas, unos personajes que aspiran a ser inmortales, alcanza la cima de la montaña que, teóricamente cumplirá con su anhelo y se lo permitirá, el maestro que los ha guiado pide a la cámara que se aleje ([enlace](#)).

De esta manera, se les revela a ellos —y al espectador— que en realidad se trata de personajes de una película; les rodean técnicos y material de filmación; sus vidas y lo que el espectador ha contemplado son el resultado de una limitación de los sentidos, condicionados para no salirse de su radio de acción en cuanto personajes, lo mismo que el espectador, que solo ha tenido la panorámica necesaria para no romper la ficción. La vida como una cuestión de encuadramiento. Esa focalización ha permitido mantener el espejismo, prisioneros de la obra de teatro-película, producto de Maya, como especifica el maestro. Lo que deben hacer ahora, aconseja, es retornar a la realidad, ser personas en lugar de personajes, romper con los hilos del condicionamiento.

En *Inland Empire* encontramos ecos de las anteriores. De hecho, el metacine o la reflexión sobre los dispositivos del medio adquieren especial relevancia en el último periodo de Lynch. Una actriz norteamericana participa en un *remake* de una película polaca, y poco a poco las fronteras entre la trama polaca, la norteamericana, las respectivas películas y el mundo de los conejos de la *sitcom* perversa se van diluyendo.

En una secuencia con continuos giros de guion, el espectador ve morir al personaje interpretado por Laura Dern, pero entonces descubre que se trataba de una



interpretación dentro la película, que el personaje de Laura Dern está «sobre el escenario» fílmico. Al supuestamente morir se revelan los mecanismos de la ilusión, con la cámara que rueda. Pero la actriz ha quedado marcada por la experiencia interpretativa, y empieza a trascender los límites de la prisión mental en los que ha vivido, que le han impedido acceder a la verdad existencial.

De ahí que entonces vuelva la secuencia de teatro y se vea a ella misma proyectada en la pantalla del televisor. Entonces Laura Dern entra realmente en un teatro y se ve en una pantalla gigante, algo que se desarrollará aún más en la interpretación de *Mulholland Drive* (DAVID LYNCH, 2001). Contempla su confesión al hombre de las gafas torcidas, especie de confidente del reino etéreo. La vida social, la personalidad, aquello con lo que generalmente se identifica un ser humano no es más que un teatrillo que le aleja de su verdadera identidad cuando confunde su ser verdadero con esa apariencia exterior.

Figura 3



Fuente: Inland Empire

Esa escena tiene un paralelismo pocos instantes antes, cuando la protagonista polaca ve a su desdoblamiento, Laura Dern, en la pantalla del televisor, justo tras revivir su muerte, y Laura Dern la mira. De hecho, a partir de ese punto ambas entrarán en el núcleo del laberinto de la personalidad. Gracias a haber



derrotado al minotauro la polaca y la norteamericana puedan unirse, terminando la disociación. La americana ha redimido a su colega polaca muerta en la versión original. Ambas facetas se han reintegrado, simbólicamente el matrimonio polaco vuelve a unirse y el hijo ya ha crecido. ([enlace](#)).

Antes de concluir, un último ejemplo sobre el desdoblamiento, todavía más siniestro en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, DAVID LYNCH, 1997). La escena se halla perversamente a medias entre la reflexión sobre la industria del porno y la metafísica. Se produce un desdoblamiento siniestro<sup>5</sup> cuando la Alice supuestamente de carne y hueso se contempla a sí misma en una película porno siendo sodomizada ([enlace](#)). Claro que ese mismo desdoblamiento lo experimenta el espectador, puesto que se trata de un tercer nivel de realidad respecto a ese plano. Se trata de una manera no tan explícita de citar la escena objeto de este artículo, en un desdoblamiento en abismo, con varios niveles de existencia: la actriz porno desempeñando sus labores, la Alice personaje impertérrita, la actriz Patricia Arquette referencial viendo su actuación en la pantalla...

## 5- En el metafísico club Silencio

Pero aún queda un último nivel de interpretación para la secuencia de escenario, la razón metafísica, muy conectada a la Meditación Trascendental en la que David Lynch lleva 40 años de práctica, hasta el punto de ser uno de sus representantes internacionalmente.

Para comenzar, una de las tesis fuertes de varias de las metafísicas del yoga es que existe una relación ontológica entre los diversos niveles de la persona, desde el ser central hasta el alma personal vinculada a la colectiva, y al ego; así, el ser central y el alma pueden observar al personaje social como quien contempla un espectáculo

---

<sup>5</sup> Freud sobre la experiencia del doble: «En el caso patológico del delirio de referencia, esta instancia es aislada, separada del yo, haciéndose perceptible para el médico. La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del “doble” adquiera un nuevo contenido» (FREUD, 1976: 36).



sobre un escenario. El ego interpretaría su papel en el gran escenario de lo social, y así mismo él sería objeto de contemplación por parte del Espíritu<sup>6</sup>.

Un historiador del arte, Ananda K. Coomaraswamy, quien con su mirada pansofista unió, entre muchas otras fuentes, al vedanta advaita con el platonismo-neoplatonismo, trajo a colación la analogía. En un texto comenta esta la capacidad de observación del teatro del mundo como eje de una ontología del ser de claras resonancias con esas dos escuelas que acabamos de referenciar:

Nuestra parte divina, nuestro Sí real, o "Alma del alma", es el espectador impassible del destino de los vehículos psicofísicos, que evidentemente no está "interesado" ni implicado en sus vicisitudes y no las toma en serio, del mismo modo que un aficionado al teatro no se toma en serio los personajes del escenario y, si lo hace, difícilmente se podrá decir que está contemplando la obra, sino que más bien estará implicado en ella. (...) El buen actor es aquel para quien "lo importante es la obra", pero no el que ve en ella una oportunidad para exhibirse (...) el verdadero objetivo del juego es que no juguemos solamente para ganar, sino para representar nuestro papel, determinado por nuestra propia naturaleza, y que nuestro único interés sea jugar bien, sin tener en cuenta el resultado (COOMARASWAMY, 2001: 179-181).

En la historia de la filosofía occidental, ha sido el platonismo quien ha pensado sobre la vida de forma semejante. Por ejemplo, la idea de nuestra existencia como una representación aparece formulada en Plotino, quien la expone según sus principales lineamientos, de una forma representativa del resto. Al reflexionar sobre la existencia de la muerte y para justificar su planteamiento basado en la reencarnación, Plotino expresa la idea de la vida como obra teatral. Según Plotino:

Es como si aquél de entre los actores que ha sido muerto en el escenario vuelve a entrar, tras cambiar de disfraz, caracterizado de otro personaje. No, ese actor no ha muerto de verdad. Si, pues, el morir es un cambio de cuerpo como allá

---

<sup>6</sup> Dentro del vedanta y neovedanta (a partir de finales del siglo XIX) se podrían incorporar muchas referencias, pero se seleccionarán solo dos espigadas entre las muchas opciones. Por ejemplo, uno de los referentes de la contracultura y precursor de la *New Age*, Alan Watts, quien expuso esta idea habitualmente, como en Watts, 2006: 56 y ss. Watts probablemente influyó en el Lynch joven para que se interesara por la Meditación Trascendental. Y lo indicado por un maestro de neovedanta del siglo XX, Sri Aurobindo, en sus comentarios al Isha Upanishad, cuando utiliza la analogía (AUROBINDO, 2004: 136, 210).



de indumentaria o incluso, para algunos, un despojarse del cuerpo como allá la salida final de escena —por entonces— de un actor que volverá a representar en otra ocasión (...) Mas las matanzas y todas las muertes y las tomas y saqueos de ciudades deben ser contemplados exactamente como en los escenarios de los teatros (*Enéada* III, 2, 15, 20 y ss., en PLOTINO, 1985: 71-72 y ss.)

Ese esfuerzo de objetivación del yo se produce en la meditación de tipo vedántico, uno de cuyos principios consiste en ver la mente —en cuanto ser racional— desde fuera y en consecuencia dejar de identificarse con ella. De ahí también la imagen del teatro y el espectador. Para atestiguarlo, servirá una frase de las *Upanishads* hindúes que Lynch utiliza en su *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*, sin especificar de qué *Upanishad* en concreto: «Sabed que la Naturaleza entera en un teatro mágico, / que la gran Madre es la gran maga, / y que este mundo lo pueblan sus numerosas partes» (LYNCH, 2008: 25). Es decir, que encontramos una referencia directa del propio director utilizando una analogía que, como se ha indicado y referenciado, es muy común en ese horizonte cultural.

El personaje en el escenario equivaldría al yo egoico, a la personalidad; quien observa sería el alma. Cuatro décadas de práctica de David Lynch con la Meditación Trascendental, el nuevo movimiento religioso fundado por Majesh Yogui, han llevado al cineasta a estar habituado a esa forma de explicar el ser y de experimentarse a uno mismo, sin, obviamente, convertirlo en contenido de verdad de los filmes.

La secuencia con mayor contenido de este tipo entre las del cineasta constituye una de las escenas climáticas de *Mulholland Drive*, sita en el metafísico club Silencio, espacio bardo —budismo tibetano— o *barzaj* —islamismo místico—, es decir, una dimensión *post mortem* a la que se accede imaginalmente, no físicamente. De ahí que se pueda aplicar lo que Lynch dice sobre las logias de Twin Peaks: «No existe el problema del tiempo. Y todo puede pasar. Es una zona libre, completamente imprevisible y, por tanto, muy excitante, pero también aterradora» (RODLEY, 1998: 44).

El argumento de la obra se detiene, lo diegético queda en suspenso, y se escenifica el contenido emocional de la historia. Ello se ve subrayado por *Crying* de Roy Orbison, traducida al español y cantada por la Llorona de Los Ángeles. Silencio, el



amigo del meditador, viaje a la profundidad de la introspección. No hay banda. La vida social es puro teatro, dado que la verdadera existencia radica en el observador que contempla esa historia desde las gradas.

Todo está grabado, declama el presentador, puesto que todo el drama que viven los seres se registra —y está registrado— en el alma, según la psicología de la Meditación Trascendental y del neoplatonismo que ya se expuso. Luego lo esencial será realizar un ejercicio de rememoración. Lo que está indicando —además de otras lecturas vinculadas con el punto anterior, metacinematográfico<sup>7</sup>— es que como en el vedanta hindú, como en la Meditación Trascendental, como en Platón, como en el pitagorismo, el alma sólo tiene que recordar lo que ya sabe, en un eterno retorno anímico, mientras el Espíritu observa la representación. «Todo es una ilusión», afirma el personaje, un juego de Maya para la visión del Espíritu. La Llorona de Los Ángeles llora por el amor de su amado, lo que se traduce en el filme en la suicida Betty y su amor lastrado por la envidia de la turbia Camilla ([enlace](#)). De esta manera, entender la manera de entender el mundo de Lynch nos ayuda a comprender mejor su escena más idiosincrásica.

---

<sup>7</sup> Y es que, además de la lectura metafísica, añade la de metacine. Graham Fuller piensa que la secuencia en el Club Silencio apunta a los dispositivos del cine para mantener la ilusión, y a su fragilidad para sostener la hipnosis requerida (Fuller, 2001: 14.) Esa interpretación no es que sea falsa, como ya se ha indicado, simplemente no se trata de la única capa del óleo pintado por el artista.





Figura 4



Fuente: Mulholland Drive

Nos preguntábamos al inicio por la reiteración en incluir una secuencia de escenario en las películas de David Lynch. Pues bien, una de las respuestas es que esa metáfora resulta una de las claves de la meditación, de la que, insistimos, Lynch lleva más de 40 años de experiencia, y de la que, por añadidura, se ha convertido en una especie de portavoz mundial. Permite observar los juegos de ego y de la vanidad social como si fueran personajes en un teatrillo, preguntándose, ¿acaso no son todos los personajes y lo relatado alguna otra cosa más que una grabación?

## 6- Conclusión

Así pues, y según se ha visto, se suman diversos motivos para la secuencia de escenario en David Lynch, desde culturales o cinematográficos —*theatrum mundi*, posmodernismo— a otros más psicológicos, sin olvidar la que tal vez sea la razón más importante: las metafísicas asociadas al esoterismo, al yoga o a la meditación<sup>8</sup> pueden aportar datos significativos para comprender lo que se oculta en la imagen de un

---

<sup>8</sup> Más sobre David Lynch y el esoterismo (FERRER-VENTOSA, 2022).



teatro, unos personajes sobre el escenario y alguien que los contempla, una indagación en los niveles del ser que coincide, al menos parcialmente, con el del vedanta y del neoplatonismo

Traíamos a colación una cita de Chion sobre la secuencia de escenario. El crítico francés planteaba una lectura de ella como llamada a la acción, en que uno debía de dejar su condición de espectador para subir de una vez a escena (CHION, 2003: 252). Sin embargo, y según se ha expuesto en este artículo, lo que plantea en realidad el cineasta es la situación a la inversa: el personaje ya se ha pasado todo el metraje en el escenario; se trata justamente de que se baje de él y observe y se contemple a sí misma desde la platea, convirtiéndolo en una fuente de sabiduría, al desidentificarse con lo que le ha sucedido.

En cualquier caso, esa secuencia debería de entenderse como un emblema del sentido de verdad de sus obras, la quintaesencia de la visión lyncheana de las cosas.

#### Referencias:

AUROBINDO, Sri. **The Upanishads -I. Isha Upanishd**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. El origen del Trauerspiel alemán. In: BENJAMIN, Walter **Obras, libro I, vol. 1**. Madrid: Abada, 2006 (pp. 217-459).

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1989.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo**. Madrid: Cátedra, 1982.

CARROLL, Michael Thomas. Twin Peaks y la mitología: estadounidense: la incursión del agente Cooper en la naturaleza salvaje. In: CRISÓSTOMO, Raquel & ROS, Enric, **Regreso a Twin Peaks** Madrid: Errata naturae, 2017 (pp. 159-178).

CASAS, Quim. **David Lynch**. Madrid: Cátedra, 2010.

CHION, Michel. **David Lynch**. Barcelona: Paidós, 2003.

COOMARASWAMY, Ananda K. **El Vedanta y la tradición occidental**. Madrid: Siruela, 2001.



CORREM, Tal. Constellations of the Flesh. The Embodied Self in *The Straight Story* and *The Elephant Man*. In: DEVLIN, William J. & BIDERMAN, Shai, **The Philosophy of David Lynch**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011, (pp. 127-142).

FERRER-VENTOSA, Roger. Sácame de este sueño perverso, In: FERRER VENTOSA, Roger. (ed.) **Oculto David Lynch**. Ondara: Dilatando Mentes, 2022 (pp. 25-62).

FERRER-VENTOSA, Roger. Pensando en imágenes jeroglíficas. **Arte, individuo y sociedad**, 30, 2, 2018, 311-328.

FLOR, Fernando R. de la. **Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano**. Madrid: Akal, 2012.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro. (El hombre de arena: Hoffmann)**. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

FULLER, Graham. Babes in Babylon. **Sight and Sound**, 11, 12, 2001.

JOUSSE, Thierry. **El libro de David Lynch**. Madrid / París: Cahiers du cinema – Prisa innova, 2008.

LUCAS, Ana. **El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.

LYNCH, David. **Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad**. Barcelona: Mondadori, 2008.

MEMBA, Javier. **David Lynch. El onirismo de la modernidad**. Madrid: Ediciones JC, 2017.

PLOTINO. **Enéadas II (III-IV)**. Madrid: Gredos, 1985.

RODLEY, Chris (ed.). **David Lynch por David Lynch**. Barcelona: Alba, 1998.

SCHAMA, Simon. **Los ojos de Rembrandt**. Barcelona: Areté, 2002.

WATTS, Alan. **Eastern Wisdom, Modern Life. Collected Talks. 1960-1969**. Novato: New World Library, 2006.

Recebido em 29/01/2023, aceito em 18/04/2023



## NO CLUBE SILÊNCIO: A SEQUÊNCIA DE CENÁRIO NO CINEMA DE DAVID LYNCH

Roger Ferrer<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma das sequências mais características de David Lynch mostra um personagem observando ou atuando em um cenário, ou algo semelhante a um cenário. A sequência é repetida em quase todos os seus filmes. Tanta reiteração com o motivo predileto de Lynch, esse cenário ao qual ele eternamente retorna, convida o analista a interrogar pelas razões de tal obstinação. O artigo oferece respostas a esse interesse do cineasta, baseado em quatro razões: como recuperação da ideia barroca do teatro do mundo, como lugar de satisfação dos desejos, como autorreflexão sobre os dispositivos cinematográficos e como reflexão metafísica. Neste último sentido, se exporá o tipo de mentalidade ou o horizonte cultural que influenciou Lynch e como sua prática de Meditação Transcendental deixou suas marcas neste contexto.

**Palavras-chave:** David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, neobarroco, metacinema, Meditação Transcendental.

## IN THE CLUB SILENCIO: THE SEQUENCE OF STAGE IN DAVID LYNCH'S MOVIES

**Abstract:** One of David Lynch's most characteristic sequences shows a character observing or acting on a stage, or something similar to one. The sequence appears in almost all of his movies. This reiteration of Lynch's favourite motif, that stage he eternally comes back to, should invite the scholar to wonder what may be the reasons behind that presence. The paper offers some answers to that interest, based on four reasons: as a recovery of the baroque idea of the theatre of the world, as a space to satisfy the wishes, as a self-reflection about the cinematographic devices, and also as a metaphysical reflection. In this last sense, the article will show the mindset or the cultural horizon that influences Lynch, and how it has left a mark on him, based on his practice of Transcendental Meditation.

**Keywords:** David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, Neo-baroque, metacinema, Transcendental Meditation.

---

<sup>1</sup>Investigador de pós-doutoramento na Universidade de Barcelona e na Universidade de Lisboa (Cieba), aqui como membro colaborador. Doutor em Universidade da Girona, graduação da história da Arte na Universidade da Girona. Na sua tese estudou a relação entre o pensamento mágico e a teoria da arte. Publicou diversos artigos sobre esoterismo, occulture e não dualismo em revistas académicas internacionais. E-mail para contato: roger.ferrer.ventosa@gmail.com



Tudo é uma gravação  
No clube Silêncio, *Mulholland Drive*.

## 1. Introdução

Nas páginas seguintes se propõe um estudo fílmico sobre um detalhe muito singular na estética cinematográfica de David Lynch, seu gosto por utilizar um cenário como motivo recorrente em sua filmografia, e o cruzará com informação proveniente da filosofia, o pensamento e da religião —o novo movimento religioso ou NRM em suas siglas inglesas da Meditação Transcendental—, que tanto marcaram as propostas de Lynch. Vão ser dadas quatro explicações para essa preferência lyncheana em mostrar em tantos filmes uma sequência sobre um cenário.

A filmografia do realizador deve incluir exemplos das quatro razões. A primeira levar-nos-á ao barroco e ao seu prolongamento pós-moderno no que se chamou neobarroco; entre outros fatores que ligavam as duas estéticas estava a do gosto por uma ideia de “teatro do mundo”. Em segundo lugar, o cenário tornar-se-á uma área onde os desejos serão encenados. Em seguida, entende-se a sequência como uma característica autorreflexiva sobre os dispositivos do cinema, algo muito próprio do tipo de cinema que apresenta paralelismos com o diretor. Finalmente, e muito ligado ao ponto anterior, Lynch usará a sequência para oferecer uma maneira de entender o mundo, uma ontologia cósmica. O cenário se converte em espaço ritual a ser transformado ou em um espaço metafísico para conectar-se com outra realidade.

Curiosamente, apesar de se encontrar a sequência em todas as suas obras, na bibliografia consultada os estudiosos apenas se perguntam pela persistência desse tipo temático lynchiano. Apesar de aparecer em quase todas as suas obras, a tal ponto que algumas das suas sequências mais icônicas transcorrem em uma única — Quarto Vermelho de *Twin Peaks*<sup>2</sup> (DAVID LYNCH / MARK FROST, CBS / Showtime, 1990) e na cantora de *In Dreams* de *Eraserhead* (David Lynch, 1977)—, que poucos abordam.

Por exemplo, Chion aponta muito brevemente esta tal insistência, colocando uma questão relevante: “Mas não podemos contentar-nos em permanecer como

---

<sup>2</sup> Última consulta para todos os links 23-12-22.



espectadores e, mais cedo ou mais tarde, teremos que subir”<sup>3</sup> (CHION, 2003, p. 252). Michael Thomas Carroll fala da sequência do cenário como imagem recorrente, sem entrar em mais detalhes (CARROLL, 2017, p. 176). Por sua vez, Javier Membra é mais específico já que, como se defenderá neste artigo, é o único a qualificar acertadamente essa ambientação tão recorrente como a sequência mais representativa na estética do cineasta (MEMBA, 2017, p. 174).

Aparece naquela que é seguramente sua obra icônica, *Twin Peaks*, em todas as suas variantes, incluída a película *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, DAVID LYNCH, 1992), e de duas maneiras. Como cenário onde, por exemplo, um show pop delirante é interrompido por uma visão mística, na qual o Gigante, um personagem fantástico, irrompe sozinho diante dos olhos do agente Cooper para avisá-lo de que o espírito maligno Bob está matando de novo (link). Mas também aparece como o espaço lyncheano por excelência: a loja, a sala das longas cortinas vermelhas, que constitui um espaço metafísico habitado por *daimones*, seres mágicos habitantes do mundo imaginário.

Figura 1



Fonte: Twin Peaks

Por que David Lynch usa sistematicamente uma sequência relacionada com a representação teatral ou com as projeções de filmes em um cenário? O próprio diretor

---

<sup>3</sup> Todas as traduções devem-se ao autor deste artigo



não dá respostas convincentes ou definitivas sobre o assunto. Em uma ocasião perguntaram ao cineasta sobre a relação existente entre essas sequências da Sala Vermelha (1990) e a da Dama do radiador em *Eraserhead* (1977), para não citar outras similares. E o cineasta respondeu:

Exatamente, muito bem. [Risos.] Por quê? Quem sabe? Tenho algo com cortinas, e não sei por que, porque nunca fiz teatro. Mas eu amo as cortinas, e esses lugares onde, olhando para eles, você os vê como que fechados. Eu amo isso. Eu não sei de onde vem. Eu pintei um monte de aquarelas com cortinas nas laterais, e não sei o que é isso. Há algo especial. Os sete véus. Coisas assim (RODLEY, 1998, p. 297)

Como em tantas ocasiões, prefere explicar-se mais pelo poder audiovisual de suas criações do que traduzi-lo em uma linguagem verbal lógica, que destrói o poder da imagem, ao fornecer um argumento racional. Você tem que preservar o mistério e oferecê-lo da maneira mais poderosa possível.

## **2. O Barroco e a grande máscara do grande teatro do mundo**

Assim, começará a explicação pelo neobarroco e sua noção de teatro do mundo. As formas barrocas de compreender a sociedade e a cultura foram diversas vezes retomadas. Por exemplo, Walter Benjamin já traçou muitas analogias entre o barroco e o capitalismo na modernidade, com características do primeiro repetidas nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, o prazer estético pela catástrofe, também uma estetização da vida retomada nos fascismos, ou o fascínio pela técnica que daria lugar ao capitalismo e ao empobrecimento da experiência, por exemplo (BENJAMIN, 2006, pp. 266, 330). O filósofo entendia a sociedade no Barroco: “como encenação teatral da vida do príncipe e do poder ameaçado pela extinção de tudo o que existe, (...) tal teatralização encontra-se até na ‘poetização do efeito’” (LUCAS, 1992, p. 38, n. 3). Esse mesmo processo foi apontado por Benjamin em sua sociedade de capitalismo plenamente desenvolvido. Desde então, tudo é espetáculo, das vitrines à vida política.



Em outro contexto, Omar Calabrese também falou em neobarroco; Ele não entendia por barroco um período específico da cultura que compreendeu o século XVII e parte do XVIII, mas “uma atitude geral e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem” (CALABRESE, 1989, p. 31), um espírito contrastante ao clássico.

Partilham essas noções de barroco, uma ideia de poder que busca a centralidade ao mesmo tempo que descentraliza; poderíamos falar de um impulso totalitário centralizador contra uma tendência oposta, anarquista e fragmentadora, ou de um gosto pelos grandes espetáculos públicos, muitas vezes com um substrato cultural, como festivais barrocos ou música contemporânea e eventos desportivos. Da mesma forma, segundo Rodríguez de la Flor, o lugar que a televisão poderia ocupar nos anos setenta ou oitenta de forma a facilitar um discurso de ordem para se sustentar, ou descompactar o barroco espanhol ou o curral da comédia (FLOR, 2012, pp. 259, 264). Entre esses elementos, há também uma metáfora tão comum na arte mundial, como uma grande obra em que cada um desempenha seu papel (FLOR, 2012, pp. 253 e seguintes). Esse espírito neobarroco detectado por Benjamin em seu tempo vem se repetindo desde o final dos anos 70, como pós-modernismo.

Com isto, o primeiro dos quatro motivos que Lynch tem para incluir a cena repete um que já se encontrava na época barroca, mas de raízes medievais: incluir uma cena que permita mostrar a sociedade como uma mascarada, reproduzir algo tão barroco como ver o jogo do coletivo humano como um baile de disfarces, a sociedade reduzida a um teatro. As regras da sociedade e o grande teatro do mundo. Como se declara em um dos clássicos de um dos dramaturgos que melhor representou o barroco em cena, Calderón de la Barca: “Rei desse caduco império, / fim, cesse sua ambição, / que no teatro do mundo / já seu papel acabou” (O grande teatro do mundo 977-980, em CALDERÓN DE LA BARCA, 1982, p. 165).

Sobre outro dos grandes talentos do barroco, Rembrandt, aponta Simon Schama em estudo monumental:

Para Rembrandt, como para Shakespeare, o mundo inteiro era um cenário, e conhecia perfeitamente a estratégia da representação: o pavoneio, a afetação, o vestuário, a maquiagem, o repertório de gestos e caretas, os movimentos das mãos, os olhos revirados, as risadas e o soluço entrecortado (SCHAMA, 2002, p. 20).





Talvez tenha sido Lynch o cineasta das últimas quatro décadas que mais jogou com o símbolo do *Theatrum mundi*. No média-metragem *Rabbits* (LYNCH, 2002), oferece-o como paródia e caricatura. Algumas das sequências de *Rabbits* foram intercaladas na *Inland Empire* (LYNCH, 2006); no média-metragem o diretor expõe a crítica social mediante uma sátira sobre as *sitcoms*, séries construtoras de normalidade coletiva ao serem pensadas para públicos amplos.

Ele é um dos melhores exemplos de narrativas oníricas, ainda mais radical do que os longa-metragens do diretor, palimpsesto em que se misturam muitos níveis. *Rabbits* se articula em seu nível mais superficial como uma caricatura das comédias de enredo; porém, e como sempre em Lynch ressoam na média-metragem outros aspectos mais profundos, de reflexão metafísica, se diria, às vezes sinistros. *Rabbits*, como um todo, constitui em si sequência de cenário, estando ambientada em uma delas, com o requinte típico das *sitcoms* domésticas. O plano frontal enfatiza o vínculo com o drama e com as séries televisivas.

Com suas frases desconexas, seus poemas de brilho lunático e momentos de intensidade reveladora sem revelação, *Rabbits* forma um dos experimentos mais verdadeiramente surreais, pelo menos no que diz respeito ao poético, já que as linhas de diálogo buscam a pura sensação além de qualquer sentido lógico causal. O ritmo vagaroso, a repetição de situações, os elementos extravagantes, acabam por sustentar uma atmosfera hipnótica digna de um transe (link). Em suma, a obra combina aquele característico pós-modernismo neobarroco formado em partes iguais pela sátira, a estetização da vida e o enigmático *ludibrium* com ressonâncias metafísicas (FERRER-VENTOSA, 2018, p. 314).

Qual a emoção que essa estética barroca-neo-barroca desperta? Para Benjamin, contemplar o mundo como uma obra teatral, e a obra de arte como uma mônada na qual se cristaliza uma catástrofe contínua, acaba por provocar um estado de Spleen:

O ensimesmamento ante cujos olhos aquelas grandes constelações da crônica do mundo se apresentam como um espetáculo cuja contemplação pode valer a pena certamente por causa do significado que nele se possa confiadamente decifrar, mas cuja repetição *ad infinitum* promove até o predomínio desesperançado a falta de interesse vital própria da estirpe dos melancólicos (BENJAMIN, 2006, p. 353).



### 3. Satisfação dos desejos

Outra razão irmã da mascarada social é a do espaço fantasioso para realizar os desejos, ainda que efêmeros. Onde essa característica melhor se expressa nas sequências de cenário no universo de Lynch é em O Homem Elefante (DAVID LYNCH, 1980).

Nele, o diretor valeu-se da sequência, neste caso em um contexto realista, transformada em condensadora dos desejos do personagem principal; no entanto, continua a refletir sobre a sociedade humana e sua necessidade de representação. No filme, a sequência adquire um sentido de fuga rumo ao conto de fadas que é representado no palco, uma charmosa pantomima tão diferente das duras vivências do protagonista. Na apoteose da noite sonhada por Merrick, ele assiste a um espetáculo de efeitos especiais, luzes e alegria. Sonhar é exatamente o que você precisa. Então Merrick recebe o desejado reconhecimento social, já que a boa sociedade vitoriana lhe dedica uma função e o homenageia.

Figura 2



Fonte: Hombree Elefante



Serge Daney escreveu nos *Cahiers du cinema* algumas linhas sobre o desejo de Merrick de ir ao teatro: «No teatro, quando Merrick fica em seu camarote para que aqueles que o aplaudem possam vê-lo melhor, não sabemos realmente o que se passa em seu olhar, não sabemos o que eles veem. Lynch conseguiu redimir um pelo outro, dialeticamente, o monstro e a sociedade. Mas apenas no teatro, apenas por uma noite. Não haverá outra representação.

O teatro é o lugar mais bonito do mundo, segundo a atriz que interpreta Anne Bancroft. Essa atriz se torna praticamente a única amiga que Merrick tem fora dos círculos médicos. O extraordinário, o monstruoso, como características do artista, daí a afinidade mútua. Juntamente com a amiga, alcançará a aceitação social da elite e terá cumprido o seu percurso para ser considerado um ser humano (CORREM, 2011, p. 128).

Já em sua obra prima, *Eraserhead*, o cenário simboliza o lugar de prazer no qual os sonhos se tornam realidade, com ele como via de escapatória do sofrimento. No fragmento já citado no início, com a mulher que canta *In Heaven*, o paraíso se abre para Henry no radiador de seu quarto, reino fantástico que lhe permite afastar-se da tortura imposta pelo bebê monstruoso. A menina do radiador apresenta-se como uma possibilidade de fuga ([link](#)).

Depois de fazer amor - seguramente em uma fantasia - com sua vizinha, em uma visão a mulher do radiador canta para ele que no Paraíso tudo está bem. Além das prisões do físico e do social, existe outro mundo, um feito de imaginação. O protagonista Henry sobe ao palco, detalhe significativo já que só neste filme, junto ao ciclo de *Twin Peaks*, o personagem principal subirá e interagirá.

#### 4- A autorreflexão cinematográfica

A metáfora teatral é tão rica que ainda mais significados podem ser mostrados. Provavelmente a mais importante, junto com a reflexão metafísica, é a que aparece em *Inland Empire*: a dimensão entre o *post mortem* e a dimensão metafórica da ilusão-real cinematográfica, quando a protagonista, interpretada por Laura Dern,



sente que está morrendo apenas para que perceba então que, quem faz isso, é um personagem de cinema.

Da mesma forma, o filme expõe mais dois recursos habituais e específicos do cinema autorreflexivo: mostrar os mecanismos que permitem a ficção da obra cinematográfica, a trama da cena descoberta, como seus aparatos tecnológicos, seus operadores, o diretor, os atores que não morrem, mesmo que morram nos cenários. Cinema dentro do cinema ou metacinema, graças ao qual ruminar sobre o meio, e graças a esta reflexão, meditar então sobre a existência por analogia.

Como nos significados anteriores, o cineasta dispõe de ilustres antecedentes, já que a reflexão sobre o dispositivo do meio ocupa autores como os neorrealistas italianos e da *nouvelle vague*. De fato, os enganos da ilusão gerada tecnologicamente e a força psicológica da magia são dois dos temas principais de *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, VICTOR FLEMING, 1939) muito homenageada em outro filme de Lynch, *Coração selvagem* (*Wild at Heart*, DAVID LYNCH, 1990). Outro autor inevitável, se pensarmos a propósito desta cena de metacine, é Bergman. Bergman brilhou como um antecessor do cineasta norte-americano, como provam *Quando Duas Mulheres Pecam* (*Persona*, INGMAR BERGMAN, 1966) ou *A hora do lobo* (*Vargtimmen*, INGMAR BERGMAN, 1968), antecedentes claros do universo lyncheano.

A metáfora do *Theatrum mundi* é citada na série *Westworld* (JONATHAN NOLAN - LISA JOY, 2016-), versão televisiva de um clássico do fantástico dos anos 70. Nelas, os humanos investem seu papel na relação demiurgo-criação, e passam a ser eles mesmos demiurgos de robôs miméticos em relação ao humano em muitos de seus aspectos; os robôs estão dispostos no grande teatro do parque de atrações, perfeitos extras no palco para que os seres humanos que pagam por isso realizem seus sonhos.

Na série, as representações desse *Theatrum mundi* têm como base os estereótipos criados pelo cinema do oeste, do xerife ao foragido ou o *saloon*. Os robôs que servem como extras devem representar os papéis secundários, nunca o herói principal, prontos para serem baleados ou violados, humilhados e ofendidos. Os extras robóticos podem facilmente trocar de papel: quem desempenha o papel de assassino pode ser na próxima intervenção um amoroso pai de família, o que às vezes provoca certa crise, ao produzir-se uma platônica reminiscência de vidas passadas. Como



resultado disso, e também pelo impulso criativo de seus criadores humanos, que irão implementar neles o nascimento prometeico de uma autoconsciência, os robôs começarão a se perguntar sobre o sentido daquilo e, como replicantes, desejarão enfrentar seu criador. Com um espírito vingativo, claro.

As dúvidas existenciais levantadas pelos robôs, cujo ponto de partida claro se encontra nos replicantes de *Blade Runner* (RIDLEY SCOTT, 1982), são as geradas pelo determinismo ou livre arbítrio, a programação do caráter devido ao DNA ou a capacidade de improvisação, a recorrência das tendências pessoais ou as rupturas que revelam um novo nível de personalidade. O que os robôs estão descobrindo sobre sua natureza é um reflexo da anagnórise que cada ser humano vive em seu processo de descoberta da vida.

Uma das tramas entre os robôs da série termina em uma praia, sob a luz da lua, aonde chegam os robôs que desempenharam o papel de amor platônico. Ela diz suas linhas de diálogo de aroma notoriamente gnóstico: são como são porque alguém os fez assim, demiurgo cujos propósitos são maus, que não lhes permitem sair do labirinto, falas gnósticas depois das quais ela morre. Ele então muda o discurso e diz que acredita que um dia eles conseguirão escapar de lá, ou fazer o mundo deles. Algum dia..., ele reflete, após o que permanece congelado na ação, e o espectador descobre que era a cena final de uma das tramas do jogo *Westworld*, aplaudida pela plateia de humanos milionários. A encenação está à vista ([link](#)).

*A Montanha Sagrada (The Holy Mountain, ALEJANDRO JODOROWSKY, 1973)*, dirigida por Jodorowsky, termina com uma cena sobre o ponto de vista que estamos descrevendo. Quando o grupo de protagonistas, uns personagens que aspiram a ser imortais, alcança o topo da montanha, que teoricamente fará com que cumpram seu desígnio e lhe permitirá, o mestre que os guiou pede à câmera que se afaste ([link](#)).

Desta forma, revela-se a eles e ao espectador que na realidade se tratam de personagens de um filme; ao seu redor há técnicos e material de filmagem; as suas vidas e o que o espectador tem contemplado são o resultado de uma limitação dos sentidos, condicionados para não sair de seu raio de ação como personagens, o mesmo que o espectador, que só teve a panorâmica necessária para não romper a ficção. A vida como uma questão de enquadramento. Essa focalização permitiu manter a miragem, prisioneiros da obra de teatro-filme, produto de Maya, como especifica o



mestre. O que devem fazer agora, aconselha, é retornar à realidade, serem pessoas ao invés de personagens, romper com os fios do condicionamento.

Em *Inland Empire* encontramos ecos das anteriores. De fato, o metacine ou a reflexão sobre os dispositivos do meio adquirem especial relevância no último período de Lynch. Uma atriz norte-americana participa do remake de um filme polonês, e pouco a pouco as fronteiras entre a trama polonesa, a americana, os respectivos filmes e o mundo dos coelhos da *sitcom* perversa vão se diluindo.

Em uma sequência com contínuas reviravoltas de roteiro, o espectador vê a personagem interpretada por Laura Dern morrer, mas então descobre que se tratava de uma interpretação dentro do filme, que a personagem de Laura Dern está “sobre o cenário” fílmico. Ao supostamente morrer se revelam os mecanismos da ilusão, com a câmera que roda. Mas a atriz ficou marcada pela experiência interpretativa, e começa a transcender os limites da prisão mental em que viveu, que a impediram de aceder à verdade existencial.

Então, volta a sequência de teatro e ela se vê projetada na tela da televisão. Então Laura Dern entra realmente em um teatro e se vê em uma tela gigante, algo que se desenvolverá ainda mais na interpretação de Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*, DAVID LYNCH, 2001). Contempla sua confissão ao homem dos óculos tortos, espécie de confidente do reino etéreo. A vida social, a personalidade, aquilo com o que geralmente se identifica um ser humano não é mais que um teatrinho que o afasta de sua verdadeira identidade quando confunde seu ser verdadeiro com essa aparência exterior.



Figura 3



Fonte: Inland Empire

Essa cena tem um paralelo poucos instantes antes, quando a protagonista polonesa vê seu desdobramento, Laura Dern, na tela do televisor, logo após reviver sua morte, e Laura Dern a olha. Na verdade, a partir desse ponto, ambas entrarão no núcleo do labirinto da personalidade. Graças à derrota do Minotauro, a polonesa e a americana podem unir-se, terminando a dissociação. A americana redimiu a sua colega polonesa morta na versão original. Ambas as facetas foram reintegradas, simbolicamente o matrimônio polonês volta a unir-se e o filho já está crescido ([link](#)).

Antes de concluir, um último exemplo sobre o desdobramento, ainda mais sinistro em *A Estrada perdida* (*Lost Highway*, DAVID LYNCH, 1997). A cena se encontra perversamente pela metade entre a reflexão sobre a indústria pornô e a metafísica. Ocorre um desdobramento sinistro<sup>4</sup> quando a Alice supostamente de carne e osso se contempla em um filme pornô sendo sodomizada ([link](#)). Claro que esse mesmo desdobramento é experimentado pelo espectador, já que se trata de um terceiro nível de realidade em relação a esse plano. Trata-se de uma maneira não tão explícita de

---

<sup>4</sup> Freud sobre a experiência do duplo: “No caso patológico do delírio de referência, esta instância é isolada, separada do eu, tornando-se perceptível para o médico. A existência de tal instância suscetível de tratar o resto do eu como se fosse um objeto, ou seja, a possibilidade de que o homem seja capaz de auto-observação, permite que a velha representação do ‘duplo’ adquira um novo conteúdo” (FREUD, 1976, p. 36).



citar a cena objeto deste artigo, em um desdobramento em abismo, com vários níveis de existência: a atriz pornô desempenhando seus trabalhos, a Alice personagem destemida, a atriz Patricia Arquette referencial vendo sua atuação na tela.

## 5- No metafísico clube Silêncio

Mas ainda resta um último nível de interpretação para a sequência de cenário, a razão metafísica, muito conectada à Meditação Transcendental na qual David Lynch praticou por 40 anos, até o ponto de ser um de seus representantes internacionalmente.

Para começar, uma das teses fortes de várias das metafísicas do yoga é que existe uma relação ontológica entre os diversos níveis da pessoa, desde o ser central até a alma pessoal vinculada à coletiva, e ao ego; assim, o ser central e a alma podem observar o personagem social como quem contempla um espetáculo sobre um cenário. O ego interpretaria seu papel no grande cenário do social, e assim mesmo ele seria objeto de contemplação por parte do Espírito<sup>5</sup>.

Um historiador da arte, Ananda K. Coomaraswamy, que com seu olhar pansofista uniu, entre muitas outras fontes, o Vedanta Advaita com o platonismo-neoplatonismo, trouxe à tona a analogia. Em um texto comenta essa capacidade de observação do teatro do mundo como eixo de uma ontologia do ser de claras ressonâncias com essas duas escolas que acabamos de referenciar:

Nossa parte divina, nosso Sim real, ou "Alma da alma", é o espectador impassível do destino dos veículos psicofísicos, que evidentemente não está "interessado" nem implicado em suas vicissitudes e não as leva a sério, do mesmo modo que um aficionado ao teatro não leva a sério os personagens em cena e, se o faz, dificilmente se poderá dizer que está contemplando a obra, mas sim

---

<sup>5</sup> Dentro do Vedanta e neovedanta (a partir do final do século XIX) poderiam incorporar-se muitas referências, mas se selecionarão só duas espigadas entre as muitas opções. Por exemplo, um dos referentes da contracultura e precursor da New Age, Alan Watts, que expôs esta ideia habitualmente (como em Watts, 2006, p. 56 e seguintes). Watts provavelmente influenciou o jovem Lynch a se interessar pela Meditação Transcendental. E o indicado por um mestre de neovedanta do século XX, Sri Aurobindo, em seus comentários ao *Isha Upanishad*, quando utiliza a analogia (AUROBINDO, 2004, p. 136, 210).





que estará implicado nela. (...) O bom ator é aquele para quem "o importante é a obra", mas não aquele que vê nela uma oportunidade para se exibir (...) o verdadeiro objetivo do jogo é que não joguemos somente para ganhar, mas para representar nosso papel, determinado por nossa própria natureza, e que nosso único interesse seja jogar bem, sem levar em conta o resultado (COOMARASWAMY, 200, pp. 179-181).

Na história da filosofia ocidental, foi o platonismo quem pensou sobre a vida de forma semelhante. Por exemplo, a ideia de nossa existência como uma representação aparece formulada em Plotino, que a expõe segundo suas principais linhas, de uma forma representativa das demais. Ao refletir sobre a existência da morte e para justificar sua abordagem baseada na reencarnação, Plotino expressa a ideia da vida como obra teatral. De acordo com Plotino:

É como se aquele entre os atores que foi morto no palco voltasse a entrar, depois de mudar de disfarce, caracterizado como outro personagem. Não, esse ator não morreu de verdade. Se, pois, o morrer é um mudar de corpo como mudar de indumentária ou inclusive, para alguns, um despojar-se do corpo como a saída final de cena – então - de um ator que voltará a representar em outra ocasião (...) Mas os massacres e todas as mortes e as tomadas e saques de cidades devem ser considerados exatamente como nos cenários dos teatros (*Enéada* III, 2, 15, 20 e ss., em Plotino, 1985, p. 71-72 e ss.)

Esse esforço de objetivação do eu se produz na meditação de tipo vedântico, cujo um dos princípios consiste em ver a mente - enquanto ser racional- de fora e em consequência deixar de identificar-se com ela. Daí também a imagem do teatro e do espectador. Para atestar, servirá uma frase das *Upanishads* hindus que Lynch utiliza em seu *Pesque o peixe dourado. Meditação, consciência e criatividade*, sem especificar de qual *Upanishad* concretamente: "Sabei que a Natureza inteira num teatro mágico, / que a grande Mãe é a grande maga, / e que este mundo o povoa nas suas numerosas partes" (LYNCH, 2008, p. 25). Ou seja, encontramos uma referência direta do próprio diretor utilizando uma analogia que, como indicado e referenciado, é muito comum nesse horizonte cultural.

O personagem no palco equivaleria ao eu egóico, à personalidade; quem observa seria a alma. Quatro décadas de prática de David Lynch com a Meditação Transcendental, o novo movimento religioso fundado por Majesh Yogui, levaram o



cineasta a estar acostumado a essa forma de explicar o ser e de experimentar a si mesmo, sem, obviamente, convertê-lo em conteúdo de verdade dos filmes.

A sequência com maior conteúdo deste tipo entre as do cineasta constitui uma das cenas climáticas de *Mulholland Drive*, situada no metafísico Clube Silencio, espaço bardo - budismo tibetano - *barzaj* - islamismo místico-, ou seja, uma dimensão *post mortem* acessível imaginativamente e não fisicamente. Daí que se pode aplicar o que Lynch diz sobre as lojas de Twin Peaks: “Não existe o problema do tempo. E tudo pode passar. É uma zona livre, completamente imprevisível e, portanto, muito excitante, mas também aterradora” (RODLEY, 1998, p. 44).

O argumento da obra se detém, o diegético fica em suspenso, e se encena o conteúdo emocional da história. Isto é sublinhado por *Crying* de Roy Orbison, traduzido em espanhol e cantado pela Llorona de Los Angeles. Silêncio, o amigo do meditador, viagem à profundidade da introspecção. Não há banda. A vida social é puro teatro, dado que a verdadeira existência reside no observador que contempla essa história das arquibancadas.

Tudo está gravado, declara o apresentador, já que todo o drama que vivem os seres se registra -e está registrado- na alma, segundo a psicologia da Meditação Transcendental e do neoplatonismo que já se expôs. Então o essencial será realizar um exercício de rememoração. O que está indicando —além de outras leituras vinculadas com o ponto anterior, metacinematográfico<sup>6</sup>— é que tanto no Vedanta hindu, como na Meditação Transcendental, como em Platão ou no pitagorismo, a alma só tem que lembrar o que já sabe, em um eterno retorno anímico, enquanto o Espírito observa a representação. «Tudo é uma ilusão», afirma o personagem, um jogo de Maya para a visão do Espírito. A Chorona de Los Angeles chora pelo amor de seu amado, o que se traduz no filme na suicida Betty e seu amor lastrado pela inveja da turva Camilla ([link](#)). Desta forma, entender o mundo de Lynch ajuda-nos a compreender melhor a sua cena mais idiossincrática.

---

<sup>6</sup> Além disso à leitura metafísica se acrescenta a do metacinema. Graham Fuller pensa que a sequência no Club Silencio aponta para os dispositivos do cinema para manter a ilusão, e a sua fragilidade para sustentar a hipnose requerida (FULLLER, 2001: 14.) Essa interpretação não é que seja falsa, como já foi indicado, simplesmente não é a única camada de óleo pintado pelo artista



Figura 4



Fonte: Mulholland Drive

De início, estávamos nos perguntando sobre a reiterada inclusão de uma sequência de cenário nos filmes de David Lynch. Pois bem, uma das respostas é que esta metáfora é uma das chaves da meditação, da qual, insistimos, Lynch tem mais de 40 anos de experiência, e da qual, além disso, se tornou uma espécie de porta-voz mundial. Permite observar os jogos do ego e da vaidade social como se fossem personagens de um teatro, perguntando-se: não são todos personagens e o que é relatado não é algo mais do que uma gravação?

## 6- Conclusão

Como se viu, somam-se diversos motivos para a sequência de cenário em David Lynch, desde culturais ou cinematográficos —*Theatrum mundi*, pós-modernismo— a outros mais psicológicos, sem esquecer a que talvez seja a razão mais importante: as metafísicas associadas ao esoterismo, ao yoga ou à meditação<sup>7</sup> podem

---

<sup>7</sup> Mais sobre David Lynch e o esoterismo (FERRER-VENTOSA, 2022).



contribuir com dados significativos para compreender o que se oculta na imagem de um teatro, uns personagens sobre o cenário e alguém que os contempla, uma indagação nos níveis do ser que coincide, pelo menos parcialmente, com o Vedanta e o neoplatonismo

Estávamos falando de uma citação de Chion sobre a cena do crime. O crítico francês apresentava uma leitura dela como chamada à ação, em que se devia deixar sua condição de espectador para subir de uma vez a cena (CHION, 2003: 252). No entanto, e conforme se expôs neste artigo, o que pretende na realidade o cineasta é a situação contrária: o personagem já passou toda a metragem no cenário; trata-se justamente de descer dele e observar e contemplar a si mesmo da plateia, tornando-se uma fonte de sabedoria, ao desidentificar-se com o que lhe aconteceu.

Em qualquer caso, essa sequência deveria ser entendida como um emblema do sentido de verdade de suas obras, a quintessência da visão lyncheana das coisas.



## Referencias

AUROBINDO, Sri. **The Upanishads -I. Isha Upanishd**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. El origen del Trauerspiel alemán. In: BENJAMIN, Walter **Obras, libro I, vol. 1**. Madrid: Abada, 2006 (pp. 217-459).

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1989.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo**. Madrid: Cátedra, 1982.

CARROLL, Michael Thomas. Twin Peaks y la mitología: estadounidense: la incursión del agente Cooper en la naturaleza salvaje. In: CRISÓSTOMO, Raquel & ROS, Enric, **Regreso a Twin Peaks** Madrid: Errata naturae, 2017 (pp. 159-178).

CASAS, Quim. **David Lynch**. Madrid: Cátedra, 2010.

CHION, Michel. **David Lynch**. Barcelona: Paidós, 2003.

COOMARASWAMY, Ananda K. **El Vedanta y la tradición occidental**. Madrid: Siruela, 2001.

CORREM, Tal. Constellations of the Flesh. The Embodied Self in *The Straight Story* and *The Elephant Man*. In: DEVLIN, William J. & BIDERMAN, Shai, **The Philosophy of David Lynch**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011, (pp. 127-142).

FERRER-VENTOSA, Roger. Sácame de este sueño perverso, In: FERRER VENTOSA, Roger. (ed.) **Oculto David Lynch**. Ondara: Dilatando Mentes, 2022 (pp. 25-62).

FERRER-VENTOSA, Roger. Pensando en imágenes jeroglíficas. **Arte, individuo y sociedad**, 30, 2, 2018, 311-328.

FLOR, Fernando R. de la. **Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano**. Madrid: Akal, 2012.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro. (El hombre de arena: Hoffmann)**. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

FULLER, Graham. Babes in Babylon. **Sight and Sound**, 11, 12, 2001.

JOUSSE, Thierry. **El libro de David Lynch**. Madrid / París: Cahiers du cinema – Prisa innova, 2008.

LUCAS, Ana. **El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.



LYNCH, David. **Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad.** Barcelona: Mondadori, 2008.

MEMBA, Javier. **David Lynch. El onirismo de la modernidad.** Madrid: Ediciones JC, 2017.

PLOTINO. **Enéadas II (III-IV).** Madrid: Gredos, 1985.

RODLEY, Chris (ed.). **David Lynch por David Lynch.** Barcelona: Alba, 1998.

SCHAMA, Simon. **Los ojos de Rembrandt.** Barcelona: Areté, 2002.

WATTS, Alan. **Eastern Wisdom, Modern Life. Collected Talks. 1960-1969.** Novato: New World Library, 2006.

Recebido em 29/01/2023, aceito em 18/04/2023



## PENSAR UM CRÍTICO-CINEASTA: UM OLHAR PARA MAURO, HUMBERTO AO LADO DOS ESCRITOS DE DAVID NEVES

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva<sup>1</sup>

Pedro Plaza Pinto<sup>2</sup>

**Resumo:** Em uma “vida dedicada às tarefas do cinema”, o crítico-cineasta David Neves constituiu um projeto cinematográfico particular manifestado tanto em seus filmes, como em sua atuação na política e na crítica cinematográfica. Neste artigo, o centro do problema é a passagem à direção cinematográfica do colaborador em filmes e na definição do Cinema Novo, daquele que até então trabalhava como produtor e fotógrafo, além de conhecido crítico associado ao movimento. Destarte, à luz da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, buscamos destacar o modo como a atenção ao pensamento do crítico-cineasta pode ser uma interessante porta de entrada para o estudo de seu estilo cinematográfico. Tal estilo emerge de modo autônomo pela assunção de interesses já manifestados em suas críticas e pelo projeto próprio ao redor da figuração do cineasta Humberto Mauro. Por meio de cotejamentos entre os escritos de Neves e as escolhas estilísticas em seu primeiro curta-metragem Mauro, Humberto (1966), tomamos seus textos, de variadas naturezas, como importantes fontes diretas e espaços de exposição de seus paradigmas para a prática do cinema, visando desenhar as bases de um olhar diferenciado, atento à especificidade da obra do crítico-cineasta em torno da sua própria noção de “erro”.

**Palavras-chave:** David Neves; Cinema Brasileiro; Cinema Novo; Estilo Cinematográfico; Teoria de Cineastas.

## TO THINK A CRITIC-FILMMAKER: A LOOK TO MAURO, HUMBERTO ALONGSIDE THE TEXTS OF DAVID NEVES

**Abstract:** In a “life dedicated to the tasks of cinema”, the critic-filmmaker David Neves constituted a particular cinematographic project manifested both in his films and in his work in politics and film criticism. In this article, the core of the problem is the transition to cinematographic direction by the collaborator in films and in the definition of Cinema Novo, who until then worked as a producer and photographer, as well as a well-known critic associated with the movement. Thus, in the light of the

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, orientado pelo Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq), gpfbsilva@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2645226106162027>

<sup>2</sup> Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq), pedroplazapinto@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4210264642096088>



approach proposed by the Theory of Filmmakers, we seek to highlight how attention to the thinking of the filmmaker-critic can be an interesting gateway to the study of his cinematographic style. Such a style emerges autonomously through the assumption of interests already manifested in his texts and through his own project around the figuration of filmmaker Humberto Mauro. Through comparisons between Neves' writings and the stylistic choices in his first short film *Mauro, Humberto* (1966), we take his texts, of various natures, as important direct sources and spaces to present his paradigms for the practice of cinema, aiming to lay the foundations for a different look, attentive to the specificity of the work of the critic-filmmaker around his own notion of "error".

**Keywords:** David Neves; Brazilian Cinema; Cinema Novo; Cinematographic Style; Filmmakers on Film.

### **Introdução - Um começo de conversa sobre *Mauro, Humberto***

Ao longo dos últimos anos, temos nos dedicado ao estudo da obra e do estilo do crítico-cineasta David Neves. Em particular, *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966), curta-metragem já investigado em trabalhos anteriores, tem sido importante objeto de aproximação para a pesquisa. Porém, a partir do contato com a obra de Neves, identificamos a necessidade e possibilidade de expandir o *corpus* de nossas análises para além dos filmes que o crítico-cineasta dirigiu. Buscando compreender a fundo o pensamento e o múltiplo projeto cinematográfico desenvolvido por Neves, dedicamos atenção também à sua produção crítica, analisando-a lado-a-lado com sua produção fílmica.

Neste artigo, partimos para outra sessão de estudo de *Mauro, Humberto*. Desta vez, buscaremos sedimentar as bases metodológicas para a análise da obra do crítico-cineasta em sua particularidade, nos dedicando a sua dupla atuação. Analisaremos o curta-metragem cotejando-o com o pensamento de Neves exposto em diversos de seus textos, mas antes de passarmos à projeção do filme, apresentamos o diretor e as origens deste pequeno retrato.





À época do lançamento de *Mauro, Humberto* na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília<sup>3</sup> em 1966, David Neves já era um crítico brasileiro conhecido. Até aquela metade da década de 1960, Neves havia contribuído para periódicos como *O Metropolitano* e o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, desempenhando papel fundamental na constituição dos quadros e do projeto ideológico do Cinema Novo Brasileiro e ocupado cargos no Itamaraty e na então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)<sup>4</sup>.

Nesta última, atuava no Setor de Filmes Documentários cuidando dos equipamentos cinematográficos que haviam sido doados pela Fundação Rockefeller para a instituição de Patrimônio<sup>5</sup>. “Tomando conta do equipamento”, Neves começou a se aproximar da realização de filmes de seus colegas cinemanovistas e obteve alguns restos de seus negativos com os quais passou à realização, como registrado em entrevista de 1983 a seu amigo Alex Viany:

(...) E, como o equipamento estava em minhas mãos, eu me lembro que sobrava negativo, pontas de filme, e eu pegava as pontas e ia todos os sábados na casa do Humberto Mauro, lá na Tijuca, e cada dia filmava um pouquinho dele, no quintal, com dona Bebe [esposa de Mauro]. E assim fiz *Mauro, Humberto*, em 1966. (NEVES, 1999, p. 273)

A produção de um filme a partir de pontas de negativo parece um gesto simbólico para a trajetória deste cineasta que tanto se dedicou a registrar as “sobras” do cotidiano, as pequenas cenas que usualmente não chegariam à versão final de um filme qualquer. Segundo o relato do cineasta: “Um dia [...] levei a câmera do Patrimônio, que estava comigo, eu tomava conta do equipamento. Peguei umas

---

<sup>3</sup> Já em 1967 a Semana do Cinema Brasileiro se transformaria no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ativo até hoje. A Semana fora lançada no ano anterior e é um marco da solidarização de seu organizador – o crítico Paulo Emílio Salles Gomes – com o Cinema Novo no contexto de avanço da Ditadura de 1964.

<sup>4</sup> Em 1970, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se transformou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. Já dissertamos mais acerca deste período de “formação” do cineasta em texto publicado na Revista Movimento (PHILIPPINI, 2022) e disponível para acesso no link: <https://drive.google.com/file/d/1gKLUJLYXqiz1RQWhvyvQEA1kFmYXS4V1/view>.

<sup>5</sup> No texto “A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do cinema-direto no Brasil)”, Neves disserta mais acerca da doação de equipamentos e da composição do setor da DPHAN: “A Rockefeller Foundation, sob cujos auspícios Joaquim Pedro estudou na Inglaterra e nos USA, com uma doação maciça à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, permite a criação ali de um Setor de Filmes Documentários, pela compra de uma câmera *Arriflex* 35mm equipada e de um gravador *Nagra* (não acoplados)” (NEVES, 1966, p. 257)



sobras de filmes, de *O Circo* e de outros filmes que estavam sendo feitos no Patrimônio. Peguei e fui filmando” (*idem*, p. 274-275). À época, entre outros, “estavam sendo feitos” com o apoio da DPHAN, *Integração Racial* (1964, dir.: Paulo César Saraceni); *Maioria Absoluta* (1964, dir.: Leon Hirszman); *O Circo* (1965, dir.: Arnaldo Jabor) e *Memória do Cangaço* (1964, dir.: Paulo Gil Soares). Foi então das sobras de filmes do Cinema Novo que ajudara a construir, que nasceu – um tanto despretensiosamente – o primeiro curta-metragem dirigido pelo crítico: *Mauro, Humberto*.

Paramos a apresentação por aqui. Por ora, esvaziamos a cena histórica e damos início à projeção, em busca de uma análise fílmica *pari passu* com evidências documentais.

Na tela, vemos a imagem de um dicionário francês aberto no verbete “MAURO, Humberto”. O plano dura cerca de 10 segundos. Enquanto isso, na trilha sonora, a voz do narrador fala da importância de Humberto Mauro para a construção do Cinema Novo Brasileiro:

O Novo Cinema Brasileiro, no que ele tem de melhor e mais autêntico, deve muito a um pioneiro que ainda hoje dedica sua vida ao cinema. Este é um filme sobre este homem que chegou a ser um cineasta de reputação mundial. (MAURO, Humberto, 1966, 2 segundos)

Embalado por uma música que aumenta de volume ao fim da narração, o filme passa a uma sequência de montagem alternada entre o plano do verbete de Mauro e a imagem do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, dir.: Glauber Rocha). Seguindo o mesmo sentido do texto, o cineasta induz, na montagem, a relação entre o “pioneiro” e a onda de cinema moderno que se desenvolvia no país.

Em seguida, a voz do narrador retorna dizendo: “Não se pretendeu fazer um levantamento detalhado de sua vida, são as impressões que vão contar. Começamos por algumas cenas de sua rotina diária” (MAURO, Humberto, 1966, 22 segundos)

Corta. Em um plano próximo, Mauro finalmente aparece em tela.

Porém, justo no primeiro plano de Humberto Mauro mostrado por Neves, vemos o “cineasta de reputação internacional” aproximar-se desfocado em direção à câmera.



Após sete segundos do passo do cineasta, mais um corte. No plano seguinte, o mesmo enquadramento agora com o foco “corrigido”. Vemos de forma nítida: Mauro caminha novamente pela calçada.

Pausamos o filme aqui, aos 43 segundos de rodagem.

Alguns aspectos já nos chamam a atenção. O crítico-cineasta dá partida à sua realização em ritmo de Cinema Novo, citando o movimento e reafirmando Humberto Mauro como o pioneiro autor de um cinema brasileiro que inspirava o movimento. Em uma primeira vista, aqueles primeiros segundos de apresentação quase solene do “cineasta de reputação mundial”, poderiam nos fazer esperar por uma espécie de documentário “oficial” do Cinema Novo.

Entretanto, a frase seguinte da narração muda nossa percepção. O cineasta opta por uma abordagem peculiar: em um filme biográfico, se além às “impressões” do personagem mais do que ao “levantamento detalhado de sua vida”. “Começando pelas cenas de sua rotina diária”, o filme, que havia iniciado com um discurso impessoal, toma um gosto diferente: para além das visões gerais sobre Mauro, se assume uma visão própria de um cineasta por outro, uma visão que é (ou produz) uma impressão.

Já comentamos sobre este aspecto em outros momentos<sup>6</sup>. Para este artigo, nosso maior destaque será outro: o plano mostrado logo após a última frase da narração, a primeira imagem de Humberto Mauro em Mauro, Humberto.

---

<sup>6</sup> Ver PHILIPPINI; BAGGIO (2021), disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3880>. Acesso em 30 dez. 2022.



Figura 01 – Humberto Mauro aparece em *Mauro, Humberto*



Fonte: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Algo parece “errado”. Em um curta-metragem realizado em sua homenagem, Mauro é mostrado pela primeira vez fora de foco. Como já descrevemos, o plano dura sete segundos e é seguido por um plano idêntico, com o foco corrigido. Naturalmente, vendo a cena, nos perguntamos: seria um erro? Mas se a tomada é um erro, por que reproduzi-lo na versão de exibição do filme? E, ainda mais: por que não só reproduzir o erro, mas também sua posterior correção? O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?

A primeira resposta no “confronto direto” com o filme é essa estranheza, nossa sensação imediata como espectadores. Contudo, quando avançamos em um segundo movimento, rebobinando a cena, pausando e tocando novamente, já entra em cena nosso perfil analista. Ao decompor os planos e descrevermos a articulação, percebemos que Mauro é enquadrado em um plano médio, fixo, à altura do olho do personagem; o foco da câmera oscila, mas nunca se fixa no cineasta; a música para e ouvimos apenas a ambiência da cidade.

Com esta breve decomposição da cena, já poderíamos começar a interpretar, estabelecer alguma relação teórica, supor uma operação de opacidade no filme ou relacionar o gesto com outros semelhantes recursos utilizados no cinema moderno. Porém, em favor de uma reflexão metodológica, damos um passo para trás e voltamos à questão que nos instigava: O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?



## O Cineasta como produtor de fontes: Teoria do Autor e Teoria de Cineastas

O cineasta é o sujeito da pergunta. Neste trabalho, buscamos nos posicionar ao lado de David Neves para nos defrontarmos com a sua obra e investigarmos sinais das intenções e do pensamento do crítico-cineasta. Mais do que realizar uma produção historiográfica, com interpretações cronológicas, sociológicas ou do ponto de vista da recepção, interessa-nos cotejar a obra fílmica de Neves com suas próprias ideias escritas para então refletir sobre a constituição de um estilo singular em *Mauro, Humberto*. Buscamos, assim, encontrar não só os interesses por detrás deste plano desfocado em específico, mas também apresentar uma possibilidade de abordagem teórico-metodológica para o estudo da obra de um crítico-cineasta a partir da diversidade e da fragmentação dos materiais onde compôs e expôs seu projeto cinematográfico.

A partir do ângulo da documentação utilizada, tomaremos como objetos e fontes de pesquisa principais o visionamento do curta-metragem e o estudo das críticas do crítico-cineasta. Valemo-nos da distinção possível entre a pesquisa com fontes para a História e para a Historiografia, cientes da ambiguidade da terminologia da área, conforme pontuou Aróstegui (2006, p. 25-44). Do ângulo categorial, ao qual acessamos como resultante do trabalho com a documentação, cuidaremos do conceito de “erro” apresentado pelo próprio autor em um diário de gravação do filme *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves) e das ideias defendidas por Neves em crítica ao filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho). Atendo-nos aos textos do crítico-cineasta e à revisão bibliográfica de escritos acerca de estudos autorais (bases para nossa abordagem teórica), visamos posicionar o autor como possível referência para a produção de teoria de cinema e para a leitura de sua obra.

Porém, se esta é a nossa intenção, para respondermos àquela primeira questão, precisamos nos fazer outra: onde e como encontraremos marcos conceituais e categorias para estudar o pensamento do cineasta em ação?

De pronto, pensamos: “podemos partir da Teoria do Autor”. Baseada nos escritos dos críticos franceses das *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 e 1960 e principalmente nas posteriores teorizações de Andrew Sarris (SARRIS, 1981) e Peter Wollen (WOLLEN, 1984), a Teoria do Autor se encontra mais disseminada no senso



comum e parece usualmente uma primeira possibilidade de entrada para estudos que levem em conta o trabalho “autoral” de um cineasta.

Porém, como a leitura de Tito Cardoso e Cunha nos aponta, talvez os pontos de vista e objetivos da Teoria do Autor sejam diferentes dos que buscamos. O pesquisador escreve:

A Teoria do Autor procura elaborar um conceito que possa servir de critério axiológico para determinar o valor de um filme, por um lado, e, por outro, uma referência unificadora que possa guiar a interpretação da obra (CUNHA, 2017, p. 23).

Visamos outro sentido em nossa análise. Afinal, nosso intento não passa tanto por “determinar o valor” dos filmes de Neves quanto por buscar um outro olhar para sua obra e fomentar uma visão com base em seu pensamento. Sobretudo, nos interessa a ideia de termo somatório das atividades do sujeito histórico que se expressa no conceito proposto de “crítico-cineasta”, ponto de chegada da pesquisa mais ampla que dá origem a este escrito construído com base no estudo das fontes diretas sobre a sua presença e vida no cinema e na literatura cinematográfica brasileira.

Buscando nos colocar ao lado do ponto de vista de David Neves em vez de estabelecer um “critério axiológico” para a interpretação de sua produção, outra abordagem nos parece mais frutífera: a Teoria de Cineastas. Abordagem teórico-metodológica desenvolvida a partir dos trabalhos do ST Teoria de Cineastas da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) e do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento - Portugal) que busca, nas palavras de Manuela Penafria, “fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 13).

Prontamente, esta atenção alargada ao pensamento dos cineastas e não somente aos filmes representa uma distinção com a Teoria do Autor e uma primeira aproximação com nossos objetivos. Como Baggio, Graça e Penafria já definem em



nota de rodapé, tratando da distinção da nova abordagem com a Teoria do Autor (neste caso referindo-se especialmente a teoria do crítico francês François Truffaut):

A teoria de Truffaut centra-se no filme enquanto expressão, enquanto a nossa proposta concerne, não só o filme, mas outras expressões dos cineastas. Mais ainda, a Teoria dos Cineastas não é uma teoria sobre o filme, mas sim sobre a forma de pensar o cinema. (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 27).

Investigando a obra de um crítico-cineasta que desenvolveu suas atividades em muitas áreas da vida cinematográfica, a dedicação a “outras expressões” é parte fundamental de nossos estudos e a abertura teórica incitada pela Teoria de Cineastas descortina caminhos instigantes e importantes para nós. Segundo Penafria, a proposta: “trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 8). É com esse reposicionamento do ponto de vista do pesquisador que chegamos à interpretação de *Mauro, Humberto* tentando olhar para o filme a partir de Neves.

Nossos objetivos, assim, aproximam-se aos objetivos prioritários da abordagem enunciados por Baggio, Graça e Penafria:

- 1) produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema;
- 2) conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema (por exemplo, questões já abordadas pela teoria do cinema, como os conceitos a realidade ou a figura do espectador);
- 3) encarar o cineasta como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema. (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 31)

Pretendemos buscar na obra de David Neves os “conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema” para ainda “conhecer e divulgar o modo como” David Neves pensava “o cinema”. No caso estrito deste artigo, por exemplo, conhecer o modo como David Neves pensava o cinema pode ajudar a responder nossa pergunta inicial.

Contudo, as questões ainda se acumulam. Se para responder: “O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?” buscamos “conhecer e divulgar o modo



como o” crítico-cineasta pensava o cinema, precisamos também nos perguntar: onde encontraremos essas respostas?

No mesmo texto supracitado, os pesquisadores já apontam maneiras de operacionalizar a aproximação aos cineastas e indicam possíveis fontes diretas para a abordagem. Os conceitos de fontes diretas ou fontes indiretas são atualmente utilizados pela historiografia não-positivista para fins de criação de uma taxonomia aberta do pensamento metódico sobre a documentação e o trabalho com tais materiais históricos. Trata-se de um “critério posicional”, conforme explicita Julio Aróstegui (2006, p.488-496) ao apontar para a problemática do “conteúdo”, da “procedência” e do “grau de relação” com o objeto e o problema da pesquisa (Ibidem, p. 495). Segundo Baggio, Graça e Penafria:

São precisamente as fontes diretas aquelas que a Teoria dos Cineastas pretende consultar:

- 1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta;
- 2) uma leitura atenta, cuidada, acurada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema;
- 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais.
- 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério;
- 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação. (2015, p. 28)

Destacamos especialmente as três primeiras fontes apresentadas pelos pesquisadores. Como citamos, os filmes e os escritos de Neves constituem os objetos de nossa aproximação e as poucas e esparsas entrevistas concedidas pelo crítico-cineasta exercem importante papel enquanto registro de seu pensamento e processos de criação.

Entendendo a vida no cinema de David Neves em sua diversidade – na realização, na crítica, na política e na diplomacia –, adicionamos aos exemplos de





“todo tipo de material escrito pelo cineasta” também as notas, os rascunhos, as crônicas e, principalmente, os textos críticos de Neves<sup>7</sup>.

Afinal, acreditamos que as críticas escritas pelos cineastas podem ser importantes portas de entrada para o pensamento destes que chamamos críticos-cineastas, tendo sempre em vista as diferentes materialidades, linguagens e especificidades de cada um dos textos: a disposição de pensamentos coetâneos entre filmes e críticas, os dados da conjuntura, o seu nível de intencionalidade e a própria classe de materiais envolvidos.

### Fazer teoria a partir do crítico-cineasta

Como muitos dos cineastas ligados às novas ondas de cinema moderno a partir dos anos 1950, o “líder ecumênico, ponte” (Cf. NEVES, 1993, não p.)<sup>8</sup> entre os participantes do Cinema Novo Brasileiro, iniciou sua trajetória na crítica e só posteriormente passou a ocupar funções na realização. Antes formados críticos e cineclubistas que cineastas, muitos dos cinemanovistas, inclusive, encontraram na cinefilia a primeira porta de entrada para o cinema e a partir do olhar crítico para outros filmes constituíram o olhar cinematográfico arrojado que marcou sua geração. Em nossas pesquisas sobre a produção de um cineasta ligado intensamente a este movimento cujo: “núcleo central organizou-se de um grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna” (NEVES, 2004, p. 205), entendemos, como Raquel Gerber, que: “para pensar o Cinema Novo é impossível separar a concepção do ato artístico de criação do pensamento crítico, os filmes, do pensamento sobre e a partir deles” (1982, p. 1).

Porém, ao contrário de outros exemplos de cinemanovistas ou “cinema-modernistas” que logo abandonaram a crítica e se dedicaram apenas à realização cinematográfica, o David Neves-crítico raramente saiu de cena e sua produção textual

---

<sup>7</sup> Tais materiais vieram a lume ao longo das últimas décadas em trabalhos anteriores, principalmente em pesquisas realizadas para mostras e constantes do livro com materiais inéditos *Telégrafo visual: crítica amável de cinema* (NEVES, 2004). Estudos como estes nos instigaram ao retorno aos arquivos e cotejamento com publicações originais.

<sup>8</sup> Como descreve Carlos Diegues em orelha do livro *Cartas do Meu Bar*. (NEVES, 1993)



seguiu par-a-par com (e por vezes, inclusive, até mais perene que) a produção do David Neves-cineasta.

À primeira vista, a obra de Neves se destaca, portanto, não somente pela existência dessa dualidade, mas pela constância desta e a coerência de um pensamento que se espria entre os diferentes materiais produzidos pelo crítico-cineasta. Não se trata, é claro, de um pensamento imutável, rígido, que tenha persistido igualmente ao longo dos anos e entre os diferentes textos. Trata-se, sim, de um pensamento vivo, em constante mutação e manifesto de diferentes maneiras, seja em uma criação que constantemente alimentou-se da reflexão crítica para a realização (fílmica e crítica) de filmes em que Neves atuou, seja em um pensamento crítico (e criativo) que constantemente se influenciou da atuação criativa de Neves na realização dos filmes.

Se Jacques Aumont dizia que o “cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades” (AUMONT, 2004, p. 7), a ocupação crítica e cinéfila, praticamente por definição, obrigava o crítico-cineasta – desde antes de passar à realização – a exercer o pensamento sobre o próprio fazer cinematográfico e fez com que, ao passar à realização, sua crítica também se retroalimentasse da reflexão sobre o ofício e a função do crítico na recepção de uma obra.

Desta maneira, encontramos nas críticas de David Neves importantes espaços de exposição de seus interesses em cinema e partimos para o estudo de sua obra mirando o “termo somatório” (PINTO, 2020, p. 207) de suas atividades entendendo-o como já definia o companheiro Glauber Rocha na primeira edição de *A Revolução do Cinema Novo* como um “suave, dedicado, inteligente e excitante crítico cineasta” (ROCHA, 1981, p. 378).

Por enquanto, para os efeitos deste artigo, nos privamos dos adjetivos elogiosos de Rocha e insistimos no posicionamento do hífen para ilustrar a ponte entre as duas atuações do crítico-cineasta.

Sem separar o pensamento crítico da produção cinematográfica, é importante, enfim, analisarmos os textos e filmes lado-a-lado, expandindo a noção de



Gerber do estudo geral do Cinema Novo para o estudo particular de cada cineasta também em sua singularidade e autonomia, tendo em vista que é fundamental:

Compreender o cinemanovismo como uma evolução do pensamento crítico que no início foi paralelo à produção artística, quando o cineasta produzia textos, ideias e filmes numa dialética intensa entre a razão e paixão. Ao lado de uma explosão de pensamento dava-se uma explosão emocional em busca de imagens-sons brasileiros através da moderna ótica audiovisual. (GERBER, 1982, p. 1)

Envolvidos nessa teia de pensamentos e paixão, torna-se interessante não só estudarmos os filmes que os cineastas realizaram, mas também os filmes e os cineastas que mais lhes instigavam e o que lhes interessava nestes filmes e no trabalho destes cineastas. Entendemos, dessa maneira, que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem também dizer muito e encontrar semelhanças com os gostos e interesses estilísticos apresentados nos filmes em que eles mesmos atuaram.

Há que se levar em conta os diferentes interesses políticos, poéticos e mesmo jornalísticos envolvidos na escrita do texto crítico, bem como as diferenças de linguagem entre o cinema e o texto verbal. Porém, a partir de análises como a que realizaremos a seguir, entendemos que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem fornecer, como os “livros, manifestos de exposição pública ou cartas”, um semelhante “primeiro passo em que é necessário um conhecimento aprofundado do percurso do cineasta” (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 29), mesmo que exija cuidados especiais na leitura. O texto crítico pode apontar para interesses particulares que encontram reverberações nas escolhas estilísticas apresentadas nos filmes em que os críticos-cineastas atuaram. Filme e crítica, depoimentos e cartas podem vir a ser caminhos de exploração de um vasto campo da recursividade que forma, no caso, um estilo.



### Novamente *Mauro, Humberto*

Para colocarmos em prática essa vontade de produzir teoria de cinema a partir do pensamento do crítico-cineasta, voltamos ao plano desfocado de *Mauro, Humberto* e àquela pergunta inicial: “o que o cineasta tentava extrair do aparente erro?”

A partir dos procedimentos metodológicos indicados pelos pesquisadores no texto de apresentação da Teoria de Cineastas, em desfavor de critérios axiológicos da Teoria do Autor, visitamos – em um “confronto direto” – outros filmes dirigidos por David Neves.

Cada projeto, sem dúvidas, guarda sua especificidade, mas a produção de Neves parece manter, no todo, certa coerência e consistência de interesses. Como em *Mauro, Humberto*, vemos permanecer em seus curtas-metragens documentais e em seus longas ficcionais a vontade por ater-se às “impressões” e buscar conferir aos filmes certo aspecto de rascunho e inacabamento. Os enquadramentos “desleixados”, às vezes sem foco e pouco rebuscados de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves) parecem ressoar o “erro” inicial de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves), como também a escolha pela câmera na mão ágil e livre que caminha sem rigor pela casa de escritores brasileiros nos curtas da série *Literatura Nacional Contemporânea* (1974-1976, dir.: David Neves e Fernando Sabino).

A importância dada à despretensão e ao “erro” reverbera nos trabalhos de Neves e aparece juntamente em vários de seus escritos. Por exemplo, em crítica escrita em 1980 à revista *Filme Cultura* tratando do filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho)<sup>9</sup>, Neves rememora o início do cinema paraibano e, a partir dos filmes, destaca um aspecto caro a seu cinema:

O cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro. Cinema parece parente de Coragem ou Ousadia, sobretudo no Brasil. É que, aqui, fazer cinema foi sempre um sufoco, por causa da pressão dos gringos. Completo dizendo que à palavra ousadia deve se acrescentar outra: Malandragem; único complemento à estratégia da pouca força (\$\$\$) a se conjugar com a supracitada Coragem. (NEVES, 2004, p. 248)

---

<sup>9</sup> Filme realizado em 1971, mas que, proibido pela censura, só foi lançado em 1979.



Acrescida da “malandragem”, a “Coragem ou Ousadia” guia as realizações de Neves e aqueles relatos do processo de criação de *Mauro, Humberto*, que citamos no início do texto, parecem perfeito exemplo disso. No “sufoco” de fazer cinema no Brasil, realizar um filme a partir das “sobras” de filmes de seus colegas seria a malandragem necessária para Neves passar à realização. Mais à frente no texto, o crítico continua a descrever essa ousadia – “parente” do cinema – e lhe adiciona um novo aspecto, a “garra”:

Quando *Aruanda*, de Linduarte Noronha, foi feito com os mais poucos recursos, nós, os “metropolitanos”, descobrimos que cinema precisava mais de garra do que propriamente de “arte cinematográfica”, coisa que P. E. Salles Gomes começava a nos ensinar paulista e disciplinadamente. (NEVES, 2004, p. 248)

Mais do que buscar fazer “arte cinematográfica” ou prezar por uma virtuosidade técnica, bastaria à realização de cinema esta “garra”. Uma ideia tipicamente cinemanovista que rege a realização de Neves e de muitos de seus companheiros. Não é à toa que, no início do texto, o autor escrevia: “o cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro” (*ibidem*). Contemporâneos, os movimentos iniciam-se com intenções parecidas. Enquanto na Paraíba em 1960, Linduarte Noronha fazia um filme com “garra”, em 1955, Nelson Pereira dos Santos – um dos cineastas “fundadores” do Cinema Novo Brasileiro – lançava *Rio, 40 Graus* (1955, dir.: Nelson Pereira dos Santos) e, segundo Neves, ‘as bases de uma nova escola: a da “autenticidade”’:

Defeituoso, *maladroit*, eis a chave-mestra para se classificar formalmente o seu mundo e o que lhe seguirá. Esperar a perfeição, os ornatos, o rigor num filme brasileiro somente se se tivesse uma visão brasileira desses elementos. O Brasil e seu cinema para os brasileiros. Num determinado momento, a ousadia máxima para um filme de produção pobre e de conceitos pobres a respeito da produção: a grua improvisada que termina por trucagem numa maquete da visão-tipo do Rio: o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara. Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um Cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da autenticidade. (NEVES, 2004, p. 214)



O “defeituoso” filme anunciador do Cinema Novo Brasileiro carrega também as marcas daquela “garra” de Noronha e, “com os mais parcos recursos” à disposição, utiliza-se do improvisado e da “malandragem” com aquela “ousadia” (palavra-chave que se repete nos dois textos) para alcançar a tão almejada “autenticidade”.

Quando passou à realização de *Mauro, Humberto*, Neves seguiu interesses parecidos com os expostos nas críticas e com a “ousadia” e a “garra” buscou pôr em tela a autenticidade de seu encontro com Mauro. De tal forma que, como diria em nota publicada no livro “Cartas do Meu Bar” (NEVES, 1993), com seu primeiro curta-metragem Neves descobriu “ao vivo” como era necessária aquela mesma “garra” que havia lhe instigado em *Aruanda*, descobriu: “(...) que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história a almejada autenticidade. É num terrível corpo a corpo com esse fugidio meio de expressão” (NEVES, 1993, p. 34).

Gesto característico de cinema moderno, de Cinema Novo, a inclusão daquele plano inicial desfocado imprime a marca deste corpo a corpo com o cinema. Neves não se atém ao rigor, à teoria ou à perfeição e mantém o “erro”, fruto natural da estrutura de produção do filme em sua “pouca força (\$\$\$)”.

Encontramos, inclusive, uma definição para esta abertura ao “erro” com ares de “malandragem” passando à leitura de documentos de processo do crítico-cineasta. Em um diário de montagem de *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves), seu quarto longa e talvez filme mais “bem-acabado”, Neves registra um receio peculiar:

Na projeção do dia 17-6-81 veio à tona primeiro uma ideia de coisa passada a limpo, quase sempre ausente em meus trabalhos anteriores. Muito sol, muito hiper-realismo, digamos assim. A noção de erro, que é um pouco a chave do meu “específico fílmico” apareceu, porém, em alguns momentos para satisfação íntima. (NEVES, 2015, p. 95)

Quinze anos depois do primeiro curta-metragem, o erro agora já é citado como “a chave” de seu “específico fílmico” e logo em seguida recebe uma pequena definição:

O erro: para não ser teatral, isto é humano, isto é, realista, ou seja acadêmico, melhor dizendo, nos padrões normais de temperatura; pressão, exposição, tiragem e sonorização é necessário certo



tempero de deficiência, de dúvidas, do imprevisível, do acidente, de novidade, de erro, de cinema, enfim. (NEVES, 2015, p. 95)

Revisitando o desfoque do primeiro plano de Mauro, olhamos para o filme a partir dessa noção. De certa forma, a inserção e manutenção do plano confere ao filme este tempero de dúvida, de novidade, de brasilidade, “de cinema, enfim”. É o que nos causa aquela “estranheza” que relatamos no começo do texto.

Caso continuássemos o visionamento do curta-metragem veríamos que, ao longo da sequência inicial do filme, outros planos desfocados ou de enquadramentos tortos se repetem. “Defeituoso”, *Mauro, Humberto* vai além da “biografia oficial” para tornar-se o registro das impressões de um cineasta brasileiro, filmado da forma mais brasileira possível segundo Neves: sem a perfeição, os ornatos, em um filme de “parcos recursos”, mas muita “autenticidade”, isto é, “humano”.

Dizíamos no início do texto que a preferência por essas “impressões” poderia desviar a sensação de um documentário oficial do Cinema Novo. Mas carregando esse tempero do imprevisível, o documentário talvez ganhe, de fato, aqueles ares de filme “característico” do movimento. Não por representar ou propagandear de maneira “perfeita” os ideais do grupo (afinal, buscar perfeição técnica em um filme cinemanovista seria quase paradoxal), mas justamente por carregar o espírito de “explosão de pensamento” e “explosão emocional em busca de imagens-sons brasileiros através da moderna ótica audiovisual” no retrato do pioneiro daquele novo cinema que vinham construindo.

### **Conclusão: por uma abertura de novas possibilidades**

Enfim, esses dados e reflexões são apenas alguns entre outros tantos que caberiam neste artigo. Nosso principal objetivo resulta de pesquisa mais ampla e diz respeito à reflexão de caráter metodológico sobre como cultivar a aproximação entre a crítica e os filmes de David Neves. Buscávamos chegar ao fim deste texto apresentando mais uma possibilidade de aproximação com a produção do crítico-cineasta do que conclusões sobre seu projeto cinematográfico. Todavia, a pesquisa



sobre a contribuição própria do realizador, entre a miríade de contribuições de cinemanovistas, levou-nos a desenhar aspectos de procedimentos para este acercamento. Talvez esta possa ser considerada uma rotina possível de trabalho também sobre outros cineastas que foram também críticos por toda a vida de dedicação às tarefas cinematográficas, casos pontuais, alguns mais estudados como é mais amplamente conhecido em torno da obra de Glauber Rocha.

Por enquanto, no caso de David Neves aqui abordado, nos restringimos a apontar as possibilidades de trabalho com indícios de um pensamento carente de sistematização e as pistas iniciais de um estilo coerente que apresenta recorrências na forma como Neves dirigiu seus filmes e orientou seus textos. Em primeiro plano, ao tentarmos estabelecer o foco de um estilo imantado de pensamento, apareceu lenta e repetidamente a particular noção de “erro”. Destarte, veio também à mão, com o apoio da Teoria de Cineastas, o próprio mecanismo de possível focalização de aspectos da contribuição estilística deste crítico-cineasta. Em outras palavras, nos colocamos na posição de busca de um pensamento que se quer uma espécie de despreocupado, mas metódico assistente de câmera muito interessado pelo sabor de realidade, pelo erro como marca da “ousadia”, da “garra”, da “autenticidade” e da “malandragem” brasileiras.

Para tanto, foi necessário perceber aspectos mais amplos de correlação entre fontes diretas, de trabalho de análise atenta em relação aos filmes, de disposição metódica de avanços e recuos. Caracteriza-se, em primeiro lugar, por uma postura que tem seu lado de pesquisa com materiais de arquivos, sempre em busca da procedência de conteúdos e da determinação dos graus de relação entre eles, uma busca de mais e mais informações em contato direto com os originais publicados ou guardados em repositórios. Mas, também, de estudo e disposição crítica diante de trabalhos de pesquisas anteriores, procurando um modo de pensar que tem seu aspecto hermenêutico, para quem pretenda se colocar, ao fim e ao cabo, ao lado do (crítico-)cineasta.

Neste artigo, finalizamos afirmando que é possível pensar e criar teoria de cinema ao lado de David Neves e é possível e talvez ainda mais interessante não olharmos seus filmes “a partir de seu pensamento”, mas olharmos sua produção lado-a-lado. Como nos ensinam Raquel Gerber e a Teoria de Cineastas, trata-se de tomar





notas, examinar documentos de processo, estudar atentamente textos críticos e analisar filmes, todas as tarefas reunidas. Aqui, o principal desafio foi construir o vetor de uma procura, de um entendimento e de correlações, portanto, entre as fontes diretas em rastros de um projeto cinematográfico que se espraia entre os materiais pesquisados, se contradizendo, se confirmando: o pensamento de um “teórico *in fieri*”<sup>10</sup> (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA; 2015, p. 31), escritor de pistas a serem sistematizadas.

## Referências

- ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: Edusc, 2006.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004
- BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015.
- LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6–21, 2020.
- BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015.
- CUNHA, Tito Cardoso e. **Teoria dos Cineastas versus Teoria de Autor**. In: Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v. 3. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017, p. 15 – 27.
- GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DAC, 1982.
- MAURO, Humberto**. Direção: David Neves. INC - Instituto Nacional do Cinema. 1966. 35mm (21 min.). son., color.
- NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. Org: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora 34, 2004.
- NEVES, David Eulálio. 1983: David Neves [entrevista]. In: VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

---

<sup>10</sup> Do italiano, “em via de se tornar”.



NEVES, David Eulálio. **Cartas do meu bar**. São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, David Eulálio. A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil). In: COSTA, F. M. (org.). **Cinema Moderno Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel; BAGGIO, Eduardo Túlio. O Texto e o Documentário: Um estudo da produção cinematográfica e da estilística do registro na obra de David Neves e Gustavo Dahl. **O Mosaico**, [S.l.], n. 20, abr. 2021.

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel. Impressões de formação: Relatos dos primeiros anos no cinema de David Neves. **Revista Movimento**, v. 19, p. 142-141, out. 2022.

PINTO, Pedro Plaza. David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta. **Intexto**, v. 48, p. 194-211, jan./abril. 2020.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: John Caughie (ed.). **Theories of Authorship**. London: BFI, 1981.

WOLLEN, Peter. A Teoria de Autor. In: **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Recebido em 24/01/2023, aceito em 08/05/2023



## O OVO NEOCONCRETO

Leonardo Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo reflete a respeito do peculiar interesse que um setor da arte neoconcreta pareceu manifestar a respeito da centralidade atribuída à figura do “ovo” e de seus correlatos no plano biológico e vital. Esta pequena antessala embrionária possui uma arquitetura interna complexa e uma ocupação gestatória dinâmica, que serve de arquétipo privilegiado para práticas estéticas que surgiram no interior da produção artística do neoconcretismo brasileiro, notadamente nos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Ao recorrer a hipóteses filosóficas contemporâneas a propósito dos problemas suscitados pela agência embrionária do ovo no interior do pensamento representativo, a partir das reflexões de Gilles Deleuze e de Peter Sloterdijk, pretende-se sugerir a maneira pela qual estes artistas foram responsáveis por embaralhar os polos tradicionalmente atribuídos à natureza e cultura, contribuindo para o tensionamento de um dos binômios mais fundamentais no interior do pensamento ocidental.

**Palavras-chave:** Ovo; Neoconcretismo; Natureza; Cultura.

## THE NEO-CONCRETE EGG

**Abstract:** The article reflects on the peculiar interest that a sector of neoconcrete art seemed to manifest regarding the centrality attributed to the figure of the “egg” and its correlates in the biological and vital plan. This small embryonic antechamber has a complex architecture and a dynamic gestational occupation, which serves as a privileged archetype for aesthetic practices that emerged within the artistic production of Brazilian Neoconcretism, notably in the works of Lygia Clark, Lygia Pape and Hélio Oiticica. By resorting to contemporary philosophical hypothesis regarding the problems raised by the embryonic agency of the egg in representative thought, based on the reflections of Gilles Deleuze and Peter Sloterdijk, it is intended to suggest the way in which these artists were responsible for shuffling the poles traditionally attributed to nature and culture, contributing to the tension of one of the most fundamental binomials within Western thought.

**Keywords:** Egg; Neo-concretism; Nature; Culture.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto. Possui bacharelado em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) - Campus de Marília. Tem especialidade nas áreas de Estética e História da Arte, com ênfase em Arte Moderna e Contemporânea. Atualmente desenvolve um projeto de pesquisa cujo título é “A vanguarda indecível: o problema da neovanguarda artística entre o moderno e o contemporâneo”. E-mail para contato: leoorodrigues20@gmail.com



Ao nos confrontarmos com a produção artística do neoconcretismo brasileiro, representada aqui pelas obras de seus principais expoentes, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, notamos que uma questão parece fascinar, a princípio, um conjunto de escolhas formais e também simbólicas feitas por esses artistas: trata-se da morfogênese do ovo. Esta pequena antessala embrionária é possuidora de uma arquitetura interna complexa e de uma ocupação gestatória dinâmica, que acaba por servir como arquétipo privilegiado para uma série de práticas estéticas postas em circulação pela atitude experimental dos artistas neoconcretos desde a década de 1950.

Ou seja, em virtude dos processos embrionários dinâmicos que ocorrem durante o desenvolvimento gestatório do ovo, cuja caracterização parece ser essencialmente instável e desafiadora, esta entidade natural apresentaria um meio privilegiado para desestabilizar binômios conceituais caros à consolidação do pensamento ocidental, tais como sujeito/objeto, interior/exterior, Eu/outro, que acabam por ser refratários ao domínio artístico. Tais processos embrionários – que conduzem até a constituição de um corpo biológico integrado – seriam responsáveis por assinalar a ocupação permanentemente “transitória” do ovo na natureza, isto é, sua condição de intermediário entre um eventual corpo-sujeito e o dito meio externo, terminando por tensionar as relações de identidade próprias ao pensamento representativo. Mas como isso se dá nas práticas artísticas do neoconcretismo brasileiro?

Tomemos, de início, o quadro *Ovo linear*, de Lygia Clark, de 1958. Nessa fase de sua produção artística, Clark estava interessada nas “[...] soluções visuais [...] aos problemas da representação do espaço no plano colocados pelas vanguardas artísticas internacionais” (FABBRINI, 1994, p. 11). Trata-se, não obstante, do primeiro momento de sua atividade artística, centrado na criação de “objetos vivos”, “[...] os quais migrarão do plano, ao relevo e, deste, ao espaço” (ROLNIK, 1999, p. 12). Uma inclinação semelhante, ainda que não idêntica, a todo movimento neoconcreto.

É importante recapitular que o antecessor direto do movimento neoconcreto carioca foi o concretismo paulista de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e outros. Como ressalta Ronaldo Brito em seu estudo seminal consagrado ao tema, o concretismo surgirá “[...] como proposta de radicalização do método construtivo no



interior das linguagens geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuicionismo” (BRITO, 1999, p. 43). Influenciado pelas correntes construtivistas europeias, sobretudo a Escola de Ulm e seu artista mais ativo, Max Bill, que ganhara o prêmio de escultura na primeira Bienal de São Paulo com sua *Unidade tripartida*, em 1951, o concretismo paulista apresentava uma arte fundada no paradigma informacional da *Gestalt*.

No âmbito da pintura, isso representou uma manipulação das formas e da cor priorizando seus aspectos combinatórios, funcionais e informacionais. Ou seja, a cor não deveria ser empregada como componente expressivo, que implicaria em um valor de autonomia desta para com o funcionalismo interno da obra de arte, mas, antes, deveria ser subordinada à estrutura interna do quadro, funcionando como elemento divisor e informativo do espaço. Como dirá Brito, “a cor concreta é apoio e inflexão ao sentido global do trabalho-mensagem que será de ordem sobretudo rítmica” (BRITO, 1999, p. 42). Já no que diz respeito à forma, há a inclinação a representá-la de modo seriado, obedecendo a uma regra de organização composicional:

As formas seriadas, repetidas de modo a configurar a organização visual abstrata, são tomadas pela evidente necessidade de trabalhar com elementos discretos, material manipulável pela formalização matemática ao nível em que pretendiam operar os concretos. Não se tratava mais de fazer uma arte *formada* (o trabalho em torno da forma como objeto de pesquisa da intuição artística), mas sim uma arte *formalizada*, construída segundo um modelo objetivo, reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação de seu criador (BRITO, 1999, p. 42-43).

Desse modo, a cor concretista é reduzida a um componente operacional e associativo. Ela não interpela o olho enquanto órgão pulsional, dinâmico, mantendo-se restrita a acioná-lo em sua função meramente “oftalmológica”, isto é, exterior. Do mesmo modo, a forma concretista almeja o fechamento e o acabamento próprio à totalização da *Gestalt* psicológica. Se há aqui algo como uma “participação” da parte do fruidor, ela será condicionada pelo automatismo da forma, que limita as possibilidades de relação que o observador estabelece com a obra de arte. Ou seja, o corpo em contato com as obras concretas, ainda que acionado, será majoritariamente passivo, um corpo especializado em manipular formas destituídas de profundidade.



O neoconcretismo, por sua vez, surge do interior do movimento concreto e propõe uma ruptura com o que considerava ser uma postura excessivamente rígida, dogmática e impessoal por parte do movimento paulista, postura essa que era incapaz de apreender a dimensão dinâmica e imponderável própria à vida. Os artistas neoconcretos desconfiavam do funcionalismo concretista, de sua aspiração à pureza formal e clareza enunciativa. Ou seja, a cor traria consigo um componente alusivo, indireto, sibilino, bem como a forma, que nunca se encerraria de modo tautológico e definitivo. Desse modo, contra o corpo passivo do fruidor concretista, os artistas neoconcretos propunham um corpo ativo, interessado, decorrente de uma arte que demanda o envolvimento e a participação direta do observador. Ainda segundo Brito:

O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e “completo” com o sujeito. Contra o que supunham ser a esterilização da arte concreta – limitada às rígidas explorações das formas seriais e do tempo mecânico, limitada em última instância à experiência retiniana –, estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante (BRITO, 1999, p. 70).

Suely Rolnik destaca que, na primeira fase de sua obra, Lygia Clark revitalizou a lírica construtiva e geométrica com a descoberta da “linha orgânica” e da “quebra” da moldura. A linha orgânica seria responsável por extrair tridimensionalidade do plano bidimensional, de modo que os planos “[...] são justapostos por linhas, frestas que dinamizam a superfície, como se a irrigassem da seiva vital, que transborda o quadro e contamina o espaço” (ROLNIK, 1999, p. 12). Com isso, a moldura, que antes era vista como uma “zona neutra”, cuja função consistia em delimitar o perímetro do quadro separando-o do mundo, sofre uma torção, uma *dobra*, que suscita a imaginação do observador para seu complemento virtual. Um complemento que não atuaria como a representação de transcendência do plano, mas como apresentação da imanência da obra para com a vida.

A pintura *Ovo linear* de Clark, contudo, ocupa uma posição intermediária no interior da própria produção da artista. Diferentemente das demais pinturas que pertenciam à série de *Superfícies moduladas*, onde a linha orgânica contornava figuras



com aspecto retilíneo ou, no limite, curvilíneo, a pintura *Ovo linear* era a primeira figura circular e oval dessa fase, de onde a superfície frontal do quadro é toda consumada de preto, deixando vestígios do branco próprio ao segundo plano apenas nas extremidades da pintura, de modo a configurar um contorno assimétrico, reiterado pelo acréscimo de um desnível na extremidade lateral da figura em virtude da subtração de um arco em seu contorno.

Comentando a obra, Hélio Oiticica dirá que “O ‘ovo’ já *vagava* dos lados criando ‘túneis’ de ponta a ponta” (OITICICA, 1986, p. 35). O desnível atua no interior da pintura como uma “dobra orgânica” (DELEUZE, 1991), isto é, uma torção que retém a virtualidade dos processos intensivos do ovo biológico, sua “diferenciação individuante”, que excede a sua circularidade imanente – isto é, o contorno de um corpo definido – e aponta para o observador a exortação de um “Corpo-ovo, no qual germinam estados intensivos desconhecidos provocados pelas novas composições que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo” (ROLNIK, 2015, p. 104). Um desnível, enfim, onde “[...] avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura” (ROLNIK, 2015, p. 104).

Tal condição de impossibilidade de expressão do corpo em sua figura atual, em virtude de sua germinação intensiva que remete a processos relativos a um domínio virtual, tem implicações não apenas no interior da pintura, mas na própria interpelação que esta faz ao corpo do observador, atizando-o continuamente, impossibilitando a realização da *Gestalt* psicológica que é próprio ao automatismo da visão humana e, desse modo, perturbando a condição de passividade do corpo em fruição. Nas palavras de Ricardo Fabbrini, em seu estudo consagrado à artista:

A superfície do *Ovo* [...] não é quadrática mas circular: sua linha marginal não contorna faces laterais, mas traça uma circunferência na extremidade do suporte. Uma ausência, todavia, – a subtração de um arco – interrompe esta trajetória; e a extensão deste furto impede que o olho do observador restaure a unidade visual da circunferência ligando seus extremos. Há assim uma falta irreparável, que, negando o princípio da clausura da forma da *Teoria da Gestalt*, deixa instável sua área interna: o *Ovo* não se recolhe à origem, mas desfia como um novelo; o movimento de projeção do plano é rotatório, como o desenrolamento de um caracol que naturalmente explora seus arredores (FABBRINI, 1994, p. 48).



A alusão a Deleuze como recurso interpretativo para a nova condição suscitada pela obra de Clark não é gratuita. No plano da filosofia contemporânea, Deleuze será um pensador que irá refletir de modo contínuo a respeito do que poderíamos nomear como o “estatuto filosófico do ovo”, isto é, as implicações e problemas que o ovo suscita, enquanto figura do pensamento, em virtude de processos biológicos e gestatórios dinâmicos.

Conforme argumenta Deleuze, no capítulo destinado à “síntese assimétrica do sensível”, presente no livro *Diferença e repetição*, a atividade de individuação dos seres é essencialmente intensiva, isto é, prescinde das posições fixas de um sujeito constituído. Embora a reprodução sexuada encontre-se, segundo o autor, sujeita aos critérios de cada espécie e às especificidades de suas partes orgânicas (que se caracterizam como propriedades molares e extensivas), os *modos* de reprodução implicam fenômenos de “desdiferenciação” (*dédifférenciation*): “O ovo só reconstitui as partes à condição de se desenvolver em um campo que delas não depende. Ele só se desenvolve nos limites da espécie à condição de também apresentar fenômenos de desdiferenciação específica” (DELEUZE, 1988, p. 320-321).

Seguindo os pressupostos teóricos do fundador da embriologia comparada, o biólogo Karl Ernst von Baer, Deleuze dirá que o embrião não seria responsável por reproduzir formas adultas ancestrais pertencentes a outras espécies, mas seria responsável por provar e sofrer estados, por empreender movimentos que não são viáveis especificamente, isto é, que “[...] ultrapassam os limites da espécie, do gênero, da ordem ou da classe, e que só podem ser vividos por ele, nas condições de vida embrionária” (DELEUZE, 1988, p. 321). A conclusão do filósofo é de que a epigênese, isto é, o procedimento no qual o embrião se desenvolve a partir de um zigoto amorfo, vai do mais geral ao mais específico, ou seja, de tipos morfológicos mais gerais às determinações mais específicas de cada organismo. No entanto, como adverte Deleuze, o alto grau de generalidade não se confunde com um conceito taxonômico abstrato, uma vez que ele é efetivamente *vivido* pelo embrião:

Por um lado, ela [a generalidade] remete às relações diferenciais que constituem a virtualidade pré-existente à atualização das espécies; por outro lado, ela remete aos primeiros movimentos dessa atualização e, sobretudo, à condição dessa atualização, isto é,





à individuação tal como ela encontra seu campo de constituição no ovo. *Assim, as mais altas generalidades da vida ultrapassam as espécies e os gêneros, mas os ultrapassam em direção ao indivíduo e às singularidades pré-individuais, não em direção a um impessoal abstrato* (DELEUZE, 1988, p. 321, grifos meus).

A diferença “individuante” pensada por Deleuze, que relacionamos ao desnível suscitado pela subtração do arco na pintura de Clark, age como entidade não-representativa, não-idêntica e de pura intensidade, e deve ser considerada, em primeiro lugar, no seu próprio campo de individuação, ou seja, *implicada* no ovo. Deleuze reconhece a pertinência de trabalhos da embriologia que mapeiam planos ou eixos de simetria nos processos internos de formação embriológica do ovo, mas argumenta que o elemento eminentemente *positivo* desse processo se encontra menos nos momentos de simetria que naqueles que não são simétricos. Nas palavras do filósofo:

Ao longo dos eixos, e de um polo a outro, uma intensidade reparte sua diferença, formando uma onda de variação que se estende através do protoplasma. A região de atividade máxima entra em jogo primeiramente, e exerce uma influência dominante sobre o desenvolvimento das partes que correspondem a uma taxa inferior: o indivíduo no ovo é uma verdadeira queda, indo do mais alto ao mais baixo, afirmando as diferenças de intensidade nas quais ele está compreendido, nas quais ele cai. (DELEUZE, 1988, p. 322).

A conclusão de Deleuze é a de que o ovo nos ofereceria o modelo da “ordem das razões”, no interior de uma fórmula que compreende, em primeiro lugar, um processo de diferenciação<sup>2</sup>, seguido de individuação, dramatização e, por fim, diferenciação. Novamente, segundo Deleuze:

Consideramos que a diferença de intensidade, tal como ela é implicada no ovo, exprime de início relações diferenciais como uma matéria virtual a atualizar. Este campo intensivo de individuação determina que as relações que ele exprime se encarnem nos dinamismos espaço-temporais (dramatização), nas espécies que correspondem a essas relações (diferenciação específica), em partes orgânicas que correspondem aos pontos relevantes dessas relações (diferenciação orgânica) (DELEUZE, 1988, p. 323).

---

<sup>2</sup> Sobre a diferença entre “diferenciação” e “diferenciação”, cf. DELEUZE, 1988, pp. 353-355. Cabe ressaltar, de maneira sucinta, que segundo o autor, a diferenciação é um procedimento positivo, interno, intensivo e anterior à constituição de uma forma delimitada, enquanto que a diferenciação é um procedimento opositivo, externo, extensivo e feito entre formas já constituídas.



Contudo, isso não significa que a virtualidade dos processos “diferenciantes” do ovo corresponda à uma pré-história do real, de onde se deriva o que está atualmente dado. Isto explicaria o apelo feito por Rolnik para relacionar a virulência do quadro de Clark à uma modalidade de expressão que ainda não encontrou correspondentes no plano atual. Isto é, uma pintura “impossível”, porquanto não se conformaria na gramática atual que estabeleceu um campo de possíveis para o qual a germinação própria à pintura de Clark não se realiza.

O virtual não é antagônico ao real, mas ao atual, do qual se depreende dois regimes de realidade que coexistem de modo assimétrico. Como argumenta François Zourabichvili, há uma tentação em ler este trecho de Deleuze como uma formulação na qual o virtual só tem direito de existência enquanto submetido ao processo de atualização, dentro de uma interpretação que traz à memória o par aristotélico ato/potência. Contudo, como o autor explica:

Se não há experiência do virtual como tal, visto que ele não é dado e não tem existência psicológica, em contrapartida uma filosofia crítica que se recuse a “decalcar” a forma do transcendental sobre aquela do empírico e, com isso, a atribuir ao dado a forma de um *já-dado* [*dejà-donné*] como estrutura universal da experiência possível, fará justiça ao dado ao constituir o real de uma parte atual e de uma parte virtual. É nesse sentido que não existe real [...] senão em vias de atualização; e que se o virtual para si mesmo não é dado, em contrapartida o dado puro, sobre o plano de imanência da experiência real, está conectado sobre ele, implicando-o intimamente. E eis por que o processo de atualização é logicamente inseparável do movimento inverso de *crystalização* que restitui ao dado sua parte irredutível de virtualidade (ZOURABICHVILI, 2004, p. 90).

Mas de onde vem e o que justifica esse interesse acentuado na figura do ovo e em seu suposto dinamismo interno? Qual seria, a princípio, o sentido visado por tal apropriação? Com efeito, pode-se destacar que esse interesse nas potencialidades formais e também simbólicas abertas pela figura do ovo não é recente, nem no que diz respeito ao domínio da arte, em particular, nem no que diz respeito ao domínio da cultura, no geral. Há séculos, por assim dizer, o ovo fascina diferentes culturas e ocupa



um papel importante no interior de diversos sistemas de pensamento e de representação.

Segundo o filósofo alemão Peter Sloterdijk, o ovo está presente tanto em representações da criação do mundo em pinturas do período neolítico, passando por mitos de origem de culturas antigas e culturas não-ocidentais, para enfim aparecer até mesmo, elevado à condição de ilustração, no interior da moderna concepção de biologia, tal como consta nos tratados de William Harvey no século XVII. Como nos lembra Sloterdijk, o ovo, “[...] por sua simetria mágica e sua forma quintessencial, tem servido de símbolo primordial da passagem do caos ao cosmos” (SLOTERDIJK, 2016, p. 293). E tal condição se fará presente não apenas na representação icônica da figura oval, mas também no que se refere ao momento da ruptura orgânica da casca, ou então na comunhão de seres presente nos ninhos.

Nessa esteira, na tentativa de situar o ovo enquanto um “objeto”, Sloterdijk proporá uma interessante leitura que não encontra inspiração direta na filosofia. No primeiro volume de sua trilogia denominada *Esferas*, Sloterdijk toma o conceito de “nobjeto” do antropólogo dos meios Thomas Macho para se referir a entidades que são dadas de maneira “esfericamente envolvente”, que, ao modo de “presença não confrontativa”, “[...] planam como seres originários de proximidade, no sentido literal do termo, diante de um si que não lhes faz face, precisamente o pré-sujeito fetal” (SLOTERDIJK, 2016, p. 270). No contexto deste raciocínio, Sloterdijk identifica – na esteira de Macho – três estágios anteriores às fases de desenvolvimento infantil da psicanálise freudiana (isto é, às fases oral, anal, genital etc.), que fazem parte de uma condição de pré-natalidade e pré-oralidade do feto em formação. Assim, ao descrever uma fase de coabitação fetal onde a criança em formação sente a presença dos líquidos biológicos maternos, como o sangue placentário, o líquido amniótico e a bolsa de águas, Sloterdijk apresenta o antecessor biológico daquilo que será a “realidade” do organismo em formação, um reino intermediário fluído, envolto de uma camada espacial esférica. Nesse estágio da vida biológica, não há, a rigor, nenhum “sujeito” constituído como unidade sintética – como, por exemplo, o clássico sujeito transcendental kantiano –, nem mesmo um “objeto” ao qual lhe faria oposição, uma vez que



[...] se houvesse já ‘objetos’ primitivos nesse campo, eles não poderiam ser, pelo modo como são dados, nada mais que sombras de objeto ou aparências de coisas – conteúdos de um primeiro “Lá”, do qual se concebe um primeiro “Aqui”, ambos agrupados em um espaço envolvente de contornos vagos, com uma crescente tendência de estreitamento (SLOTERDIJK, 2016, p. 269).

Sloterdijk apresenta, desse modo, uma narrativa de “coevolução” entre vida e forma, e constrói uma genealogia que tem como base assimilações feitas pelo pensamento no decorrer das épocas. Assim, segundo o autor, o *insight* científico, feito por William Harvey na aurora da biologia moderna, de imaginar que todos os seres vivos – inclusive aqueles previamente considerados através da geração espontânea pelo pensamento aristotélico – emergem de estruturas ovais (uma premissa confirmada posteriormente com a invenção do microscópio) tornou-se um princípio-guia para se pensar a questão da origem da vida e de seu modo de relacionalidade. E dessa maneira, o próprio Sloterdijk constrói um sistema de pensamento através da imagem de uma vida singular que estoura uma discreta bolha, ou que entra em comunhão com o exterior através de uma membrana porosa, elencando detalhes da pintura *O jardim das delícias terrenas*, de Hieronymus Bosch, como ilustração de tal condição.

Se Sloterdijk recorre a Bosch, isto é, um extraordinário pintor do século XV e XVI, poderíamos dizer que há na arte moderna e de vanguarda da primeira metade do século XX um artista que trabalhou insistentemente com a iconografia do ovo em suas pinturas: trata-se de Salvador Dalí. Exponente máximo da pintura surrealista e de um certo exercício de “figurabilidade”, no sentido freudiano próprio à atividade onírica (*Darstellbarkeit*), Dalí é conhecido por construções visuais intensas, aliando elementos da realidade empírica de modo disparatado, a produzir um efeito de estranhamento e de irrealidade que encontra parentesco com a experiência visual e imaginária dos sonhos. Em uma pintura como *Enfant géopolitique observant la naissance de l’homme nouveau*, de 1943, vemos a figura do ovo elevada a motivo central. Nela, um homem esforça-se para se libertar de um ovo plástico do qual escorrem os continentes do Globo, sinalizando um índice de perecimento por parte desses mesmos continentes, num mundo em vias de ruína. Angustiado com a cena e procurando proteção materna, uma criança – a criança geopolítica do título? – olha com receio o modo pelo qual o



homem busca sua libertação deste invólucro oval, que simboliza o signo de uma ordem nova, isto é, um novo nascimento para o gênero humano.

Embora seja possível deduzir uma ampla reserva de sentido em cada pintura de Dalí, o estatuto da figura do ovo em sua obra está relacionado a modos de simbolização que cumprem propósitos distintos daqueles que veremos no neoconcretismo brasileiro. O ovo, para Dalí, assume uma função sacra, enquanto símbolo da ressurreição do Cristo e emblema da pureza e da perfeição. Ou seja, a figura do ovo acaba por evocar, em Dalí, uma simbologia da vida anterior, intra-uterina e re-nascente, que acabará por afirmar, no curso do tempo, relações de identidade aliadas ao fortalecimento da figura do Eu.

O mesmo não se dá, por sua vez, na performance-intervenção *Ovo*, de Lygia Pape, pensada para a exposição *Apocalipopótese*, no MAM em 1968, onde o tema do ovo é reelaborado em outra chave. A rigor, conforme pontua Denise Mattar (2003), é possível depreender duas fases dominantes da arte de Pape, que fazem eco com a arte de Clark. A primeira fase, comum aos artistas neoconcretos, diz respeito à supracitada revisão do formalismo concretista, com a disposição de formas e cores mais envolventes, pulsantes, libidinais e virtuais. Uma abertura à estrutura do sentido, que foi aproximada à dinâmica do acontecimento. É essa inclinação que caracterizou obras como *Composição* (1955), *Tecelares* (1957) e *Balé neoconcreto I* (1958). Não obstante, durante sua segunda fase, há uma disseminação das consequências oriundas da investigação neoconcretista na vida, com a integração total do observador como complemento da dinâmica geral do fenômeno estético. Esse segundo momento também marca uma aproximação da artista com as experimentações urbanas de Hélio Oiticica.

Pape propôs apropriações e intervenções imediatas do corpo e da cidade, na tentativa de criar elos anônimos e restituir a experiência urbana. Diferentemente de Clark, que explorou as implicações do envolvimento do observador com a obra no âmbito íntimo do corpo individual e pré-coletivo (que a conduziu, por fim, à sua arte terapêutica da década de 1980), Pape – e também Oiticica – adotou o caminho do corpo coletivo. Assim, suas intervenções atuam sob a exploração de ações coletivas onde pessoas pudessem experimentar manifestações performáticas e estruturas penetráveis sem que o artista estivesse presente para cancelar o andamento da obra.



Em sua obra *Ovo*, cubos de aproximadamente 80 centímetros de lado com arestas de madeira são envoltos por uma película de papel ou plástico colorido finíssima, que deve ser rompida pela pessoa, simulando a dinâmica do rompimento da casca e do nascimento. Comentando essa obra, Oiticica diz se tratar de uma “transformação universal entre o dentro e o fora” (OITICICA, 2004), um acontecimento que contribui para embaralhar ambos os domínios. Esse comentário está em consonância com a reflexão levantada por Sloterdijk acerca do “privilégio ontológico” do ovo como símbolo da passagem do caos ao cosmos.

O ovo seria responsável por mobilizar dois momentos distintos: a sua produção por uma “potência materna” e a autolibertação do ser vivo de sua casca ou invólucro. Desse modo, valendo-se aqui do raciocínio de Sloterdijk, pode-se dizer que o ovo é um símbolo que, por si mesmo, ensina a pensar simultaneamente “[...] a forma protetora e seu rompimento. A origem não seria o que é se aquilo que brota dela não se libertasse; mas perderia seu poder de originar se não pudesse ligar de volta a si o que dela se originou” (SLOTERDIJK, 2016, p. 294). Para Sloterdijk, o ovo levaria o pensamento biológico a colocar a endogênese acima de todas as relações exteriores dos seres: “Consequentemente, o estar-fora só pode significar o prolongamento, em outro meio, do estar-dentro” (SLOTERDIJK, 2016, p. 296). Nesse sentido, os envoltórios ovulares (membranas, cascas ou invólucros gelatinosos) representariam a fronteira que demarca o interior e o exterior, mas que, simultaneamente, permitem comunicações seletivas entre o embrião e o ambiente. Nas palavras de Sloterdijk:

Como instâncias materializadas da distinção entre exterior e interior, cascas e membranas funcionam como intermediários na circulação fronteira. Conforme a necessidade específica do mundo interior, elas deixam passar apenas uma quantidade extremamente reduzida de informações e substâncias externas – em primeiro lugar, gases, calor e fluidos (SLOTERDIJK, 2016, p. 296-297).

Desse modo, o rompimento da “casca” na obra de Pape não significará apenas a simulação da dinâmica do nascimento, como se almejasse a restituição de relações de identidade anteriores. Afinal, como dirá Deleuze, o ovo apresenta justamente esse “[...] estado do corpo ‘antes’ da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, com



relação as quais as formas são contingentes ou acessórias” (DELEUZE, 1984, p. 33). Desse modo, tal dinâmica de “renascimento” do sujeito que participa e dá sentido à proposição de Pape deve acompanhar a virtualização da condição de intermediário própria ao ovo em sua ocupação na natureza. O corpo que renasce não é, assim, um corpo passivo e organizado, mas um corpo intensivo, de movimentos alotrópicos, tal como o “corpo sem órgãos” pensado por Deleuze e Guattari a partir de Artaud:

O ovo é o meio de pura intensidade, spatium e não extensão, a intensidade Zero como princípio de produção. Há uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, embriologia e mitologia, o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo sempre designa essa realidade intensiva, na qual não é indiferenciada, mas onde as coisas e os órgãos se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO [corpo sem órgãos]” (DELEUZE e GUATTARI, 1987, p. 164).

Na esteira do *Ovo*, de Pape, e pensado um ano depois, em 1969, Hélio Oiticica trabalhou com os *Ninhos*, estruturas retangulares repartidas por telas de nylon. Como explica Flávia Cera, “os ninhos eram a multiplicação onde a multiplicidade dos corpos experimentava o lugar-prazer que deveria se estender para a vida, para uma comunidade maior” (CERA, 2012, p. 64). Os primeiros ninhos foram propostos como parte do *Éden*, uma manifestação ambiental composta de seis penetráveis que continham água, areia, folhas, pedras, cobertores, música e um palco performativo no centro, pensado para a exposição na Whitechapel Gallery, em Londres. A dinâmica dos ninhos se repetiu um ano depois, em 1970, na exposição *Information*, no MoMA, em Nova York, onde agora faziam parte da *Rhodislandia*, outro projeto ambiental composto por uma sala coberta de pedras brita e galhos no chão, dividida pelas telas que reproduziam cubículos penetráveis. Durante sua estadia nos EUA, que durou 10 anos, Oiticica transformou seu próprio apartamento em um ninho, o *Babylonest*, desmobilizando definitivamente a divisão entre arte e vida. Nas palavras do artista: “[...] quero criar um lugar tão complicado e complexo que seja um mundo” (OITICICA, 1998, p. 220).

Com efeito, tal traço presente na obra de Oiticica é corolário deste grande “mundo da invenção” pensado pelo artista, que, segundo Celso Favaretto, é responsável por introduzir um “dispositivo delirante” na história da arte onde tudo é



recriado, e onde se confundem duas séries: a do discurso e a da produção artística (FAVARETTO, 1992). É interessante notar, por sinal, como a visão de Oiticica dos ninhos sendo entidades tão complexas como mundos se aproxima da máxima deleuziana segundo a qual “O mundo é um ovo” (DELEUZE, 1988, p. 323). Como atesta Alexandre Nodari, a arte de Oiticica,

[...] ao se focar no prazer interessado do corpo, nos efeitos e no fazer – que Kant atribuía à natureza em oposição ao prazer desinteressado do julgamento, às obras e ao agir que caracterizariam a arte –, [...] estava pensando um domínio que não se restringe à “cultura” em sentido estrito, mas “a uma coisa mais global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social)”, o domínio da experiência (NODARI, 2019, p. 74-75).

Isso justifica a ênfase de Oiticica no experimental enquanto tal, uma experimentação híbrida dos modos de vida e seus agenciamentos, isto é, “[...] uma forma de vida na qual seria impossível dissociar nossas técnicas de seus efeitos, o julgamento do corpo, a arte da natureza” (NODARI, 2019, p. 75).

No entanto, com o intuito de concluir a breve reflexão aqui levantada, será pertinente avançar para uma pergunta fundamental, que esteve como pano de fundo de todo o debate aqui proposto: o que de fato está em jogo nessas aproximações, protagonizadas pelo neoconcretismo brasileiro e também por setores do pensamento filosófico contemporâneo, com metáforas biológicas e de caráter vitalista, analisadas sob o prisma da complexa agência biomórfica do ovo?

Será interessante salientar, de saída, o modo pelo qual, no rol das neovanguardas artísticas internacionais, o neoconcretismo brasileiro será o único movimento a dar uma centralidade ao domínio do biológico e do vital – entendidos aqui como substratos do experimental – na elaboração de obras de arte e como parte constituinte de seu movimento. Não apenas no que diz respeito ao *Ovo de Pape*, mas também em obras e intervenções como os *Ninhos*, *Bichos*, *Bólides* e *Formigas*, na “linha orgânica” de Clark e toda preocupação posterior dos artistas com a criação de ambientes (como na *Tropicália* ou nas *Cosmococas* de Oiticica) ou de proposições (como *Ovo-Mortalha*, *Nostalgia do corpo* e outras propostas por Clark e Pape). Isto é, ao mesmo tempo em que esta associação proporcionava uma contínua revolução nos





códigos artísticos, condição que colocou o neoconcretismo brasileiro em franco diálogo com as inovações formais dessas mesmas neovanguardas, também efetivava de maneira peculiar o mote vanguardista de associação entre arte e vida, ao instaurar um embaralhamento entre os polos tradicionalmente atribuídos à natureza e à cultura.

Mas, talvez, essa inclinação da atividade artística neoconcretista acabe por revelar imperativos maiores que estavam em jogo para esses artistas, mesmo que de modo incipiente: trata-se da crescente percepção da crise de um dos binômios conceituais mais fundamentais para a consolidação do pensamento ocidental, a saber, o binômio natureza/cultura. Essa díade conceitual serviu como base para a construção de uma série de pontos de descontinuidade entre o domínio da cultura e o domínio da natureza, relegando à natureza um estado de torpor, de inércia do Ser e de passividade na agência, e à cultura, enquanto expressão da formação humana, um campo de dinamismo, de intencionalidade da agência e de intervenção transformadora. Mas mais do que isso, essa descontinuidade foi tributária de um mecanismo de dominação colonial de um polo sobre outro, tendo servido de justificativa, no campo das ideias, para a subordinação do dito mundo natural à vociferante atividade humana.

No livro *Par-delà nature et culture*, de 2005, o antropólogo francês Philippe Descola ensaia uma reconstituição da história dessa oposição no Ocidente. Segundo o autor, há já no pensamento grego um princípio de autonomização da ideia de natureza através do conceito de *Physis*. Sendo originalmente empregado para fazer referência às propriedades de uma planta, é somente com Aristóteles que o termo passará a ser estendido ao conjunto dos seres vivos no interior de uma abordagem analítica de caráter taxonômico, de modo que “[...] todo ser é definido por sua natureza, concebida ao mesmo tempo como princípio, como causa e como substância” (DESCOLA, 2015, p. 124). No entanto, em Aristóteles os humanos ainda fazem parte da natureza. Seu destino não é dissociado de um cosmos eterno, e é em razão disso que os humanos podem alcançar o conhecimento das leis que o regem.

Com o pensamento medieval, porém, os humanos passarão a ser considerados exteriores e, em certo sentido, superiores à natureza. Segundo Descola, “[É] ao cristianismo que nós devemos essa segunda reviravolta, com sua dupla ideia



de uma transcendência do homem e de um universo retirado do nada pela vontade divina” (DESCOLA, 2015, p. 129). Disso se segue, segundo o antropólogo, a autonomização efetiva e o conseqüente rebaixamento da ideia de natureza, que durante as revoluções científicas iniciadas no século XVI, terá mudado de estatuto por meio de uma série de processos simultâneos: a expansão dos limites do mundo com as Grandes Navegações, a evolução das técnicas pictóricas e da sensibilidade estética com a criação da perspectiva linear, o progresso das artes mecânicas, associadas à geometria, à óptica e à taxonomia, e a passagem de um conhecimento fundado na interpretação das similitudes para uma ciência universal de ordem e medida. Por fim, há a autonomização da ideia de cultura, acompanhada pela autonomização do próprio dualismo entre natureza e cultura, no qual, segundo Descola, a antropologia terá um papel central. O autor se refere à importância de antropólogos evolucionistas como Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn para sucessivas definições da noção de “cultura” nesta empreitada, na qual nasce uma perspectiva onde a cultura não se distingue da ideia de “civilização”, entendida enquanto aptidão à criação coletiva e submissa a um movimento progressivo de aperfeiçoamento, onde ela “[...] admite como possível e necessária a comparação de sociedades ordenadas em função do grau de realização de suas instituições culturais, expressões mais ou menos elaboradas de uma tendência universal da humanidade a dominar as restrições naturais e as determinações instintivas” (DESCOLA, 2015, p. 139).

Através da genealogia traçada por Descola torna-se possível evidenciar, entre outras coisas, como devemos à autonomização do dualismo entre natureza e cultura, própria ao pensamento ocidental, uma crença de que a “[...] humanidade se civiliza pouco a pouco controlando sempre mais a natureza e disciplinando mais e mais seus instintos, alguns dos benefícios, notadamente políticos, em que a aspiração ao progresso pôde engendrar” (DESCOLA, 2015, p. 153). Esta condição reenvia uma importância suplementar às perspectivas aqui exploradas no campo da arte pelo neoconcretismo brasileiro.

Desse modo, ao povoar a arte, tradicionalmente entendida como um domínio autônomo da cultura, com agentes que fazem alusão à natureza ou que pertencem eles próprios à natureza, através de procedimentos partilhados em um espaço comum e compreendido de modo vital e experimental, os trabalhos de Clark, Pape e Oiticica



aqui analisados acabam por forçar uma desestabilização das fronteiras que demarcaram ambos os domínios, explicitando assim como esses mesmos domínios são legatários de uma construção arbitrária e estruturalmente imposta no curso dos séculos. Dessa forma, tais trabalhos antecipam a dimensão de crise do dualismo ocidental e dialogam diretamente com o debate contemporâneo, contribuindo, a seu modo, para a proliferação, no interior do campo da arte, daquilo que Bruno Latour (1991) chamou de “híbridos”, isto é, objetos e acontecimentos que são, simultaneamente, muito naturais para pertencerem à cultura e muito culturais para pertencerem à natureza.

É importante ressaltar, por fim, que o recurso à filosofia feito aqui, longe de servir como aparato “explicativo” das obras de arte mencionadas, terá, antes, a função de denotar uma ocupação comum a ambos os domínios, assinalando o modo pelo qual tais filosofias não podem se restringir à dimensão estritamente conceitual e nem tais obras de arte à dimensão estritamente formal ou simbólica: ambas são simultaneamente formais e conceituais, e se valem dessa indecidibilidade para extrair novos sentidos.

## Referências

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

**CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA**. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital (Versão preliminar). Projeto Hélio Oiticica (org.), Rio de Janeiro, 2004.

CERA, Flávia. **Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica**. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. 7ª ed. Paris: PUF, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris: Éditions de la Différence, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. Trad. Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987.



- DESCOLA, Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2015.
- FABBRINI, Ricardo. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.
- LATOURE, Bruno. **Nous n'avons jamais été modernes**. Paris: Editions La Découverte, 1991.
- MATTAR, Denise. **Lygia Pape. Intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NODARI, Alexandre. "Limitar o limite: modos de subsistência". In: **Ilha**. Rio de Janeiro: v. 21, n. 1, p. 68-72, junho de 2019.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio; CLARK, Lygia. **Cartas – 1964-1974**. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- ROLNIK, Suely. "Molda-se uma contemporânea". In: **The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica e Mira Schendel**. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.
- ROLNIK, Suely. "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica". In: **Concinnitas**. Rio de Janeiro, vol. 01, n. 26, julho de 2015, p. 104-112.
- SLOTEDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

Recebido em 27/01/2023, aceito em 18/04/2023



## PARA ALÉM DO GOSTAR: CONVÍVIO E EXPERIÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DE VÍNCULOS ENTRE ESPETÁCULOS E JOVENS ESPECTADORES

Taylon Padilha Nizer<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo se dispõe a investigar quais são os motivos que mantêm distantes dos espaços teatrais um grupo de jovens, educandos do projeto social Centro de Desenvolvimento Integral Recanto Esperança, localizado na Vila Icaraí, no bairro Uberaba, na cidade de Curitiba. A pesquisa também se propõe a realizar ações com o propósito de criar e aguçar o vínculo desses adolescentes para com o teatro. Para tanto, foi tomada como amostragem a experiência de ida a três peças marcadas por poéticas narrativas diversas – *Contos Proibidos de Antropofocus*, da Cia Teatral Antropofocus; *Macbeth 333*, da Cia Teatral Tagarelices; e *Quem Diz Sim, ou O Que Nós temos a Dizer*, da Academia de Teatro de Pinhais –, acompanhadas por estratégias de mediação cujo objetivo era estender o elo entre espectadores e espetáculos. O estudo dialoga sobretudo com autores do campo da pedagogia e da área da recepção e mediação teatral, além de ponderações de Larrosa (2002) a respeito da *experiência*.

**Palavras-chave:** Experiência; Recepção teatral; Mediação teatral; Convívio; Vínculo.

## BEYOND LIKING: CONVIVIALITY AND EXPERIENCE ON THE CONSTRUCTION OF BONDS AMONG PLAYS AND YOUNG SPECTATORS

**Abstract:** This paper aims to investigate what are the reasons that keep apart from theatre spaces a group of youths, students who are enrolled in the social project *Centro de Desenvolvimento Integral Recanto Esperança*, located in the neighbourhood of Vila Icaraí, district of Uberaba, city of Curitiba. The study also seeks to develop actions with the aim of creating and accentuating close ties between these teenagers and theatre. For this purpose, it was taken as sampling the outward experience to three plays characterised by different poetics narratives – *Contos Proibidos de Antropofocus*, of the Cia Teatral Antropofocus; *Macbeth 333*, of the Cia Teatral Tagarelices; and *Quem Diz Sim, ou O Que Nós temos a Dizer*, of the Academia de Teatro de Pinhais –, and mediation strategies whose objective was to increase the bond between spectators and plays. The study dialogues mainly with authors in the field of Pedagogy, Theatrical reception and Mediation, in addition to Larrosa's (2002) considerations about *experience*.

**Key-words:** Experience; Theatricalreception; Theatricalmediation; Conviviality; Bond.

---

<sup>1</sup> Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É professor e pesquisador, tendo a mediação e recepção teatral como foco de sua pesquisa. Desde 2018 estuda e atua no cenário teatral curitibano, em especial na área educacional, participando de projetos e estágios pela Universidade. Email: [taylonnizer@gmail.com](mailto:taylonnizer@gmail.com) Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4884610031023422>. E-mail para contato: [taylonnizer@gmail.com](mailto:taylonnizer@gmail.com)



## Nem de graça

Numa tarde quente e abafada, em um novo dia de trabalho como educador teatral no Recanto Esperança, soube da novidade: a nossa instituição fora convidada pelo projeto OSSA – Obra Social Santo Aníbal, outra organização social da região que atende crianças e jovens da comunidade – para assistir a apresentações teatrais a respeito do Maio Laranja, campanha nacional de enfrentamento da violência sexual contra crianças e adolescentes. Meus educandos estavam animados, já que um passeio, ainda que pelo mesmo bairro, dá novos ares à já conhecida rotina da sala de aula. O entusiasmo, entretanto, durou pouco. Ainda que tratassem de um tema relevante, as encenações apresentavam uma mesma cansativa e longa estrutura narrativa. Todas contavam a história de uma criança que passava por uma situação de abuso e só encontrava a felicidade novamente após denunciar o abusador. Mesmo trazendo uma importante mensagem de conscientização, a maneira como essas representações foram mostradas permitia que os educandos associassem “teatro” como uma experiência exaustiva, maçante, repetitiva.

O Centro de Desenvolvimento Integral Recanto Esperança (ou apenas Recanto, para os mais “chegados”) é uma ONG localizada na Vila Icarai, comunidade pertencente ao bairro Uberaba, em Curitiba. A instituição atende cerca de 90 crianças e adolescentes entre 06 e 17 anos, através de atividades realizadas no contraturno escolar que envolvem esportes, cultura, saúde e educação, entre outras temáticas, em aulas ministradas por educadores responsáveis por cada turma. Suas famílias também recebem suporte da ONG, com cestas básicas, produtos de limpeza e afins. Em março de 2022 fui contratado pela instituição para trabalhar semanalmente a linguagem de teatro com essas turmas, e a presente pesquisa foi desenvolvida em companhia do grupo vespertino da turma *Teens*, formada por quatorze jovens<sup>2</sup> entre 14 e 17 anos. Também é válido ressaltar que, embora não esteja ligada a nenhuma igreja em específico, fundadores e colaboradores do Recanto possuem convicções evangélicas e fazem questão de que ideais ligados à religião façam parte do dia a dia

---

<sup>2</sup> Optou-se por não nomear diretamente nenhum educando ao longo deste artigo a fim de preservar suas identidades.



destas crianças e jovens, através de leituras da bíblia, atividades com uma moral relacionada ao evangelho, dentre outras práticas.

Ao longo da pesquisa, foi possível entender que a maior parte do convívio do grupo no ambiente teatral havia acontecido através de passeios organizados pela escola ou pelo próprio projeto social – como no caso das apresentações realizadas pelo projeto OSSA –, mas não se poderia saber quais haviam sido estes espetáculos ou como fora mediada esta vivência. Por se tratar de uma idade em que preferências pessoais são selecionadas e levadas ao longo da vida, o perfil do grupo indicava um campo fértil para um trabalho na área da formação de espectadores, que demanda abertura ao novo e curiosidade em relação ao aprender. Porém, nenhum deles aparentou estar muito empolgado quando houve o convite para o primeiro passeio ao teatro. Por quê?

Em minha experiência como frequentador de peças nos espaços teatrais curitibanos, sempre noto rostos conhecidos em meio à plateia. São pessoas que fazem parte, direta ou indiretamente, do meu círculo pessoal e profissional de conhecidos, ligados ao âmbito teatral. Quando não os conheço, ouço conversas e identifico que se tratam de produtores, professores de teatro, amigos ou parentes de alguém do elenco e similares. Onde estão as donas de casa, os motoristas de ônibus, os operadores de caixa de supermercado? Por que ninguém desse grupo de jovens cogita pesquisar a agenda cultural do fim de semana para saber sobre as peças em cartaz? Como será possível observar nos questionários e práticas elaboradas para esta pesquisa, os jovens do Recanto Esperança, em sua maioria, não viam como essencial a ida ao teatro, mesmo que gratuitamente. A pergunta a seguir fez parte do primeiro questionário<sup>3</sup> aplicado a eles, antes que qualquer atividade fosse desempenhada:

---

<sup>3</sup> Todas as perguntas e respostas dos três questionários realizados ao longo desta pesquisa, bem como registros de imagens que não foram possíveis de se anexar ao longo do artigo e suas respectivas descrições para acessibilidade estão disponíveis para o acesso no seguinte endereço: <[abrir.link/LyhCF](#)>.



Figura 1 – Pergunta do primeiro questionário<sup>4</sup>

O quanto você consideraria justo pagar em um ingresso de uma peça de teatro?  
12 respostas



Fonte: Taylon Padilha Nizer (2022).

Por mais que a realidade socioeconômica e o recorte reduzido devam ser considerados, “Eu não pagaria para assistir a uma peça de teatro e não iria nem de graça” foi a alternativa mais assinalada. É óbvio que o dinheiro é um obstáculo – em 2022, uma meia-entrada de R\$ 25 pode comprar até cinco caixas de leite e, em certos lugares, nem isso – mas o pagamento não é o único empecilho, pois a programação cultural curitibana está repleta de espetáculos gratuitos. O problema poderia estar relacionado também a fatores como a falta da relação afetiva com esta prática. Esses jovens (e as pessoas em geral) não vão ao teatro como poderiam. Guénoun (2004) pondera sobre esta ausência:

Em caso de necessidade, se o teatro falta, nos falta, e se a carência persiste, algo corre o risco de morrer: "Nós" não morreremos, claro que não. Encontram-se substitutos. Mas algo em nós pode morrer: O quê? A exigência que sustenta a reflexão aqui apresentada não é, portanto, a de preservar, conservar "o teatro" a qualquer preço: [...] Perguntamo-nos se uma vida, e que tipo de vida, quer (eventualmente) o teatro. E como, se ele lhe faz falta, esta falta pode ser satisfeita (GUÉNOUN, 2004, p 16).

Todos podem ir ao teatro. No quesito econômico, só seria necessário arcar com o valor da passagem do transporte público – e certamente é um valor a ser

<sup>4</sup> Finalizada a pesquisa, acredito que esta questão poderia ter sido melhor elaborada, dissociando o conceito de valor atribuído a uma peça de teatro do valor monetário. Ademais, jovens dessa idade não têm pleno controle do dinheiro que possuem, sendo dependentes de seus responsáveis. Não obstante, a pergunta ainda é relevante ao notarmos que 25% assinalaram a alternativa “não iria nem de graça”.





considerado, R\$ 11<sup>5</sup> podem fazer falta no final do mês. Mas se alguém está disposto a gastar esta quantia em um programa cultural, por que o teatro não está na lista de possibilidades? Se os educandos supõem que não precisam de teatro em suas vidas, o trabalho de formação de espectadores busca investigar essa possível falta que, caso exista, dificilmente será preenchida com peças cansativas e aborrecidas como as apresentadas pela ONG vizinha. O que mora nesse vazio? Como preenchê-lo? Afinal, é mesmo sempre necessário preenchê-lo?

Uma metodologia que possibilita diminuir distâncias entre peças e grupo é a mediação teatral. Ela surge como um caminho sólido rumo à formação de espectadores, com encontros baseados em práticas e exercícios que se relacionam com o espetáculo e auxiliam os adolescentes a expandir seus olhares acerca da cena. Pavis (2017) define sua finalidade:

Tornar acessível uma obra artística como uma peça, uma encenação ou uma *cultural performance* não é explicá-la, demonstrá-la e remontá-la [...], é torná-la acessível, desvelando algumas regras de seu funcionamento, adaptando-a ao nível cultural do receptor (PAVIS, 2017, p. 191).

Em *A Pedagogia do Espectador*, Desgranges (2003) evidencia que o *acesso linguístico* à obra é potencializado pelas atividades desenvolvidas em sala de aula, quando o adolescente amplia a sua compreensão e expressividade no que diz respeito a recepção e fazer teatral. Koudela (2008) denomina esse conceito como *acesso simbólico* e assegura que esse exercício deve promover a autonomia crítica e criativa do espectador, que por sua vez nasce da experiência pessoal e intransferível de cada pessoa. Importante diferenciar esta definição do *acesso físico*, que caracteriza um trabalho de formação de público, envolvendo o ato de proporcionar o transporte de pessoas ao ambiente teatral. Neste sentido, foi definida uma estrutura de mediação que idealizava encontros antes e depois de cada espetáculo. A prática de se conceber encontros pré-peça foi difundida entre artistas educadores na França, nas décadas de 1960 e 70, com o intuito de preparar os alunos, sublinhando aspectos do espetáculo

---

<sup>5</sup> Valor referente à ida e volta. Em 2022, uma passagem do transporte público curitibano custa R\$ 5,50.



que poderiam ser mais bem observados pelos estudantes no ato de recepção da obra (DESGRANGES, 2003).

Além da mediação, outra técnica explorada no processo foi a aplicação de questionários. Se o conceito de perguntas e respostas fechadas pode parecer limitante demais ou até mesmo simplório para um trabalho de mediação, aqui é proposta uma abordagem diferente acerca dos resultados. A intenção para com esse método não era a de encontrar respostas definitivas ou conclusões explicativas, mas sim pontos de entrada para novos desdobramentos e reflexões. Foi uma pergunta fechada que fez com que três educandos assinalassem que não iriam ao teatro “nem de graça”, me motivando a querer entender melhor esse cenário.

Estava então definido o objetivo de construir uma boa relação destes jovens para com o teatro, dispondo do auxílio das estratégias de mediações pré e pós-peça para isso. Com o intuito de realizar essa mudança essencialmente qualitativa, o primeiro passo seria encontrar os espetáculos certos. É nessa dinâmica que o meu *eu-pesquisador* dá espaço ao meu *eu-curador*. Em um projeto de formação de espectadores, ainda mais intrinsecamente relacionado a minha formação como educador teatral, a curadoria é essencialmente educativa. Mas o que se considerar ao escolher entre espetáculo X ou Y? Como saber o que é mais rico para a o grupo e, conseqüentemente, para a pesquisa? Ao dissertar sobre o tema, Mirian Celeste Martins (2006) relata questionamentos comuns nessa caminhada:

O que escolhemos para mostrar? Com quais critérios? Escolhemos apenas o que gostamos ou de obras que “sabemos falar” ou o que nos provoca, nos causa estranhamento e sobre as quais queremos problematizar para ir além das primeiras impressões? Como propomos os encontros entre educadores/imagens/aprendizes? De onde vêm as imagens que utilizamos? Originais ou reproduções? Nossa seleção pode ser chamada de curadoria educativa? (MARTINS, 2006, p. 4).

Em síntese, buscando encontrar motivos que tentam compreender distanciamentos e proximidades entre jovens e o ambiente teatral, a curadoria educativa adotada procurou descobrir espetáculos de diferentes linguagens, visualidades e noções estéticas, pretendendo relacionar as práticas vivenciadas com conceitos sobre cena, texto e recepção.



## Uma tarde de Cia Antropofocus digna de H2OH!<sup>6</sup>

Figura 2 – Cena de *Contos Proibidos* de Antropofocus



Fonte: Paulo Feitosa (2018).

Em maio de 2022 entra em cartaz a curta temporada do espetáculo *Contos Proibidos de Antropofocus*, do grupo teatral Antropofocus<sup>7</sup>. A encenação fez parte do projeto *Contos em Todos os Cantos – Humor Além do Centro*, que teve como objetivo apresentar a peça em diferentes bairros de Curitiba. Dentre os elementos que caracterizam o espetáculo, o principal é a ausência de palavras: são quatro cenas que se passam em espaços familiares onde diálogos não são comuns – como banheiros e ônibus, por exemplo – e, através da linguagem do grupo, trazem comicidade em situações inusitadas (ANTROPOFOCUS, 2008). Partindo deste princípio, nasce uma conjuntura onde se torna possível a investigação entre cena, dramaturgia e texto. Consegui estabelecer contato com a produção do espetáculo, que nos inseriu como parte das sessões abertas e gratuitas para escolas públicas e comunidade, no Teatro Cleon Jacques.

Josette Féral (2015), entendendo *texto* como repertório utilizado como ponto de partida para encenações e *texto performativo* como inerente à representação

<sup>6</sup> H2OH!: bebida não alcoólica, refrigerante limoneto pertencente à marca PepsiCo, fabricada pela empresa brasileira AmBev.

<sup>7</sup> Grupo teatral curitibano atuante desde 2000 que usa o improviso para montar suas peças cômicas.



cênica, proporciona uma possível e até mesmo essencial expansão destas perspectivas ao trazer o conceito de *texto espetacular* como meio de encontrar e construir sentidos e ações dos espectadores. Esta afirmação dialoga com a definição de *texto espetacular* trazida por Pavis:

Na produção teatral desse início de milênio, o texto se marginalizou, se se considera que ele não é mais quase lido como obra literária autônoma, porém ao mesmo tempo ele se tornou mais amplo e mais complexo, se o examinarmos como ele se magnifica sob o domínio do jogo cênico e sob o olhar do espectador (PAVIS, 2017, p. 326).

Sendo uma intersecção entre as diferentes noções de texto, o *texto espetacular* se caracteriza como uma ação que utiliza elementos teatrais para construir uma encenação que não deixa de considerar a importância do texto previamente escrito e do *texto performativo* (FÉRAL, 2015). Assim, um estudo que engloba diretamente os espectadores tende a enriquecer-se ao considerar esta concepção pelo fato de que o acontecimento teatral é o resultado das relações entre espetáculo-espectador. Ao refletirmos sobre a “cena do texto” e não apenas sobre o texto em si como uma escuta determinada, simultaneidades e fruições entre encenadores e espectadores surgem para além do esperado – se é que é se pode esperar qualquer resultado antes que ocorra a eventualidade teatral (*Idem*, 2015). Quem se propõe a pesquisar sobre o processo de criação da peça *Contos Proibidos* consegue relacionar o método baseado na improvisação e comicidade com princípios do *texto performativo*, já que a proposta central do espetáculo se baseia no conceito da não-utilização de palavras na encenação. Contudo, ainda existe uma lógica dramática de personagens, situações e causalidade recorrente em textos dramáticos. Assim, a noção de *texto espetacular* aparece como meio de englobar os conceitos, além de se completar ao incluir a relação de recepção com os jovens estudantes.

Minha primeira abordagem junto aos educandos, proposta na mediação pré-peça, teve como propósito estabelecer um elo entre jovens-espectadores e espetáculo, desejando viabilizar, mesmo que de maneira introdutória, uma aproximação aos princípios que estruturam *Contos Proibidos*. Foram então



desenvolvidos exercícios que ressaltam práticas teatrais que consideram a palavra e, principalmente, a sua ausência. Consistiam em jogos que se baseiam na improvisação, linguagem que norteia a Cia Antropofocus, e tiveram como objetivo aproximar os educandos tanto da estética quanto do modo de fazer da peça. Essa preparação condizia com a ideia de um *método apresentativo*, com jogos lúdicos que buscam uma associação entre práticas e espetáculo, entre a experiência e o emocional de cada espectador (KOUDELA, 2008). Jogos que também não só aproximam os jovens do improviso, mas que sensibilizam o espectador enquanto perceptor, provocando sua disponibilidade de se atrair com o mundo sem estar limitado ao *método discursivo* (NININ, 2020).

No dia do passeio ao teatro, o elenco de *Contos Proibidos* foi obrigado a dividir o protagonismo com outros personagens: pacotes de *Pipoteca*<sup>8</sup>, um limoneto sabor limão e o fundo de um ônibus. Aqui, vale mencionar que esta visita só foi possível porque essa temporada de *Contos Proibidos* fez parte de um projeto realizado com recursos do programa de apoio e incentivo à cultura da Fundação Cultural de Curitiba, através da lei municipal de incentivo à Cultura, que previa como contrapartida exposições fechadas do espetáculo para escolas públicas, instituições sociais e afins. Sem o ônibus disponibilizado pelo projeto e previsto no edital do programa, talvez não teria sido viável levar os educandos à peça.

O trajeto até o Teatro Cleon Jacques e o passeio pelo parque São Lourenço – onde fica situado o teatro – após o espetáculo cativaram os estudantes. Durante o piquenique naquela tarde ensolarada, era notável o apreço que demonstravam ter pelo *H2OH!* que trouxeram – como se um enófilo retirasse o melhor vinho da adega para uma grande comemoração. Eles podem consumir a bebida quando bem quiserem, mas é curioso reparar como se constrói um vínculo que envolve uma bebida diferente, um parque bonito, uma algazarra saudável no fundo de um ônibus e uma peça teatral. O grupo Antropofocus pôde contar com estes aliados e hoje a apresentação faz parte de uma memória calorosa. Essa reflexão vem de encontro com

---

<sup>8</sup> Salgadinho muito popular em Curitiba e região, conhecida pelos seus sabores característicos – os mais famosos são manteiga e cebola – e pelos preços relativamente mais acessíveis. Todos os piqueniques realizados após os espetáculos tiveram a *Pipoteca* como o seu lanche principal.



o que Dubatti (2011) afirma sobre a importância da experiência do convívio, tão relevante quanto o espetáculo em si:

O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, diálogo e da mútua estimulação e condicionamento, por isso se vincula o acontecimento da companhia [...]. O teatro, enquanto acontecimento convivial, está submetido às leis da cultura viva: é efêmero e não pode ser conservado, enquanto experiência viva teatral, através de um suporte *in vitro* (DUBATTI, 2011, p. 36, tradução minha).

Estas memórias se fizeram presentes na mediação pós-peça. Foi pedido para que criassem um desenho livre sobre qualquer momento marcante da nossa saída, e o leitor já pode imaginar quais os acontecimentos mais lembrados:

Figura 3 – Dois dos desenhos feitos pelos educandos, que destacam o ônibus, o parque e a peça como momentos mais marcantes



Fonte: Taylon Padilha Nizer (2022).

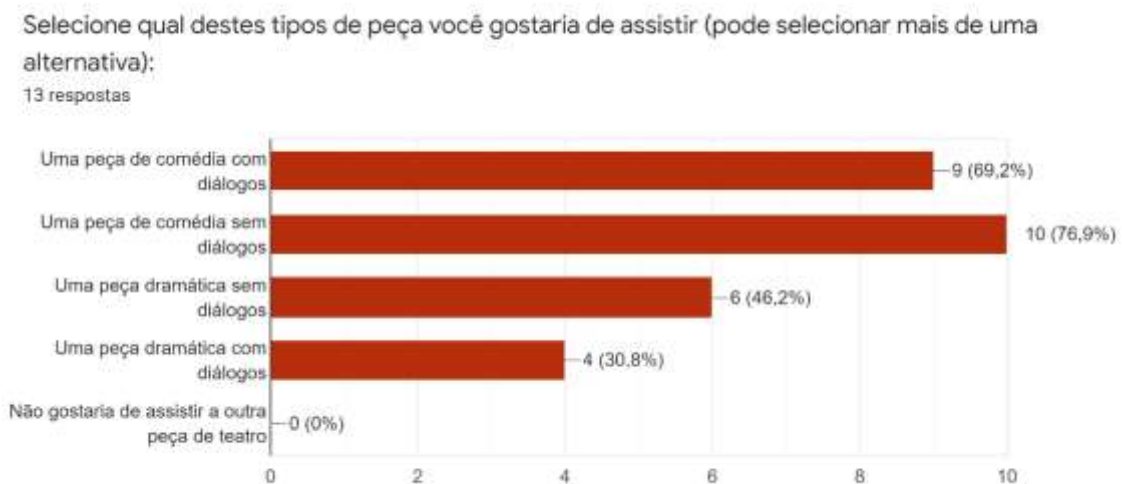
Misturar e unir vivências tão positivas com uma peça pode provocar a ruptura daquela associação de teatro como um evento maçante e exaustivo. Pode ser o fim das assinaladas na alternativa “não iria nem de graça”. Koudela afirma que exemplos de desenhos livres pós-peça “são importante fator de esclarecimento do exercício da função simbólica em desenvolvimento” (2008, p.25). Tanto que o espetáculo também foi registrado nos desenhos e nas trocas entre colegas e educador. Durante o encontro pós-peça, elogios referentes à corporeidade dos atores que representaram bonecos infláveis e lembranças de cenas engraçadas e criativas vieram à tona. Podemos



entender estas relações graças à excepcionalidade dos acontecimentos, uma vez em que toda encenação é única e subjetiva, só sendo possível estudá-las estando dentro do próprio acontecimento (DUBATTI, 2014). Talvez se os educandos tivessem ido ao teatro sozinhos, sem a companhia dos amigos, em um ônibus lotado debaixo de um dia cinza e chuvoso, não teriam boas lembranças sobre *Contos Proibidos*.

O segundo questionário, aplicado na ocasião da mediação pós-peça, foi concentrado em perguntas acerca do espetáculo assistido. Todas as questões desta segunda pesquisa apresentavam opções negativas, buscando abranger opiniões insatisfeitas. Porém, raramente foram assinaladas. Isso pode denotar um real apreço pela peça, mas além disso, talvez demonstre uma ausência de uma consciência crítica acerca do que se pode encontrar no teatro, justamente pelo pouco convívio com estes espaços culturais. Quando perguntados sobre o perfil de espetáculo que chama a atenção, a alternativa mais assinalada descreve um tipo muito semelhante a *Contos Proibidos de Antropofocus*. A falta de identificação com outras linguagens não é um problema deles para com o teatro, mas sim para com uma pobre experiência estética:

Figura 4 – Pergunta do segundo questionário<sup>9</sup>



Fonte: Taylon Padilha Nizer (2022).

<sup>9</sup> “Diálogo” e “peça dramática” aqui são termos usados no sentido de entendimento comum, com o intuito de facilitar a compreensão da questão. Tenho a consciência de que o espetáculo apresenta diálogos entre personagens, mesmo com a ausência de palavras, e que esta acepção de “dramático” como expressão de linguagem sentimental não condiz com as definições convencionadas pela história do drama.



“Daorinha”<sup>10</sup>

O que dizer aos estudantes logo após um espetáculo? Há quem pergunte “O que acharam?”, ou até mesmo diga um simples “gostaram?”. Mas será mesmo que é preciso provocar os espectadores desta maneira logo após a saída do teatro? Larrosa (2002) destaca as qualidades de um bom sujeito da *experiência*:

[...] se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2002, p. 24)

Seriam estas as qualidades também de um bom espectador? A palavra “passividade”, que pode remeter a um espectador desinteressado, ganha outro sentido. O desejo de todo mediador é que seus estudantes saiam das peças ávidos por compartilhar e debater diferentes olhares, mas enxergar o valor do silêncio parece tão promissor quanto. Até aqui, está entendido que a construção de uma boa relação entre espetáculo e espectadores envolve texto, percepções, convívio e, agora, *experiência*. Mas não necessariamente envolve opiniões formadas e definitivas: “a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça” (LARROSA, 2002, p.22). A exigência de uma opinião da pergunta “gostaram?” na saída dos teatros pode surtir o efeito oposto, trocando uma experiência por uma informação. É possível aprender algo novo após uma aula, uma conferência ou o fim de um livro – neste caso, após uma peça teatral – e ainda sentir que nada nos tocou ou nos sucedeu (*Idem*).

A segunda montagem escolhida para a pesquisa foi *Macbeth 333*, adaptação bem-humorada do texto shakespeariano realizada em julho de 2022 pela Cia Tagarelices, cujos integrantes são alunos do terceiro ano do curso de Licenciatura em Teatro da Unespar<sup>11</sup>. Na impossibilidade de levar o grupo a uma das sessões noturnas,

<sup>10</sup> Expressão derivada de “da hora”, gíria que indica algo legal, bacana, interessante.

<sup>11</sup> Espetáculo que nasce na disciplina de Projeto de Montagem do referido curso, orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Emília Tortorella.





a equipe se dispôs a recebê-los em um ensaio geral. A escolha se deve pelo fato de o espetáculo trazer novas questões não vistas no primeiro, como a linguagem diferente – ainda que novamente cômica, mas agora baseada em um texto dramático clássico – e a possibilidade de proporcionar uma visita ao espaço de uma universidade pública<sup>12</sup>.

Figura 5 – Cena de *Macbeth* 333



Fonte: Juliana Luz (2022).

Um texto como esse emprega um vocabulário e termos que não pertencem ao nosso cotidiano. Contextualizar a peça e sua história na mediação-pré, portanto, não é subestimar a capacidade de compreensão do grupo. Segundo Koudela (2008), informações acerca da peça e seu contexto histórico são bem-vindas na preparação para a ida ao teatro, havendo vezes em que é necessário esclarecimentos sobre o tema. No entanto, é preciso evitar estruturar o encontro baseado em explicações muito expositivas:

Preparar jovens ou adultos para ler uma obra de arte mediante encontros de caráter expositivo e demonstrações de domínio de determinadas referências por parte de um mediador não seria equivalente a reiterar a existência do abismo que pretensamente se deseja abolir? (PUPO, 2015, p. 58)

---

<sup>12</sup> O ensaio geral fechado aos educandos do Recanto aconteceu no Teatro Laboratório – TELAB –, espaço da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).



Independente dessa discussão, o encontro pré-peça não ocorreu. O grupo estava em período de férias, poucos souberam do passeio e apenas uma aluna compareceu ao encontro extra, programado previamente. Os jogos planejados nos quais eram necessários pelo menos dois educandos foram descartados e, em vista disso, apenas conversamos sobre a trama da peça. No dia marcado para o passeio, ela e outros três adolescentes me fizeram companhia<sup>13</sup> naquela nublada tarde de domingo.

Diferente da apresentação de *Contos Proibidos*, o ensaio geral de *Macbeth* 333 fez com que apenas eu e meus alunos estivéssemos presentes na plateia. Por questões técnicas, a peça também não pôde contar com seu projeto de iluminação, tendo sido encenada sob as lâmpadas de serviço do teatro. Assim que o espetáculo acabou, deixei escapar a pergunta “O que acharam?”. “Daorinha”, respondeu um deles. Outra aluna comentou a respeito da interação das atrizes<sup>14</sup> para com a plateia e logo mudaram de assunto.

Na elaboração da mediação pós-peça, dois pontos estavam claros: a atividade precisaria relembrar aspectos da história para os quatro educandos-espectadores e deveria ser dinâmica, envolvendo o restante da turma. Nasce então o *Jogo da Vida de Macbeth*, uma adaptação do jogo de tabuleiro *Jogo da Vida*, onde os jogadores precisam tomar as melhores decisões para os seus personagens. Nesse caso, o personagem seria o próprio Macbeth. A estruturação desse jogo levou horas até me parecer atraente e divertido para quem assistiu ou não o espetáculo. Não teria como dar errado. Mas deu.

As inspiradas opções de escolha do jogo mais entediaram do que empolgaram. O grupo cansou rapidamente, encurtando o planejamento de uma hora e meia para pouco mais de vinte minutos. No final daquela tarde, quando perguntado se o *Jogo da Vida de Macbeth* havia ajudado a compreender mais sobre o espetáculo, um dos espectadores respondeu: “mais ou menos né, que pra nós (os espectadores da peça) foi melhor [sic]. Vendo assim (apontando para o jogo de tabuleiro) é difícil”.

---

<sup>13</sup> Como apenas quatro estudantes marcaram presença, o transporte foi feito com veículo próprio, acompanhado da autorização prévia dos responsáveis e do consentimento da coordenação do Recanto Esperança.

<sup>14</sup> As personagens bruxas dialogam com o público no início da peça, lendo as mãos dos espectadores e oferecendo conselhos pessoais, entre outras interações.



Ficando evidente o fracasso do jogo, ao invés de insistir na dinâmica, os espectadores foram convidados a compartilhar com os colegas suas experiências no passeio. E somente aí o bate-papo fluiu. Puderam notar os momentos em que a iluminadora corria acionar os interruptores se a cena exigia as luzes apagadas, o que, segundo eles, não comprometeu a encenação. Uma das espectadoras relatou como a “praga” lançada pela bruxa que leu sua mão no início do espetáculo fez ela ter azar durante a semana. Reverberações que mostram uma experiência não restrita apenas ao momento do espetáculo, mas também ao cotidiano do espectador.

O ato do espectador, [...] não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos. (DESGRANGES, 2010, p. 52)

Koudela (2008) assegura que a ida ao teatro proporciona uma experiência sensível única, que pode ser expressa pelos alunos de diversas maneiras. Percebe-se então a necessidade de buscar incluir, em um trabalho de mediação, espetáculos potentes não apenas no conteúdo emoldurado na cena, mas também naquilo que se percebe fora do espaço cênico. Afinal, o papel de uma curadoria educativa desafiadora é despertar a experiência, um caminho que leve a pensar a vida (MARTINS, 2006).

Assim como o público tende a estar condicionado a encontrar um porquê em uma peça<sup>15</sup>, foi um erro acreditar que compreender a história de Macbeth era o mais importante para atingir o objetivo de construir pontes entre teatro e espectadores. O jovem que teve a clareza de afirmar que o *Jogo da Vida de Macbeth* não era tão útil quanto o espetáculo em si foi o mesmo que respondeu “Daorinha” quando perguntado sobre o que havia achado da peça. A capacidade de compreensão do grupo foi subestimada por uma opinião pressionada para que viesse à tona, e somente durante a mediação pós-peça foi possível compreender na prática que “Definir o sujeito da experiência como sujeito passional não significa pensá-lo como incapaz de conhecimento, de compromisso ou ação.” (LARROSA, 2002, p.26). No processo, a

---

<sup>15</sup> Habitudo a esse modo operativo, o espectador anseia pela vinculação racional imediata da proposta artística a algum assunto ou alguma opinião em voga, largamente difundida nos *media*. (DESGRANGES, 2010, p. 52)



mediação funciona principalmente como um disparador para identificar novos olhares como esse.

Ao pesquisar sobre espaços de mediação, encontra-se muito material sobre encontros em espaços formais e não-formais<sup>16</sup>, mas pouco sobre espaços informais. Segundo Gohn (2006):

Já a educação informal tem seus espaços educativos demarcados por referências de nacionalidade, localidade, idade, sexo, religião, etnia etc. A casa onde se mora, a rua, o bairro, o condomínio, o clube que se frequenta, a igreja ou o local de culto a que se vincula sua crença religiosa, o local onde se nasceu, etc. (GOHN, 2006, p. 29)

É necessário contextualizar estes conceitos porque o meu momento marcante do passeio de *Macbeth 333* ocorreu em um espaço informal, e é notável perceber como a recepção também ocorre fora dos teatros ou dos encontros pré e pós. Após o espetáculo, passamos pelo Jardim Botânico de Curitiba<sup>17</sup> para saborear as já habituais *Pipoteca* e *H2OH!*. Durante a nossa caminhada pelo parque, ao passar por um grupo de passarinhos, um dos alunos brincou com eles chamando-os de “bobos”, ou algo parecido. Entrei na brincadeira e perguntei se ele acreditava que aquilo chegava a ser um palavrão. O aluno então me lançou um desafio, pedindo para que eu xingasse os pássaros, e respondi que não poderia fazer isso porque precisava ser um exemplo, já que estava ali como um educador. Ele então respondeu: “mas aqui você não tá como professor, tá como nosso amigo”. Assim como afirma Larrosa: “O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida” (LARROSA, 2002, p.27). Não tenho como saber qual foi o momento ímpar de cada um do grupo nesse dia e não é necessário achar essa resposta. Mas espero que se lembrem com carinho de algum acontecimento do

---

<sup>16</sup> Podemos então compreender o ensino da seguinte maneira: Ensino formal: aquele praticado dentro da escola formal seja ela básica ou superior, fiscalizadas pelo Ministério da Educação; [...] Ensino não-formal: aquele praticado em espaços de ensino fora das escolas, fora do ambiente escolar formal, exemplo, esportes em clubes, cursos livres de artes, espaços culturais e artísticos entre outros. (FERNANDES, 2015, p. 11)

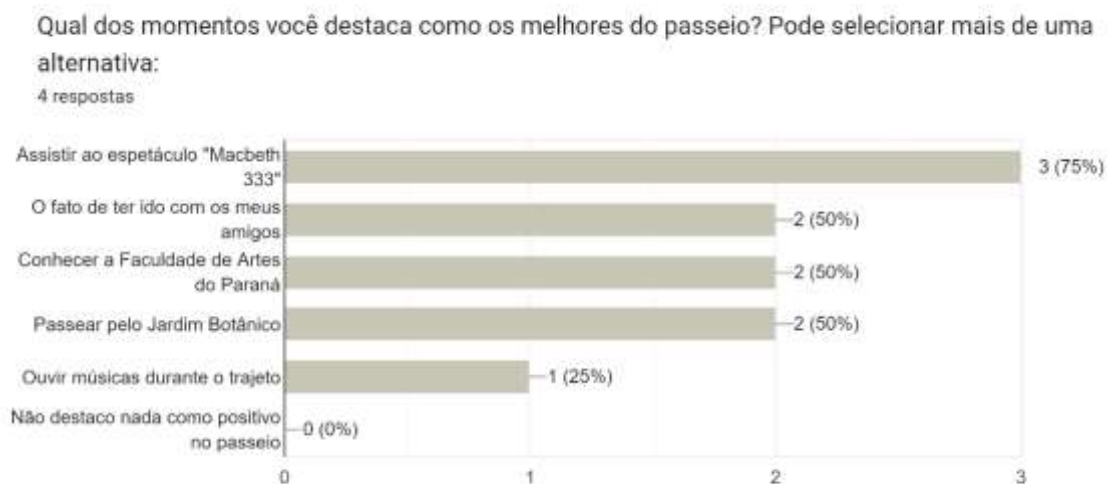
<sup>17</sup> Esta caminhada não estava programada. Os próprios alunos pediram para que pudéssemos passar por um parque da cidade assim como no primeiro espetáculo, prova de que a experiência de *Contos Proibidos de Antropofocus* ainda reverberava nos estudantes.



nosso passeio assim como relembro o momento em que aquele aluno me chamou de seu amigo.

Questionários sobre os espetáculos continuaram sendo aplicados para seguir com a metodologia definida no início. Mesmo não procurando apontar soluções ou problemas, é gratificante perceber que alternativas como a última desta pergunta não são assinaladas:

Figura 6 – Pergunta do terceiro questionário



Fonte: Taylon Padilha Nizer (2022).

## Boné

Buscando agora um último espetáculo que pudesse potencializar a recepção para além das poltronas do teatro, uma oportunidade apareceu com a 15ª edição do Festival de Teatro de Pinhais, ocorrida em outubro de 2022. *Quem diz Sim, ou O Que Nós Temos a Dizer?*<sup>18</sup>, adaptação do texto *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não*, peça de aprendizagem de Bertolt Brecht, surgiu como uma boa ocasião para finalizar esse trabalho, visto que a pedagogia da dramaturgia brechtiana estimula a ação dos espectadores:

<sup>18</sup> Espetáculo montado pela Academia de Teatro de Pinhais, com direção do Prof. Me. Eduardo Augusto Vieira Walger.



A intenção pedagógica de Brecht constitui-se no sentido da transformação da maneira de pensar, e na não imposição de concepções prontas para os atuantes. O texto deve ser adaptado por meio da ligação que o atuante cria com seu repertório pessoal de experiências, efetuando modificações no modelo de ação original ao oferecer outras formas de atuar, utilizando a própria invenção e tendo a oportunidade assim de elaborar suas próprias experiências cotidianas. (SILVA, 2013, p. 117)

Justifica-se então a preferência por este espetáculo pela potencialidade de se criar práticas que relacionam a peça teatral com questões do cotidiano dos estudantes e suas *experiências*, algo não explorado em outros instantes. Este objetivo começa a se delinear na mediação-pré, onde foi colocado em discussão o conceito de um costume<sup>19</sup>. Em uma roda de conversa, os educandos participaram citando exemplos de costumes que eles têm enquanto grupo, e quais gostam ou deixam de gostar, quais concordam ou não concordam. Nesta dinâmica, o assunto do boné veio à tona.

Ao realizar uma matrícula no Recanto Esperança, o responsável pela criança ou jovem se responsabiliza assinando um termo de compromisso com os direitos, deveres e proibições da instituição. Em um dos termos, sublinha-se a proibição do uso de bonés, toucas e capuzes. Este foi um exemplo de costume do grupo ressaltado pelos estudantes, afinal, todos já estão habituados com a prática de se deixar seu boné ou touca na sala da coordenação assim que se entra na instituição, podendo pegá-lo de volta no horário de saída. E raramente há exceções. Como educador da instituição, eu mesmo testemunhei, certa vez, uma colaboradora que pedia para que uma criança pequena retirasse sua touca em um dia de frio rigoroso.

Na discussão, mesmo com alguns alunos não gostando muito da proibição dos bonés, foi consenso que as regras do Recanto deveriam ser seguidas<sup>20</sup>. Questionei-os então sobre o que fazer quando não se concorda com uma regra. Fazemos reivindicações ou se aceita a situação? “Se reclamar ou não reclamar, não vai mudar nada” foi a resposta de um dos alunos – curiosamente, o jovem que mais gosta

---

<sup>19</sup> O objetivo central é preparar o público para o momento fundamental de todo o projeto de mediação: o encontro com a obra. [...] Preparar: para a aprendizagem e o reconhecimento dos elementos da obra; códigos conceituais de acesso à experiência estética ligada ao espetáculo [...] (NININ, 2020, p. 136-137)

<sup>20</sup> Nessa discussão ficou evidente a diferença entre ética e moral. Enquanto a ética relaciona-se com o caráter, a moral se relaciona com costumes, que podem ou não serem melhor aceitos dependendo do contexto social.



de usar bonés fora do Recanto. “Você pode reclamar à vontade, mas a regra ainda vai continuar”. Ele não vê maneiras de se mudar a proibição e ninguém na turma discorda. Ainda na mediação-pré, a turma pesquisou sobre o local do passeio, Brecht e o texto da peça, compartilhando os resultados com os colegas logo em seguida<sup>21</sup>. O grupo também foi separado em grupos que tinham como objetivo fazer registros (fotos, vídeos, depoimentos) no dia do espetáculo sobre quatro temas: o centro cultural que receberia a peça, o espaço cênico do espetáculo, sua iluminação e a própria encenação<sup>22</sup>.

Figura 7 – Cena de *Quem Diz Sim, ou O Que Nós Temos a Dizer*



Fonte: Acervo da Prefeitura de Pinhais (2022).

A encenação de *Quem diz Sim, ou O Que Nós Temos a Dizer* trabalha com o texto brechtiano unido à proposta do Teatro Fórum, de Augusto Boal. Primeiro o grupo encena *Aquele que Diz Sim*, e, logo após, repete a peça até o momento em que o Menino é perguntado se concorda ou não em ser arremessado no desfiladeiro. Neste momento, o público é convidado a sugerir outras ações e atitudes dos personagens para encontrar desfechos diferentes do primeiro apresentado. Após os

<sup>21</sup> Antes da ida ao teatro, você pode apresentar propostas de atividades como a consulta à internet sobre o encenador e o grupo teatral, o autor do texto, a localização do teatro, os meios de transporte e a distância a ser percorrida. (KOUDELA, 2008, p. 14)

<sup>22</sup> Uma sugestão é propor a formação de equipes às quais podem ser atribuídas tarefas específicas. [...] Os alunos podem, por exemplo, observar com mais atenção a iluminação, a cenografia, os figurinos, o edifício do teatro. (KOUDELA, 2008, p. 17)



experimentos, os espectadores são convidados a assistir à alternativa original escrita pelo autor, *Aquele que Diz Não*. Meu educandos não propuseram ideias durante a encenação, mas assim que saímos do teatro para o nosso tradicional piquenique, comentaram entre si as sugestões que criaram – não sendo necessário ninguém perguntar “gostaram?”.

A mediação-pós foi dividida em dois momentos. No primeiro, pudemos compartilhar os registros dos próprios alunos: dezenas de fotos, alguns depoimentos e vídeos com danças descontraídas no banheiro do centro cultural mostravam olhares a respeito do teatro, do espaço cênico explorado, da iluminação utilizada e do espetáculo em si<sup>23</sup>. Nesta etapa, inclusive, foram os próprios estudantes que contaram a história da peça aos colegas que não compareceram ao passeio.

Em seguida, assim como na encenação, os educandos puderam participar de uma prática de Teatro Fórum para retomar a discussão do uso do boné. A metodologia de unir as peças didáticas de Brecht com o teatro de Boal não é inédita e, segundo Anita Cione Silva:

O Teatro Fórum, em específico, desenvolvido por como uma de suas técnicas mais aprimoradas, revela forte aproximação com a peça didática, pois busca trabalhar as contradições sociais agindo diretamente com uma comunidade, questionando e provocando o público para a experimentação de suas ideias e possíveis soluções em cena, quebrando a barreira espectador/ator e possibilitando ao espect-ator a tomada de atitude crítica e a atuação como um “ensaio” para suas reivindicações sociais na vida real (SILVA, 2013, p. 117)

Os estudantes então foram convidados a criar uma cena envolvendo uma figura de autoridade do Recanto Esperança e um aluno que chegasse à instituição usando boné. Como poderia se imaginar, na cena criada, essa autoridade tomava o boné do aluno sem maiores dificuldades. O grupo então foi provocado a encontrar outros desfechos para essa situação através da improvisação<sup>24</sup>. Contudo, por mais que

---

<sup>23</sup> Alguns destes registros estão disponíveis no seguinte endereço: <[abrir.link/LyhCF](http://abrir.link/LyhCF)>. Assim como já mencionado, neste atalho o leitor também encontra todos os questionários realizados ao longo da pesquisa – com suas respectivas perguntas e respostas –, imagens dos encontros e descrições de acessibilidade para tais conteúdos.

<sup>24</sup> A improvisação é importante na experimentação da peça didática de Brecht, já que o modelo de ação não é visto como um texto acabado e deve ser trabalhado dialeticamente com a contribuição do conteúdo cotidiano dos participantes; só assim ele se completa e cumpre sua função. (SILVA, 2013, p. 118)





ideias ligeiramente diferentes surgissem, o sentido era sempre o mesmo: seja de uma forma gentil ou grosseira, a autoridade sempre acabava obrigando o estudante a retirar o boné. Até mesmo propus um cenário diferente, com uma touca no lugar do boné no contexto de um dia frio, semelhante ao que já havia presenciado em outra ocasião. Ainda assim, houve resistência para encontrar uma nova alternativa, seja qual fosse. Até que, depois de uma certa insistência minha, escuto alguém comentar “já sei, ele quer que a gente diga não!”. Em casos extremos, se a regra do Recanto não for seguida, há o desligamento do educando e, conseqüentemente, o fim dos benefícios às famílias. Porém, na nossa discussão, todos concordaram que o uso de bonés ou toucas não se trata de uma transgressão dessa gravidade. Então, quais são os motivos que tornam a possibilidade de dizer “não” tão difícil de surgir? Talvez esses jovens já tenham aprendido a acatar o que lhes foi imposto sem fazer questionamentos, dentro ou fora da instituição, seja qual for a causa para isso. Meu objetivo com a prática era que eles descobrissem a possibilidade de se mudar o costume, o que, de fato, acabou aparecendo na improvisação seguinte.

Seguindo com o encontro, o grupo foi incentivado a debater a afirmação do espetáculo “o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo”. Conversando entre si, os educandos chegaram à conclusão de que é preciso defender o seu ponto de vista até que todos estejam satisfeitos com um acordo comum. Nossas discussões e os exercícios realizados puderam complementar a ideia central de *Quem diz Sim*, relacionando o espetáculo ao costume do uso do boné.<sup>25</sup> Como será contextualizado a seguir, a última prática pedia para que os estudantes-espectadores comentassem algo a respeito das peças assistidas durante o ano e dos nossos respectivos encontros. O mesmo aluno que havia dito “você pode reclamar à vontade, mas a regra ainda vai continuar”, entre outras considerações, afirmou: “aprendi também a falar não”.

---

<sup>25</sup> São propostos jogos de prolongamento para que o público participante do projeto de mediação teatral permaneça vinculado ao projeto cultural da cidade, ao interesse pela ida ao teatro. (NININ, 2020, p. 59)



### “Eu quero mais porque é ‘daora’”

O último encontro com os estudantes relacionado a pesquisa se encerrou com uma atividade final proposta. O objetivo era entender melhor como os passeios realizados durante o ano marcaram o vínculo deles para com o teatro, e certamente eram os próprios quem deveriam ter a voz para responder tal questão. Dessa maneira, com o intuito de evitar uma possível timidez, cada espectador teve cerca de um minuto sozinho em uma sala, acompanhado somente de um gravador de voz, para dizer como as peças influenciaram na sua vontade de ir ao teatro, se algo mudou após os passeios, o que marcou nos espetáculos ou qualquer outra declaração que misture teatro e vida. “O primeiro teatro foi ‘daora’”, o segundo também, e esse último melhor ainda” contou um dos quatro estudantes que puderam comparecer às três peças. “Me interessei. [...] tem que prestar bem mais atenção nas peças, tem que focar”, disse outro, reconhecendo o teatro como uma área que exige predisposição e concentração. “Achei muito bonito, eu nunca tinha ido à uma peça de teatro” contou uma espectadora, talvez se esquecendo (ou, quem sabe, ignorando de propósito) as peças já vistas na outra ONG.

Não há como saber se, de fato, nascerá algum espectador assíduo por causa dos passeios realizados. Assim como afirma Larrosa com relação à *experiência*:

[...] a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”. (LARROSA, 2002, p. 28)

Talvez um último questionário fosse inútil para comprovar possíveis mudanças qualitativas. Um número pode afirmar que a iniciativa de os levar ao teatro foi um sucesso ou um fracasso? Certamente seria gratificante repetir a pergunta do início para constatar que ninguém assinalaria a alternativa “nem de graça”, mas seria uma metodologia aplicada apenas para finalizar um trabalho que por si só não apresenta encerramentos categóricos. Os depoimentos abrem o leque e evidenciam percepções que dificilmente viriam à tona em questões fechadas, mas ainda um elogio não representa o surgimento de uma nova presença constante deste jovem ao teatro.



Estudar a *experiência* não nos leva a conclusões assertivas – e perderia o encanto se assim fosse.

Cada peça foi a favorita de alguém. Além do aluno já citado que considerou *Quem diz Sim* como “melhor ainda”, houve quem afirmou que “a mais legal foi a primeira (*Contos Proibidos*), teve mais entrosamento, foram mais pessoas”, sendo mais um indício que mostra como o convívio potencializa a ida ao teatro. Outra colega reiterou: “A que mais gostei foi a da *Lady Macbeth*, por causa da história”. Logo no primeiro passeio ficou evidente que considerar apenas as estruturas do *texto literário* ou *performativo* seria um erro, pois tal olhar poderia não originar resultados tão produtivos quanto salientar o espetáculo como um todo, como um acontecimento, como uma *experiência*. O mesmo se aplica ao encontro com os estudantes, que não deveria ser pensado como um fim, mas como um caminho para novos olhares e perspectivas.

Promover a ida ao teatro é um desafio. Se antes acreditava que estruturar mediações potentes seria a etapa mais complexa do projeto, o percurso atestou que o processo de formação de público é tão custoso quanto, senão mais. Com exceção de *Contos Proibidos*, cujo ônibus do transporte só foi disponibilizado por estar previsto no edital do programa da Fundação Cultural de Curitiba no qual o espetáculo fazia parte, eu e outros funcionários do Recanto Esperança precisamos disponibilizar nossos próprios veículos para viabilizar os passeios. Quantos professores e educadores conseguem uma oportunidade de levar seus alunos ao teatro e são obrigados a desistir com a dificuldade de se conseguir o transporte?

Apesar dos obstáculos, é recompensador ouvir os alunos discutindo sobre a peça sem precisar pedir opiniões. E, mesmo que esses debates não ocorram, saber que são grandes as chances daquele passeio estar marcado como uma memória positiva. As declarações deixam visível o crescimento do vínculo do grupo para com o teatro. Não cabe à pesquisa descobrir uma forma de expressar o aumento desse interesse numericamente, mas um primeiro passo foi dado. Nas palavras de um dos jovens, quando respondeu se gostaria de voltar ao teatro por conta própria: “eu quero mais, porque é ‘daora’”. E talvez, mesmo que apenas nesse trabalho, esse seja mesmo o melhor significado do que é o teatro. Uma definição cujas palavras formais dos dicionários não puderam conceituar de forma tão precisa: teatro é “daora”.



## Referências

ANTROPOFOCUS. **Contos proibidos de antropofocus**, s.d. Disponível em: <https://www.antropofocus.com.br/contosproibidos>. Acesso em: 05 jul. 2022.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt>. Acesso em: 06 nov. 2022.

DESGRANGES, Flávio. Arte como Experiência da Arte. **Lamparina: Revista de Ensino do Teatro**, v. 1, p. 50-57, 2010. Disponível em: <https://acervo-digital.espm.br/Artigos/ART/2017/373901.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2022.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2003.

DUBATTI, Jorge. **Introducción a los estudios teatrales**. 1. ed. México: Libros de Godot, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Filipe de Souza. **Práticas pedagógicas de um professor-artista: o ensino de teatro em espaço não-formal**. 2015. 38 f. Monografia (Licenciatura em Teatro) — Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Ipatinga-MG, 2015. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/12999>. Acesso em: 10 nov. 2022.

GOHN, Maria da Gloria. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: aval. pol. públ. Educ.**, Rio de Janeiro: v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006. Disponível em: <https://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/ensaio/article/view/694>. Acesso em: 10 nov. 2022.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KOUDELA, Ingrid. A ida ao teatro. **Sistema Cultura é Currículo**. São Paulo: 2008. Disponível em: <https://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf> Acesso em: 10 nov. 2022.

MARTINS, Mirian Celeste (coord.). Curadoria educativa: inventando conversas. **Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC** - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, p.9-27, jan/jun 2006. Disponível em: [http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador\\_Texto\\_Curadoria-Educativa.pdf](http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_Texto_Curadoria-Educativa.pdf). Acesso em: 06 nov. 2022.

NININ, Roberta Cristina. **A práxis do mediador: os jogos de mediação teatral na formação do professor de teatro**. 2020. 341 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –



Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-18082021-103404/fr.php>. Acesso em: 10 nov. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis: v.2, n.23, p 251-261, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da. Aprendizagem na Peça Didática: Uma Quebra na Barreira Espectador/Ator Conduzindo à Reflexão e Conhecimento por Meio da Experimentação Teatral. **Repertório**, Salvador, n. 20, p 115-118, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8731>. Acesso em: 09 de nov. de 2022.

Recebido em 17/01/2023, aceito em 26/04/2023