

COLÉGIO DAS ARTES

ESTÉTICAS DA CONSCIÊNCIA ALTERADA

uma análise da produção artística a partir de estados
alterados de consciência



Estéticas da Consciência Alterada:
uma análise da produção artística a partir de
estados alterados de consciência / Carolina
Vieira Filippini Curi / orientador: Professor
Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo /
Disertação de Mestrado em Estudos
Curatorias 2015

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Delfim Sardo, agradeço pelas aulas brilhantes, pelo apoio, orientação e pelos comentários sempre precisos e desafiadores.

Aos professores do mestrado pela forma generosa com que compartilharam seus conhecimentos.

Ao Sr. Arthur Toqué e ao restante da equipe de La Maison Rouge, que dividiram comigo suas experiências durante o estágio que me inspirou na escolha do tema da dissertação.

Ao Professor Doutor Nuno Crespo que gentilmente aceitou ser o arguente de minha dissertação e à Professora Doutora Rita Marnoto por aceitar presidir o júri.

Às Dras Paula Lucas e Isabel Teixeira Gomes, sempre maravilhosas e prontas para esclarecer qualquer dúvida.

Ao Dr. Nuno Nina Martins, sempre pronto a nos ajudar nos trabalhos e exposições.

Ao meu namorado Daniel Laks pelo imenso apoio, carinho e pelas inúmeras referências que compartilhou comigo e que foram cruciais nesse processo.

Aos meus pais, a todos os meus familiares e amigos que sempre me apoiaram nos meus projetos e escolhas.

À Universidade de Coimbra, ao Colégio das Artes e ao Professor Doutor António Olaio, diretor do Colégio das Artes, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Os olhos do poeta, rolando num maravilhoso delírio,
Vão do céu à terra, e da terra ao céu;
À medida que a imaginação lhe dá corpo ao desconhecido,
A pena do poeta empresta-lhe forma e aponta ao nada insubstancial
Uma morada e um nome.

William Shakespeare, *Sonho de uma Noite de Verão*

Resumo

Curi, Carolina Vieira Filippini. **Estéticas da Consciência Alterada – uma análise da produção artística a partir de estados alterados de consciência**. Coimbra, 2015. 125p. Dissertação de Mestrado – Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.

A presente dissertação propõe uma leitura das obras de arte através de uma nova proposta de análise centrada no conceito das estéticas da consciência alterada. A investigação parte de três eixos temáticos principais: em um primeiro momento, traça-se um panorama da naturalização de conceitos ao longo da história e da necessidade de propostas de novas possibilidades de arranjos analíticos. Dentro desta genealogia, aborda-se a definição de consciência e a caracterização dos diversos estados alterados de consciência. Em um segundo ponto discute-se as estéticas da consciência alterada a partir da loucura onde desenvolve-se um quadro geral da relação sócio-política entre produção artística e loucura em diferentes períodos. No terceiro ponto analisa-se a relação da sociedade com o uso de substâncias psicoativas e suas influências na produção artística. A partir desses pontos, a presente dissertação constitui um esforço inicial dentro do projeto de identificar e analisar trabalhos realizados a partir de diversos estados alterados de consciência.

Palavras-chave:

Estéticas da consciência alterada; Mitologias individuais; Loucura; Drogas.

Abstract

Curi, Carolina Vieira Filippini. **Aesthetics of Altered Consciousness: an analysis of the artistic production from altered states of consciousness.** Coimbra, 2015. 125p. MSc. Dissertation – Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.

The present dissertation proposes an approach on the works of art through a new proposal of analysis centered on the concept of aesthetics of altered consciousness. The investigation addresses three main points: in a first moment it outlines a general picture of the naturalization of concepts throughout history and the necessity of proposals for new possibilities of analytic arrangements. In this genealogy, it addresses the definition of conscience and the characterization of the diverse altered states of consciousness. In a second stage, it discusses the aesthetics of altered consciousness produced by madness, where is presented a general state of the sociopolitical relations between artistic production and madness in different periods. In the third point, it analyses the relation of society and the consumption of psychoactive substances and their influence in the artistic production. From these three points, the present dissertation constitutes an initial effort on the project of identifying and analyzing works of art produced from the diverse altered states of consciousness.

Keywords:

Aesthetics of altered consciousness; Individual Mythologies; Madness; Drugs.

Sumário

1. Introdução	08
2. A naturalização das narrativas, as mitologias individuais e os estados alterados de consciência	14
3. As estéticas da consciência alterada e a loucura como catalisador de estados alterados de consciência	39
4. Os estados alterados de consciência produzidos a partir do uso de substâncias psicoativas	76
5. Conclusão	119
6. Referências	121

1. Introdução

Precisamos da história; mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência.

Friedrich Nietzsche, *Vantagens e desvantagens da História para a vida*.

No livro *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson (2008) discute o caráter narrativo, imaginativo, da formação das comunidades. Segundo Anderson, os elementos formadores de uma comunidade seriam narrativos e estariam ligados à maneira como essa comunidade imagina a si mesma. Os sentidos de unidade da nação se construiriam a partir de uma narrativa fundacional, de uma idéia de características partilhadas, eleitas enquanto tipificação do ideal de povo. Anderson sugere, assim, que “mais que inventadas, as nações são imaginadas”. (SCHWARCZ, 2008)¹.

Ao discutir o conceito de nacionalismo, Anderson mostra como o mesmo, que possui uma legitimidade emocional profunda, pauta-se em “encontrar naturalidade num passado que, na maioria das vezes, além de recente não passa de uma seleção, com frequência consciente”. (SCHWARCZ, 2008)². Dessa forma, os nacionalismos buscariam a naturalização de um passado unívoco e de uma história vencedora. Anderson afirma ainda que os símbolos possuem um papel importante nessa naturalização do passado e do presente, por sua eficiência “quando fazem da língua e da história dados naturais e essenciais, pouco passíveis de dúvida e de questionamento.” (SCHWARCZ, 2008)³. Segundo o autor, elementos como o censo, os mapas, o jornal, o romance, a museologia e a arqueologia foram meios ideais para formar e representar o modo imaginativo das comunidades. Anderson propõe que, a partir destes dispositivos, se daria uma espécie de “confirmação hipnótica da solidez de uma comunidade, a qual naturaliza a história e o próprio tempo.” (ANDERSON, 2008).⁴ Com isso, ele chama atenção para o fato de que elementos que na verdade são narrativos acabam por ser travestidos de naturais e,

¹ SCHWARCZ. *Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário)*. In: ANDERSON. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 10.

² SCHWARCZ. *Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário)*. In: ANDERSON. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 10.

³ SCHWARCZ. *Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário)*. In: ANDERSON. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 16.

⁴ ANDERSON. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 23.

acompanhados das amnésias coletivas, fazem parte de um jogo político. Em relação ao processo de naturalização das Comunidades Imaginadas, Anderson destaca, portanto, que as nações não seriam formadas por elementos naturais e estáveis, revelando assim as origens imaginadas dos elementos cristalizados na sociedade e considerados como representativos das mesmas.

Considerando a proposição de Anderson, que sugere que os elementos formadores de uma nação são imaginados, pode-se concluir que a arte e seus conceitos passam por estes mesmos processos de construção narrativa e de naturalização na história. Com isso, seria válido considerar que os conceitos artísticos hoje existentes e naturalizados não existem *a priori*, mas foram criados, ou imaginados, e estão ligados à contingências históricas específicas, a contextos históricos de mudanças de protagonismo político e cultural. As obras de arte, seus agrupamentos e modos de estudo hoje legitimados, incorporados à genealogia dos museus e aceitos gratuitamente, deveriam ser, portanto, questionados, temporariamente desfeitos para que possam ser repensados. Assim, o presente trabalho pretende realizar um esforço contemporâneo – tendo o contemporâneo enquanto ontologia e não cronologia - de se quebrar as definições seguras da arte. Pretende mostrar a relevância de se assumir o papel contemporâneo de perceber as narrativas naturalizadas.

Essa abordagem do contemporâneo enquanto ontologia baseia-se na proposta de Giorgio Agamben (2009) quando do ensaio *O que é o Contemporâneo?*. Agamben explicita que ser contemporâneo em seu tempo passa por enxergar as narrativas naturalizadas. Ele cita em seu texto um trecho de *Considerações Intempestivas*, de Friedrich Nietzsche, onde o mesmo afirma que ser contemporâneo passa por ser capaz de identificar “como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica” (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2009)⁵, pois ele acredita que “somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta”. (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2009)⁶. Agamben e Nietzsche descrevem, assim, a possibilidade do sujeito contemporâneo de se colocar a margem do tempo, revelando uma autoconsciência da sua relação com o tempo. Mais que isso, propõe que ser contemporâneo passa por um desconforto em relação ao contato com uma narrativa histórica vencedora. Esta narrativa unívoca estaria ligada a dispositivos diversos de

⁵ NIETZSCHE *apud* AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 58.

⁶ NIETZSCHE *apud* AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 58.

subjetivação que produzem a naturalização de símbolos num complexo campo de contingências e relações de poder.

Foi na busca por se desvencilhar de conceitos atribuídos que são vistos como verdade e por contrariar as definições naturalizadas na história da arte que o curador Harald Szeemann criou o seu conceito de *individual mythologies*. O termo propunha quebrar com o antigo contraponto entre obras de diferentes movimentos artísticos, analisando as obras de arte a partir das atitudes por detrás das mesmas e não do estilo ou movimento ao qual pertenciam. Esse modo de análise abria espaço para novas possibilidades de aproximação entre obras de diferentes artistas, movimentos e épocas anteriormente colocados em oposição. A partir de seu trabalho com as mitologias individuais, Szeemann desenvolveu diferentes conceitos e projetos que buscavam romper com as definições e agrupamentos naturalizados, entre eles o termo *intensive intentions*, o seu Museu das Obsessões - que serão explorados no presente trabalho - e exposições como *When Attitudes Become Form*. Através deles, Szeemann pretendia apresentar e estudar a arte a partir de uma nova vertente: a análise das atitudes e intenções dos artistas, mais do que das obras, dos resultados finais.

Inspirado nos conceitos desenvolvidos por Szeemann, o presente trabalho vem propor uma análise da arte que, analogamente ao desenvolvido por ele, não pauta-se em movimentos ou estilos, mas na energia primal que move as produções artísticas. Essa maneira alternativa de análise intitula-se estéticas da consciência alterada. O termo propõe o estudo das produções artísticas realizadas a partir de estados alterados de consciência atingidos através de inúmeros fatores, como a loucura, as drogas, a meditação, a hipnose, os estados oníricos, entre outros. Esses estados alterados de consciência podem funcionar como catalisadores de variadas formas de expressão e experiência humana. Eles são vistos como uma unidade de energia, como a energia potencializadora de atitudes e processos artísticos. Assim, propõe-se uma análise que se centra no caráter da intenção que movimenta a realização da obra de arte. O termo visa analisar, portanto, artistas que produziram estéticas nas quais as alterações de consciência foram o cerne do trabalho, funcionando como a energia primal e motivadora do processo artístico. A criação a partir destes estados alterados é o que une estas obras, mais do que o seu estilo final ou os movimentos aos quais foram relacionadas. Desta forma, serão exploradas, na presente dissertação, as experiências relatadas pelos indivíduos que atingiram estados alterados de consciência, enaltecendo a importância dos processos, das atitudes e das intenções intensivas que existem por detrás das produções artísticas.

Os diversos estados alterados de consciência e as alterações de percepção que estes estados foram capazes de proporcionar tiveram larga influência na produção artística. Obras produzidas a partir de estados alterados desencadeados pela loucura podem ser encontradas em trabalhos de diversos artistas, desde Adolf Wölfli, diagnosticado como psicótico e que produziu em um asilo sem contato com o mercado da arte, até artistas contemporâneos renomados, legitimados pelo mercado da arte, como Yayoi Kusama, diagnosticada com desordens mentais de natureza obsessiva-compulsiva e que afirma que suas obras são originárias de suas alucinações. Além disso, diversos artistas experienciaram alterações de consciência através das drogas. Realizaram experiências com psicotrópicos em uma busca por atingir alterações de percepção e ampliações da consciência que, para eles, proporcionariam um adiantamento da produção artística. Artistas como o francês Henri Michaux e o polonês Stanisław Ignacy Witkiewicz tiveram seus processos artísticos marcados pela utilização destas substâncias. Houveram ainda artistas que buscaram alcançar estados alterados através do misticismo e da espiritualidade, como Emma Kunz, a curandeira espiritual que realizava desenhos com o auxílio de um pêndulo que seria capaz de captar a energia vibracional, e até mesmo as criações religiosas de William Blake.

Desta forma, o presente trabalho pretende analisar as relações entre os estados alterados de consciência e a produção artística. A pesquisa não encontra-se focada na análise das obras resultantes desses estados, mas nos efeitos dos mesmos nos indivíduos e também na relação desses estados com a sociedade em diferentes épocas. Da mesma forma que o interesse de Szeemann não estava em analisar dezenas de obras de um mesmo artista, mas em examinar e discutir os processos de produção, também para as estéticas da consciência alterada o interesse encontra-se em analisar as experiências alcançadas através destes estados alterados que levaram a produções artísticas. Além disso, o trabalho explora o histórico dos estados alterados da consciência, revelando sua evolução, sua aceitação nas diferentes épocas e sua relação com o gênio, a criatividade e a produção artística. Ao apresentar o contexto histórico da relação entre a sociedade e os estados alterados, sugere-se que sua apreensão como algo bom ou ruim ligava-se à mudanças de protagonismo cultural e político, não sendo, portanto, algo natural. Assim, ao contrário de conceitos excludente criados em determinadas épocas, as estéticas da consciência alterada não buscam normatizar modos de vida nem as experiências dos indivíduos com a consciência, o mundo e o próprio ser, mas sugere a convivência entre as diferenças e uma aceitação dos variados modos de vida.

Organizado em três pilares de sustentação temática, o presente trabalho aborda, primeiramente, as questões da naturalização das narrativas, conceitos e agrupamentos a partir de textos de Terry Eagleton, Michel Foucault e Erwin Panofsky. Apresenta também os conceitos e projetos de Szeemaan citados anteriormente e sua análise das obras de arte a partir das atitudes e não dos estilos. Define, ainda, os estados alterados de consciência, sua natureza, função, características e possíveis utilidades para o indivíduo e a sociedade, através de estudos de psiquiatras e psicólogos como Arnold Ludwig, Stanislav Grof e Roger Walsh.

No segundo momento, define-se as estéticas da consciência alterada, em paralelo com as chamadas linguagem de superfície e linguagem de profundidade discutidas por Gilles Deleuze em seu livro *Lógica do Sentido*. O capítulo explora, ainda, um dos motivadores de alterações de consciência: a loucura. Explana o contexto histórico da relação da loucura com a sociedade, revelando os momentos onde a mesma foi incluída ou excluída da representação de povo. Apresenta-se diversos textos e pesquisas que buscaram traçar um paralelo entre loucura, gênio e criatividade. Haverá, ainda, a apresentação e análise das obras de alguns artistas que, através da loucura, produziram suas mitologias individuais.

O terceiro capítulo oferece uma análise das estéticas da consciência alterada geradas a partir do uso de drogas como o LSD, a *Cannabis*, o ópio e o álcool. Apresenta-se um panorama da relação da humanidade com o uso de substâncias psicoativas e com o transe, revelando as ligações dos psicotrópicos com a religião, a política, a economia e a cultura. Além disso, examina a estreita relação entre o uso dessas substâncias e a produção artística, mostrando a sua influência, ao longo da história, em obras da literatura, artes plásticas e música. Ao final do capítulo, há uma análise da importância dos psicotrópicos para a produção de alguns artistas escolhidos e os efeitos em suas obras.

Assim, o trabalho se insere em um campo que se abre para o estudo das transformações contemporâneas das definições da arte, com a inclusão em museus e coleções, por exemplo, de obras realizadas a partir da loucura e do uso de drogas. Obras e artistas que já estiveram num lugar de exclusão, de *outsider*, hoje estão incluídas na cena artística. Apesar das relações entre a arte, a loucura e o uso de drogas não serem novas, o fetiche causado por essas obras e a sua inclusão no mercado de arte é relativamente recente, o que motiva um estudo mais detalhado sobre o tema. Dessa forma, a presente dissertação constitui um esforço inicial dentro do projeto de identificar e analisar as

atitudes e obras criadas a partir de estados alterados de consciência, tema que possui ainda uma insipiente bibliografia em língua portuguesa.

2. A naturalização das narrativas, as mitologias individuais e os estados alterados de consciência.

Ao longo do tempo, as artes visuais têm sido classificadas e catalogadas de diversas formas. Em diferentes momentos, essa classificação obedeceu à critérios distintos. Durante a idade média, por exemplo, havia a distinção entre artes liberais e as artes mecânicas. Já na transição para a modernidade, inicia-se uma reavaliação do campo que culmina em um processo de classificação das artes entre belas artes e artes aplicadas. Durante o século XX, as artes são comumente distribuídas entre os diferentes gêneros artísticos (pintura, escultura, poesia, música, fotografia, arquitetura...) ou através da divisão por escolas e movimentos (dadaísmo, impressionismo, futurismo...).

Estas divisões, que muitas vezes carregam a aparência de naturais, não existem *a priori*. São, na verdade, recortes arbitrários herdados de outros tempos, criados em contextos históricos passados e pautados nas relações de sentido referentes às suas próprias épocas. A maneira como os diferentes recortes se transformam de acordo com os diferentes protagonismos ao longo da história da arte, revela a instabilidade dessas categorias de classificação, dando a ver como são sempre passíveis de serem discutidas e ressignificadas.

A distinção entre as artes liberais e as artes mecânicas, durante a Idade Média, pautava-se na aplicabilidade de determinado campo artístico na dinâmica do real. Dessa forma, considerava as artes mecânicas como aquelas que envolviam utilidade prática e não estética. Em contraponto, o conceito de artes liberais era aplicado à disciplinas que não se definiam por objetivações materiais. Assim, as artes liberais eram compostas pelas disciplinas antes classificadas através da distinção latina de *trivium* (gramática, retórica e lógica) e *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia), introduzida por Marciano Capella. Pintura, escultura e arquitetura eram associadas ao conceito de artes mecânicas, por estarem diretamente associadas ao trabalho manual. Esta clivagem entre artes liberais e artes mecânicas funcionava como uma efetivação simbólica de um padrão de autoconsciência histórica. Obedecia a uma estrutura social específica e fundada em relações de vassalagem como meio de produção dominante. Essa relação com as estruturas sociais se explicita na hierarquização das diferentes formas artísticas, que relacionava as artes mecânicas com trabalhos manuais e por isso as considerava pouco honrosas. As artes liberais, por sua vez, carregavam um status de respeitabilidade e encontravam-se cercadas de privilégios. Essa associação entre artes mecânicas e trabalho manual perdurou até a

metade do século XV, quando artistas e teóricos da arte começaram a se posicionar em favor de sua condição de arte liberal. Neste contexto, destacou-se o pensamento de Leon Battista Alberti, precursor da campanha em defesa de uma mediação racional intelectual da pintura, escultura e arquitetura. Alberti defendia em seus livros um entendimento intelectual dessas disciplinas, elevando-as ao patamar de artes liberais. Porém, até o século XVIII, em documentos e contratos de trabalho, ainda é visível a existência da separação entre as duas artes.

Vemos assim que a divisão da arte entre artes liberais e artes mecânicas se alterou ao longo do tempo, do mesmo modo que a separação entre belas artes e artes aplicadas passou a ser questionada em diferentes períodos, obedecendo às contingências históricas de cada época.

As artes aplicadas eram consideradas as modalidades da produção artística que se orientavam para a construção de objetos úteis ao homem em sua vida diária, como setores da arquitetura, das artes decorativas, do design, etc. Com o surgimento das academias de arte, a partir do século XVI, o termo belas-artes surge como sinônimo de arte acadêmica, reforçando o par antitético entre artes aplicadas e belas artes. Essa diferenciação reforçava uma oposição entre o trabalho do artista e o trabalho do artesão. Entretanto, essas categorias também não se firmam enquanto edificações sólidas para a organização do campo artístico. Na metade do século XIX, na Inglaterra, o grupo *Arts and Crafts* inicia um processo de reafirmação da importância do trabalho artesanal diante da mecanização industrial. Esse processo de valorização do trabalho manual nas artes tem também um dos seus principais expoentes na fundação da Bauhaus, que associava arte, artesanato e indústria, na Alemanha, a partir de 1919.

Neste sentido, os dois exemplos utilizados anteriormente são representativos da maneira como recortes que aparentavam ser a expressão de um processo natural de divisão em sua contemporaneidade foram colocados em questão com a mudança de protagonismo no campo artístico ou político. Desse forma, assistimos ao desmoronamento de divisões pejorativas da arte através da influência política de certos grupos e de contingências históricas específicas que passavam a valorizar a produção manual, modificando assim estruturas definidas e creditadas previamente como sólidas e imutáveis. Com este processo de reorganização do campo, abre-se um espaço para novas possibilidades de relação entre disciplinas que anteriormente eram classificadas como pertencentes a grupos distintos. Essa constante reorganização das categorias de divisão das disciplinas artísticas explicita não apenas a fragilidade dos agrupamentos passados, mas a necessidade de se por em

causa também os agrupamentos que surgiram desde então, de investigá-los, problematizando sua aparência de confiabilidade enquanto estratégias de interligação dos discursos dos homens.

No ensaio *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault (1987) destaca a importância de questionarmos e refletirmos sobre estes agrupamentos pré-definidos.

...as noções de mentalidade e de espírito permitem estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas, um jogo de semelhança e de espelho – ou que fazem surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma consciência coletiva. É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. (FOUCAULT, 1987)⁷

Foucault mostra, assim, a importância de nos inquietarmos perante agrupamentos que nos são familiares, de não aceitarmos gratuitamente divisões que de tão naturalizadas passaram a ter uma penetração na hermenêutica do leigo e por isso foram acatadas sem maiores problematizações. Neste sentido, o argumento de Foucault aponta para a necessidade de se questionar constantemente os agrupamentos que dividem o discurso dos homens e entender que esses agrupamentos estão sempre ligados à contingências históricas específicas. A historicização das categorias discursivas demonstra como estas divisões se processaram ao longo das diferentes épocas enquanto objetivações simbólicas de determinados entendimentos de tempo e de espaço. Mais ainda, demonstram como estas categorias estão relacionadas às diferentes interpretações de mundo que geram representações diversas, seja na esfera artística ou na esfera política.

Erwin Panofsky (1991), no livro *Perspective as Symbolic Form*, também discute a importância de se questionar antigos grupos e crenças, para que, no espaço que se cria com a desarticulação das antigas formas, se possa gerar algo novo. Assim, a criação de novos paradigmas muitas vezes depende do desmembramento de antigos conjuntos historicamente estabelecidos. Segundo Panofsky, quando certos movimentos artísticos avançam de tal modo em uma direção que os trabalhos futuros neste mesmo caminho já não poderiam mais dar frutos, muitas vezes se faz necessária uma inversão na direção do caminho.

Essas reversões, que são frequentemente associadas com a transferência de "liderança" artística a um novo país ou um novo gênero, criam a possibilidade de construir um novo edifício dos escombros do velho; eles fazem isso justamente

⁷ FOUCAULT. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 24.

por abandonar o que já foi alcançado, ou seja, pela volta de modos aparentemente mais "primitivos" de representação. Essas reversões estabelecem as bases para um reengajamento criativo com problemas mais antigos, precisamente através do estabelecimento de uma distância a partir desses problemas. (PANOFSKY, 1991)⁸

A análise de Panofsky discute a relação entre diferentes concepções de mundo e representações esculturais e pictóricas. Esta relação se estrutura na medida em que a representação artística está intimamente relacionada à maneira de se perceber o espaço e a sua relação com os corpos. Desta forma, a percepção espacial se processa analogamente tanto no “espaço estético” quanto no “espaço teórico”: “em um caso a sensação é visualmente simbolizada e no outro ela aparece como forma lógica” (PANOFSKY, 1991)⁹. A historicização do conceito de perspectiva, nesse sentido, demonstra como diferentes possibilidades de entendimento do espaço proporcionaram diferentes formas de representação e associações diversas entre ideologias e formas artísticas. Dessa forma, mudanças de protagonismo fazem com que haja um abandono de muito do que já foi realizado e se recupere modos aparentemente mais “primitivos” de representação. “Assim, vemos Donatello surgir não do classicismo pálido dos epígonos de Arnolfo, mas da tendência decididamente Gótica” (PANOFSKY, 1991)¹⁰. Esta ressignificação do espaço em Donatello ilustra a maneira como, muitas vezes, as problemáticas de um determinado momento da história da arte se colocam como recuperações de questões antigas, ou, nas palavras de Panofsky, recuos e reversões de sentido.

De forma análoga, Terry Eagleton (1993), no livro *A Ideologia da Estética*, relaciona diferentes significações estéticas e representações artísticas com problemáticas específicas e indissociáveis da mundividência de grupos que possuem protagonismo nas dinâmicas de poder. As análises de ambos os autores apontam para uma coincidência entre problemáticas que se colocam na arte enquanto domínio e a autoconsciência histórica de determinados estratos sociais, explicitando, dessa forma, o caráter arbitrário dos arranjos e clivagens antes apresentados sob uma aparência de naturais. Mais ainda, a ideia de naturalização de determinada organização das formas de discurso deve ser entendida como um dispositivo de legitimação desta forma, revelando mais uma vez o caráter ideológico das categorias de representação.

Sinais que se fazem passar tão naturais, que se oferecem como a única maneira concebível de ver o mundo, são por isso mesmo autoritários e ideológicos. É uma das funções da ideologia "naturalizar" a realidade social, para fazê-la

⁸ PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. p. 47.

⁹ PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. p. 45

¹⁰ PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. p. 48

parecer tão inocente e imutável como a própria Natureza. A ideologia procura converter cultura em Natureza, e o sinal de "natural" é uma de suas armas. (EAGLETON, 1993)¹¹

Eagleton aponta, assim, para um movimento constante de transformação da “cultura em natureza” (EAGLETON, 1993). Esse movimento se desenvolve a partir da naturalização de sinais cotidianos, mascarando que as relações entre significante e significado são construídas a partir de conjunturas específicas. Da mesma forma, agrupamentos aparentemente familiares também não são naturais. Assim, para que novas sínteses sejam permitidas, é necessário que antigos recortes, já cristalizados, possam ser estilizados, mesmo que temporariamente.

Não se trata simplesmente de rejeitar todos os antigos modelos, todas as sínteses de imediato. Como ressalta Eagleton, não são todos os sinais que são produzidos de acordo com “o sinistro”. É necessário descobrir as ligações que se instauraram enquanto rotina, e perguntar “que códigos culturais entram em jogo quando os sinais são produzidos e interpretados” (EAGLETON, 1993)¹². O mesmo acontece com os conjuntos. Não se trata de renunciar a todos. Trata-se, primeiramente, de entender as origens e motivações desses recortes para, a partir daí, discutir sua validade e elucubrar quais devem ser mantidos e quais podem ser repensados.

...todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso. Não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente, mas sacudir a quietude com a qual as aceitamos; mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises algumas são legítimas; indicar as que, de qualquer forma, não podem mais ser admitidas. (FOUCAULT, 1987)¹³

Foucault sugere que aceitemos os conjuntos propostos pela história somente para questioná-los, desfazê-los e entender se são passíveis de serem recompostos. Recomenda que os aceitemos apenas para compreendermos se é preciso reconstruir alguns conjuntos, e ainda para realocá-los em um espaço mais geral. Ao manter estas sínteses em suspenso, um domínio imenso se libera, abrindo, desta forma, uma gama infinita de possibilidade para novas relações. Nasce a oportunidade de novas análises que não ocorreriam, talvez, sem a dissolução destes grupos já aceitos, pré-determinados.

¹¹ EAGLETON. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1993. p. 115.

¹² EAGLETON. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1993. p. 156.

¹³ FOUCAULT. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 28.

Os argumentos desenvolvidos por Foucault parecem, assim, em consonância com o conceito de mitologias individuais, desenvolvido pelo curador suíço Harald Szeemann. *Individual mythologies* foi o nome dado a uma seção da Documenta 5 de Kassel, com curadoria de Szeemann. A partir do conceito das mitologias individuais, Szeemann buscava valorizar as atitudes por detrás de cada obra, mais que os estilos, e pretendia evitar o contraponto normalmente realizado entre os diferentes movimentos da história da arte. Em entrevista ao também curador Hans-Ulrich Obrist, Szeemann explica que queria evitar a eterna “batalha entre dois estilos, Surrealismo versus Dada, Pop versus Minimalismo, e assim por diante, que caracteriza a história da arte, e então eu cunhei o termo mitologias individuais, uma questão de atitude não de estilo.” (SZEEMANN, 1996)¹⁴

A proposta de Szeemann, dessa forma, pretendia contrariar agrupamentos já naturalizados, conhecidos e acatados enquanto instâncias de verdade na nossa contemporaneidade. A partir do conceito de mitologias individuais, escolas, movimentos ou artistas que antes eram entendidos unicamente enquanto contraponto uns dos outros podiam abrir-se à novas possibilidades de relações. O conceito, mais do que permitir uma nova possibilidade de síntese, visa explicitar o caráter único das produções artísticas a partir da ideia de que essas produções estão sempre relacionadas a um cosmos de subjetividade individual. Consequentemente, mitologias individuais aponta para uma possibilidade de análise centrada no caráter da intenção que move a realização da obra de arte, mais do que nas características de seu produto final. Assim, Szeeman relaciona obras de arte de diferentes movimentos sem apresentar uma relação necessariamente antitética entre elas.

Ao criar um conceito abrangente, includente, Szeemann permite que ele seja utilizado para pensar obras de diferentes épocas e movimentos, e até mesmo realizações de fora da esfera artística. A vantagem das mitologias individuais, afirma ele, é o fato delas serem “uma designação completamente aberta, então, por que não virar a mesa e procurar entre os artistas conceituais, os estruturalistas e os realistas por mitologias individuais.” (SZEEMANN, 2007)¹⁵.

¹⁴ SZEEMANN. *Mind over matter. (interview with Harald Szeemann)*. New York: Artforum International Magazine, 1996. p. 01.

¹⁵ SZEEMANN. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Rigier Kunstverlag AG, 2007. p. 148. Tradução livre da autora. No original “...a completely open-ended designation, so why not turn the tables and look among the conceptual artists, the structuralistas and the realistas for Individual Mythologies.”

O termo cunhado por Szeemann e os seus argumentos irmanam-se com o postulado de Foucault, que explicita que, a partir do momento em que antigos agrupamentos são deixados em aberto, todo um novo domínio de discussões encontra-se liberado.

...libertando-os de todos os grupamentos considerados como unidades naturais, imediatas e universais, temos a possibilidade de descrever outras unidades, mas, dessa vez, por um conjunto de decisões controladas. Contanto que se definam claramente as condições, poderia ser legítimo constituir, a partir de relações corretamente descritas, conjuntos que não seriam arbitrários, mas que, entretanto, teriam permanecido invisíveis. Certamente essas relações jamais teriam sido formuladas, por elas mesmas, nos enunciados em questão. (FOUCAULT, 1987)¹⁶

O termo de Szeemann, assim, permite desfazer certos agrupamentos universais relacionados com o cânone ocidental, e faz nascer, com ele, relações antes invisíveis. O curador mostra a importância de se desvencilhar desses antigos modelos canônicos para que novos arranjos possam surgir do “escombro” dos velhos, com novas oportunidades de interpretação. Ao questionar os conjuntos historicamente herdados e sua relação com determinadas conjunturas ideológicas, Szeemann abre a possibilidade de se quebrar com antigos padrões. Dessa forma, o conceito de Szeemann cria um novo universo de possibilidades, com espaço para novas análises e novas ligações. Através dele, obras podem ser pensadas de uma maneira diferenciada, fugindo da busca por adequação a uma estrutura canônica prévia. Através dessa recusa à análise da história da arte a partir de uma oposição entre os diferentes movimentos artísticos que compõem a história do cânone ocidental, Szeemann vê a possibilidade de construir uma nova história da arte: “A história da arte das intenções intensivas em detrimento da história da arte das grandes obras-primas” (SZEEMANN, 2007)¹⁷. É importante ressaltar ainda que, apesar de o termo analisar mitologias individuais, ele não pretende, com isso, um isolamento - fechar as obras em si mesmas – mas sim conservar a liberdade para se descrever, nele e fora dele, jogos de relações.

Além de sugerir uma nova análise das obras dissociadas dos seus antigos agrupamentos, Szeemann traça, através das mitologias individuais, uma busca pelo o que ele chama de *intensive intentions*, ou formas de expressão intensamente motivadas. A investigação das relações artísticas a partir da intensidade que motiva a sua expressão

¹⁶ FOUCAULT. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 33

¹⁷ SZEEMANN. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Rigier Kunstverlag AG, 2007. p. 373. Tradução livre da autora. No original “the art history of intensive intentions over the art history of the great masterpieces”.

parece valorizar não apenas a obra de arte produzida, mas o processo artístico, em toda a sua rede de significações, necessário para a realização de uma determinada obra.

Szeemann cunhou o termo *individual mythologies* em 1963, ao organizar uma exposição do escultor Etienne-Martin, que foi, de certa forma, o catalisador de sua noção de mitologias auto-geradas. As esculturas de Etienne-Martin, intituladas *Demeures* (habitações) foram para Szeemann uma ideia revolucionária, embora as superfícies ainda estivessem na tradição de Rodin. O curador explica que o conceito de mitologias individuais “foi para postular uma história da arte das intenções intensas que podem tomar diversas formas: as pessoas criam seus próprios sistemas de signos, que levam tempo para serem decifrados.” (SZEEMANN, 1996)¹⁸

O crítico alemão Bazon Brock explica que o termo mitologias individuais veio do próprio Szeemann, na tentativa de evocar o “cosmos subjetivo” de cada artista, ao invés de uma visão objetiva da realidade. Szeemann estava tentando mostrar diferentes atitudes e uma multiplicidade de estilos. As mitologias individuais representam, assim, trabalhos e atitudes que revelam intenções intensas, expressões intensamente motivadas, construídas por artistas através de seu “cosmos subjetivo”, a partir da criação de seu “próprio mundo”, com seus próprios sistemas de signos e símbolos. Esses sistemas de signos e símbolos podem vir a ser decifrados ou não.

A Mitologia Individual como "cenário intelectual e espiritual em que um indivíduo estabelece os signos, símbolos e sinais que significam o mundo para ele" (nas palavras de Dieter Bachmann) já não se refere à arte, mas ao *perpetuum mobile* daqueles que são suficientes para si mesmos, porque eles estão continuamente recriando seu próprio mundo sem levar em conta seu sexo, profissão ou nível de ensino. (SZEEMANN, 2007)¹⁹

A análise da produção artística a partir do conceito de mitologias individuais, ao invés de se pautar em um enfoque que busque uma representação objetiva da realidade, passa a se nortear dentro da dinâmica subjetiva do indivíduo, de seu próprio mundo paralelo. Os indivíduos são, assim, “suficientes para si mesmos”, pois são criadores e criaturas de seus próprios mundos. Além disto, as mitologias individuais não fazem

¹⁸ SZEEMANN. *Mind over matter. (interview with Harald Szeemann)*. New York: Artforum International Magazine, 1996. p. 01. Tradução livre da autora. No original “The concept of “individual mythology” was to postulate an art history of intense intentions that can take diverse shapes: people create their own sign systems, which take time to be deciphered.”

¹⁹ SZEEMANN. *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite - Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Zurich: Springer Verlag GMBH, 2007. p. 374. Tradução livre da autora. No original “*Individual Mythology*, as “intellectual-spiritual setting in which an individual sets the signs, symbols, and signals that mean the world for him” (in the words of Dieter Bachmann) no longer refers to art but to the *perpetuum mobile* of those Who are sufficient unto themselves because they are continually recreating their own would without regard for their gender, profession, or level of education.”

distinção entre artistas profissionais ou autores não profissionais, ou entre sua escolaridade e sexo. Dessa forma, possibilita uma análise inclusiva da produção artística, contemplando também diversos produtores que seriam relegados às margens de uma análise tradicional. Os indivíduos que constroem suas mitologias individuais, para Szeemann, são então “todos aqueles que tentam impor sua própria ordem à grande desordem” (SZEEMANN, 2007)²⁰ do mundo.

A partir de 1974, Szeemann inicia um processo de direcionamento, tanto do seu conceito de mitologias individuais, quanto da sua busca por formas de expressão intensamente motivadas, para a idealização do que ele intitulou Museu das Obsessões. O Museu das Obsessões de Szeemann não existiria fisicamente, mas apenas enquanto ideia. Essa condição etérea do Museu explicita também o seu enfoque voltado para o processual da arte em detrimento da objetivação material deste processo. Dessa forma, Szeemann afirma que das mitologias individuais para o Museu das Obsessões foi um pequeno passo, pois um não poderia existir sem o outro.

O Museu das Obsessões não é uma instituição. Ele é, e tem sido desde o dia da minha caminhada no Loreo, na Páscoa de 1973, um objetivo de vida. Por enquanto ele existe na minha cabeça, e partes dele podem, naturalmente, serem convocados a qualquer momento e já foram. (...) Fisicamente, eu já não concebo o museu como a definição ambígua do final dos anos 1960: ao contrário, é o lugar em que as coisas frágeis são preservadas e novos relacionamentos podem ser testados. (SZEEMANN, 2007)²¹

Ao criar o Museu das Obsessões, Szeemann prossegue com o objetivo de dar espaço a novas relações. Ele enxerga o museu como um espaço para unir objetos diversos - desde obras de diferentes movimentos, até realizações não artísticas apresentadas ao lado de obras de arte - e ensaiar possíveis relações entre elas, relações que não seriam possíveis sob outros enfoques. Além disso, ao criar este museu, o curador pretendia modificar a maneira como as obsessões eram vistas perante a sociedade, trabalhando mais uma vez em uma lógica em rota de colisão com os paradigmas previamente cristalizados.

Na mente ele é o lugar em que uma soma de especulações - que se modifica constantemente - alimentadas por diversas fontes lutam por visualização. E obsessão, é claro, não é mais o negativo (em um sentido social) demônio que

²⁰ SZEEMANN. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Rigier Kunstverlag AG, 2007. p. 194. Tradução livre da autora. No original “everyone’s attempt to impose their own order on the grand disorder”.

²¹ SZEEMANN. *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Zurich: Springer Verlag GMBH, 2007. p. 370. Tradução livre da autora. No original “The Museum of Obsessions is not an institution. It is, and has been since the day of my walk in Loreo at Easter 1973, a lifetime goal. For the time being it exists in my head, and parts of it can, of course, be called up at any time and have been before(...) Physically, I no longer conceive of the museum as the ambiguous setting of the late 1960s: rather it is the place in which fragile things are preserved and new relationships can be tested.”

deve ser exorcizado do corpo e da mente do possuído por um sacerdote, nem o endurecimento e a fixação constantemente à espreita no processo de individuação descrito por CG Jung. É uma alegremente reconhecida, embora pré-freudiana unidade de energia, que não dá a mínima se ela é expressada ou usada pela sociedade de formas negativas ou positivas, prejudiciais ou benéficas. (SZEEMANN, 2007)²²

Szeemann vê a obsessão como uma unidade primal de energia. Para ele, essa energia já se encontrava presente antes de qualquer classificação ou apropriação. Mais ainda, essa energia nunca esteve sujeita à maneira como diferentes atores sociais a interpretaram e expressaram. Szeemann não faz juízo de valor sobre ela, nem quer expressá-la através de algum rótulo, seja religioso (como algo que deve ser ou não exorcizado), ou psicológico (através da análise do conceito Junguiano de individuação). Com isso, ele busca, novamente, abandonar recortes e definições do passado para analisar as obsessões a partir de uma outra hermenêutica. A obsessão, no contexto das mitologias individuais, é a energia catalisadora de um processo, que no caso é o processo artístico. E “se a obsessão é o espiritual, a unidade de energia, então o Museu é a tentação de tomar uma posição, de fixar a especulação em uma forma temporariamente visualizada.” (SZEEMANN, 2007)²³

Apesar de não ocupar um espaço físico único e específico, o Museu das Obsessões se corporizou em diversas exposições com curadoria de Szeemann. Essas exposições revelavam essas teias de significações que relacionavam obsessões e intenções intensas. Alguns exemplos representativos dessa objetivação do projeto do Museu das Obsessões são *Bachelor Machines*, realizada em 1975, e *Monte Verita*, realizada em 1978. As mostras exploravam este universo particular e exibiam as diferentes formas que podem surgir neste mundo, dando precedência à obsessão em detrimento de valores tradicionais.

Para a exposição *Bachelor Machines*, pensada por Szeemann dentro do contexto do Museu das Obsessões, o curador escolheu obras de artistas que criavam seus próprios sistemas de signos e também daqueles que tinham a obsessão como algo seminal.

²² SZEEMANN. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Rigier Kunstverlag AG, 2007. p. 370. Tradução livre da autora. No original “In the mind it is the place in which a constantly changing sum of speculations nourished from diverse sources struggles for visualisation. And obsession is of course no longer the negative (in a social sense) devil that must be exorcised by a priest from the body and mind of the possessed, nor is it the constantly lurking fixation and hardening in the process of individualisation described by C.G. Jung. It is a joyfully recognized, although pré-Freudian unit of energy that couldn’t give a damn whether it is expressed or used by society in negative or positive, harmful or beneficial ways.”

²³ SZEEMANN. *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite - Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Zurich: Springer Verlag GMBH, 2007. p. 371. Tradução livre da autora. No original “If obsession is the spiritual, the unit of energy, then the Museum is the temptation to take a position, to fix the speculation in a temporarily visualised form.”

Eu combinei, portanto, obras de artistas que criam símbolos que vão sobreviver à eles - como Duchamp - e aqueles artistas que têm o que eu gostaria de chamar obsessões primárias, cujas vidas são organizadas em torno de suas obsessões, como Heinrich Anton Muller. Claro que eu também queria abolir a barreira entre a "alta arte" e a outsider arte. Com o Museu das Obsessões, a palavra "obsessão", que desde a Idade Média até ao "processo de individuação" de Jung tinha conotações negativas, passou a referir-se a um tipo de energia positiva. (SZEEMANN, 2007)²⁴

Szeemann expunha artistas que possuem, assim, suas mitologias individuais. Artistas que eram capazes de criar uma nova rede de símbolos em suas obras, e artistas dominados por obsessões que se tornaram o cerne da criação de seus trabalhos. O curador também queria evitar a separação entre a arte e a outsider arte, mostrando que quando se leva em consideração intenções intensas, elas podem ser encontradas em qualquer lugar. Nas exposições de Szeemann, pensadas dentro do Museu das Obsessões, todos os tipos de obsessões e intenções intensamente motivadas, e todas obras que criam sistemas de signos, eram mais que bem vindas, eram essenciais. E são numerosas as obras que se encaixam nestes conceitos.

O ponto em que todo sinal começa a ser dado como certo pressupõe um sistema cuja visualização teria a prioridade mais alta no Museu das Obsessões. Uma série de atividades diferentes foram nessa direção: a investigação sobre o impacto de Emma Kunz e a história das fases de intensificação na vida de Adolf Wölfli com referência a sua autobiografia. O exemplo de Adolf Wölfli é particularmente útil para descrever o ponto de vista do Museu das Obsessões. A ideia não é expor 100 obras de Wölfli, mas visualizar o ponto em que ele se tornou louco, sua épica terapia de choque como uma espécie de banho-quente-e-frio, "nenhum idílio sem catástrofe e nenhuma catástrofe sem idílio, na base de seu relacionamento criativo com os números que são, em última análise, símbolos da extensão da catástrofe e da doçura do idílio." (SZEEMANN, 2007)²⁵

Szeemann apresentava as atitudes de Emma Kunz e Adolf Wölfli como o perfeito exemplo da criação de sistemas de sinais que o Museu das Obsessões buscava apresentar.

²⁴ SZEEMANN. *Mind over matter. (interview with Harald Szeemann)*. New York: Artforum International Magazine, 1996. p. 01 Tradução livre da autora. No original "I therefore combined works by artists who create symbols that will survive them - like Duchamp - and those artists who have what I would like to call primary obsessions, whose lives are organized around their obsessions such as Heinrich Anton Muller. Of course, I also wanted to abolish the barrier between high art and outsider art. With the Museum of Obsession, the word "obsession," which from the Middle Ages up to Jung's "individuation process" had negative connotations, came to stand for a positive kind of energy."

²⁵ SZEEMANN. *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite - Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Zurich: Springer Verlag GMBH, 2007. p. 376. Tradução livre da autora. No original "The point at which every sign begins to be taken for granted presupposes a system whose visualisation would have the highest priority in the Museum of Obsessions. A number of different activities went in that direction: research on the impact of Emma Kunz and the history of the phases of intensification in the life of Adolf Wölfli with reference to his autobiography. The example of Adolf Wölfli is particularly helpful in describing the standpoint of the Museum of Obsessions. The Idea is not to exhibit 100 works by Wölfli but to visualise the point at which He became mad, his epic shock therapy as a kind of hot-and-cold-bath, "no idyll without catastrophe and no catastrophe without idyll, on the basis of his creative relationship to the numbers which are ultimately symbols of the extent of the catastrophe and the sweetness of the idyll."

A “curandeira espiritual” suíça Emma Kunz produziu, ao longo de sua carreira, diversos desenhos feitos com o auxílio de um pêndulo. Os desenhos eram utilizados como documentação de investigação e como canal para os padrões de energia vibracional. Essa energia vibracional, para Kunz, poderia posteriormente ser utilizada para realinhar os desequilíbrios psíquicos subjacentes às condições médicas de seus pacientes, para a partir daí curá-los. Já o suíço Adolf Wölfli possui uma história de vida marcada pelo trauma. Ficou órfão aos 8 anos, sofreu abusos na infância e viveu a maior parte de sua vida adulta em um hospital psiquiátrico, onde foi internado após atacar uma criança. Wölfli começou a desenhar após a sua internação e produziu um enorme número de desenhos que representavam um mundo paralelo extremamente complexo, incluindo a manipulação do alfabeto para a criação de uma linguagem que só ele mesmo entenderia. Ambos, Kunz e Wölfli, foram fundadores de suas mitologias individuais, de complexos sistemas de signos e linguagens que faziam sentido, em um primeiro momento, somente em seus próprios mundos. Szeemann apontava que o que interessava ao Museu das Obsessões não era expor e analisar uma centena de obras de Wölfli, mas entender o momento em que o mesmo enlouquece. Ao discutir a trajetória de Wölfli, Szeemann focava o interesse na sua transição para a loucura, mais do que na sua obra, no produto final. Como se o importante a ser analisado fosse esse ponto de viragem, pois é a partir dele que Wölfli começou a produzir. Além disso, Szeemann traçou uma relação entre a catástrofe e o idílio, ressaltou a catástrofe como catalisadora do devaneio, estabelecendo uma relação direta entre um e outro. Assim, ele sugere que se pense no trauma, no desastre, no conjunto dos eventos extremos como possíveis geradores de devaneio, de loucura. Da mesma forma que o devaneio e a loucura, por sua vez, se revelam como desencadeadores de produções artísticas.

Os argumentos de Foucault e os conceitos de Szeemann abrem espaço, portanto, para o surgimento de novos recortes para o estudo da arte. Ao mostrar a importância de buscar conjuntos diferentes daqueles do passado, e de abrir a possibilidade para novas relações, ambos encorajam novos recortes que preencham o imenso campo que se abriu com a dissolução de antigos conjuntos. As questões levantadas por Szeemann acerca das obsessões, das intenções intensas e da relação entre a catástrofe e o idílio, e o interesse por mundos dominados pelas obsessões da crença religiosa (Kunz) e pela loucura (Wölfli), são alguns dos tópicos que inspiraram a criação do novo recorte a ser apresentado. Nesse sentido, o presente trabalho pretende apropriar-se desta energia liberada pela dissolução de

antigas formas de organização do discurso para analisar as atitudes e produções artísticas provenientes do que chamamos de estéticas de consciência alterada.

As estéticas da consciência alterada tratam dos estados alterados de consciência do indivíduo como energia potencializadora de certos processos artísticos, e da ligação dessa energia com a realização destes processos. O conceito busca estudar a relação destes entendimentos de mundo com as suas representações, entendimentos estes que estão em função de uma consciência alterada, de uma leitura do “eu e do mundo” mediada por diversos fatores capazes de proporcionar alterações significativas na experiência sensorial.

Para discutir as estéticas da consciência alterada, entretanto, torna-se necessário, primeiramente, apresentar uma contextualização do conceito de consciência e seus principais desenvolvimentos ao longo do tempo. Além disso, torna-se também necessário discutir a forma como podem ser caracterizadas as alterações de consciência a fim de situar o presente estudo em um debate transdisciplinar.

O conceito de consciente que utilizamos hoje nasceu com Sigmund Freud. Em sua primeira descrição, Freud apresentou o aparelho psíquico dividindo-o em três instâncias: o inconsciente, o subconsciente e o consciente. O consciente seria a parte do aparelho psíquico que possui a noção da realidade, do meio ambiente imediato. É a zona responsável pelo contato com o mundo exterior. A consciência é, assim, a percepção imediata do sujeito daquilo que se passa dentro e fora dele.

Segundo estudos psiquiátricos, a consciência pode ser alterada devido a diversos fatores (LUDWIG, 1966; GROF, 2007; LEVINE e LUDWIG, 1965)²⁶. Estados de consciência alterada, também chamado de Estados alterados da mente, foi um termo introduzido e definido em 1966 pelo psiquiatra americano Arnold M. Ludwig, e popularizado em 1969 pelo psicólogo americano Charles Tart.

Em seu artigo *Altered States of Consciousness*, publicado em 1966, Ludwig afirma que “debaixo da fina camada de consciência do homem encontra-se um reino relativamente inexplorado da atividade mental” (LUDWIG, 1966)²⁷, e a sua natureza e função não tem sido sistematicamente explorados nem adequadamente conceituados. Apesar dos inúmeros relatórios clínicos e de diversas pesquisas acerca do sono, dos

²⁶ LUDWIG. *Altered States of Consciousness*. Chicago: Archives of General Psychiatry Journal, 1966. p.225-234; Grof, Stanislav, *A Psicologia do Futuro*. Porto: Via Optima, 2007. p. 1-372; Levine, J., & Ludwig, Arnold M. *Alterations of Consciousness Produced by Combinations of LSD, Hypnosis and Psychotherapy*. Chicago: *Psychopharmacologia Journal*, 1965, 123-137.

²⁷ LUDWIG. *Altered State of Consciousness*. Chicago: Archives of General Psychiatry Journal, 1966. p.01. Tradução livre da autora. No original “Beneath man's thin veneer of consciousness lies a relatively uncharted realm of mental activity...”

estados dos sonhos, do estado onírico, da hipnose, da privação sensorial, dos estados histéricos de dissociação e despersonalização, e assim por diante, Ludwig ressalta que eram poucas as tentativas de organizar esta informação dispersa em um sistema teórico consistente. Dessa forma, sua intenção consistia em integrar e debater o conhecimento a respeito de vários estados alterados de consciência em um esforço para determinar as condições necessárias para o seu surgimento, os fatores que influenciam as suas manifestações exteriores, a sua relação e/ou denominadores comuns, entre outros.

Para efeitos de discussão, vou considerar "estado(s) alterado(s) de consciência" [doravante referido como ASC(s)] como qualquer estado(s) mental(is), induzido por várias manobras ou agentes fisiológicos, psicológicos ou farmacológicos, que pode ser reconhecido subjetivamente pelo próprio indivíduo (ou por um observador objetivo do indivíduo), como representando um desvio suficiente na experiência subjetiva ou funcionamento psicológico de certas normas gerais relativas a esse indivíduo durante estado alerta, consciência desperta. (LUDWIG, 1966)²⁸

Ludwig explica, assim, que os estados alterados de consciência - que podem ser identificados pelo próprio indivíduo, ou por um observador - consistem em um certo desvio na experiência subjetiva do indivíduo, ou em uma alteração do funcionamento psicológico, que podem ser induzidos de diferentes formas. Esse desvio pode ser representado por uma preocupação maior do que o normal com os processos mentais ou com as sensações internas; por um prejuízo do entendimento da realidade, que pode ocorrer em diferentes graus; e por alterações nas características formais do pensamento, entre outros.

Um estado alterado de consciência pode ser produzido em qualquer cenário por uma ampla variedade de “agentes ou manobras que interferem no fluxo normal dos estímulos sensoriais ou proprioceptivos, dos impulsos motores, do "tom emocional," e do fluxo e organização dos processos cognitivos” (LUDWIG, 1966).²⁹ Ludwig lista, assim, diversos exemplos de agentes responsáveis pela alteração desses fluxos e que parecem desempenhar um papel importante na produção dessas alterações de consciência, entre eles:

²⁸ LUDWIG. *Altered State of Consciousness*. Chicago: Archives of General Psychiatry Journal, 1966. p.01. Tradução livre da autora. No original “For the purpose of discussion, I shall regard "altered state(s) of consciousness" as any mental state(s), induced by various physiological, psychological, or pharmacological maneuvers or agents, which can be recognized subjectively by the individual himself (or by an objective observer of the individual) as representing a sufficient deviation in subjective experience or psychological functioning from certain general norms for that individual during alert, waking consciousness.”

²⁹ LUDWIG. *Altered State of Consciousness*. Chicago: Archives of General Psychiatry Journal, 1966. p.02 Tradução livre da autora. No original “...agents or maneuvers which interfere with the normal inflow of sensory or proprioceptive stimuli, the normal out flow of motor impulses, the normal "emotional tone," or the normal flow and organization of cognitive processes.

1. Redução de estimulação exteroceptiva e/ou de atividade motora: este é um dos agentes de alteração de consciência que pode possuir formas exotéricas, sendo assim encontrado em eventos que se referem à cura e aos estados reveladores durante "incubação" ou "sono do templo", como os praticado pelos primeiros egípcios e gregos. Os estados mentais associados a este agente resultam, principalmente, da redução absoluta de estímulos sensoriais, da constante exposição à estimulação repetitiva, monótona, e da drástica redução da atividade motora. Estes estados podem estar associados, assim, ao confinamento solitário ou prolongada privação social e de estímulo; ao extremo tédio; à fenômenos relacionados ao sono, como sonhos e sonambulismo; à estados experimentais de privação sensorial, entre outros.

2. Aumento de estimulação exteroceptiva e/ou de atividade motora e/ou emocional: em contrapartida com o agente anterior, estes estados mentais excitatórios são resultantes principalmente da sobrecarga ou bombardeio sensorial (acompanhados ou não de atividade física extenuante ou esforço), da excitação emocional profunda, da fadiga mental, etc. Esse tipo de alteração de consciência pode ser induzido através de diversos estados, como estados de lavagem cerebral, transe hiper-cinético associado ao contágio emocional encontrado em ambientes de grupo, conversão religiosa, estados de transe xamânicos e proféticos durante cerimônias tribais, etc. Além disso, alterações na consciência também podem surgir de turbulência ou conflito emocional interior, ou secundárias à condições externas favoráveis à excitação emocional intensificada. Dentre os exemplos destes estados temos os estados psicóticos agudos (tais como reações da esquizofrenia), as amnésias, neuroses traumáticas, a despersonalização, os estados de pânico, as reações de conversão histórica, entre outros.

3. Aumento da prontidão ou envolvimento mental: estes estados mentais parecem resultar, principalmente, do estado de hiperalerta focada ou seletiva, com hipoalerta periférica resultante, durante um longo período de tempo. Podem surgir, assim, com atividades de vigilância prolongada, de oração fervorosa, de absorção mental intensa em uma tarefa, de total envolvimento mental ao ouvir um orador dinâmico ou carismático, etc.

4. Diminuição da prontidão ou relaxamento das faculdades críticas: são estados mentais que parecem ocorrer, principalmente, como resultado do que poderia ser melhor descrito como um "estado de espírito passivo", onde um pensamento ativo, direcionado para uma meta, é mínimo. Como exemplo desses estados temos os estados místicos, transcendentais e revelatórios (satori, samadhi, nirvana, consciência cósmica) alcançados por meditação passiva ou ocorridos espontaneamente durante relaxamento das faculdades

críticas de um indivíduo. Estes estados mentais ocorrem ainda em estados de *daydreaming*, sonolência e transe mediúnicos e auto-hipnóticos, e na ocorrência de experiências estéticas profundas, estados de criatividade, iluminação e insights, entre outros.

5. Presença de fatores somatopsicológicos: estes estados mentais são resultantes principalmente de alterações na química do corpo ou na neurofisiologia. Estas alterações podem ser deliberadamente induzidas ou podem resultar de condições sobre as quais o indivíduo tem pouco ou nenhum controle. Alguns exemplos são a hipoglicemia; desidratação; privação de sono; delírio tóxico produzido por febre, ingestão de agente tóxicos, ou a retirada abrupta de drogas que causam dependência, como o álcool e barbitúricos. Além disso, estes estados alterados de consciência podem ser induzidos através da administração de vários agentes farmacológicos, tais como anestésicos e psicodélicos, narcóticos, sedativos e drogas estimulantes.

Percebemos, assim, a existência de um grande e variado número de fatores capazes de proporcionar alterações de consciência. A lista abrange desde reações da esquizofrenia e delírios da febre - fatores patológicos e não controlados e/ou desejados pelo indivíduo - até transe em cerimônias tribais e ingestão de drogas estimulantes - onde o alcance de uma alteração da consciência é, normalmente, desejado ou terapêutico. Encontramos ainda, na lista, fatores que podem ocorrer no cotidiano, como fenômenos ligados ao sono e experiências estéticas profundas. Talvez, por não estarmos realmente familiarizados com o conceito das alterações de consciência, tendemos acreditar que são fatores raros e anormais. Porém, ao perceber a abrangência da lista dos fatores causadores de alterações da consciência, pode-se concluir que essas alterações são recorrentes e podem vir a afetar a qualquer indivíduo. Além de Ludwig, outros pesquisadores também se dedicaram ao tema e estudaram as alterações de consciência e seus ativadores. O tcheco Stanislav Grof, porém, utiliza um outro termo para discutir esses estados, que ele chama de Estados não ordinários de consciência.

Quando eu digo Estados não ordinários de consciência estou me referindo a estados que são significativamente diferentes do nosso estado de consciência cotidiano. Esses são estados, por exemplo, que nós podemos experimentar em vários tipos de procedimentos xamânicos, em estados de transe, em práticas espirituais, durante algum tipo de profunda meditação, estados que podemos experimentar através de hipnose, em sessões psicodélicas, e também estados que algumas pessoas podem experimentar por razões desconhecidas no meio de suas vidas cotidianas. (GROF, 2007)³⁰

³⁰ GROF. *A Psicologia do Futuro*. Porto: Via Optima, 2007. p. 11

Apesar de utilizar um termo diferente, a análise de Grof assemelha-se bastante da de Ludwig, listando os mesmos ativadores para os estados não ordinários de consciência, entre eles o transe, a hipnose e os estados psicodélicos. Tanto Ludwig quanto Grof, em suas análises, vão além da discussão dos agentes responsáveis por essas alterações, e falam também das características que carregam os indivíduos que sofrem alterações de consciência, além de discutirem a utilidade das mesmas para os indivíduos e a sociedade. Dentre as características apresentadas pelos que apresentam estados alterados de consciência, apontadas por Ludwig, estão:

1. Alterações no pensamento, caracterizados por distúrbios de concentração, de julgamento, do teste de realidade; por modos de pensamento arcaicos; por incongruências. Para pessoas que sofrem dessas alterações, os opostos podem coexistir sem qualquer conflito (psico)lógico.

2. Distúrbio do senso de temporalidade, com a noção de tempo e cronologia alterados e sentimentos de atemporalidade ou de infinito

3. Perda de controle, caracterizada por medo de perda da noção da realidade ou do auto-controle. Nestes casos, o indivíduo pode tentar resistir à experiência - durante hipnose, anestesia - ou desejá-la e acolhê-la - LSD, álcool, estados místicos.

4. Mudança na expressão emocional, com surgimento de emoções mais intensas e primitivas e extremos emocionais.

5. Mudança da imagem corporal, caracterizada por distorções da imagem corporal, despersonalização, divisão entre corpo e mente, além de dissolução das fronteiras entre o sujeito e os outros/o mundo.

6. Distorções de percepção, com presença de aberrações perceptivas, incluindo alucinações, pseudo-alucinações, ilusões variadas, etc. Estas distorções podem se dar através da expressão de medos e conflitos, ou de alucinações de luzes, cores, formas, etc.

7. Mudança de sentido ou significância, onde ocorre um aumento do sentido ou significância das experiências subjetivas, das ideias, das percepções. Há ainda o surgimento de sentimentos profundos de insight, de iluminação e de descoberta da verdade.

8. Senso do Inefável, demonstrando uma incapacidade de comunicar a natureza ou essência da experiência para alguém que não tenha passado por uma experiência semelhante, devido a singularidade dessas experiências subjetivas, como os estados transcendentais, estéticos, criativos, psicóticos e místicos.

Essas características retratam diversas mudanças na percepção do indivíduo em relação ao que é considerado um estado normal, não alterado de consciência, com alterações na percepção, no julgamento e controle emocional, no prejuízo do entendimento da realidade, entre outros. Algumas dessas características podem mostrar-se deletérias, prejudiciais para o indivíduo e a sociedade, como situações onde a perda do auto-controle pode levar a ataques de raiva e/ou tendências auto-destrutivas. Porém, várias dessas experiências apresentam-se benéficas, servindo como fonte de novos conhecimentos, expressões e de socialização, que servem ao indivíduo e a sociedade.

Após definir os estados alterados de consciência, retratando os agentes motivadores e as características desses estados, Ludwig discute a evolução da capacidade de transe do homem, questionando aonde levaria a evolução dessa capacidade. Além disso, o autor trata das possíveis utilidades e funções biológicas, psicológicas e sociais que as alterações de consciência podem apresentar.

Eu acho difícil de aceitar, por exemplo, que a capacidade do homem para cair em transe tem evoluído apenas para que ele possa ser hipnotizado no palco ou em um ambiente clínico ou laboratorial. Além disso, a ocorrência generalizada e utilização de estados místicos e de possessão ou experiências estéticas e criativas indicam que esses ASC satisfazem muitas necessidades, tanto para o homem quanto para a sociedade. Embora a minha tese possa se provar teleológica, eu sinto que esta abordagem irá lançar alguma luz sobre a natureza e a função desses estados. O meu ponto de vista, então, é que ASC pode ser considerado (para usar a terminologia de Sherrington) como "vias finais comuns" para muitas formas diferentes de expressão e experiência humana, tanto adaptativas quanto não adaptativas. Em alguns casos, a regressão psicológica encontrada em ASC irá provar ser atávica e prejudicial para o indivíduo ou a sociedade, enquanto em outros casos, a regressão será "a serviço do ego" e capacitará o homem a transcender os limites da lógica e da formalidade ou expressar necessidades e desejos reprimidos de forma socialmente sancionada e construtiva. (LUDWIG, 1966)³¹

Ludwig discute, assim, a utilidade da capacidade de entrarmos em transe e o seu desenvolvimento na escala evolutiva do homem. A capacidade humana de entrar em transe através da hipnose ou de outros mecanismos teria surgido e evoluído somente para fins médicos ou de entretenimento? A partir do questionamento de Ludwig, abre-se um campo

³¹ LUDWIG. *Altered State of Consciousness*. Chicago: Archives of General Psychiatry Journal, 1966. p.06. Tradução livre da autora. No original "I find it difficult to accept, for example, that man's ability to lapse into trance has been evolved just so he can be hypnotized on stage or in a clinical or laboratory setting. Moreover, the widespread occurrence and use of mystical and possession states or aesthetic and creative experiences indicates that these ASCs satisfy many needs both for man and society. Although my thesis may prove teleological, I feel that this approach will shed some further light on the nature and function of these states. My viewpoint, then, is that ASCs might be regarded (to use Sherrington's terminology) as "final common pathways" for many different forms of human expression and experience, both adaptive and maladaptive. In some instances the psychological regression found in ASCs will prove to be atavistic and harmful to the individual or society, while in other instances the regression will be "in the service of the ego" and enable man to transcend the bounds of logic and formality or express repressed needs and desires in a socially sanctioned and constructive way."

de investigação sobre a aplicabilidade desses estados de alteração de consciência tanto para fins epistêmicos quanto para fins terapêuticos. Ludwig afirma que esses estados não são raros, como a sociedade tende a crer, mas, pelo contrário, possuem ocorrência generalizada. Além disso, Ludwig acredita na utilidade dessas alterações de consciência, que podem ter diversas funções e satisfazer a várias necessidades do homem e da sociedade. A evolução da capacidade de transe, de atingir esse estados alterados, pode servir para ultrapassar limites lógicos, para catalisar novos conhecimentos e experiências, e para gerar novas formas de expressão e representação ao interferirem na percepção de mundo e na relação com o real. Esses estados são importantes, ainda, na libertação do reprimido, por permitirem a expressão da loucura ou de sentimentos “proibidos”, por funcionarem, portanto, como uma válvula de escape para os que sofrem com a repressão social. Em ambientes onde essas alterações da consciência são aceitas, o indivíduo pode expressar, de maneira sancionada pela sociedade, vontades e necessidades normalmente não admitidas. Além disso, o transe, utilizado em eventos místicos, cerimônias religiosas, entre outros, tem poder de coesão social, de aumentar a capacidade de socialização, incitando a participação das massas em estados de transe compartilhado, que podem aumentar, ainda, o sentimento de pertencimento àquele grupo. Além disso, Ludwig apresenta as alterações de consciência como “vias finais comuns” de diversas formas de representação e experiência humana, apontando essas alterações como energia potencializadora de atitudes e processos.

Ludwig também destaca que as alterações da consciência podem mostrar-se prejudiciais para o indivíduo e a sociedade, em alguns casos, e benéficas, em outros. Portanto, apesar de existirem numerosas utilizações das alterações de consciência que adaptaram-se mal ao homem e à sociedade, como o avanço de impulsos proibidos (reações psicóticas agudas e reações de pânico); a fuga de responsabilidades e tensões internas (através de narcóticos, álcool) e a manifestação de tendências auto-destrutivas (reações de raiva; casos de morte em cerimônias religiosas), outras inúmeras alterações de consciência foram empregadas de forma positiva. Elas foram aplicadas na busca por novas experiências e conhecimentos, ou para expressar tensões psíquicas e aliviar conflitos, ambos sem perigo para o próprio indivíduo e para os outros, encaixando-se de forma adequada e construtiva na sociedade. Entre as utilizações positivas dos estados alterados de consciência, Ludwig destaca a Cura, as Vias de novos conhecimentos ou experiências e as Funções sociais. Em relação à Cura, as alterações de consciência foram recorrentemente utilizadas por xamãs e pastores, que entram em transe para assim diagnosticarem os

pacientes; e por pacientes que são levados ao transe, por xamãs ou psiquiatras - que vêm a produção dessas alterações como um pré requisito crucial para a cura. Além disso, alterações de consciência induzidas farmacologicamente (LSD, CO2 amytal, etc.) tem importante papel medicinal no alívio de repressões e na indução de dissociações temporárias. Já nas Vias de novos conhecimentos ou experiências, o esforço para adquirir novos conhecimentos, experiências e inspirações no campo da religião, meditação, experiências místicas, entre outros, serviram ao homem na abertura de novos campos de experiência, reafirmando valores morais, resolvendo conflitos emocionais, e, muitas vezes, permitindo-lhes lidar melhor com a sua condição humana e com o mundo. Além disso, a intensa experiência estética adquirida ao absorver uma cena majestosa, uma obra de arte, ou uma música, pode ampliar as experiências subjetivas do homem e servir como uma fonte de inspiração criativa. Há também inúmeros casos de súbita iluminação, insights criativos e resoluções de problemas que ocorrem quando o indivíduo atinge tais estados alterados como transe, sonolência, sono, meditação passiva ou intoxicação por drogas. Em relação as Funções sociais, as alterações de consciência servem ao indivíduo em situações, por exemplo, onde a pessoa que sofre possessão em cerimônias religiosas e/ou tribais alcança um status social elevado ao cumprir esse papel. Além disso, elas são úteis para a sociedade, ao reafirmar crenças locais que permitam exercer algum controle sobre o desconhecido e ao reforçar a coesão e identificação do grupo.

O psiquiatra, filósofo e antropólogo Roger N. Walsh também destaca o reconhecimento das utilidades benéficas desses estados alterados de consciência e afirma que os mesmos ocorrem de forma abundante. Além disso, Walsh alega que esses estados foram, durante um longo período, marginalizados e patologizados pela sociedade ocidental industrial, que mostrava grande resistência a esses estados alterados de consciência.

Conforme a pesquisa continuou, mais e mais estados alternativos de consciência foram reconhecidos e muitos se mostraram benéficos. Esta abundância contrastava fortemente com a visão ocidental convencional, que tinha considerado, durante muito tempo, os estados alterados como sendo relativamente poucos e principalmente patológicos, como o delírio e a intoxicação. Realmente, nossa cultura tem resistido por muito tempo até mesmo a reconhecer a existência, sem falar do valor, de estados alternativos. (WALSH, 1998)³²

³² WALSH. *States and Stages of Consciousness: Current Research and Understandings*. In: Hameroff, Stuart at al. *Toward a Science of Consciousness – The Second Tucson Discussions and Debates*. London: The MIT Press, 1998. p.678. Tradução livre da autora. No original “As research continued, more and more alternate states of consciousness were recognized and many appeared beneficial. This abundance contrasted starkly with the conventional Western view, which had long considered altered states to be relatively few and primarily pathological, such as delirium and intoxication. Indeed, our culture has long resisted even recognizing the existence, let alone the value, of alternate states”.

A afirmação de Walsh revela, portanto, a resistência de certas sociedades em admitir a existência desses estados alternativos de consciência e, principalmente, em considerar que os mesmos podem ser úteis e valiosos para os indivíduos. Destaca que a sociedade ocidental convencional discriminou esses estados, resumindo-os a estados doentios. Grof também discute a não aceitação desses estados pela sociedade e explicita, ainda, a importância de explorarmos os estados alterados de consciência e de reapresentá-los à sociedade ocidental industrial. Enquanto diversas sociedades valorizaram e desenvolveram esses estados alternativos, essa sociedade ocidental fechou-se para eles, patologizando e segregando esses estados e os indivíduos que os atingiam.

...estados não ordinários de consciência que são interessantes do ponto de vista da terapia, da transformação pessoal e da evolução da consciência. Estados dos quais nós podemos nos beneficiar de forma significativa. (...) É muito importante criarmos alguns links sobre os estados não ordinários de consciência porque a sociedade ocidental industrial não está realmente familiarizada com esses estados, muito diferentemente das culturas nativas, que cultivam esses estados em altíssima estima e passam um grande tempo desenvolvendo técnicas de induzi-los. Eles usam isso como uma parte integral de suas práticas rituais espirituais, de suas práticas de cura; usam para a exploração da percepção extra-sensorial, exploração da intuição, como fonte de inspiração artística, e por aí vai. Mas a civilização ocidental industrial patologizou esses estados não ordinários... O que todo esse novo conhecimento significa em nossas vidas, individualmente e coletivamente? Como nós podemos tornar nossas vidas mais completas, mais recompensadoras, mais criativas? (GROF, 2007)³³

Grof parece repetir o questionamento de Ludwig. O que esses estados significam na vida dos indivíduos, e para que poderiam usá-los? Grof destaca ainda a patologização desses estados pela sociedade ocidental industrial, que os fixou sob o rótulo de doenças, de estados fora da normalidade e que, portanto, deveriam ser tratados.

Diversas sociedades representam resistência a processos e experiências de outras culturas ou tradições, e acabam por lidar com eles como algo a ser corrigido ou exterminado, em uma visão etnocêntrica. Muitas vezes, o que é considerado diferente, não natural, anormal, é ignorado ou excluído por determinada sociedade que se esquece que os elementos considerados normais por um determinado grupo não existem *a priori*, mas foram construídos e naturalizados através da influência política de certos grupos, a partir de contingências históricas específicas. É preciso, assim, levar em conta quais códigos culturais são evidenciados quando certas regras são produzidas e interpretadas, e lembrar ainda que os códigos são mutáveis.

³³ GROF. *A Psicologia do Futuro*. Porto: Via Optima, 2007. p. 15

Ao concentrar-se nos grandes centros urbanos, as preocupações da sociedade industrial voltaram-se para questões ligadas à produção em massa, ao desenvolvimento da tecnologia, etc.. Com isso, houve um movimento de diminuição da conexão do homem com a natureza e com antigos ritos. Com essa mudança de prioridades e dos grupos de poder, as tradições das sociedades tribais foram gradativamente deixadas de lado. Talvez por isso a capacidade de transe do indivíduo tenha deixado de ser explorada e colocada em uma posição marginalizada. Um caminho muito diferente do que foi traçado por sociedades tradicionais, que incorporaram esses estados alterados de consciência em suas práticas e deram a eles diversas utilidades. Desenvolveram suas intuições, inspirações e percepções através da exploração desses estados. Ao se instigar uma discussão acerca desta questão, abre-se espaço para uma possível valorização desses estados, a partir do estudo dos estados alterados e das formas de desenvolvimento dos mesmos, o que foge de uma simples patologização.

O arqueólogo David Lewis-Williams, em seu livro *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, também trata da questão da identificação negativa desses estados de consciência alterada. Ele ressalta que os estados ordinários de consciência, que permanecem dentro dos padrões ditos normais, são considerados genuínos, bons, enquanto os estados não ordinários de consciência, até pouco tempo, eram vistos como pervertidos ou alterados.

...isso implica que há "consciência ordinária", que é considerada verdadeira e boa, e, em seguida, estados pervertidos, ou 'alterados'. Mas vimos que todas as partes do espectro são igualmente "genuínas". A frase "estados alterados de consciência" é útil o suficiente, mas precisamos lembrar que ele carrega muita bagagem cultural (WILLIAMS, 2004)³⁴

Williams questiona, assim, o próprio termo estados alterados de consciência, cunhado por Ludwig. O autor destaca que o termo, apesar de útil para a discussão do assunto, define esses estados de consciência como estados alterados, em contraponto com os que seriam os estados ditos normais. Williams lembra que o termo carrega uma bagagem cultural, afinal, as distinções entre o que é visto como normal e o que é visto como alterado não existem *a priori*, foram construídas culturalmente. O que é considerado normal, natural, na sociedade atual, pode ser diferente do que era apresentado como normal em

³⁴ WILLIAMS. *The Mind in The Cave – Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames & Hudson, 2004, p.125. Tradução livre da autora. No original “...It implies that there is ‘ordinary consciousness’ that is considered genuine and good, and then perverted, or ‘altered’, states. But we have seen, all parts of the spectrum are equally ‘genuine’. The phrase ‘altered states of consciousness’ is useful enough, but we need to remember that it carries a lot of cultural baggage”

outras épocas, em outras sociedades. Deste modo, para evitar o contraponto entre alterado e natural, muitos teóricos preferem chamar estes estados de não ordinários, ou alternativos.

Portanto, da mesma forma que Szeemann buscava retirar o estigma negativo das obsessões, modificando a maneira como eram vistas pela sociedade, autores como Grof, Ludwig e Walsh pretendem mostrar o lado positivo dessas alterações de consciência, destruindo paradigmas já cristalizados. Mais do que fazer um juízo de valor sobre esses estados alterados de consciência, eles identificam esses estados alternativos como uma potente energia catalisadora de processos, assim como Szeemann identificava as obsessões. Pretendem, porém, que esses estados alternativos da consciência deixem de ser vistos como doença, anomalia ou energia negativa para serem vistos como uma energia positiva e geradora de atitudes, representações, produções e processos. Além disso, buscam mostrar que os estados alterados de consciência não se tratam de estados raros, exóticos, mas de algo que pode ser atingido por qualquer indivíduo. Estados que estão latente em todos os homens, esperando para serem explorados.

Nossa consciência normal desperta (...) é um tipo especial de consciência, enquanto tudo sobre ela, se separara dela pela mais fina das telas, lá existem formas potenciais de consciência completamente diferentes. Podemos passar a vida sem suspeitar de sua existência; mas aplique o estímulo necessário, e com um simples toque eles estão todos lá em toda a sua plenitude, tipos definidos de mentalidade que, provavelmente, em algum lugar tem o seu campo de aplicação e adaptação. Nenhuma medida do universo em sua totalidade pode ser final, o que deixa essas outras formas de consciência completamente desconsideradas. Como considerá-las é a questão - por que elas são tão descontínuas com a consciência ordinária. No entanto, elas podem determinar atitudes das quais não podem fornecer a fórmula, e abrem uma região que falham em dar um mapa. De qualquer forma, elas proíbem um fechamento prematuro das nossas contas com a realidade. (JAMES, 1929)³⁵

William ressalta, assim, a existência de uma possibilidade latente, em todo indivíduo, de despertar esses estados alterados de consciência. Mostra que eles podem ser explorados por qualquer pessoa que deseje. Explicita também que esses estados encerram um *fechamento prematuro das contas com a realidade*, ou seja, que nossa percepção do mundo e do real deixa de estar resolvida, clara, e estabelecida de forma definitiva, e passa

³⁵ JAMES. The Varieties of Religious Experience, New York: Modern Library, 1929. p. 378. Tradução livre da autora. No original “Our normal waking consciousness... is but one special type of consciousness, whilst all about it, parted from it by the filmiest of screens, there lie potential forms of consciousness entirely different. We may go through life without suspecting their existence ; but apply the requisite stimulus, and at a touch they are all there in all their completeness, definite types of mentality which probably somewhere have their field of application and adaptation. No account of the universe in its totality can be final which leaves these other forms of consciousness quite disregarded. How to regard them is the question - for they are so discontinuous with ordinary consciousness. Yet they may determine attitudes though they cannot furnish formulas, and open a region though they fail to give a map. At any rate, they forbid a premature closing of our accounts with reality.”

a ser um campo aberto, onde novos fatores podem ser descobertos. Ao considerar a possibilidade de explorar esses estados alterados de consciência e através deles adquirir novas percepções e experiências, percebermos que podemos transcender os limites da lógica. Willian destaca, ainda, a subjetividade desses estados, apresentando-os como descobridores de mundos dos quais não se consegue dar um mapa. As experiências vivenciadas pelo sujeito podem ser assim, inefáveis, ou seja, impossíveis de se explicar para quem não as vivenciou, devido a singularidade dessas experiências subjetivas.

Assim, o presente trabalho pretende tratar das estéticas que surgem a partir das experiências atingidas através de estados alternativos de consciência. Estéticas nas quais as alterações de consciência são o cerne do trabalho, a energia primal e motivadora, o que gera os processos artísticos.

O termo estéticas de consciência alterada é abrangente, afinal, os estados alterados de consciência são abundantes e recorrentes, englobando diversos grupos e artistas que atingiram esses estados de forma proposital ou não. Ao utilizar um termo abrangente, analisando atitudes e obras através das estéticas de consciência alterada, tem-se a possibilidade de criar novos arranjos, relações antes invisíveis entre artistas que pertencem a diferentes períodos e estilos, e que não eram normalmente discutidos em comparação.

O termo estéticas de consciência alterada assemelha-se as mitologias individuais de Szeemann pois, ao trabalhar em estados alterados de consciência, muitos artistas criam mitologias individuais, mundos paralelos e, algumas vezes, sua própria linguagem. Artistas como Emma Kunz e Adolf Wölfli, citados por Szeemann, podem ser analisados dentro das estéticas da consciência alterada. A esquizofrenia de Wölfli e os ritos religiosos de Kunz encaixam-se na descrição de Ludwig, sendo citados nos artigos como geradores de alterações de consciência. Além deles, diversos outros movimentos e artistas utilizaram-se de estados alterados de consciência para produzir e, portanto, encaixam-se no termo. A psicodelia, movimento que teve seu auge na década de 60, surgiu como resultado da contracultura e do estilo de vida *hippie* e caracterizou-se pelo uso de drogas psicotrópicas, como o LSD, que auxiliavam na criação de obras da literatura, música ou artes visuais. Diversos artistas da chamada *Art Brut*, termo cunhado por Jean Dubuffet, também produziram a partir de estados alterados através da esquizofrenia ou de outras doenças alucinatórias. O artista e músico americano La Monte Young é mais um exemplo dentre os artistas que utilizaram-se dos estados alterados de consciência, e contou com a ajuda de psicodélicos para prosseguir em seus esforços musicais. *Cannabis*, LSD e Peyote desempenharam um papel importante na vida de Young a partir de meados da década de

1950. Young revela a importância de atingir estados alterados de consciência em seu processo de criação, utilizando-os para expansão da consciência e como ferramenta criativa.

Todos que conheci e com quem trabalhei gostavam muito de utilizar drogas como uma ferramenta criativa, bem como uma ferramenta de expansão da consciência. (...) Estas ferramentas podem ser usadas para sua própria vantagem, se você é o mestre delas... Se usadas com sabedoria - a ferramenta correta para o trabalho correto - elas podem desempenhar um papel importante... Elas permitem que você vá dentro de si mesmo e se concentre em determinadas relações de frequência e relações de memória de uma maneira muito, muito interessante. (YOUNG, 2000)³⁶.

Young explicita, assim, que esses estados alterados de consciência poderiam possuir um papel positivo e auxiliar na produção artística. Poderiam ser utilizados por artistas para catalisar novas experiências, ultrapassar limites lógicos, explorar a percepção extra-sensorial, explorar a intuição e a inspiração, entre outros usos. Além disso, esses estados poderiam funcionar como válvula de escape, através da arte, para indivíduos reprimidos pela sociedade. Através do processo artístico, muitos autores puderam expressar seus medos, desejos e sentimentos proibidos, afinal, expressá-los através da arte é, geralmente, admitido pela sociedade.

Dessa forma, o presente trabalho pretende apresentar esses estados alterados de consciência como uma energia primal, como uma força catalisadora de processos artísticos, da mesma forma que Szeemann identificou as obsessões. Pretende-se discutir a relação entre esses estados alterados de consciência e a criação artística, a criatividade e o surgimento de novas formas de representação. Serão definidas, assim, no próximo capítulo, as chamadas estéticas da consciência alterada. O capítulo discutirá a relação desses estados alterados com a produção e inspiração artísticas e analisará alguns dos agentes catalisadores desses estados, como as doenças da mente e o uso de drogas psicoativas.

³⁶ YOUNG. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Music in the Twentieth Century series. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000. Tradução livre da autora. No original “Everybody I knew and worked with was very much into drugs as a creative tool as well as a consciousness-expanding tool. (...) These tools can be used to your advantage if you're a master of [them]... If used wisely - the correct tool for the correct job - they can play an important role... It allows you to go within yourself and focus on certain frequency relationships and memory relationships in a very, very interesting way.”

3. As estéticas da consciência alterada e a loucura como catalisador de estados alterados de consciência.

O termo estéticas da consciência alterada refere-se às objetivações estéticas criadas a partir de estados alterados de consciência. Os diversos estados alterados da consciência seriam capazes de interferir na criatividade do indivíduo e de funcionarem como fonte de inspiração e de criação de novas linguagens. A relação entre a criatividade, por exemplo, e alguns desses estados alterados, como a loucura, o “espiritual”, o uso de psicoativos, os estados oníricos, entre outros, foi amplamente estudada tanto por psiquiatras quanto por filósofos, fornecendo diferentes abordagens dentro da especificidade de cada campo. Ao examinar a relação entre esses estados de consciência e a produção artística, pode-se perceber que essa ligação ocorre de forma abundante e que possui representantes em quase todos os meios artísticos, nas mais diversas épocas. Artistas que trabalharam com as artes plásticas, a literatura, a música e o cinema, vivenciaram, propositalmente ou não, estados alterados, chegando a explorá-los profundamente, e revelando o importante papel que eles tiveram em sua criação artística.

No livro *Lógica do Sentido*, Gilles Deleuze (2011) explora o termo linguagem de profundidade, que poderia ser usado para definir as estéticas criadas a partir de estados alterados de consciência. Deleuze faz um contraponto entre as chamadas linguagem de superfície e linguagem de profundidade. A linguagem de profundidade é aquela dos esquizofrênicos, dos alcoólatras, do terror e do sofrimento, e a linguagem de superfície é a dos que não atingiram essa profundidade, não vivenciaram genuinamente o sofrimento profundo, embora, por vezes, inspirem-se nas questões da profundidade para criar suas obras. A linha que separa a linguagem de superfície da linguagem de profundidade é, por vezes, tênue, e cruzar essa linha pode ser irreversível. Transpor esse limite, ou seja, cair na profundidade, seria o mesmo que atingir estados alterados de consciência, por isso, as maneiras de atingi-los seriam as mesmas: a loucura, o alcoolismo, o uso de alucinógenos, entre outros. Como descreve Deleuze, a falência da superfície acontece no momento em que essa superfície é despedaçada e o indivíduo despenca em sua profundidade:

...quando a superfície é dilacerada por explosões e rasgões, os corpos recaem na sua profundidade, tudo recai na pulsação anônima em que as próprias palavras não são mais do que afecções do corpo; a ordem primária que murmura sob a organização secundária do sentido. (DELEUZE, 2011)³⁷

³⁷ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 130.

Assim, para Deleuze, a produção realizada a partir da profundidade, a linguagem criada por ela, difere-se da que é produzida pela superfície. Da mesma forma que os processos, atitudes e estéticas dos estados alterados de consciência diferem-se, essencialmente, dos processos dos estados não alterados. Para ele, na profundidade, o corporal vem antes da razão e do sentido. Para retratar essa diferença, Deleuze contrapõe a obra do surrealista Antonin Artaud a de Lewis Carroll, autor que evocava elementos fantásticos em sua obra, como em *Alice no País das Maravilhas*. Ele coloca Artaud como representante da linguagem de profundidade e Carroll como representante da linguagem de superfície. A obra de Artaud - que viveu muitos anos em manicômios - é lida por Deleuze como linguagem da esquizofrenia. Artaud fez, em seu texto *L'Arve et L'aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carrol*, uma transcrição da primeira estrofe de *Jabberwocky*, de Carrol, realizando diversas alterações:

Il était roparant, et les vliqueux tarands
Allaient en gibroyant et en brimbulkdriquant
Jusque lá où la rourghe est à rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde:
Tous les falomitards étaient les chats-huants
Et les Ghoré Uk'hatis dans le Grabugeument (ARTAUD *apud* DELEUZE, 1947)³⁸

Deleuze afirma que as alterações realizadas por Artaud nessa adaptação do texto de Carroll faz com que “estejamos em um outro mundo e em uma outra linguagem. Com espanto, reconhecemos sem esforço: é a linguagem da esquizofrenia” (DELEUZE, 2011)³⁹. Assim, para Deleuze, a estrofe acima comprova que Artaud escrevia da profundidade da esquizofrenia. De acordo com Deleuze, existe, assim, uma acentuada distância na produção de Carroll e de Artaud, nas produções da superfície e da profundidade, distância essa marcada pela diferença de intensidade dos problemas vividos:

Medimos, num mesmo gesto, a distância que separa a linguagem de Carroll, emitida na superfície, e a linguagem de Artaud, talhada na profundidade dos corpos – a diferença de seus problemas. Damos então todo o seu alcance as declarações de Artaud na carta de Rodez: "Não fiz tradução do *Jabberwocky*. Tentei traduzir um fragmento mas isto me aborreceu. Jamais gostei deste poema, que sempre me pareceu de um infantilismo afetado... Não gosto dos poemas ou das linguagens de superfície e que respiram ócios felizes e êxitos do intelecto, mesmo que este se apóie no ânus, mas sem que se empenhe nisso a alma ou o coração. O ânus é sempre terror e não admito que percamos um excremento sem nos dilacerarmos com a possibilidade de que aí percamos também nossa alma e não há alma no *Jabberwocky*... Podemos inventar nossa própria língua e fazer falar a língua pura com um sentido extra-gramatical, mas é preciso que este sentido seja válido em si, isto é, que venha do pavor. *Jabberwocky* é a obra de um aproveitador que quis intelectualmente saciar-se, ele, farto de uma refeição bem servida, saciar-se com a dor de outrem." (...) Façamos um resumo: Artaud considera Lewis Carroll como um perverso, um pequeno perverso, que se

³⁸ ARTAUD *apud* DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 86.

³⁹ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 86.

restringe a instauração de uma linguagem de superfície e não sentiu o verdadeiro problema de uma linguagem em profundidade - problema esquizofrênico do sofrimento, da morte e da vida. (DELEUZE, 2011).⁴⁰

Deleuze mostrou, assim, que Artaud enxergava uma diferença primal entre sua produção e a de Carroll. Artaud acreditava que, para uma criação viceral, seria necessário atingir a profundidade, o sofrimento genuíno, e arriscar-se “a perder a alma” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 2011)⁴¹. Portanto, considerava pueris as questões e os jogos de Carroll, que não havia passado pelas dores e reais sofrimentos da profundidade. Mais que isso, apresentava Carroll como um aproveitador, que do seu universo bem educado, bem alimentado, da sua posição de “esnobe inglês, que frisa o obscuro como cachos frisados a ferro quente” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 2011)⁴², criava trechos de fecalidade em suas obras, mas sem mergulhar realmente nos problemas da profundidade. Artaud defende ainda a invenção de uma nova língua, que faz sentido em seu próprio universo e que também o retrata, contanto que essa língua seja criada a partir do sofrimento e do terror da profundidade. Percebe-se, assim, que Deleuze, ao contrapor a obra de Carroll e Artaud em seu livro, valorizava as obras da profundidade em detrimento das da superfície. “Por todo Carroll, não daríamos uma página de Antonin Artaud” (DELEUZE, 2011)⁴³. Deleuze defendia que é exatamente ao atingir essa profundidade, ou esses estados alterados de consciência, que o indivíduo alcançaria uma nova realidade capaz de produzir obras sublimes e viscerais, onde o sentido é secundário e a ênfase costuma estar no corporal:

A primeira evidência esquizofrênica é que a superfície se arreventou. Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente porque não há mais superfície nos corpos. O primeiro aspecto do corpo esquizofrênico é uma espécie de corpo-coador: Freud sublinhava esta aptidão do esquizofrênico para captar a superfície e a pele como perfuradas por uma infinidade de pequenos buracos. A consequência é que o corpo no seu todo não é mais que profundidade e leva, engole todas as coisas nesta profundidade escancarada que representa uma involução fundamental. Tudo é corpo e corporal. (...) Como não há superfície, o interior e exterior, o continente e o conteúdo não tem mais limite preciso e se afundam em uma universal profundidade...” (DELEUZE, 2011).⁴⁴

Assim, ao atingir essa profundidade, segundo Deleuze, o indivíduo superaria limites e veria a falência de antigos padrões. Não haveria mais distinções entre o interior e o exterior, não haveria separações entre mental e corporal. A partir desta dissolução de fronteiras, novas experiências poderiam revelar-se, assim como uma nova organização dos

⁴⁰ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 87.

⁴¹ ARTAUD *apud* DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 87.

⁴² DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 87.

⁴³ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 96.

⁴⁴ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 89.

sentidos que dariam origem a uma nova linguagem, uma nova estética. E são essas estéticas da profundidade que se pretende explorar no presente trabalho.

Dentre os catalisadores dessas estéticas da profundidade, Deleuze discute, em especial, em *Lógica do Sentido*, a esquizofrenia e o alcoolismo, ou uso de drogas. Ele explica, ainda, que a rachadura que causa a falência da superfície ocorre através de dois processos que se diferem em natureza: “a fissura que prolonga sua linha reta incorporal e silenciosa na superfície, e os golpes exteriores ou os impulsos internos ruidosos que a fazem desviar, que a aprofundam e a inscrevem ou a efetuam na espessura do corpo” (DELEUZE, 2011)⁴⁵. Deleuze afirma que existe, ainda, a junção destes dois processos, que prolonga, ao mesmo tempo, a fissura na superfície e na profundidade. As maneiras pelas quais se atinge essa junção são propriamente a loucura e o uso de drogas, lícitas ou ilícitas. De acordo com Deleuze, esses são, talvez, os meios mais perfeitos de alcançar a profundidade, devido ao tempo que eles tomam, ao invés de confundir de imediato as duas linhas em um ponto fatal:

Quando Fitzgerald ou Lowry falam desta fissura metafísica incorporal, quando nesta encontram, ao mesmo tempo, o lugar e o obstáculo de seu pensamento, a fonte e o estancamento de seu pensamento, o sentido e o não-sentido, é com todos os litros de álcool que eles beberam, que efetuaram a fissura no corpo. Quando Artaud fala da erosão do pensamento como de alguma coisa de essencial e de acidental ao mesmo tempo, radical impotência e, entretanto, autopoder, já o faz partindo do fundo da esquizofrenia. (DELEUZE, 2011).⁴⁶

Deleuze defende, assim, que o uso do álcool e a esquizofrenia seriam perfeitos exemplos de agentes responsáveis pela fissura que rompe a superfície e penetra na profundidade do indivíduo. O processo, quando evolui lentamente e não torna-se fatal para o homem, acabaria por possuir a potência de catalisar novas experiências e possibilidades. Seria, portanto, através desses catalisadores que Fitzgerald, Lowry, Artaud, e muitos outros, teriam ido de encontro a sentimentos antes colocados em lados opostos, como o poder e a impotência, o sentido e o não sentido. Através do efeito das drogas, ou da esquizofrenia, eles seriam capazes de romper antigos limites e de criar uma nova linguagem. Dessa forma, a loucura e o álcool uniriam Artaud, Fitzgerald e Lowry na linguagem da profundidade, das profundezas, na estética das consciências alteradas.

Por serem diversos os agentes catalisadores desses estados alterados, o presente trabalho, na impossibilidade de dar conta de todos eles, se concentrará precisamente nas doenças da mente e no uso de drogas como ativadores dessas estéticas, dessas linguagens.

⁴⁵ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 159.

⁴⁶ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 160.

Estes dois agentes estão entre os principais potencializadores dessas estéticas alternativas, tendo influenciado a vida e a obra de diversos pensadores e artistas, como Fitzgerald e Allan Poe - e suas relações com o álcool - e Henri Darger e Adolf Wölfli - diagnosticados com esquizofrenia. Este capítulo tratará, portanto, da loucura, ou seja, das doenças maniaco-depressivas, analisando o contexto histórico dessas doenças e da sua relação com a arte, e discutindo as estéticas geradas a partir dela.

A loucura é, provavelmente, o motivador de alterações de consciência estudado de forma mais ampla em sua relação com a produção artística. Diversos ensaios discutem as doenças mentais e sua influência na criatividade (KARLSSON, 1970. LANGE-EICHBAUM, 1932. RICHARDS, 1981).⁴⁷ Porém, o posicionamento da sociedade em relação à loucura e às obras realizadas a partir dela modificou-se substancialmente ao longo da história. Em determinadas épocas, a loucura foi considerada cotidiana, naturalizada; em outras, foi qualificada como um estado não aceito, que deveria ser excluído e silenciado:

Na Idade Média, e depois no Renascimento, a loucura está presente no horizonte social como um fato estético ou cotidiano; depois, no século XVII – a partir da internação – a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão. Ela perdeu essa função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (FOUCAULT, 2006).⁴⁸

Assim, no ensaio *Loucura, Literatura e Sociedade*, Foucault explicita que a loucura foi valorizada pelas sociedades antigas, tendo sido relacionada a aspectos considerados positivos, como a capacidade de revelação da verdade e do futuro, e a manifestação do espiritual. A figura do louco era admitida e incorporada à sociedade, possuía um papel social. Porém, a loucura tornou-se, ao longo da Idade Clássica, uma linguagem interdita. Deu-se início a um movimento de internação e silenciamento dos indivíduos considerados, pelos mais diversos motivos, loucos. A loucura não foi a única excluída nesse grande movimento de internação ocorrido a partir do século XVII: “toda outra miríade de linguagens foi fechada pela sociedade em hospitais gerais, e todas elas acabaram por ser excluídas do domínio da verdade e ligadas à desrazão.” (PROVIDELLO & YASUI, 2013)⁴⁹ Dessa forma, as linguagens que eram consideradas em desacordo com a razão

⁴⁷ KARLSSON. *Genetic association of giftedness and creativity with schizophrenia*. Lund: Hereditas Journal, 1970. LANGE-EICHBAUM. *The problem of Genius*. New York: Macmillan, 1932. RICHARDS, *Relationships between creativity and psychopathology: an evaluation and interpretation of the evidence*. Worcester: Genetic psychology monographs, 1981.

⁴⁸ FOUCAULT. *Loucura, literatura, sociedade*. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito : psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.163.

⁴⁹ PROVIDELLO & YASUI. *A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol.20 no.4, Outubro, 2013. p. 01

foram recusadas pela sociedade e, portanto, afastadas do seu convívio através do confinamento:

A internação clássica enreda, com a loucura, a libertinagem de pensamento e de fala, a obstinação na impiedade ou na heterodoxia, a blasfêmia, a bruxaria, a alquimia – em suma, tudo o que caracteriza o mundo falado e interdito da desrazão; a loucura é a linguagem excluída (FOUCAULT, 2006).⁵⁰

Dessa forma, toda linguagem considerada libertina, fora dos padrões então entendidos como os da normalidade, todo evento não compreendido pela sociedade e que acreditava-se em desacordo com a religião, o governo, ou o senso-comum da época, foi confinado, tirado de circulação. Com a valorização da razão, as linguagens ligadas a desrazão foram postas à margem.

No século XIX, a relação com a loucura tem uma nova reviravolta e vive um novo tipo de confinamento, o confinamento médico. Ela é distinguida das outras linguagens marginalizadas para que receba tratamento médico. Porém, mesmo com sua passagem para o campo da ciência, ela continua em uma posição de silêncio e exclusão:

No século XIX, os psiquiatras resolvem ‘libertar’ os loucos do convívio confinado com libertinos, hereges, usurários, homossexuais, etc., para dar a eles um tratamento médico. É aqui, e somente aqui, que a loucura passa para o domínio da ciência, deixando de ser uma questão social, moral e jurídica de exclusão para ser uma questão médica de exclusão. ‘Cria-se’ a doença mental. (PROVIDELLO & YASUI, 2013)⁵¹

Providello e Yasui (2013) mostram, assim, que a forma de exclusão da loucura foi alterada, mas não deixou de existir. Uma exclusão médica, com o objetivo de realizar um tratamento, continua sendo uma exclusão, principalmente se realizada através de internações compulsórias e em uma época onde havia pouco conhecimento sobre o tema, o que acarretava a formulação de diagnósticos que muitas vezes não se confirmavam. Até mesmo a reforma proposta pelo médico francês Philippe Pinel, que consistia em uma abordagem psicológica mais humana para a custódia e tratamento dos pacientes psiquiátricos, não configurou-se, por fim, como uma modificação da questão da interdição da fala. “A loucura continuou silenciosa, agora sob os ‘cuidados’ da medicina, que exerceu um arremate dessa repressão da loucura”. (PROVIDELLO & YASUI, 2013).⁵²

⁵⁰ FOUCAULT. *Loucura, literatura, sociedade*. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito : psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.215.

⁵¹ PROVIDELLO & YASUI. *A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol.20 no.4, Outubro, 2013. p. 02

⁵² PROVIDELLO & YASUI. *A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol.20 no.4, Outubro, 2013. p. 02

Apenas no século XX, através de Sigmund Freud e sua produção - como *Estudos sobre a Histeria*, de 1895, e *A interpretação dos Sonhos*, de 1899 - houve, por meio da psicanálise e da psiquiatria, uma tentativa de criar uma possibilidade de entendimento da fala da loucura, por meio de construções teóricas complexas, que tentavam dar inteligibilidade e atribuir legitimidade e valor a essa fala. A invenção da psicanálise, um novo campo de saber, produziu uma ruptura no pensamento ocidental. Freud comparou essa ruptura com dois eventos caracterizados por ele como feridas narcísicas da humanidade. O primeiro foi atribuído a Nicolau Copérnico, que formulou, no século XVI, a teoria do descentramento da terra, ou seja, destruiu a crença vigente até então de que o universo girava em torno da terra e esta seria o centro de todo o sistema. Freud chamou esta ruptura de *golpe cosmológico* ao amor próprio do homem. O segundo evento foi aquele criado por Charles Darwin, ao romper com a ideia de um homem soberano sobre todas as outras espécies que habitavam o planeta. Para Freud, a psicanálise iria, assim, causar a terceira ferida narcísica, a mais sensível, de natureza psicológica, isto é, “a ideia de um inconsciente, de um descentramento do próprio sujeito, onde o eu não é dono nem senhor em sua própria casa” (GABBAY & VILHENA, 2010)⁵³. Assim, através da psicanálise e da ideia do inconsciente, Freud mostrou que o indivíduo não teria total controle de si mesmo. Além disso, ele atribuiu um valor e um sentido por trás da fala dos que possuem doenças psíquicas:

Sua tarefa [a do analista] é a de completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si, ou, mais corretamente, construí-lo... Na verdade, como sabemos, é possível duvidar de que alguma estrutura psíquica possa realmente ser vítima de destruição total. Depende exclusivamente de o trabalho analítico obter sucesso em trazer à luz o que está completamente oculto. (FREUD, 1969)⁵⁴

Freud chamou a atenção, assim, para a tarefa do analista, e questionou se alguma estrutura psíquica poderia ser objeto de destruição, parecendo sugerir que mesmo nas situações mais radicais restaria algo a partir do que se poderia trabalhar ou reconstruir. “O grande mérito de Freud foi, inicialmente, o de emprestar seus ouvidos às histéricas, e postular que por trás de sua fala bizarra e de seu sofrimento pudesse haver um sentido a ser decifrado” (GABBAY & VILHENA, 2010)⁵⁵, contrariando, com isso, a opinião psiquiátrica de sua época. Freud tornou-se, assim, o primeiro a fazer da fala e da

⁵³ GABBAY & VILHENA. *O sujeito da loucura*. Latin-American Journal of Fundamental Psychopath. Online, v 7, n. 2, p. 40-53, novembro de 2010. p. 46.

⁵⁴ FREUD. *Construções em análise*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XXIII. p. 239.

⁵⁵ GABBAY & VILHENA. *O sujeito da loucura*. Latin-American Journal of Fundamental Psychopath. Online, v 7, n. 2, p. 40-53, novembro de 2010. p. 49.

sintomatologia dos pacientes um trabalho de tradução do inconsciente e das suas formações.

Da mesma forma que a relação da sociedade com a loucura se modificou ao longo dos séculos, a crença de que loucura, criatividade e produção artística estavam interligadas, também alterou-se com o passar do tempo. Frederick Goodwin e Kay Jamison (2007), no livro *Manic-Depressive Illness*, afirmam que é antiga a noção de uma relação entre criatividade e os extremos dos estados do humor, relação esta descrita em mitos pré-gregos e, mais tarde, por Platão e Sócrates. A loucura, como entendida por Platão e Sócrates, abrangeu uma ampla gama de estados de pensamento e emoção - não apenas a psicose - com ênfase em um estado profundamente alterado de pensamento, consciência e sentimento. Acreditava-se que loucura divina e inspiração eram obtidos somente durante particulares estados da mente, como a perda de consciência, contração de doença, ou estados de possessão. Platão discutiu amplamente a afinidade entre loucura e arte em *Phaedrus*, e chegou a afirmar que uma obra de arte perfeita só poderia ser alcançada se produzida através da inspiração da loucura:

Loucura, desde que ela venha como o dom do céu, é o canal pelo qual recebemos as maiores bênçãos. (...) Os homens de antigamente, que deram nomes às coisas, não viram desonra ou vergonha na loucura; caso contrário eles não a teriam ligado com o nome da mais nobre de todas as artes, a arte de discernir o futuro, e chamou-lhe de a arte maníaca. (...) Se um homem chega à porta da poesia intocado pela loucura das Musas, acreditando que a técnica, sozinha, vai torná-lo um bom poeta, ele e suas composições sãs nunca alcançarão a perfeição, mas serão totalmente eclipsados pelos desempenhos do louco inspirado. (PLATÃO, 2007)⁵⁶

Platão revelou, assim, que a loucura nem sempre foi vista como vergonha e desonra. Ela já foi considerada um dom, um presente dos céus. Ele afirmava, ainda, que a qualidade das obras de arte estaria relacionada à loucura de seu criador, e que seria uma ilusão um poeta acreditar que atingiria a perfeição somente através de sua técnica. Platão acreditava, dessa forma, que a inspiração através da loucura seria essencial para a criação de uma obra perfeita.

Durante a Renascença, de acordo com Goodwin e Jamison (2007), houve um ressurgimento do interesse na relação entre gênio, melancolia e loucura. Apesar disto, foi

⁵⁶ PLATÃO. *Phaedrus and the Seventh and English Letters*, traduzido por W. Hamilton. Middlesex: Penguin, 1987. p. 46-48. Tradução livre da autora. No original “Madness, provided it comes as the gift of heaven, is the channel by which we receive the greatest blessings. (...) The men of old who gave things their names saw no disgrace or reproach in madness; otherwise they would not have connected it with the name of the noblest of all arts, the art of discerning the future, and called it the manic art. (...) If a man comes to the door of poetry untouched by the madness of the Muses, believing that technique alone will make him a good poet, he and his sane compositions never reach perfection, but are utterly eclipsed by the performances of the inspired madman.”

feita uma distinção entre os melancólicos são que possuíam uma capacidade elevada de realização, e os indivíduos cuja insanidade impediu-os de utilizar seus dons. Já no século XVIII, houve uma mudança brusca de atitude, com o pensamento racional visto como essencial para o gênio. Essa visão do século XVIII inverteu-se drasticamente, em seguida, pelos românticos do século XIX que, mais uma vez, enfatizaram os extremos de humor e a experiência como fundamental para a inspiração e expressão artísticas. O primeiro ensaio do século XIX a tratar das obras realizadas por pacientes psiquiátricos foi *Medical Treatise on Mental Disorder or Mania*, do francês Philippe Pinel que, em 1801, escreveu sobre dois artistas psicóticos. Em 1810, John Haslam, boticário do Hospital Bedlam, na Inglaterra, foi o primeiro a reproduzir a obra de um paciente de manicômio em *Illustrations of Madness*. Em 1812, mesmo ano em que Lord Byron, “a personificação do Romântico” (GOODWIN & JAMISON, 2007)⁵⁷, publicava o poema *Childe Harold's Pilgrimage* - uma expressão da melancolia e desilusão sentidos por uma geração cansada das guerras das eras pós-revolucionárias e napoleônicas – o médico Benjamin Rush, autor do primeiro grande tratado psiquiátrico realizado nos Estados Unidos, registrou suas observações clínicas sobre a relação entre os estados maníacos agudos e os estados criativos:

A partir de uma parte do cérebro extraordinariamente elevada, mas não doente, a mente às vezes descobre não só uma força incomum e agudez, mas certos talentos que nunca exibira antes. (...) Talentos para eloquência, poesia, música e pintura, e engenhosidade incomum em várias das artes mecânicas, são frequentemente envolvidos com esse estado de loucura. (...) A doença que, assim, evoluciona estes novos e maravilhosos talentos e operações da mente, pode ser comparada a um terremoto que, por convulsionar estratos superiores do nosso globo, joga em sua superfície preciosos e esplêndidos fósseis, cuja existência era desconhecida para os proprietários da terra na qual eles foram enterrados. (RUSH, 1935)⁵⁸

O discurso de Rush mostra-se em consonância com o defendido por William James (1929), que afirmava que, através de certos estímulos, poderíamos despertar estados que passamos a vida sem imaginar que existiam, estados que permaneciam latentes. Da mesma

⁵⁷ GOODWIN & JAMISON. *Manic-Depressive Illness – Bipolar Disorders and Recurrent Depression*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 380. Tradução livre da autora. No original “the personification of Romantic”. p. 379

⁵⁸ RUSH. *Medical Inquiries and Observations upon the Disease of the Mind*. Philadelphia: Girg and Elliot, 1935. p. 153. Digitalizado em 2009. Disponível em http://www.evermayestate.org/sites/default/files/S016%20BRush_Medical%20Inquiries%20and%20Observations%20upon%20the%20Diseases%20of%20the%20Mind.pdf Tradução livre da autora. No original “From a part of the brain preternaturally elevated, but not diseased, the mind sometimes discovers not only unusual strength and acuteness, but certain talents it never exhibited before. (...) Talents for eloquence, poetry, music and painting, and uncommon ingenuity in several of the mechanical arts, are often involved in this state of madness. (...) The disease which thus evolves these new and wonderful talents and operations of the mind may be compared to an earthquake, which, by convulsing the upper strata of our globe, throws upon its surface precious and splendid fossils, the existence of which was unknown to the proprietors of the soil in which they were buried.”

forma, Rush declarou que a mente seria capaz de descobrir talentos que permaneciam desconhecidos, como o talento para produção artística, que seriam trazidos a tona pelas alterações de consciência atingidas através da loucura. De acordo com ele, a loucura poderia, portanto, funcionar como catalisadora de aptidões e habilidades em determinados indivíduos. Porém, nem todos os teóricos do século XIX estavam em concordância com a ligação direta entre loucura e criatividade. O ensaísta Charles Lamb, ele próprio diagnosticado com o que hoje é conhecido como bipolaridade, discorreu em seu ensaio *The Sanity of True Genius* - publicado em 1828 em sua coleção de ensaios intitulada *Essays of Elia* - sobre a importância do equilíbrio entre as faculdades mentais para o gênio e a produção artística:

A grandeza de espírito, pelo qual o talento poético deve aqui, principalmente, ser entendido, manifesta-se no admirável equilíbrio de todas as faculdades. A loucura é o esforço desproporcionado ou excesso de qualquer uma delas. (...) A essência do erro é que os homens, encontrando nos arroubos da alta poesia uma condição de exaltação, para a qual eles não têm paralelo em sua própria experiência, além da sua semelhança espúria em sonhos e febres, imputam um estado de devaneio e febre ao poeta. Mas o verdadeiro poeta sonha estando acordado. Ele não é possuído por seu assunto, mas tem domínio sobre ele. (LAMB, 1987)⁵⁹

Lamb aproximou-se, portanto, do pensamento do século XVIII, que valorizava a razão. Ele defendia, assim, que, para alcançar o verdadeiro gênio, seria necessário não o alcance da loucura mas, ao contrário, do equilíbrio entre as faculdades mentais. Lamb acreditava, ainda, que, por identificar características de sonhos e alucinações na exaltação das obras de arte, o homem acabava por transmitir essas características da obra para o poeta. Ele defendia, assim, que a exaltação das obras não viria de uma falta de controle por parte dos criadores, mas, inversamente, que os artistas teriam domínio sobre o que criam, sobre as estéticas que concebem. Portanto, de acordo com o argumento de Lamb, as propostas estéticas seriam calculadas, e as características de sonhos e alucinações encontradas nas obras seriam criadas através de uma linguagem de superfície que mimetiza uma linguagem de profundidade. Os artistas usariam, assim, a arte como artifício, ao calcular formas estéticas de expressar sentimentos e representar signos semelhantes aos da insanidade, sem que os mesmos tenham surgido de um arrombo de loucura.

⁵⁹ LAMB. *Elia and the Last Essays of Elia*. New York: Oxford University Press, 1987. p. 212. Em <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lamb/charles/elia/book2.10.html> Tradução livre da autora. No original “The greatness of wit, by which the poetic talent is here chiefly to be understood, manifests itself in the admirable balance of all faculties. Madness is the disproportionate straining or excess of any of them. (...) The ground of the mistake is, that men, finding in the raptures of the higher poetry a condition of exaltation, to which they have no parallel in their own experience, besides the spurious resemblance of it in dreams and fevers, impute a state of dreaminess and fever to the poet. But the true poet dreams being awake. He is not possessed by his subject, but has dominion over it.”

No final do século XIX, mesma época dos primeiros escritos publicados por Freud, Cesare Lombroso, psiquiatra italiano, aproximou-se da questão de forma mais específica em seu livro *The Man of Genius* (1891), onde examinou mais de cem pacientes com problemas mentais que exibiram habilidades artísticas. Porém, Lombroso tinha o objetivo de mostrar que a loucura e genialidade eram ambas formas de uma degeneração indesejável para o estado primitivo. O primeiro estudo a tratar da arte do insano em termos estéticos foi, talvez, *Art of the Mad*, de Paul Meunier, publicado em 1907. Meunier viu a arte dos loucos como primitiva no caráter, mas ao contrário de Lombroso ele não achava que os trabalhos eram patológicos. Ao contrário, ele acreditava que um estudo desses trabalhos poderia render uma compreensão da criatividade artística em geral. Em 1921, Walter Morgenthaler publicou *A Mental Patient as Artist*, um estudo sobre o artista psicótico Adolf Wolfli, considerado por Szeemann como perfeito representante do universo das mitologias individuais, conforme abordado no capítulo anterior. Em 1922, é publicado o livro *Artistry of the Mentally Ill*, de Hans Prinzhorn, psiquiatra e historiador de arte alemão. Prinzhorn trabalhou, entre 1919 e 1921, no hospital da Universidade de Heidelberg, com a função de expandir a coleção de arte e artefatos criados pelos doentes mentais. “Quando ele saiu, a coleção havia aumentado para mais de cinco mil pinturas, desenhos, colagens e objetos feitos por aproximadamente 450 pacientes de asilos mentais da Alemanha, Suíça, Itália, Holanda e Áustria.” (BLACK, 2011)⁶⁰ *Artistry of the Mentally Ill* consistia no estudo da *arte esquizofrênica* - termo utilizado por Prinzhorn - discutindo a fronteira entre a psiquiatria e a arte, a doença e a auto-expressão, e analisando artistas da coleção de Heidelberg. O ponto central do livro de Prinzhorn questiona se uma análise psicológica poderia comprovar uma ligação entre processo artístico e criativo e o insano:

Quando as pessoas do passado falavam da loucura santa que acomete o poeta durante o estado de inspiração; quando cultivavam o êxtase, os transe induzidos, e chamavam os homens loucos de santos; então todas essas formas de "loucura" devem ter compartilhado algo profundo. Caso contrário, nós teríamos que ser tão presunçosos a ponto de acusar essas pessoas de uma falta de um entendimento essencial que métodos exatos podem, talvez, corrigir. E quando, por outro lado, numerosas condições espirituais, que por séculos tinham sido aceitas como fatores culturais da mais alta ordem, são expostas hoje como doentes, então algo deve estar errado logo no início desta exposição, ou pelo menos algo de importante deve ter sido perdido, não importa o quão irrepreensíveis os métodos utilizados possam ser neles mesmos. Na verdade, estas considerações inquietantes e o interesse mais geral nas questões psicopatológicas viraram nossa atenção especialmente para o velho problema central: irá uma análise psicológica exaustiva provar essas condições – o

⁶⁰ BLACK (org). *The Art of Insanity*. Chicago: Solar Books, 2011. p. 05.

processo artístico, criativo, inspiracional de um lado, e as perspectivas do insano de outro - como sendo, de alguma forma, relacionadas? (PRINZHORN, 1972)⁶¹

Prinzhorn ressaltou, assim, que a loucura, o transe e o contato com o espiritual eram considerados valorosos e santos no passado, argumento análogo, assim, aos de Platão e Foucault, que também observaram que a loucura era vista como um dom e relacionada a fatores considerados positivos como a revelação e a manifestação. Como visto em Goodwin e Jamison (2007), a valorização ou desvalorização desses estados alterados estaria atrelado a questões políticas e sociais, contingências históricas específicas que ao longo dos séculos valorizaram a razão ou a desrazão. Com um novo foco de interesse nesses estados alterados de consciência, Prinzhorn propõe um retorno à questão central que discute se haveria uma relação entre esses estados e a produção criativa, e se uma profunda análise psicológica poderia responder a essa questão. Apesar da questão ser similar à levantada por autores como Rush e James, o ensaio de Prinzhorn incluiu a análise de obras de artistas psicóticos e esquizofrênicos, levando em consideração questões artísticas e estéticas, diferentemente do que ocorria na maior parte dos estudos anteriores.

Prinzhorn destaca em seu ensaio que os autores das obras de arte da coleção de Heidelberg trabalharam sem que fossem alimentados pela tradição e pela escolarização que são atribuídas à maior parte dos reconhecidos trabalhos artísticos. De acordo com ele, apesar de não estarem completamente dissociados de toda concepção tradicional, aqueles indivíduos distanciaram-se de tal forma do que era até então conhecido como processo configurativo e habilidade, que suas obras não poderiam ser comparadas a nada que se produzia na época. O processo configurativo, instintivo e livre de propósito, irrompia nesses autores sem um claro estímulo externo ou direção. Prinzhorn afirmava, assim, que, “em nenhum outro lugar encontramos os componentes do processo configurativo - que estão subconscientemente presentes em todo homem - em um estado tão não-adulterado.”

⁶¹ PRINZHORN. *Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972. p. 06. Tradução livre da autora. No original “When people of the past spoke of the holy madness which seizes the poet during the state of inspiration; when they cultivated ecstasies, induced trances, and called mad men holy; then all these forms of "madness" must have shared something profound. Otherwise we would have to be so presumptuous as to accuse these people of a lack of essential understanding which exact methods might perhaps correct. And when, on the other hand, numerous spiritual conditions which for centuries had been accepted as cultural factors of the highest order are today exposed as sick, then something must be awry at the very outset of this exposure, or at least something of importance must have been lost, no matter how unobjectionable the methods used may be in themselves. Indeed, these disquieting considerations and the more general interest in psychopathologic questions have turned our attention especially toward the old central problem: will a thorough psychological analysis prove these conditions - the artistic, inspirational, creative process on the one hand, and the outlook of the insane on the other- to be somehow related?”

(PRINZHORN, 1972).⁶² Para Prinzhorn, o processo configurativo desses autores esquizofrênicos havia sofrido menos influências externas se comparado ao de outros artistas. Ele destaca este fato pois acreditava que essa menor influência tinha um efeito positivo, e que o racionalismo, a escolarização, as regras e sistemas limitavam o instinto configurativo original:

Esta afirmação é sustentada por numerosas experiências. Sabemos, hoje, que a maioria das crianças possuem um desejo configurativo original, que se desenvolve livremente em um ambiente adequado, mas que desaparece rapidamente quando o racionalismo da escolarização transforma uma criatura intuitiva e espontânea em um indivíduo sapiente e propositivo... (PRINZHORN, 1972).⁶³

Assim, Prinzhorn defendeu que o fato desses artistas sofrerem uma reduzida influência exterior seria responsável pela originalidade das obras que criavam. O pensamento de Prinzhorn é análogo ao de Michel Thévoz, historiador de arte e ex-diretor da Coleção de Art Brut de Lausanne, que acredita que a cultura é responsável, em grande parte, pela formação e a educação do indivíduo, e que a educação consiste em certo aporte de conhecimento e desenvolvimento, mas que ela também é, em contrapartida, mutiladora da faculdade criativa. Para ele, os loucos não participam da mesma cultura que o restante das pessoas, sendo capazes de desenvolver e cultivar recursos que são, normalmente, negligenciados. Prinzhorn acreditava, ainda, que o surgimento, nesses pacientes, de um instinto configurativo original - instinto esse latente em todos os homens – poderia estar relacionado, também, a própria internação, a renúncia ao mundo exterior, a concentração autista em sua própria pessoa, a mudança no ambiente e, especialmente, a separação do resto do mundo com seus inúmeros pequenos estímulos, e a inatividade. Da mesma forma que Ludwig apontou a redução de estímulos e o confinamento solitário como um dos causadores de estados alterados de consciências, Prinzhorn relacionou a ativação da habilidade e do instinto criativo ao confinamento e as questões ambientais. Além da privação de estímulos, ele identificou, ainda, a esquizofrenia como possível motivadora dessas mudanças. Ele acreditava que o esquizofrênico seria capaz de atingir determinadas esferas e passar por processos semelhantes aos que passam os artistas:

Se vamos atribuir maior responsabilidade para a mudança no ambiente, outras configurações semelhantes, como conventos e prisões, devem também facilitar a

⁶² PRINZHORN. *Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972. p. 269. Tradução livre da autora. No original: “it is certain that nowhere else do we find the components of the configurative process, which are subconsciously present in every man, in such an unadulterated state.”

⁶³ PRINZHORN. *Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972. p. 307. Tradução livre da autora. No original “This assertion is supported by numerous experiences. We know today that most children possess an original configurative urge which develops freely in a suitable environment, but which disappears rapidly as the rationalism of schooling turns an instinctual, playful creature into a knowing and purposeful one.”

liberação. Também parece teoricamente provável que a introversão irá produzir o mesmo efeito. Por outro lado, nós poderíamos buscar uma explicação em uma base muito diferente. O paciente alcançaria um poder configurativo sob o efeito muito específico da esquizofrenia, que seria, em outro caso, negado a ele, por ter processos que ocorrem em sua psique que normalmente são limitados a artistas. Ambas as explicações parecem-nos interpretar corretamente uma parte das nossas observações, mas a confiabilidade do último só poderia ser estabelecida quando soubermos claramente quais formas de experiência são novas para um artista na psicose. Acima de tudo, teríamos de saber se, talvez, algo que parece bastante normal para ele, surpreenderia os outros como totalmente estranho. (PRINZHORN, 1972).⁶⁴

Assim, Prinzhorn revelou que a esquizofrenia seria capaz de gerar processos na psique do indivíduo que, a princípio, seriam atingidos exclusivamente por artistas. Com isso, ele anunciou a potência da esquizofrenia em despertar estados e processos que beneficiariam a criatividade e a produção artística. Porém, ele afirmou que essa consideração só poderia ser confirmada se pudessem ser identificadas quais são as experiências exclusivas da psicose, quais os fatores que seriam considerados normais para os psicóticos e surpreendentes para os outros. Prinzhorn não chega a essa resposta em seu livro. Porém, ao levantar essas questões, ele teria dado os primeiros passos na direção da formulação de uma resposta. “Talvez, nossa parca ignorância, que não confiava em si para desenhar linhas firmes, será substituída por uma geração mais confiante e viril, com um *sie volumus* mais certo, que irá transcender nosso racionalismo cético.” (PRINZHORN, 1972).⁶⁵

Ainda assim, a originalidade de Prinzhorn e sua exímia consciência do que seria um reino totalmente novo da criatividade artística encontrou um público ansioso, e bem além dos círculos médicos. De acordo com James L. Foy, nos anos seguintes a Primeira Guerra Mundial, a Europa estava chegando a um acordo com os movimentos revolucionários da Arte Moderna. A Arte Primitiva, que já havia ajudado a formar o Cubismo e o Expressionismo, foi, também, amplamente reconhecida e exibida. Assim, “os

⁶⁴ PRINZHORN. *Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972. p. 307. Tradução livre da autora. No original “If we assign major responsibility to the change in environment, other similar settings like convents and prisons should also facilitate liberation. It would also seem theoretically likely that introversion will produce the same effect. On the other hand, we could look for an explanation on quite a different basis. The patient would achieve a configurative power under the very specific effect of schizophrenia which is otherwise denied him, by having processes occur in his psyche which are normally limited to artists. Both explanations seem to us to interpret correctly apart of our observations, but the reliability of the latter could be established only when we know clearly which forms of experience are new to an artist in psychosis. Above all we would have to know whether perhaps something appearing quite normal to him would surprise others as totally alien.”

⁶⁵ PRINZHORN. *Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972. p. 307. Tradução livre da autora. No original “Then, perhaps our lame *ignoramus*, which did not trust itself to draw firm lines, will be replaced by a more confident, virile generation with an instinctively more certain *sie volumus* which will transcend our skeptical rationalism.”

mestres esquizofrênicos de Prinzhorn apareceram de repente em cena em uma atmosfera onde o experimental na arte encontrava uma audiência apreciativa, pelo menos nos círculos intelectuais”. (FOY, 1972)⁶⁶ A coleção e o livro de Prinzhorn atraíram a atenção de muitos artistas progressistas, incluindo expressionistas como Paul Klee e Alfred Kubin, que buscavam novos modelos de criatividade. Demonstrando seu interesse no insano, Klee afirmou que “em nosso próprio tempo, abriram-se mundos que nem todos podem ver, embora eles também sejam parte da natureza. Talvez seja verdade que apenas crianças, loucos e selvagens enxerguem dentro deles.” (KLEE *apud* BLACK, 2011).⁶⁷ O Expressionismo interessou-se, assim, pela exploração de um universo ligado a subjetividade, e livre da razão, desenvolvendo sua relação com o insano. Os artistas tiveram como influência correntes filosóficas e psicanalíticas, e foram atraídos por estudos como os de Prinzhorn e Freud:

Não por acaso, um grande desenhista e ilustrador, A. Kubin (1877-1959), explora o domínio vago e ilimitado do sonho no exato momento em que, na mesma Viena, Sigmund Freud fundamentava sua pesquisa psicanalítica sobre o estudo da atividade onírica. (ARGAN, 2006)⁶⁸

Giulio Carlo Argan (2010) revelava, com isso, os interesses análogos entre o Expressionismo e a pesquisa psicanalítica, que exploravam o universo dos sonhos e os estados oníricos. Produções cinematográficas também apontaram a relação entre o movimento artístico e as pesquisas psicanalíticas, como produções da fase expressionista de Fritz Lang. O filme *Dr. Mabuse, o Jogador*, foi realizado sob a influência das descobertas da psicanálise e dos estudos da esquizofrenia. Dessa forma, o universo expressionista, que pregava a liberdade individual, o primado da subjetividade, o irracionalismo, e os temas proibidos – o excitante, o diabólico, o sexual, o fantástico ou o perverso – aproximou-se do universo dos doentes mentais, cuja produção era caracterizada pela subjetividade, a liberdade e o abandono das inibições.

O livro de Prinzhorn chamou a atenção, ainda, de André Breton, fundador do Surrealismo, que se tornaria um ávido colecionador de trabalhos feitos por artistas psicóticos tais como o médium espírita Joseph Crépin. De acordo com Candice Black, o

⁶⁶ FOY. *The book and its reception*. In PRINZHORN, *The Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972. p. 14. Tradução livre da autora. No original “Prinzhorn's Schizophrenic masters appeared suddenly on the scene in an atmosphere where the experimental in art found an appreciative audience, at least in intellectual circles.”

⁶⁷ KLEE *apud* BLACK (org)., *The Art of Insanity*. Solar Books: , 2011. Tradução livre da autora. No original “In our own time, worlds have opened up which not everybody can see into, although they too are part of nature.”

⁶⁸ ARGAN. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 241

processo iniciou-se quando Max Ernest - que estava ciente da coleção de Heidelberg desde 1911, quando era estudante em Bonn – levou uma cópia do livro para Paris, em 1922, como um presente para Paul Eluard (um dos fundadores do Surrealismo, juntamente com Breton). Sobre seu interesse em relação ao insano, Eluard relatou:

Nós que os amamos entendemos que o insano se recusa a ser curado. Sabemos bem que somos nós que estamos trancados quando a porta do asilo é fechada: a prisão está fora do asilo, a liberdade é para ser encontrada no interior. (ELUARD *apud* BLACK, 2011)⁶⁹

Eluard relata, assim, sua crença na ligação entre o insano e a liberdade, vendo o louco como o verdadeiro indivíduo livre de amarras. Apesar de estar confinado nos asilos, ele é livre em seu interior, livre de inibições, livre para se expressar. Eles tem a liberdade de poder tudo dizer, sem preocuparem-se com as conseqüências, pois a responsabilidade do que dizem é atribuída a loucura. Percebemos, com isso, o envolvimento do Surrealismo com a produção dos esquizofrênicos, que se interessaram pelo automatismo encontrado em suas obras, e pelo mecanismo de recorrer-se ao mundo das fantasias em busca da liberação do inconsciente. “Assim como, em um movimento anterior, o Romantismo elogiou o louco como herói, os Surrealistas foram rápidos ao criar seu próprio culto da insanidade.” (BLACK, 2011)⁷⁰. O Surrealismo foi considerado, ainda, como a via literária de entrada do freudismo na França, buscando explorar “o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico” (NADEAU, 1964)⁷¹. Afinados com os estudos de Freud, eles utilizaram, ainda, em sua produção, exercícios como o da associação livre - usados por Freud - no qual sugere-se que as idéias fluam livremente visando recuperar o que foi recalcado do discurso consciente pela censura.

Como, naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com os seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao *pensamento falado*. (BRETON, 2001)⁷²

⁶⁹ ELUARD *apud* BLACK (org). *The Art of Insanity*. Chicago: Solar Books, 2011. p. 06. Tradução livre da autora. No original “We who love them understand that the insane refuse to be cured. We know well that it is we who are locked up when the asylum door is shut: the prison is outside the asylum, liberty is to be found inside.”

⁷⁰ BLACK (org). *The Art of Insanity*. Chicago: Solar Books, 2011. p. 06. Tradução livre da autora. No original “Just as an earlier movement, the Romantics, has hailed the madman as hero, so the Surrealists were quick to create their own cult of insanity.”

⁷¹ NADEAU. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1964. p. 46.

⁷² BRETON. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 37

Breton mostrou, assim, que as pesquisas de Freud foram essenciais no desenvolvimento do movimento artístico, trazendo ferramentas que os ajudaram na tentativa de atingir o automatismo psíquico e a ausência de qualquer controle exercido pela razão, como descrito no Manifesto Surrealista (1924). Breton pretendia, com isso, aproximar-se de uma forma de produção análoga à dos doentes mentais, que produziam sem inibição, e sem fazer juízo de valor sobre sua produção. Assim, com as crescentes pesquisas da época acerca das relações entre arte e loucura e das obras de arte produzidas nos hospitais psiquiátricos, e com o interesse dos movimentos artísticos nos nomeados temas, a linguagem da loucura não só voltou a ser aceita como passou a ser melhor entendida e apreciada a partir do final do século XIX e início do século XX. Com este movimento, as artes plásticas, o cinema e a literatura foram de encontro à valorização da loucura:

É justamente isso que me atrai em Hölderlin, Sade, Mallarmé ou, ainda, Raymond Roussel, Artaud: o mundo da loucura que havia sido afastado a partir do século XVII, esse mundo festivo da loucura, de repente fez irrupção na literatura. (...) Ela [a loucura] cessou, então, de ser falta de linguagem, blasfêmia proferida, ou significação intolerável (e, nesse sentido, a psicanálise é, de fato, o grande levantamento dos interditos, definidos pelo próprio Freud); ela apareceu como uma palavra que envolve a si própria, dizendo, por baixo daquilo que diz, outra coisa, da qual ela é, ao mesmo tempo, o código único possível. (FOUCAULT, 2006)⁷³

A loucura ressurge, então, como destacado por Foucault, como linguagem reconhecida e atraente, tendo Freud e a psicanálise um papel crucial nesse processo, por devolver um sentido à fala da loucura. A investigação de artistas e movimentos acerca do irracionalismo e da libertação do inconsciente aumentaram o interesse pela arte produzida por psicóticos e esquizofrênicos.

Com o irrompimento da Segunda Guerra Mundial, porém, a loucura tornou-se, novamente, foco de perseguição, dessa vez pelos nazistas, que definiram estes trabalhos como degenerados, fazendo com que a coleção de Heidelberg caísse em desuso por vários anos. O governo nazista utilizou, ainda, obras da coleção em sua exposição *Entartete Kunst*, em 1937, contrapondo-as com obras de artistas modernos como Kokochka e Kandinsky, com o objetivo de aludir que estes trabalhos eram anormais e sem valor. No entanto, após a guerra, o interesse por estas obras foi retomado. Um dos responsáveis pela re-valorização das obras produzidas em manicômios foi o artista francês Jean Dubuffet. Ele dedicou-se inteiramente à busca do que seria a *verdadeira arte*, e que, para ele, seria

⁷³ FOUCAULT. *Loucura, literatura, sociedade*. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito* : psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 216

encontrada em outro lugar, longe das produções dos museus, salões e galerias. Assim como Prinzhorn, Dubuffet acreditava que uma desconexão de influências externas, de regras e costumes, e, principalmente, do mundo da arte, produziriam uma arte única. Dubuffet cunha, em meados de 1940, o termo *Art Brut*, que postulava uma arte inventiva, não-conformista e espontânea, e enfaticamente distinta do que ele via como os estereótipos derivados da cultura oficial. Suas pesquisas sobre a *Art Brut* foram fruto, ainda, de sua atração por desenhos de doentes mentais vistos por ele na Suíça. Ele procurava, assim, autores que estivessem desligados das convenções, e encontrou o que buscava, muitas vezes, em pacientes de hospitais psiquiátricos:

Eu procuro pessoas que lutam contra a prisão do condicionamento cultural, dos costumes (...) que são tratados pelo público como originais, pessoas singulares (...) que não adotam as convenções, os costumes, e que acabam internados pela polícia nos hospitais psiquiátricos e são decretados pelos médicos como doentes. (DUBUFFET, 2009)⁷⁴

Com sua preocupação em atrair a atenção das pessoas para essas obras, e em dar uma dimensão coletiva à sua empreitada, Dubuffet fundou, em 1948, a *Compagnie de l'Art Brut*, com sócios como André Breton e o crítico de arte Michel Tapié. A coleção de *Art Brut* iniciada por Dubuffet foi apoiada, por um tempo, pela Companhia, mas consistia, essencialmente, em um hobby pessoal de Dubuffet. Por três décadas, a coleção foi exibida ao público em raras exposições, como as que tiveram lugar na Galeria René Drouin, em 1949, e no Museu das Artes Decorativas, em 1967, ambos em Paris. Até que, em 1971, Dubuffet deixou sua coleção como legado para a cidade de Lausanne, onde foi colocada em exposição permanente ao público no Château de Beaulieu. Em 1972, o crítico de arte Roger Cardinal criou o termo *Outsider Art*, como um sinônimo em inglês para *Art Brut*. Apesar da importância de Dubuffet e da criação do termo *Art Brut* para a divulgação e valorização das criações de doentes mentais, o termo mostrou-se, como o tempo, um tanto utópico e limitador. Dubuffet chegou a admitir, depois de um tempo, que sua busca por obras completamente desligadas das influências culturais era ilusória, pois mesmo o artista mais auto-suficiente dificilmente poderia atingir uma completa segregação de influências externas.

O interesse pela relação entre a criatividade e o insano permaneceu no final do século XX, e esse interesse não foi exclusivo da esfera artística. Continuaram intensas as pesquisas médicas acerca da relação entre loucura e criatividade, tratando da hipótese da

⁷⁴ DUBUFFET. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

existência de uma ligação entre o gênio, a criatividade e a insanidade. Essas pesquisas conseguiram, como previa Prinzhorn, realizar estudos mais profundos e chegar a resultados mais concretos. Dentre elas, uma das mais replicadas foi a de Nancy Andreasen, neurocientista e neuropsiquiatra, intitulada *Creativity and Mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives*, realizada em parceria com a Universidade de Iowa. A pesquisa, que ocorreu entre 1970 e 1985, realizou um estudo para avaliação de psicopatologias em indivíduos criativos, onde o objetivo era determinar se indivíduos criativos possuíam uma maior incidência de psicopatologias e se seus parentes de primeiro grau possuíam uma maior incidência de psicopatologias ou criatividade. Os grupos utilizados para a pesquisa foram, de um lado, os escritores que faziam parte do *Workshop de Escrita* da própria Universidade de Iowa, como Robert Lowell, John Cheever, Kurt Vonnegut e Philip Roth, e de outro, um grupo controle formado por indivíduos com nível de educação semelhante ao dos escritores, mas que não possuíam interesses ou habilidades criativas específicas e trabalhavam em campos como a administração. O estudo apontou que uma grande porcentagem de escritores possuía transtornos de humor, assim como uma grande porcentagem de seus parentes de primeiro grau possuíam transtornos de humor e criatividade. Além disso, em comparação com o grupo controle, a porcentagem de bipolaridade, desordens afetivas, depressão, alcoolismo, uso de drogas e suicídio, entre os escritores e seus parentes, era bastante maior.

TABLE 1-2
LIFETIME PREVALENCE OF MENTAL ILLNESS IN WRITERS AND CONTROL SUBJECTS

RDC diagnosis	Writers (N = 30)		Control subjects (N = 30)		χ^2	P
	N	%	N	%		
ANY AFFECTIVE DISORDER	24	80	9	30	13.20	0.001
ANY BIPOLAR DISORDER	13	43	3	10	6.90	0.01
BIPOLAR I DISORDER	4	13	0	0		n.s.
BIPOLAR II DISORDER	9	30	3	10		n.s.
MAJOR DEPRESSIVE DISORDER	11	37	5	17		n.s.
SCHIZOPHRENIA	0	0	0	0		n.s.
ALCOHOLISM	9	30	2	7	4.01	0.05
DRUG ABUSE	2	7	2	7		n.s.
SUICIDE	2	7	0	0		n.s.

Andreasen, 1987, American Psychiatric Association.

TABLE 1-3
MENTAL ILLNESS IN FIRST-DEGREE RELATIVES OF 30 WRITERS AND 30 CONTROL SUBJECTS

Family history RDC diagnosis	All relatives				χ^2	P	Parents				χ^2	P	Siblings				χ^2	P
	Of writers (N = 116)		Of control subjects (N = 121)				Of writers (N=60)		Of control subjects (N = 60)				Of Writers (N=56)		Of control subjects (N = 121)			
	N	%	N	%			N	%	N	%			N	%	N	%		
ANY AFFECTIVE DISORDER	21	18	3	2	14.21	0.001	10	7	1	2	6.41	0.001	11	20	2	3	6.35	0.01
BIPOLAR DISORDER	4	3	0	0		0.056	1	2	0	0		n.s.	3	5	0	0		n.s.
MAJOR DEPRESSION	17	15	3	2	9.84	0.01	9	5	1	2	5.35	0.05	8	14	2	3		0.05
ALCOHOLISM	8	7	7	6	0.01	n.s.	5	8	4	7		n.s.	3	5	3	4		n.s.
SUICIDE	3	3	0	0		n.s.	2	3	0	0		n.s.	1	2	0	0		n.s.
ANY ILLNESS	49	42	10	8	34.77	0.001	25	42	5	8		0.00003	24	43	5	8	17.00	0.001

Andreasen, 1987, American Psychiatric Association.

As pesquisas sugerem, assim, a existência de uma ligação entre criatividade e doenças mentais, uma conexão entre fatores causadores de alterações de consciência, como doenças mentais e uso de álcool e drogas, e a produção criativa. A criatividade e esses agentes co-ocorrem em alguns indivíduos e em seus familiares, sugerindo, inclusive, a existência de uma predisposição hereditária em ambos. Porém, as mesmas pesquisas acerca do assunto foram interpretadas de forma diversa por diferentes acadêmicos. Os psiquiatras Joseph Schildkraut e Aurora Otero (1996), ao analisar a pesquisa de Andreasen no livro *Depression and the Spiritual in Modern Art*, discordaram da conclusão de Andreasen, acreditando que a predisposição para criatividade e doenças mentais co-ocorreu porque refletiriam uma personalidade subjacente e um estilo cognitivo que pressupõe o surgimento tanto de criatividade quanto de desordens de humor.

Este estilo de personalidade e cognição é caracterizado por traços que fazem um indivíduo original, aberto e exploratório, mas também os deixa vulneráveis ao sofrimento. Estas características têm sido discutidas anteriormente, e incluem a falta de fronteiras do ego, a abertura intelectual, a curiosidade intensa, a intensa concentração, a obsessão, o perfeccionismo, altos níveis de energia, o desejo de aventuras, a rebeldia, o individualismo e a sensibilidade. Pessoas com essas características tendem a ser originais e altamente produtivas, mas elas também tendem a ser fisiologicamente e emocionalmente vulneráveis. (SCHILDKRAUT & OTERO, 1996)⁷⁵

⁷⁵ SCHILDKRAUT & OTERO. *Depression and the Spiritual in Modern Art*. New York: John Wiley & Sons, 1996. p. 13. Tradução livre da autora. No original "This personality and cognitive style is characterized by traits that make an individual original, open and exploratory, but also leaves them vulnerable to suffering. These traits have been discussed earlier, and include a lack of ego boundaries, intellectual openness, intense curiosity, intense concentration, obsessiveness, perfectionism, high levels of energy, adventuresomeness, rebelliousness, individualism and sensitivity. People with such traits tend to be both original and highly productive, but they also tend to be physiologically and emotionally vulnerable."

Schildkraut e Otero (1996) acreditavam, assim, que a co-ocorrência de criatividade e de doenças da mente estaria relacionada às qualidades, à personalidade do indivíduo. Acreditavam, portanto, que as características que permitem que um indivíduo seja especialmente criativo são as mesmas que geram uma sensibilidade diferenciada e uma tendência maior ao sofrimento e a depressão. Dessa forma, eles defendem que não são, necessariamente, as doenças da mente que geram a criatividade, mas que certas personalidades e suas características formam indivíduos com tendência, ao mesmo tempo, à doenças da mente e à criatividade, sendo, assim, grandes as chances delas co-ocorrerem nestes indivíduos.

O final do século XX e início do século XXI, de acordo com Goodwin e Jamison (2007), viram uma moderação das vistas românticas anteriores, em parte devido ao balanço inevitável de qualquer extremo e em parte devido ao raciocínio mais circunspeto de psicólogos e psiquiatras acadêmicos. Esses acadêmicos evidenciavam a importância de um acompanhamento dos indivíduos que sofriam de doenças mentais, e a necessidade de um balanço e um certo equilíbrio para a realização pessoal do indivíduo. Apesar disto, continuavam a ressaltar os aspectos positivos ocasionais dessas doenças, e a possibilidade da loucura de trazer à tona talentos escondidos.

William James e Emil Kraepelin, por exemplo, enfatizaram aspectos positivos associados a certos tipos de loucura, ou "psicopatia", e especularam sobre a forma como esses recursos podem ser combinados com outros talentos, em alguns casos, para produzir uma pessoa extraordinariamente criativa ou realizada. (GOODWIN & JAMISON, 2007)⁷⁶

A emoção volitiva que acompanha a doença pode, em determinadas circunstâncias, definir livres poderes que de outra forma são limitados por todos os tipos de inibição. A atividade artística, nomeadamente, pode, pela renúncia despreocupada à fantasias ou humores momentâneos - especialmente a atividade poética pela facilitação da expressão linguística - experimentar um certo adiantamento. (KRAEPELIN, 1976)⁷⁷

Assim, autores como Kraepelin (1976) admitiram a potência de alguns tipos de loucura em gerar indivíduos criativos e realizados. Mostraram que a produção artística poderia ser beneficiada por fatores como a diminuição das inibições e a tendência a render-

⁷⁶ GOODWIN & JAMISON. *Manic-Depressive Illness – Bipolar Disorders and Recurrent Depression*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 380. Tradução livre da autora. No original “William James and Emil Kraepelin, for example, emphasized positive features associated with certain kinds of madness, or “psychopathy”, and speculate on how these features might combine with other talents in some instances to produce an extraordinarily creative or accomplished person.”

⁷⁷ KRAEPELIN. *Manic-depressive Insanity and Paranóia*. New York: Arno Press, 1976. p. 17. No original “The volitional excitement which accompanies the disease may under certain circumstances set free powers which otherwise are constrained by all kinds of inhibition. Artistic activity namely may, by the untroubled surrender to momentary fancies or moods, and especially poetical activity by the facilitation of linguistic expression, experience a certain furtherance.”

se à fantasias. Com isso, os autores destacaram o possível papel das psicopatias - e de outras doenças potencialmente produtivas com efeitos reflexivos e filosóficos – no incremento da criatividade do indivíduo, porém, sem esquecerem-se de discutir os extremos debilitantes das doenças mentais. Dessa forma, o pensamento moderno mostrou uma visão mais ponderada em relação aos efeitos dessas doenças, admitindo seu poder em ressaltar e adiantar determinados talentos, mas defendendo a importância de uma certa disciplina e balanço para o sentimento de realização dos indivíduos. Essa visão mais moderada caracterizou a maior parte do pensamento moderno sobre a relação entre psicopatologias e gênio.

As pesquisas e artigos acerca da relação entre criatividade e doenças mentais, neste início do século XXI, continuaram confirmando a existência de uma relação entre doenças mentais e criatividade, e revelando uma preocupação em admitir que fatores positivos podem ser gerados pelas doenças mentais. Pesquisas como *Doença mental, suicídio e criatividade: 40 anos de estudo prospectivo do total da população*, publicada em 2012 pelo Instituto Karolinska, na Suécia, relacionaram profissões criativas, como a de escritor, à diagnósticos de esquizofrenia e transtorno bipolar, e ao abuso de substâncias e suicídio. Simon Kyaga, um dos autores da pesquisa, acredita que muitos aspectos dos transtornos mentais devem ser reconsiderados, e que certas doenças mentais possuem a potência de gerar fatores benéficos aos indivíduos:

Na psiquiatria e em toda a medicina em geral, há uma tradição de enxergar uma doença como se fosse algo 'preto no branco', acreditando que é preciso tirar do paciente tudo aquilo que está relacionado à condição. Se nós levarmos em conta que certos fatores associados à doença de um paciente são benéficos, podemos fazer com que novas abordagens de tratamento sejam abertas. Nesse caso, médico e paciente chegariam a um acordo sobre o que deve ser tratado e qual será a consequência disso. (KYAGA, 2012)⁷⁸

O discurso de Kyaga revelaria, com isso, que o pensamento médico atual, assim como Ludwig e Walsh, acredita que alguns fatores dos estados alterados de consciência podem mostrar-se benéficos e servirem ao indivíduo de forma positiva. A psiquiatria contemporânea não buscaria, dessa forma, a extinção total dos sintomas dos pacientes, mas somente daqueles necessários para garantir a qualidade de vida do mesmo. A decisão do que deve ser tratado deve, de acordo com Kyaga, ser discutido com o próprio paciente.

⁷⁸ KYAGA. *Link between creativity and mental illness confirmed*. [16 de outubro de 2012]. Stockholm: Karolinska Institutet Magazine. Entrevista concedida a Katarina Sternudd. In: <http://ki.se/en/news/link-between-creativity-and-mental-illness-confirmed>

Não é somente no campo da medicina que os efeitos positivos da loucura tem sido valorizados. Na últimas décadas, as obras realizadas por doentes mentais passaram, cada vez mais, a serem reconhecidas e a possuírem um papel no mercado de arte. Diversas coleções de arte *outsider* transformaram-se em museus, que expõe exclusivamente este tipo de arte, como o *Kunsthhaus Kannen*, na Alemanha, o *Moscow Museum of Outsider Art*, na Rússia, e o *Gaia Museum Outsider Art*, na Dinamarca. Além disso, novos ateliers foram criados para dar suporte a estes autores, como o *Atelier Goldstein*, na Alemanha, e o *Atelier Art Brut Parabiago*, na Itália, que conservam e divulgam os trabalhos desses artistas. Assim, para retratar esses artistas e suas obras, para exemplificar as estéticas da consciência alterada, serão analisados, a seguir, artistas que criaram suas mitologias individuais, que produziram suas obras através da alteração da consciência dada pela loucura. A relação desses autores com a loucura permitiu que eles criassem seus próprios sistemas de signos, seus universos subjetivos e particulares, e que produzissem com automatismo e liberdade singulares. Artistas que, a partir de uma certa desconexão com a realidade concreta, produziram suas próprias associações.

Um artista que deu origem a um *cosmos de subjetividade individual*, e que cujas obras e atitudes representaram todos os elementos citados anteriormente, foi Zdenek Kosek. Kosek nasceu em 1949, em Duchcov, na República Tcheca. Ele foi tipógrafo, caricaturista e cartunista de jornais e revistas regionais. Foi casado por duas vezes. Pintor autodidata, ele produziu obras convencionais, de estilo clássico. A partir de 1980, uma profunda fratura psíquica o levou a perceber o mundo de maneira radicalmente diferente. Kosek foi diagnosticado com psicose, tendo então que aposentar-se em 1989. Desde então, ele transcreve suas percepções em uma obra gráfica que nada tem de comum com suas produções anteriores. Durante alguns anos, viveu sozinho em Usti nad Labem, uma pequena vila a duas horas de Praga, onde foi dominado por sua obra, produzindo obsessivamente. Hoje, Kosek vive em um hospital, onde começou um regime de prescrição para tratar a sua doença, que fez com que sua produtividade recuasse junto com seus sintomas. Suas obras já foram expostas em locais como *Palais de Tokyo* e *La Maison Rouge*, o que levou Kosek, inclusive, a dar entrevistas sobre o seu trabalho.

A partir da ruptura psíquica, que causou uma alteração em sua consciência, ou seja, em sua percepção do que se passa dentro e fora de si mesmo, Kosek começou a produzir uma obra completamente diferente da que produzia anteriormente. Essa ruptura o fez cair em sua profundidade, e os limites entre interior e exterior se misturaram, fazendo com que suas fantasias se tornassem seu mundo, sua vida. Kosek poderia ser visto como um

verdadeiro representante das chamadas intenções intensivas, termo de Szeemann, e sua obra se encaixaria perfeitamente no Museu das Obsessões. Após a psicose, ele passou a acreditar que tinha a tarefa de controlar o mundo, produzindo, assim, uma obra paranóica e mística. Kosek produziu intensamente desenhos através dos quais ele acreditava garantir a manutenção da ordem universal. Sua obra foi construída em torno de sua obsessão por produzir diagramas, com os quais conduziria o mundo e impediria que o mesmo caísse em completa desordem. Através de seus desenhos, que são uma mistura de mapa, diagrama, fórmula química e esboço, Kosek buscava impor sua “própria ordem à grande desordem” (SZEEMANN, 2007)⁷⁹ do mundo. Ele acreditava desempenhar um papel determinante e central. Como explica Bruno Decharme, fundador da Associação Abcd (*Art Brut Connaissance & Diffusion*), “ele se vê como uma espécie de estação de energia, continuamente recebendo e emitindo multidões de informações” (DECHARME, 2005)⁸⁰. Kosek agia, assim, como se tivesse o peso e o poder de controlar e influenciar os episódios do dia a dia, fossem eles climáticos ou políticos, através de seus desenhos ou, simplesmente, de seus sentimentos e gestos. Ele passava seus dias em frente a janela, convencido de que podia provocar e controlar transformações climáticas, anotando tudo o que acontecia ao seu redor:

“Eu me senti como o centro do universo. Eu tinha o poder de dirigir tudo, de influenciar tudo. Por exemplo, ao fumar um cigarro, ou com as minhas emoções, eu posso criar a chuva ou um tornado na América. Agosto é o mês das inundações. É o mês mais crítico do ano. Em minha vida, eu publiquei um só livro. Em 500 anos, houve apenas uma inundação aqui, certamente por causa desse livro. Meu corpo sente todo o universo. Eu tenho continuamente dores de estômago, porque há constantemente problemas no universo.” (KOSEK, 2009)⁸¹

Assim, Kosek criou um universo próprio e detalhadamente explicado, onde sua vida e suas ações estavam completamente atreladas aos acontecimentos do mundo. Seu corpo, sua obra e os acontecimentos do planeta faziam parte de um mesmo sistema, que se desequilibraria caso ele deixasse sua tarefa de lado. Seus relatos mostram como, através de uma desconexão da realidade concreta, fruto da psicose, ele criou um universo com suas próprias associações. A fonte de toda a vida, para ele, era água, que está igualmente presente na chuva e nos fluidos corporais - lágrimas, saliva, sangue, suor, urina ou sêmen. Kosek tem preferência pelos fenômenos climáticos, e descreve desde a formação das

⁷⁹ SZEEMANN. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Rigier Kunstverlag AG, 2007. p. 194. Tradução livre da autora. No original “...own order on the grand disorder”.

⁸⁰ DECHARME. *J. Domsic & Z. Kosek. Créateurs du ciel et de la terre*. Journal no. 2. Paris: Abcd, 2005. Tradução livre da autora. No original “He sees himself as a kind of power station, continuously receiving and emitting multitudes of information”.

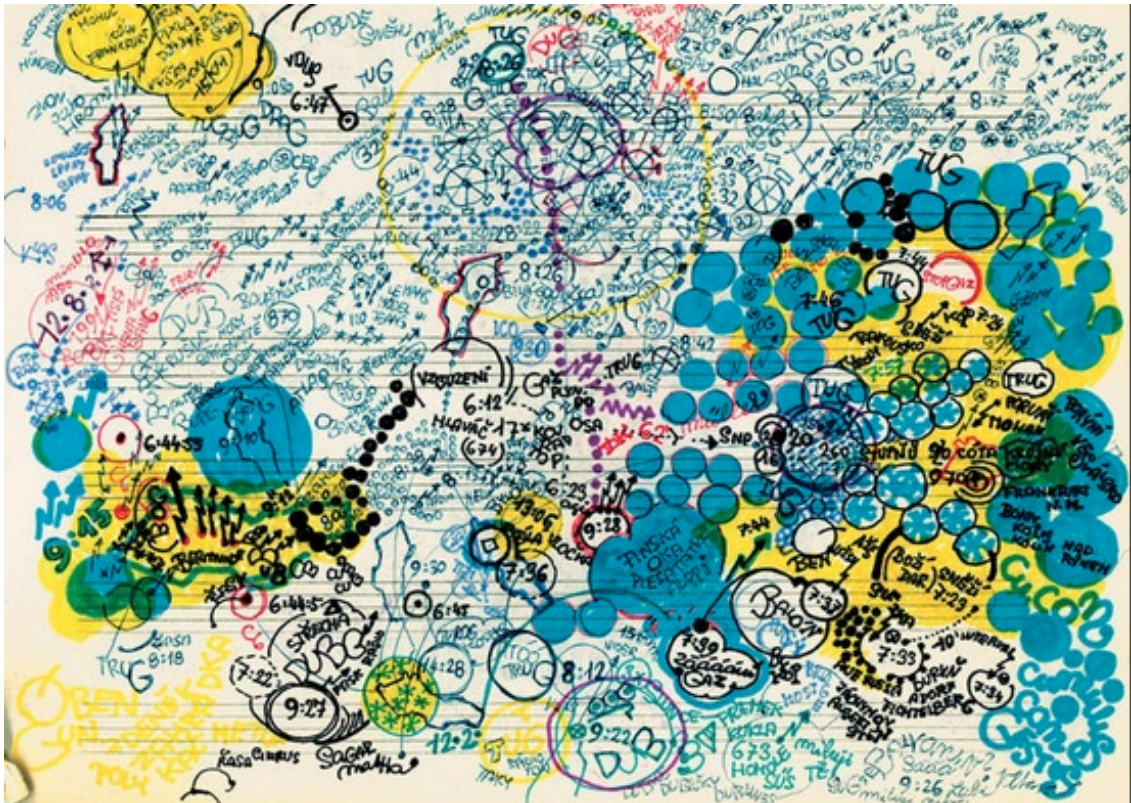
⁸¹ KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

nuvens até a maneira como ele conduz as chuvas, tempestades e inundações. Relata, ainda, que, ao colocar seus desenhos na janela de seu apartamento, se comunica com os pássaros, que, para ele, possuem um importante papel nas alterações climáticas:

A água é a manifestação de Deus na Terra. Quando incineram os mortos, eles evaporam-se em nuvens. É uma espécie de segredo entre o céu e a Terra. As aves canoras são responsáveis pelo bom tempo e as aves de rapina pelo mal tempo. Somente ao olhar para o céu eu posso perfurar uma ave de rapina e desencadear uma tempestade. Os pássaros são mais inteligentes que nós porque eles sabem voar. Eu os invejo. Eu já pensei em saltar pela janela para saber o que eles sentem. Talvez seja por isso que alguns se suicidam. (KOSEK, 2009)⁸²

Em seus desenhos, feitos em papel, mapas ou revistas, ele representava, assim, os acontecimentos que iriam ocorrer, fossem estes relacionados ou não com o clima. Sua produção era um ritual diário indispensável. Por vezes, Kosek deixava de comer para não abandonar esse ritual, a fim de evitar o que ele temia ser um caos irreversível. Para representar esses eventos, ele criou complexos diagramas a partir de símbolos formados por diferentes combinações de números, letras e elementos químicos. Os números que aparecem em seus desenhos parecem representar horários, graus de temperatura, datas, distâncias, formando combinações que não se consegue decifrar. Dentre as letras, algumas formam nomes de países e cidades, de elementos químicos, de animais e plantas, entre outros, formando fragmentos de frases aleatórias. Encontra-se, por vezes, desenhos de ondas, setas, raios, e círculos preenchidos de cor, que poderiam ser representações do sol, de ventos, correntes e precipitações, em um labirinto de linhas pontilhadas e símbolos direccionais. Algumas vezes, surgem desenhos figurativos de animais e pessoas. Muitas vezes, os elementos estão desenhados dentro de círculos, que podem estar conectados ou não entre si. Os círculos tem grande importância na obra de Kosek. Ele explica que utiliza as esferas por considerá-las a expressão perfeita do universo, pois elas não possuem um começo nem um fim.

⁸² KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.



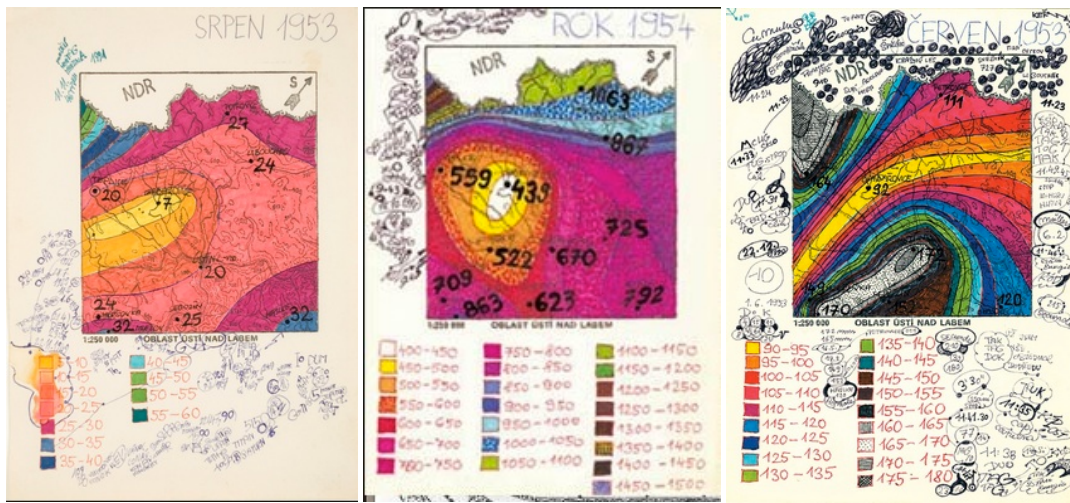
Zednek Kosek, Sem título, entre 1980 e 1990. Collection Abcd, Paris.



Zednek Kosek, Sem título, entre 1980 e 1990. Collection Abcd, Paris.



Zednek Kosek, Sem título, entre 1980 e 1990. Collection Abcd, Paris.



Zednek Kosek, Sem título, entre 1980 e 1990. Collection Abcd, Paris.

Os suportes dos desenhos de Kosek também possuem um propósito. Ele desenhava, por vezes, em mapas, e adicionava imagens figurativas de animais e pessoas, pois acreditava que todos os continentes possuíam formas humanas e animais. Além disso, ele acreditava que podia viajar através desses mapas. Acreditava que, ao utilizá-los, ao desenhar sobre eles, poderia estar em todos os lugares:

Graças a um atlas, eu poderia estar em toda parte ao mesmo tempo. Aqui, é o Golfo do México. Eu desenhei um indiano com o seu papagaio. Para mim, os

continentes possuem as formas de humanos e de animais.(...) Aqui, eu estou na África, próximo do Equador. Lá, tem tempestades poderosas. (KOSEK, 2009)⁸³



Zednek Kosek, Sem título, entre 1980 e 1990. Collection Abcd, Paris.

Assim, Kosek utilizou seus diagramas para representar, de forma muito particular, os acontecimentos ao redor do mundo. Esses episódios não se limitavam a mudanças climáticas, mas a decisões, por exemplo, de natureza política. Além disso, ele acreditava que, através de seus desenhos, poderia alterar o curso do tempo, viajando ao passado e ao futuro.

Eu não comia mais, eu só tinha o meu trabalho: governar o mundo. Por exemplo, fui eu que nomeei Vaclav Havel presidente da república. Eu avancei minha época. O tempo esteve muito lento, ou acelerado. Ao invés de ter uma sombra atrás de mim, eu estava antes. (KOSEK, 2009)⁸⁴

Dessa forma, os diagramas de Kosek fazem sentido apenas dentro de seu próprio universo. Sua diagramação era uma tentativa de criar um sistema para o emaranhado de conexões que representava. De acordo com crítico de arte Lyle Rexer, autores como Kosek acreditam em uma ordem pré existente mas, ao mesmo tempo, crêem que tem o poder de influenciar esta ordem através de sua inteligência, de sua produção. Sua obsessão se constrói através do sentimento de que é capaz de influenciar nessa ordem universal:

As figuras de Kosek não chegam realmente a descrever um conjunto de relações, mas colocam seus elementos em ação, ação que talvez as definam. Tal como acontece com um *outsider* como Wölfli, tem-se a impressão de que o artista (se é

⁸³ KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

⁸⁴ KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

isso que Kosek é) pode acreditar em uma ordem pré-existente, mas que esta ordem continua a mudar enquanto os desenhos são feitos. O que dá as produções sua pungência desesperada é a sensação de que a ordem é incessantemente desfeita pela própria inteligência que procura articulá-la. (REXER, 2009)⁸⁵

Kosek seria, assim, um representante dos indivíduos que Szeemann considerava suficientes para si mesmos, por estarem continuamente recriando seu próprio mundo. Ele criou novos códigos e diagramas que significavam o mundo para ele. Somente através deles ele podia representar o seu universo, pois a complexidade de seu mundo não poderia ser retratada através dos símbolos já existentes. “A escrita que é ensinada é demasiado primária. Meus diagramas refletem melhor a complexidade que nos rodeia. Por exemplo, essa borboleta representa a República Tcheca, mas também a formação de nuvens” (KOSEK, 2009).⁸⁶ Kosek considera, assim, que a linguagem que aprendemos e utilizamos seria um limitador para o seu trabalho. Com isso, ele cria, através de seus diagramas, uma nova maneira de se expressar e de representar seu mundo.

Diversos outros artistas também criaram, sob influência de estados alterados de consciência, novos símbolos e linguagens que representavam seus mundos, e que só faziam sentido dentro daqueles universos nos quais foram criados. O trabalho de Dwight Mackintosh (1906-1999) - que passou a maior parte de sua vida em hospitais psiquiátricos - possuía imagens que emergiam de uma complexa onda de linhas e de um secreto e indecifrável texto, que formavam fortes composições. “Suas sequências de letras conectadas moviam da esquerda para a direita, como se fossem texto explicativo contínuo ou, talvez, uma grande frase ou assinatura.” (MACGREGOR, 1992)⁸⁷ Fragmentos de palavras de sua escrita podem, por vezes, ser discernidos, como os “i(s)” pontuados, e os “t(s)” cruzados. Os textos, muitas vezes, começam com um “D” maiúsculo e terminam com 'ich', remetendo ao seu nome. No entanto, Mackintosh nunca traduziu sua escrita, não se sabe se por falta de capacidade, ou pelo desejo de não decifrá-la aos outros.

⁸⁵ REXER. *Zdenek Kosek: Maintaining universal order*. New York: Art on Paper Magazine, 2009. p. 04. Tradução livre da autora. No original “Kosek’s figures do not so much describe a set of relations as act them out, or perhaps constitute them. As with an outsider like Wölfli, one gets the impression that the artist (if that is what Kosek is) may believe in a preexisting order but that this order keeps shifting as the drawings are made. What gives the productions their desperate poignancy is the sense that order is ceaselessly unmade by the very intelligence that seeks to articulate it”.

⁸⁶ KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

⁸⁷ MACGREGOR. *Dwight Mackintosh: The Boy Who Time Forgot*. Creative Growth Art Center: Oakland, 1992. p. 27. Tradução livre da autora. No original: “His sequences of connected letters moved from left to right as if they were continuous explanatory text, or perhaps one vast sentence or signature.”



Dwight Mackintosh, 1980.

Outro artista que criou escritas irreconhecíveis foi o japonês Kunizo Matsumoto. Entre 1985 a 1988, ele participou de uma oficina criativa para deficientes mentais, onde começou a se interessar pela caligrafia. Fascinado com as notas que a equipe do estabelecimento escrevia em pequenos cadernos, Matsumoto começou a tentar reproduzi-los, mesmo sem saber ler nem escrever. Ainda em 1985, ele começou a criar seus próprios ideogramas, desenvolvendo, assim, seu peculiar trabalho escrito. Usando um pincel, ele reproduz seus ideogramas obsessivamente, em numerosos tipos de material impresso (calendários, guias turísticos, catálogos de exposições de pintura, etc.). Muito frequentemente, ele transforma ou inventa novos ideogramas. Seu tema favorito é Kabuki. Ele reúne todos os documentos relativos a esta forma de arte dramática tradicional japonesa, e também relativos a cerimônias de chá. Em seguida, ele estuda os textos, antes de lançar-se na escrita, cobrindo febrilmente páginas. Uma vez que a folha está completa, ele continua "escrevendo" no ar, criando uma coreografia de dança imaginária.



Kunizo Matsumoto, *15 fevereiro*, 2010. Collection Abcd, Paris.

Assim, da mesma forma que Kosek, outros autores produziram seus próprios símbolos e escritas que faziam sentido em seus mundos. A produção de artistas como Kosek e Mackintosh revela, ainda, o automatismo buscado pelos Surrealistas. Suas produções não eram marcadas por um controle exercido pela razão, mas pelo domínio do subconsciente, que os levava a desenhar de maneira acelerada e obsessiva.

Apesar de considerar que seus diagramas mais eficientes para a representação de seu mundo que a escrita tradicional, Kosek admitiu a complexidade de seus desenhos. Revelou que, até para ele, tornou-se difícil, após um tempo, decifrá-los. Porém, apesar de reconhecer a dificuldade de decodificá-los, ele acredita que as próximas gerações poderão, talvez, decifrá-los, como se eles possuíssem um significado oculto:

Ninguém pode compreender meus desenhos. Eu mesmo, quando os olho hoje em dia, não os compreendo. Em mil anos, poderão, talvez, decifrá-los. Eu criei cerca de três mil diagramas, eu não sei mais. (KOSEK, 2009)⁸⁸

⁸⁸ KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

Kosek acreditaria, assim, ter um canal com uma força maior, sendo capaz de deixar uma mensagem para ser decodificada pelas gerações futuras, em uma ideia messiânica. Michel Thévoz acredita que a complexidade dos símbolos usados por certo autores tem um propósito. Ele crê que alguns desses artistas vêem a humanidade como inimiga e, por isso, criam um sistema próprio de comunicação a fim de travestir a mensagem de forma a não entregá-la para os indivíduos considerados inimigos. Essas linguagens seriam, assim, um sistema que desenvolve um uso interno, sem entregar aos outros nenhuma espécie de informação.

Kosek ressalta, ainda, a importância da produção da obra de arte como válvula de escape, como forma de expressar o que está contido. Como citado por Ludwig, a obra de arte tem o importante papel de permitir ao autor expressar necessidades e desejos reprimidos, de forma sancionada pela sociedade. Muitos utilizaram o processo artístico para, através dele, expressar seus medos, desejos e sentimentos proibidos, e descarregar o que os perseguia. Kosek afirma que desenhar foi uma forma de escape que salvou sua vida.

Fazer estes desenhos foi exaustivo, mas eles salvaram a minha vida. Eles me permitiram ventilar minhas percepções, tudo o que me perseguia. Eu estou feliz que hoje eles viajam pelo mundo, o que mostra que as pessoas estão descobrindo o que seu cérebro é capaz de criar. (KOSEK, 2009)⁸⁹

Kosek acredita, assim, que o interesse em sua obra revela um entendimento de que a capacidade de criação do cérebro pode ser surpreendente. Sua obra seria um lembrete de que, como citava Ludwig, abaixo da fina camada de consciência do homem, existe um reino relativamente inexplorado da atividade mental.

Além de Kosek, diversos outros artistas criaram universos com suas próprias associações, através de estados alterados de consciência gerados pela loucura. O alemão Hans-Jorg Georgi é mais um exemplo entre os autores que deram luz a suas visões, criando mundos que possuíam seu próprio sentido, desassociados da realidade concreta. Hans-Jorg Georgi nasceu em Frankfurt, em 1949, e viveu desde a infância em abrigos. Acometido por uma doença mental, ele produzia, nos abrigos, desenhos e aviões feitos de papel cartão recuperado do lixo. Hoje, ele vive no *Atelier Goldstein*, em Frankfurt, fundado para receber artistas deficientes, e conservar e expor seus trabalhos. Christiane Cuticchio, diretora do Atelier, conta que, após receber um desenho de um avião de um de seus funcionários, cujo autor não conheciam, procurou por três meses pelo artista, até que encontrou Hans-Jörg no abrigo onde vivia:

⁸⁹ KOSEK. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

Eu nunca vou esquecer o momento em que entramos no pequeno quarto. Eu não podia ver nada, ele estava completamente preenchido com aviões de papelão e torres de desenhos. Você não podia nem mesmo ver Hans dentro - ele estava completamente coberto por sua arte. Ele usava um capuz e nós não podíamos ver seu rosto. Foi como descobrir um santo ou um monge em sua cela. Todo mundo ficou quieto, não podíamos falar, então nós lhe perguntamos se ele tinha feito todos esses aviões. Hans explicou cada avião, um por um. (CUTICCHIO, 2011).⁹⁰

Hoje, Hans-Jörg produz diariamente no estúdio, e quando volta ao quarto, continua a produzir, de maneira quase obsessiva. Inicialmente, ele produzia cópias de aviões de marcas conhecidas, como Super Constellation, Boeing, hidroaviões, helicópteros, etc. Porém, progressivamente, ele abandonou a realidade pela utopia, passando a inventar aviões futuristas, aos quais ele deu o nome de *six étages* (seis andares). A partir de então ele começou a produzir, unicamente, aviões utópicos, máquinas imaginárias com características antropomórficas. Os *six étages* se inscrevem em seu projeto de criar uma osmose entre o homem e a máquina. Seus aviões são como uma espécie de robô controlado pelo homem. Hans-Jörg explica que “o piloto entra pela frente e penetra no coração da máquina” (HANS-JORG, 2009).⁹¹ A partir daí, o homem e o avião são um só. Os aviões que ele cria são extremamente maiores que aviões normais, e são divididos, quase sempre, em seis andares. Diferentes partes do avião são destinadas a diferentes propósitos, os quais Hans-Jörg explica detalhadamente:

“Nos *six étages*, há uma torre na cabine da frente. Aqui estão as cabines para dormir. Embaixo, uma discoteca. Uma discoteca voadora. Aqui, é o espaço para as malas. Antes, não havia luzes de nevoeiro. Isso é necessário, por exemplo, quando um veículo aparece na frente. Quando o avião deve reagir rapidamente, isso faz com que as luzes de neblina permitam mudar automaticamente a direção, quando há muita circulação. Há o espaço para o médico. E para o sexo, há um bordel, uma cabine fechada. O bordel, não podemos vê-lo, ele não tem janelas. Aqui tem o boliche. Você pode jogar boliche. Aqui, a cabine para dormir. Ela está localizada atrás do corredor.” (HANS-JORG, 2009)⁹²

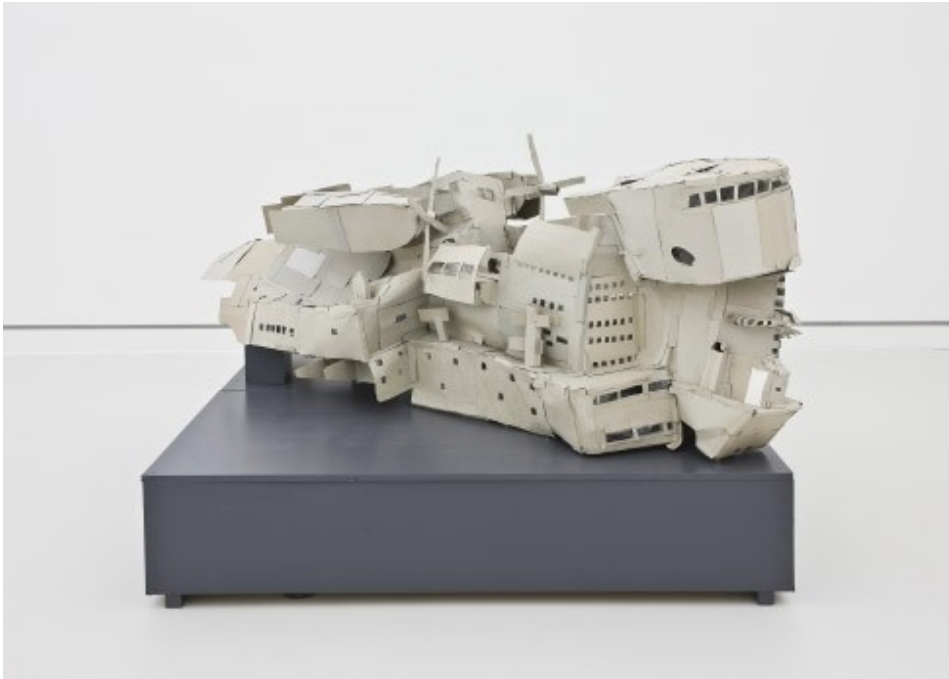
Hans-Jörg produz, assim, aviões que comportam as diferentes necessidades humanas. Isso, porque ele vê seus aviões como uma salvação para a humanidade. Como explica Christiane Cuticchio, Hans-Jörg afirma que seus aviões são uma tentativa de salvar a humanidade, uma proteção para o futuro. Ele acredita que, um dia, o homem não poderá mais viver na Terra, e toda a humanidade irá para o espaço em seus *six étages*. Assim, os

⁹⁰ CUTICCHIO. *Conversation with Christiane Cuticchio* by The Museum of Everything. London/Frankfurt, 2011. Tradução livre da autora. No original “I’ll never forget the moment we stepped into that tiny room. I couldn’t see a thing, it was completely filled with cardboard aeroplanes and towers of drawings. You couldn’t even see Hans inside - he was completely covered by his art. He had a hoodie on and we couldn’t see his face. It was like discovering a saint or a monk in his cell. Everyone was quiet, we couldn’t speak, then we asked him if he had made all these aeroplanes. Hans explained each aeroplane, one by one.”

⁹¹ HANS-JORG. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

⁹² HANS-JORG. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

aviões possuem vários andares para que possam acolher um grande número de pessoas. Seus aviões visionários são, dessa forma, uma proposta para o futuro, como uma nova Arca de Noé. Neles, Hans-Jörg relata que acolherá todas as pessoas - com exceção, talvez, dos criminosos - e animais. Não abrigará plantas, pois ele acredita que as pessoas serão capazes de produzi-las artificialmente. Os aviões, que funcionam a energia solar, irão, de acordo com ele, circular em órbita pela eternidade, como cidades voadoras.

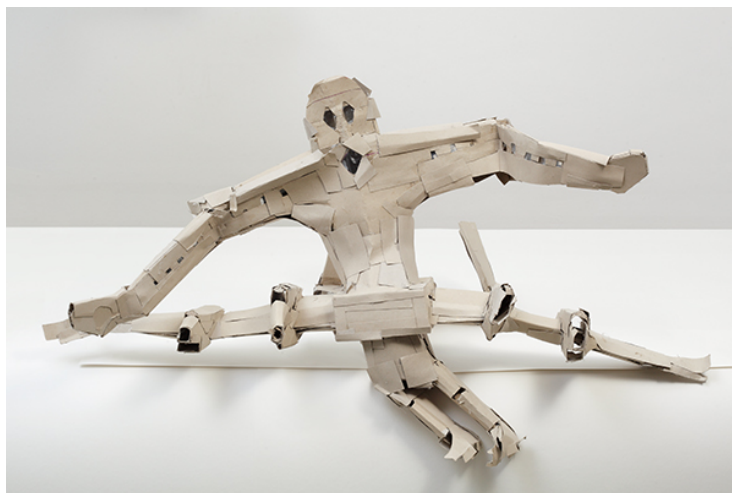


Hans-Jörg Georgi, *Six Étages*. Atelier Goldstein, Frankfurt. Foto: Norbert Miguletz.



Hans-Jörg Georgi, *Six Étages*. Atelier Goldstein, Frankfurt.

O mundo criado por Hans-Jörg é sustentado, ainda, por pequenas esculturas que mostram a junção do homem com a máquina, e por desenhos figurativos, que são criados paralelamente. Os desenhos possuem uma dimensão narrativa e assemelham-se a bandas desenhadas rudimentares. Christiane Cuticchio afirma que os desenhos são, de certa forma, autobiográficos. Ela explica que Hans-Jörg, homossexual assumido, retrata, em alguns desenhos, jovens rapazes, e uma atração sexual entre eles. “Se você entrar em detalhes, você descobre que existem pênis e que os meninos estão fazendo coisas juntos. Você realmente não pode ver isso claramente, porque Hans lhe dá apenas o suficiente. Ele não revela seus segredos.” (CUTICCHIO, 2011).⁹³ Além disso, os desenhos estão ligados a narrativa dos aviões. Conforme explica Cuticchio: “há uma figura em seus desenhos que ele chama de O Terrorista. Este homem é capaz de voar nos aviões visionários, e pode se tornar um avião visionário ele mesmo. Desta forma, os desenhos fundem-se as esculturas.” (CUTICCHIO, 2011).⁹⁴ Encontram-se, assim, em seus desenhos, personagens como Denis Vogel e Earl Beckert, crianças que são os heróis de sua narrativa, o piloto de avião Kleiner Boris, e o personagem nomeado como “Aquele que coloca as bombas”. Hans-Jörg conta que ““Aquele que coloca as bombas” foi cegado. Em seguida, eles cortaram seus braços e pernas, porque ele tinha cometido um crime. Ele pôs as bombas e matou inocentes.”(HANS-JORG, 2009).⁹⁵



Hans-Jörg Georgi, *Aeronave Robô*, 2012. Atelier Goldstein, Frankfurt. Foto: Axel Schneider

⁹³ CUTICCHIO. *Conversation with Christiane Cuticchio by The Museum of Everything*. London/Frankfurt, 2011. Tradução livre da autora. No original “There is one figure in his drawings who he calls *The Terrorist*. This man is able to fly the visionary aeroplanes and can become a visionary aeroplane himself. In this way, the drawings melt into the sculptures.”

⁹⁴ CUTICCHIO. *Conversation with Christiane Cuticchio by The Museum of Everything*. London/Frankfurt, 2011. Tradução livre da autora. No original “If you go into the details, you discover that there are penises and that the boys are doing things together. You can’t really see it clearly because Hans only gives you just enough. He doesn’t reveal his secrets.”

⁹⁵ HANS-JORG. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.



Hans-Jörg Georgi, Desenhos em exposição no Luftmuseum. Atelier Goldstein, Frankfurt.



Hans-Jörg Georgi, Desenhos na parede do atelier, 2009. Atelier Goldstein, Frankfurt.

Assim, através de sua obra, Hans-Jörg retrata acontecimentos que, muitas vezes, giram em torno da trama composta por seus aviões. Ele, ao mesmo tempo que, em suas histórias, submete a humanidade a crimes de terrorismo, também a salva, e pune os criminosos. Da mesma forma que Kosek, Hans-Jörg acredita ter um papel essencial na manutenção da humanidade. Através de sua obra, ele acredita em seu poder de salvar as pessoas:

Eu vou levá-los todos comigo em viagem. Na verdade, eu sou uma boa pessoa, às vezes sou um pouco rigoroso, mas eu gosto do meu inferno branco. Eu quero fazer algo de bom para o mundo. Eu quero dar a todos vocês 20 pontos, vocês tem merecido. (HANS-JORG, 2009)⁹⁶

Percebe-se que, assim como Kosek, Hans-Jörg criou seu universo subjetivo, um mundo no qual ele tinha o poder de conduzir a humanidade. Ambos produziram de forma intensa e obsessiva suas obras, que dominaram suas vidas. O trabalho desses artistas aponta, assim, para uma megalomania. Eles acreditaram que suas obras possuíam um papel indispensável na manutenção do mundo. Enquanto, para a sociedade, esses indivíduos eram considerado dispensáveis, e relegados ao confinamento, no mundo que criaram eles eram indispensáveis, essenciais.

Portanto, ao analisar as conexões entre loucura e produção artística, percebeu-se que os estados alterados da consciência atingidos pela loucura foram capazes de influenciar amplamente a produção de arte. Viu-se, ainda, que diversos artistas foram capazes de criar universos subjetivos, com seus próprios símbolos e códigos, através da influência desses estados alterados da consciência. O próximo capítulo abordará, portanto, um outro agente capaz de gerar consciências alteradas, de fazer com que os indivíduos caiam em sua profundidade: o uso de drogas. Analisaremos, assim, o histórico da relação entre as drogas e a criatividade, e os seus efeitos na produção artística.

⁹⁶ HANS-JORG. Transcrição a partir do filme *Rouge Ciel*. Dir. Bruno Decharme. Paris: Système B, 2009.

4. Os estados alterados de consciência produzidos a partir do uso de substâncias psicoativas.

Neste capítulo, será explorado o uso de drogas como catalisador de estados alterados de consciência e seus efeitos na produção artística. A relação da humanidade com as drogas e o papel dos psicotrópicos na sociedade remete a mais remota antiguidade, assim como a ligação com a loucura, conforme foi visto anteriormente. A relação dessas substâncias com a arte também é antiga, tendo os artistas, ao longo do tempo, usado suas obras de arte para traduzir, simular ou representar os efeitos dessas drogas. As drogas foram, assim, catalisadoras ou tema de diversas obras de arte.

O que entende-se como droga continua a ser o mesmo que pensavam, há milênios, os pais da medicina científica Hipócrates e Galeno, que acreditavam que as drogas, ao invés de serem vencidas pelo corpo, sendo incorporadas como nutrientes, teriam o poder de vencê-lo. Uma pequena dose é capaz de gerar grandes alterações, diferentemente de outros alimentos. De acordo com Frederico Graeff (1984), no livro *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação*, o homem tem utilizado, desde a sua origem, substâncias químicas encontradas em plantas e animais, que eram extraídas e transformadas por meio de técnicas simples. Ao ingeri-las, os indivíduos eram capazes de modificar seu estado de espírito e seu modo de agir quando era desejado. Portanto, essas substâncias químicas naturais capazes de alterar os processos psíquicos são conhecidas desde tempos imemoriais, especialmente as de origem vegetal, como o ópio, o álcool, a coca, a *Cannabis* e uma grande variedade de substâncias euforiantes e alucinógenas.

Nas últimas décadas, o homem foi capaz, ainda, através da síntese química, de produzir novas drogas particularmente eficazes. Segundo Graeff, essas drogas foram capazes tanto de tratar distúrbios mentais como de produzir alterações no estado de humor, na senso-percepção e até mesmo nas funções mais sutis do pensamento e da representação consciente do mundo que cerca o indivíduo e de si mesmo. “Este conjunto de medicamentos psicoterapêuticos e de drogas psicoestimulantes e alucinogênicas é o que entendemos por drogas psicotrópicas, isto é, que atuam principalmente alterando as funções mentais.” (GRAEFF, 1984)⁹⁷

⁹⁷ GRAEFF. *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação*. São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1984. p. XI.

Os psicotrópicos ou drogas psicotrópicas são aquelas que agem no Sistema Nervoso Central (SNC) modificando as reações psicológicas e produzindo alterações de comportamento, humor e cognição. O termo indica, segundo os pesquisadores franceses Jean Delay e Pierre Deniker (1952), o conjunto de substâncias químicas, de origem natural ou artificial, que tem um tropismo psicológico, isto é, que são aptas a modificar a atividade mental sem prejudicar o tipo desta modificação. Os psicotrópicos foram divididos, por Delay, em três grandes grupos de acordo com seu tipo de ação: os *Depressores da Atividade do SNC*, que são as substâncias que diminuem a atividade do cérebro, ou seja, deprimem o seu funcionamento, como o álcool, os opiáceos e os barbitúricos; os *Estimulantes da Atividade do SNC*, substâncias que aumentam a atividade do cérebro, que estimulam o seu funcionamento, como a cafeína, a nicotina e a anfetamina; e os *Perturbadores da Atividade do SNC*, substâncias que modificam qualitativamente a atividade do cérebro e distorcem o seu funcionamento, fazendo com que o indivíduo passe a perceber as coisas de maneira deformada, sendo ainda capazes de produzir alucinações, como a maconha, alguns tipos de cogumelo e o LSD. Esse último grupo de substâncias também é chamado de alucinógenos ou drogas psicodélicas, ou seja, reveladoras da psique. De acordo com Luiz Carlos Rocha (1993), no livro *As Drogas*, os alucinógenos agem no cérebro produzindo distúrbios de percepção, espaço e tempo, ilusões, alucinações e despersonalização. Os sintomas dos alucinógenos são, por vezes, “parecidos aos que se observam no curso das psicoses, especialmente da esquizofrenia.” (ROCHA, 1993)⁹⁸ Porém, a ação de cada um desses psicotrópicos no indivíduo depende de diversos fatores, não somente do tipo de droga (estimulante, depressora ou perturbadora) como também da via de administração, da quantidade e qualidade da droga, do tempo e da frequência de uso, da absorção e da eliminação da droga pelo organismo, da associação com outras drogas, do contexto social, bem como das condições psicológicas e físicas do indivíduo. Dependendo destes fatores, diversas drogas são capazes, assim, de produzir alucinações, de induzir transe, de tratar doenças e de diversos outros efeitos que foram úteis para diferentes sociedades. Foi devido a esses efeitos que essas substâncias - principalmente as pertencentes ao grupo dos alucinógenos - foram utilizadas em rituais, religiões e terapias, e aproveitadas por artistas que buscavam alterar a consciência e atingir uma nova percepção do mundo. Neste capítulo abordaremos, portanto, primeiramente a histórias das drogas e

⁹⁸ ROCHA. *As Drogas*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 69.

sua relação com a sociedade, a cultura e a política e posteriormente a relação entre as drogas e a produção artística.

De acordo com Antonio Escohotado (2004), em seu livro *História Elementar das Drogas*, as primeiras drogas apareceram em plantas como resultado de uma co-evolução entre o reino botânico e animal. Segundo ele, seria possível acreditar que as lendas existentes sobre a relação entre a ingestão de frutos e o paraíso remetam a antigos transe causados por essas plantas. Essas substâncias psicotrópicas tiveram múltiplos usos. As sociedades antigas e a cultura dos caçadores coletores possuíam uma grande pluralidade de deuses e não separavam a religião da medicina, da magia e das festas. As curas, os rituais e as celebrações pertenciam a uma mesma unidade, inseparável e indivisível, onde as drogas possuíam um importante papel. Os indivíduos aprendiam e reafirmavam suas identidades culturais através de experiências com drogas psicoativas:

Antes de o sobrenatural se concentrar em dogmas escritos e de castas sacerdotais interpretarem a vontade de qualquer deus único e onipotente, o fulcro de inúmeros cultos era o que se percebia em estados de consciência alterada e foi-o precisamente a título de conhecimento *revelado*. As primeiras hóstias ou formas sagradas eram substâncias psicoativas, como o peiote, o vinho ou certos cogumelos. (ESCOHOTADO, 2004)⁹⁹

Assim, era a partir de uma consciência alterada atingida através da ingestão de álcool ou outras drogas como o peiote - um cacto com efeito alucinógeno da região do sul dos Estados Unidos e México, muito empregado por xamãs - que o homem estabelecia sua conexão com o espiritual e com a revelação. Ainda de acordo com Escohotado, o xamanismo foi a mais antiga fusão entre medicina, religião e magia, onde técnicas de êxtase eram ministradas e buscava-se um transe que seria capaz de eliminar as barreiras entre o sonho e a vigília, a terra e o céu, a vida e a morte. Através da droga e dos estados alterados da consciência que proporcionavam, o xamã lançava uma ponte entre o comum e o extraordinário e o ritual tinha o papel de terapia, celebração religiosa ou adivinhação mágica. Nessa ebriedade sacramental é apropriado distinguir, porém, entre as chamadas possessão e viagem. Atingida através de drogas como o álcool, o tabaco, a beladona, as daturas e outra semelhantes, a ebriedade de possessão induzia a arrebatamentos de frenesi corporal onde a consciência crítica desaparecia. Ela era acompanhada por música e danças violentas e esses arrebatamentos eram, de acordo com Escohotado, tanto mais reparadores quanto menos se parecessem com a memória e a lucidez. Já a ebriedade de viagem era alcançada através de drogas que potencializavam os sentidos de forma espetacular, sem

⁹⁹ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 10.

apagar a memória. Podia ser acompanhada por música e dança, mas suscitava, “acima de tudo, uma excursão psíquica consciente, introspectiva antes ou depois.” (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰⁰ Nos anos 70, as experiências com as drogas são chamadas de *viagem*, pois as substâncias utilizadas e os efeitos buscados eram referentes a esse tipo de ebriedade. Percebe-se, assim, que o homem antigo experienciou a ebriedade através de variadas substâncias psicoativas, fosse em experiências religiosas ou hedonistas.

Gravações e escritos antigos revelam a relação do homem com as plantas de efeito psicotrópico, usadas centenas de anos antes do advento do cristianismo. A primeira referência escrita da papoula-dormideira, cujo suco extraído é o ópio, aparece em placas sumérias que datam do terceiro milênio a.C., identificadas com uma palavra que tem também o significado de “gozar”. Aparecem ainda cabeças de dormideira em antigos cilindros babilônicos. De acordo com Rocha (1993), os sumérios, que habitavam a baixa Mesopotâmia, conheciam esse vegetal, que chamavam de *hulgil*, a planta do prazer. Em um papiro de Ebers, “datado de 1550 a.C, menciona-se o ópio como capaz de impedir as crianças de gritarem muito.” (ROCHA, 1993)¹⁰¹ Na China, foram encontrados os primeiros restos de fibra de cânhamo, datáveis de cerca de 4 mil anos a.C.. Ocorreu no século IX a.C. a primeira referência mesopotâmica ao cânhamo, que o cita como incenso cerimonial. No século I, um tratado de medicina chinês “afirma que o cânhamo “tomado em excesso faz ver monstros, mas se se usar muito tempo pode comunicar com os espíritos e aligeirar o corpo””. (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰² Na América, em povoados pré-agrícolas do sétimo milênio anterior a nossa era, encontravam-se sementes de plantas fortemente visionárias. A partir do século X a.C., são esculpidos cogumelos de pedra entre os monumentos da cultura Izapa, na atual Guatemala, e cactos visionários nos monumentos da cultura Chavin, no Peru. Além disso, encontrava-se, na América, outra solanácea psicoativa, o tabaco, considerado a rainha do continente. Era costume fumar, mascar ou beber o tabaco com fins religiosos, recreativos, terapêuticos ou em ritos de passagem. O uso de solanáceas alucinogênicas, como o meimendo, a beladona, as daturas e a mandrágora, também remontam a velhos testemunhos no Médio e Extremo Oriente. A origem do nome da beladona, está, inclusive, no deus Galeno Bejenus, versão céltica de Apolo, considerada a divindade mais xamânica do panteão grego. Associadas tradicionalmente “ao bruxo e ao seu ofício, a estas plantas atribuem-se fenômenos de

¹⁰⁰ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 13.

¹⁰¹ ROCHA. *As Drogas*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 05.

¹⁰² ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 16.

levitação, fantásticas proezas físicas, telepatia e delírios.” (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰³ Desde os tempos mais antigos floresce também o arbusto *Khoka* na região andina de Macchu-Yunga, hoje Bolívia, de onde a planta é originária. A coca era a planta divina dos Incas, utilizada em cerimônias religiosas e também em sacrifícios ao deus Sol. Desde o século III a.C. há, na região, esculturas de rostos com maxilares inchados pela mastigação da coca. Em relação ao álcool, já no ano 2.200 a.C. encontram-se placas cuneiformes que recomendam a cerveja como tônico. Também na bíblia judaica existem diversas referências ao vinho. Como cita Escotado, no episódio após o Dilúvio, Noé se embriaga e se desnuda. Porém, na Índia, a religião via o álcool como algo que simboliza as trevas, a falsidade, a miséria.

No mundo grego, as drogas continuaram a possuir diversas utilidades. Além do álcool, amplamente usado nas festas dionisíacas que aconteciam quatro vezes por ano, o cânhamo também era utilizado com fins cerimoniais e lúdicos, normalmente por meio de incensos ou defumações. Porém, algumas drogas perderam seu papel sobrenatural nessas sociedades e foram usadas somente como remédio, tendo as suas dosagens estudadas. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, foi o autor do primeiro tratado de botânica conhecido e discorreu sobre a dosagem destas substâncias:

Ministra-se um drama se o paciente tiver apenas de se animar e pensar bem de si mesmo; o dobro se tiver de delirar e sofrer alucinações; o triplo se tiver de ficar permanentemente louco; ministrar-se-á uma dose quádrupla se tiver de morrer. (TEOSFATO *apud* SILVA, 2009).¹⁰⁴

Assim, as mesmas substâncias podiam ser usadas para cura de doenças ou para que alucinações fossem atingidas, dependendo somente da dosagem ministrada. Acreditava-se, ainda, na potência destas drogas em enlouquecer permanentemente o indivíduo, fazendo-o perder o controle sob suas fantasias. Aristóteles também escreveu sobre o tema, falando dos ritos xamânicos em sua *Metafísica*. Ele atribuía a Hermótimo de Clazómenas, indivíduo com perfil xamânico, a invenção da palavra *Nous*, traduzida como inteligência. A lenda de Hermótimo conta que ele tinha o privilégio de poder abandonar frequentemente seu corpo para encarnar em outros seres vivos ou para viajar em dimensões subterrâneas ou celestes.

Os psicotrópicos também possuíram seu papel no mundo romano. Além do ópio e do álcool, o uso da flor do cânhamo fêmea era recorrente, fumada para incitar o desfrute e

¹⁰³ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 17.

¹⁰⁴ TEOSFATO *apud* SILVA. *Um estudo sobre a drogadição e os modelos de tratamento*. Criciúma: Unesc, 2009. p. 22.

a hilaridade. Tanto no mundo grego como no romano, haviam ainda as cerimônias ao deus Dionísio, ou Baco, regadas ao álcool e orgias. Ao cristianizar-se o Império Romano, porém, a neutralidade das drogas sofreram um colapso:

O alívio da rigidez, a descontração induzida pela ebriedade, tinha sido para o pagão um dos grandes dons dionisíacos, admitido também pelo Antigo Testamento. Mas agora é preciso – como diz São Paulo – liquidar todo o estímulo a comportamentos descontraídos. Daí que proliferem seitas rigorosamente abstêmias, como os encráticos, os tacianos, os marcionistas e os aquarianos, para as quais beber constitui um pecado mortal; de acordo com as suas tradições, quando Lúcifer tombou dos céus, uniu-se a Terra e produziu a videira. Lúcifer e Baco são uma e a mesma pessoa ou – noutras versões – pai e filho. (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰⁵

Com isso, a ebriedade e sua descontração foram perseguidas, satanizadas. As substâncias que geravam transe psíquicos durante as cerimônias foram eliminadas. O ato de comer e beber Deus, até então parte nuclear das religiões, foi suprimido, e o vinho reservado ao sacerdote. O transe foi substituído pela fé, pelo desejo de acreditar. Dessa forma, tanto as religiões xamânicas quanto o transe foram proibidos em certas partes do mundo. Além dos usos religiosos e mágicos, a utilização das drogas como fonte de euforia ou alívio da dor também foram submetidas a estigma. A fé cristã acreditava que a fuga das dores era indigna, pois a dor redime o homem. O cristão acreditava, assim, que “toda a ebriedade implica fraquezas culposas.” (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰⁶ A partir de então, a história da relação entre a sociedade e as drogas passou por constantes mudanças, por diferentes períodos de maior ou menor aceitação.

Durante as inquisições medievais e modernas, por exemplo, houve a perseguição dos indivíduos que contrariavam os dogmas da igreja, queimando como bruxos praticantes de outras religiões e também aqueles que utilizassem plantas e unguentos para fins medicinais ou rituais. Já em períodos como o Renascimento, o homem preferiu “vender sua alma ao diabo do que adorar um Deus zangado com a vida” (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰⁷ e isso apoiou-se na utilização de substâncias psicoativas. De acordo com Rocha, o ópio era usado comumente como remédio para os mais diversos males na Europa Renascentista, sendo empregado ainda no tratamento de histerias. Ele foi considerado por alguns autores, inclusive, como a primeira droga a ser utilizada no tratamento de doenças mentais. Na Idade Moderna, a euforia e a eutanásia voltaram a ser pensados como bens, e o valor não estava na reunião de fiéis, mas no indivíduo que ouve o que é ditado pelo seu foro interior.

¹⁰⁵ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 38.

¹⁰⁶ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 39.

¹⁰⁷ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 51.

A partir do século XV surgem tratados que definem o ópio como capaz de libertar da dor, trazer tranqüilidade de espírito e sonhos agradáveis. As famílias européias da época, como explicita Escotado, começaram a utilizar, além de vinhos e licores, pílulas para os nervos, láudanos para cólicas e chás opiados para insônia. As drogas voltaram abertamente a fazer parte da vida das famílias e a movimentar a economia. Durante dois séculos, os láudanos são comercializados e utilizados sem conflitos ou oposições na Europa e na América, estando o Velho Mundo, ao mesmo tempo, entre os primeiros importadores e os primeiros exportadores de láudanos do planeta. Porém, segundo Graeff, com a descoberta da América - a despeito dos médicos e até mesmo de algumas Cortes valorizarem os índios e seus conhecimentos sobre as plantas medicinais - algumas sociedades nativas foram prosseguidas pelo uso de plantas como o ololiuqui. O hábito dos nativos da América de fumar, mascar e beber tabaco também foi condenado no século XVI. No século XVII, em locais como o Império Otomano e a China, foram castigados com mutilações ou até pena de morte os consumidores de tabaco, e países como Espanha e Inglaterra oneraram fiscalmente o seu comércio. Porém, no século XVIII, ventos mais liberais fizeram com que os castigos entrassem em desuso. Com o fim do Antigo Regime, a unidade da Igreja e do Império desintegrou-se e surgiram os Estados nacionais. Thomas Jefferson, pai fundador dos Estados Unidos, declarou, em 1782, o que seria o novo posicionamento de grande parte dos governantes: “Não parece suficientemente demolida a pretensão de que as operações da mente, tal como os atos do corpo, estão sujeitos a coação das leis. Os poderes legítimos do governo são apenas extensíveis a atos que lesam outros.” (JEFFERSON *apud* ESCOTADO, p. 74). A tradicional idéia de autoridade foi desgastada, portanto, pelo iluminismo e o racionalismo, a partir do século XIX. Com isso, o indivíduo deixou de aceitar a existência de leis que regulamentassem o que era feito em foro íntimo, sem prejudicar o outro e a sociedade:

Suplantar o juízo do adulto em matérias de consciência – alegando fazê-lo para seu bem – parece cada vez mais indefensável, e embora as monarquias absolutas sonhem com um reinado perpétuo, o espírito moderno está a assentar as bases de democracias parlamentares, incompatíveis com a caça aos heterodoxos religiosos. (...) Isto significa que as drogas do paganismo emergem à luz do dia, apoiadas agora por médicos, boticários e químicos. Tinham sido sempre um destacado meio de comunicação entre culturas, mas agora observa-se uma mobilização de energias e investimentos de acordo com o progressivo controlo ocidental do mundo. (ESCOTADO, 2004)¹⁰⁸

Percebe-se, portanto, que os indivíduos não pretendiam aceitar que o governo continuasse coagindo através das leis as operações da mente que não lesassem o próximo.

¹⁰⁸ ESCOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 73.

Passaram a ser vistos como covardes os atos do cristianismo, que queimaram milhões de cidadãos. As drogas voltaram a ser valorizadas e defendidas abertamente. Foi também no século XIX que a China tentou proibir o consumo e comércio de ópio, porém, com a vitória dos ingleses na chamada Guerra do Ópio, a continuidade da comercialização do produto foi garantida. O século XIX viu um grande interesse, ainda, pelas drogas psicoativas. A química realizou avanços e em meados do século havia “uns 70 mil remédios de fórmula secreta que quase invariavelmente usam drogas psicoativas e se anunciam em toda espécie de publicações, muros e tapumes.” (ESCOHOTADO, 2004)¹⁰⁹ Surgiram fármacos como a morfina, a heroína e a cocaína, que eram comercializados e exportados em larga escala. Freud esteve entre os que investigaram e defenderam a cocaína e realizou a revisão da literatura existente sobre o fármaco, além de auto-experiências. Por volta de 1900, podiam ser encontradas nas farmácias ou compradas pelo correio todas as drogas conhecidas. Laboratórios como Bayer e Elberfeld produziram pastilhas para tosse a base de heroína “lançando-as no mercado (...) numa promoção internacional feita em doze línguas diferentes.” (ROCHA, 1993)¹¹⁰ Porém, vozes de protesto que condenavam o uso dessas substâncias começaram a fortalecer-se, iniciando uma nova cruzada contra as drogas. Foram criadas associações como a Sociedade para a Supressão do Vício (1873) e leis como a lei Harrison (1914) que dava ao governo o poder de controlar as drogas que considerasse perigosas. Também em 1914, três dias antes de estourar a Primeira Guerra Mundial, foi assinada a Convenção de Haia, que propunha às nações o controle da produção e distribuição de ópio, morfina e cocaína. Em 1920, foi assinada a lei seca nos Estados Unidos e drogas como a heroína foram proibidas em diversos países. A cruzada americana contra as drogas tornou-se uma cruzada mundial e um de seus resultados foi um amplo aumento no tráfico dessas substâncias.

A partir dos anos 30 do século XX, surgiram novas drogas como a anfetamina e metanfetamina - muito utilizadas por soldados na Segunda Guerra Mundial - a normetadona, a morfina e o LSD. Porém, a história das novas drogas manteve-se sempre a mesma: elas surgiam sem os inconvenientes observados nas anteriores, mas a seguir descobriam-se os problemas e poder de adicção dessas novas drogas, que logo em seguida eram proibidas. Apesar dos governos manterem severas leis contra as drogas, a Associação Médica Americana e a Federação de Colégios de Advogados publicaram, em 1958, um livro onde afirmavam que a cruzada farmacológica era uma “empresa pseudomédica e

¹⁰⁹ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 83.

¹¹⁰ ROCHA. *As Drogas*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 09.

extrajurídica, cujo o resultado só poderia ser o crime e a marginalização” (ESCOHOTADO, 2004).¹¹¹ Com a repercussão do livro - um ataque ao proibicionismo - o governo devolveu às associações de médicos e advogados certas competências nas decisões sobre as drogas e emitiu uma sentença que afirmava que castigar os dependentes pela dependência seria como castigar os dementes pela demência. Foi admitido o consumo pessoal, apesar da distribuição e do tráfico continuarem proibidos. Com isso, pode-se dizer que no começo dos anos sessenta foi construído um discurso de crítica à proibição:

A sua vertente moderada [do discurso] rejeita a distinção entre estupefacientes e medicamentos, propondo-se a abordar a dependência de qualquer droga como coisa derivada do indivíduo, não da droga. A vertente radical vai mais além e esgrime três argumentos interligados: a) a “toxicomania” recebe uma definição estereotipada, que gera a sua distorção; b) nenhuma Administração tem o direito de proteger os adultos de si mesmos; c) a ilegalização de certas drogas não só é ineficaz como também contraproducente para prevenir consumos irracionais. (ESCOHOTADO, 2004)¹¹²

Foi também nos anos 60 que ocorreu o movimento psicodélico, que se deu com base no uso de LSD e *Cannabis* e que será explorado mais a frente neste capítulo. Como resultado veio a tona uma guerra à Psicodelia e em 1971 foi assinado, em Viena, um convênio que pretendia velar pelo juízo e estado de espírito dos indivíduos, indo contra a mentalidade anterior de que os estados não deveriam proteger os adultos deles mesmos. Apesar disso, algumas drogas como a *Cannabis* vão deixando de serem perseguidas e a partir de meados dos anos 70 seu consumo se despenalizou no Canadá, Espanha, Holanda, Dinamarca e partes dos EUA. Nos anos 80, a guerra as drogas ressuscitou e teve lugar o maior esforço institucional jamais realizado para reprimir o uso de drogas ilegais. A cruzada foi um fenômeno planetário e os governos e a mídia apresentavam as drogas ilícitas como praga e principal responsável pela insegurança. As substâncias continuaram a ser comercializadas pelo tráfico e a monopolização do tráfico clandestino impôs menores margens de pureza as drogas clássicas, o que acabou por acarretar maiores números de mortes por intoxicação. Surgiram também novos fármacos artificiais sintéticos, como o MDMA, e reapareceram outros antigos, como o peiote. Apesar da luta contra as drogas, a quantidade de cocaína que entrava nos Estados Unidos foi crescente nos anos 80 e a alta circulação das drogas permaneceu nos anos 90. Segundo a DEA norte americana, em 1992, o volume de dinheiro que as drogas ilícitas moviam anualmente crescia em cerca de 5 milhões por hora. Apesar da repressão contra as drogas, o processo liberal na Holanda, nos anos 90, teve resultados reveladores, possuindo os maiores números de consumo mas os

¹¹¹ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 131.

¹¹² ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 135.

menores números de intoxicação mortal e de criminalidade ligada as drogas. Embora os argumentos da medicina, do direito e das ciências sociais sobre a cruzada contra as drogas não tenham variado nas últimas décadas, a repressão dos anos 80 e 90 fez com que médicos, juristas, professores e até policiais e primeiro ministros se pronunciassem abertamente contra a proibição. Mais recentemente, já no século XXI, o Uruguai tornou-se o primeiro país do mundo a legalizar a produção, distribuição e venda de maconha sob controle do Estado e os estados do Colorado e Washington, nos Estados Unidos, aprovaram a legalização do uso e posse de maconha para maiores de 21 anos.

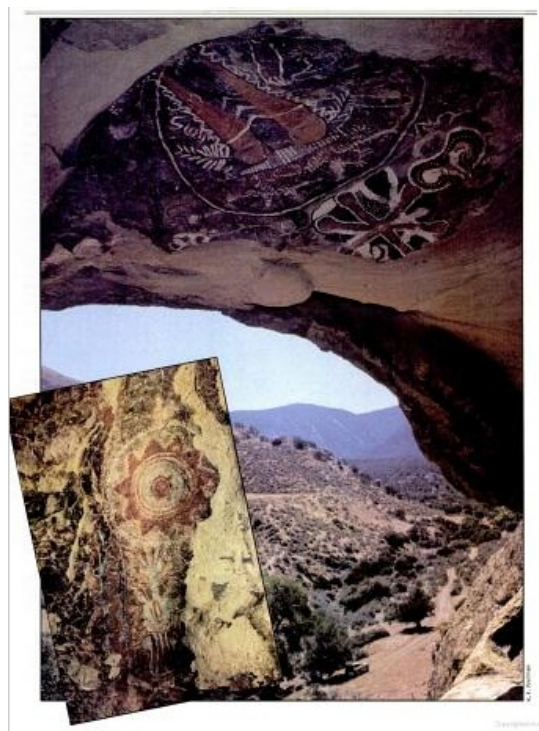
Percebe-se, com isso, que relação entre o homem e as drogas remete a própria origem da humanidade e que o uso dessas substâncias, assim como a prática do transe em experiências religiosas ou hedonistas, foi aceito ou condenado em diferentes períodos, estando ligado a contingências históricas específicas. A relação entre a sociedade e as drogas teve reflexos na cultura, na religião, nos modos de vida e, conseqüentemente, na produção artística.

A ligação entre a arte e o uso de psicoativos também remete, portanto, a mais remota antiguidade. As drogas teriam influenciado desde a arte nativa, realizada em um contexto ritualístico, até as produções artística mais contemporâneas. Diversos artistas utilizaram psicotrópicos como uma ferramenta para melhor entender e exprimir seus impulsos criativos. As alterações da consciência, as mudanças de percepção e as possíveis visões, assim como a possibilidade de uma ligação com o misticismo, foram alguns dos efeitos que chamaram a atenção de movimentos artísticos e os levaram experienciar essas substâncias.

O patologista americano Klaus Wellmann acreditava que a influência das drogas na arte tem origem na arte americana nativa. Em seu artigo *Arte Rupestre e Drogas*, publicado em 1976, ele afirmava que laços estreitos amarravam as pinturas rupestres indígenas norte-americanas ao antigo corpo de crenças e práticas reunidas sob o xamanismo, enraizado em experiências visionárias e de êxtase e no uso de alucinógenos e de outras drogas psicotrópicas. Wellmann declarava que fortes evidências indicavam que alguns dos melhores exemplos de arte rupestre do continente americano refletiam o envolvimento em rituais e experiências relacionadas ao consumo de drogas:

Isto se aplica, especialmente, aos pictogramas policromos altamente bem sucedidos dos extintos índios Chumash, encontrados em pequenas cavernas de arenito nas montanhas costeiras sem trilhas perto de Santa Barbara, Califórnia, e às pinturas rupestres menos elaboradas de seus vizinhos, o Yokuts, do sul da Sierra Nevada. Desenhos de sol ou semelhantes a discos são um tema constantemente recorrente nesses desenhos, a maioria dos quais provavelmente

foram feitos durante os 1000 anos antes do início do período da missão espanhola em 1772. (WELLMANN, 1976)¹¹³



Na foto maior, pequena caverna de arenito na Montanha San Emigdio próximo a Santa Barbara, Califórnia, com pinturas policromadas (em vermelho, branco, preto, amarelo e verde) com desenhos criados pelos Índios Chumash. Na foto menor, pinturas policromadas Chumash em caverna de arenito na Montanha San Emigdio com figura antropomórfica de um disco de sol.

O antropólogo Alfred Kroeber, já em 1925, suspeitava que a arte dos Chumash, incluindo as suas pinturas rupestres policromadas, estava relacionada com o estramônio, uma erva que cresce em profusão perto dos locais onde foram encontradas pinturas das tribos dos Yokuts e dos Chumash. As raízes, caules ou folhas dessa erva eram embebidas em água pelos índios de grande parte do sul da Califórnia, para consumo. Como o estramônio contém alcalóides como a escopolamina e a atropina, a bebida resultante pode induzir visões, delírios e alucinações. Com doses mais altas, pode gerar amnésia e coma, efeitos narcóticos que os índios utilizaram para reparar fraturas e tratar feridas. Com isso, acredita-se que os índios teriam criado certas pinturas rupestres a partir dos transe religiosos ativados por plantas com efeitos psicoativos e que xamãs ou outros membros da comunidade teriam sido motivados a pintar as suas revelações durante o transe. A arte

¹¹³ WELLMANN. *Arte Rupestre e Drogas*. New Science, 1976. p. 02. Tradução livre da autora. No original “It applies especially to the highly accomplished polychrome pictographs of the now extinct Chumash Indians (Figures 4 and 5), found in small sandstone caves in the trackless coastal mountains near Santa Barbara, California, and to the less elaborate rock paintings of their neighbors, the Yokuts of the southern Sierra Nevada. Sun or disc-like designs are a constantly recurring theme in these drawings, most of which were probably made during the 1000 years before the initiation of the Spanish mission period in 1772.”

rupestre estaria ligada, assim, ao sagrado, a religião, a magia e aos transe realizados neste rituais.

Walter Benjamin (1955), no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, também discute a ligação entre a arte rupestre e o sagrado, o transe e a magia. Considerada a expressão artística mais antiga da humanidade, Benjamin revela que a arte rupestre não era produzida com o objetivo de ser exposta, mas a serviço do culto e da magia. Ela teria sido, assim, a primeira forma de representação artística do sagrado. Benjamin revelou em seu texto o uso ritual e mágico dessas primeiras obras de arte:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte (...) *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* (BENJAMIN, 1955)¹¹⁴

Autores como Wellmann e Benjamin acreditavam, portanto, que o meio natural e a relação das comunidades com o mundo sobrenatural são elementos fundamentais para a análise dessas primeiras manifestações artísticas cercadas de significados rituais, religiosos e cerimoniais. As obras produzidas nas cavernas estavam, assim, intimamente ligadas ao culto, a magia, ao espiritual e aos transe que faziam parte destes rituais, transe estes ativados pelas plantas psicoativas.

Várias referências ao uso de substâncias psicoativas podem ser encontradas, ainda, na pintura e na literatura da Idade Antiga. Em *Odisséia*, de Homero, do século VIII a.C., Helena de Tróia e Menelau encontram-se com Polydamna, no Egito, que lhes vende uma droga misteriosa, uma substância chamada *nepenthe*, cujo significado seria "contra as aflições". Helena fez Telêmaco beber a substância para esquecer a dor e a desgraça, pois ela teria o poder de espantar a tristeza mesmo no momento de maior desespero. A natureza exata de *nepenthe* não é clara, mas os efeitos descritos pelo poeta "são coerentes com o meimandro, a datura ou a beladona (todas capazes de alterar as faculdades mnemônicas)" (DOBRORUKA, 2005)¹¹⁵. Diversas obras pictóricas e escultóricas realizadas no continente americano também estavam relacionadas às plantas visionárias. Entre elas, destacam-se o mural de Tepantitla e a estátua de Xochipilli. No conjunto arquitetônico de Tepantitla, onde hoje é o México, encontram-se murais representando a Grande Deusa da

¹¹⁴ BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011. p. 173.

¹¹⁵ DOBRORUKA. *Algumas experiências visionárias no Quarto Livro de Esdras por comparação com fontes persas envolvendo indução química de êxtases*. Brasília: IHD – Dpto de História, 2005. p. 24.

civilização Teotihuacán (100 a.C – 700 d.C). Acredita-se que a Grande Deusa, também chamada de Mulher Aranha Teotihuacan, teria sido a deusa do submundo, das trevas, da terra, da água, da guerra e, possivelmente, da própria criação. Nos murais de Tepantitla, a Grande Deusa aparece representada com uma vegetação que cresce a partir de sua cabeça. Acredita-se que essa vegetação era uma representação da planta halucinógena *Glory Morning*, que contém uma triptamina natural, amina de ácido lisérgico (LSA), que é quimicamente relacionada com o LSD. Ela foi considerada uma planta mágica pelos curandeiros mexicanos, que costumavam mastigar as sementes em seus rituais mágico-religiosos. Os índios relatavam visões poderosas geradas a partir da ingestão dessa planta que era consumida, provavelmente, com orientação xamã. Também no México, foi encontrada a estátua de Xochipilli, do século XVI, que representa o deus Xochipilli, deus asteca da arte, dos jogos, da beleza, da dança, das flores e da música. A estátua e sua base são cobertos por entalhes de flores de plantas psicoativas que eram sagradas para a cultura asteca, incluindo a flor de tabaco, o cogumelo psilocybe (*Aztecorum psilocybe*), também conhecido como cogumelo mágico, a flor e o cacho de ololiuqui (*Turbina corymbosa*), que é uma espécie de *Morning Glory*, o botão de sinicuichi (*Heimia salicifolia*), que é uma flor de efeito psicoativo, entre outros. Pesquisadores da área da biologia e da botânica, como Gordon Wasson e Richard Schultes, e o cientista Albert Hofmann, que sintetizou pela primeira vez o LSD, sugerem que a estátua de Xochipilli representaria uma figura em meio a um ecstasy enteogênico, devido a posição e a expressão do corpo (cabeça inclinada para cima, olhos abertos, mandíbula tensa, boca entreaberta e braços abertos para o céu) em combinação com as claras representações das plantas alucinógenas, que são conhecidas por terem sido utilizadas em rituais sagrados de transe pela civilização asteca.



Mural da Grande Deusa da civilização Teotihuacán, e estátua do deus Xochipilli, ambos no Museu Nacional de Antropologia, na Cidade do México.

No mundo grego e no mundo romano, onde houve uma eclosão de conhecimentos e representações artísticas, não foi somente a literatura que representou a relação com as drogas. Diversas esculturas foram criadas para representar Dionísio e Baco, os deuses do vinho e da embriaguez. Mais a frente, na época medieval, a coleção de novelas *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, escrita entre 1348 e 1353, também fez referência ao uso de drogas, no caso, de alucinógenos. Boccaccio mencionou na obra uma droga alucinógena que teria sido usada pelo Velho da Montanha quando desejava enviar alguém ao paraíso. De acordo com a lenda, o Velho da Montanha era um chefe persa chamado Hasan-ibn-Sabah, considerado por alguns como um líder divino. “Quem desejava fazer parte de seu bando, deveria tomar uma droga – provavelmente o ópio – através da qual o indivíduo se transportava para um jardim cheio de flores, leite, mel e lindas mulheres.” (KUSINITZ, 1988)¹¹⁶ Para continuar tendo acesso a substância que os transportava a esse jardim, segundo a história, os seguidores cumpriam sem hesitar as ordens de Hasan.

A Idade Média e o Renascimento foram épocas onde o consumo de álcool atingiu níveis anteriormente desconhecidos. A importância do álcool foi retratada na literatura da época, como os ensaios de Montaigne, que falava com ironia do hábito de beber da sociedade da época. “Beber a francesa, moderadamente e às refeições, temendo pela saúde, é esbanjar de mais os favores de Baco, esse deus. Afinal de contas, embriagar-se é quase o último prazer que nos desvenda o decorrer dos anos.” (MONTAIGNE, *apud* ESCOHOTADO, 2004, p.60). O ópio também foi muito utilizado na época, considerado um alívio para o sofrimento, e escritores como Shakespeare e Cervantes falaram sarcasticamente do vazio dos pacientes que consumiam a droga e da cobiça dos curadores que o receitavam e produziam. Em *Otello*, Shakespeare cita algumas das drogas utilizadas na época:

Nem papoula, nem mandragora,
Nem todas as poções soníferas do mundo
Podem restituir-te do suave repouso
De que gozavas ontem”. (SHAKESPEARE, 2007)¹¹⁷

Outro autor que escreveu sobre o ópio e que também consumiu-o foi Thomas De Quincey, que em 1800 publicou o livro *Confissões de um comedor de ópio*. O livro autobiográfico retratava que, para ele, a descoberta do ópio foi como a revelação de uma verdade divina. O ópio, não o comedor, era o herói da história. O livro revelava a força

¹¹⁶ KUSINITZ. *Tudo sobre Drogas – Famosos e Drogados*. São Paulo: Nova Cultura, 1988. p. 18.

¹¹⁷ SHAKESPEARE. *Otello*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. p. 36. Tradução livre da autora. No original “Not poppy, nor mandragora, Nor all the drowsy syrups of the world, Shall ever medicine thee to that sweet sleep, Which thou ow’dst yesterday.”

específica do ópio sobre a faculdade de sonhar. Além disso, Quincey arrolou as inúmeras vantagens do ópio sobre o vinho - se neste último os prazeres eram sempre crescentes e tendiam a uma crise, o efeito do ópio demorava de oito a dez horas. Ou seja, no vinho, encontrava-se um caso de prazer agudo, no ópio, de prazer crônico. Quincey descreveu, ainda, as sensações de sua primeira experiência com a droga, que o mesmo começou a usar para aplacar fortes nevralgias:

Que ascensão dos mais profundos abismos do meu espírito! Um apocalipse do mundo dentro de mim! O ter-me aliviado das minhas dores era agora insignificante diante de meus olhos: todo aspecto negativo foi tragado pela imensidade daqueles efeitos positivos que se abriram diante de mim, no abismo da alegria então repentinamente revelada. (...) A felicidade podia agora ser comprada com uma moeda e carregada no bolso do casaco: êxtases portáteis poderiam ser engarrafados e a paz de espírito poderia ser remetida em galões pela diligência do correio. (QUINCEY, 2001)¹¹⁸

Quincey revelou que além de aplacar suas dores o ópio significou, para ele, êxtase e alegria. A substância seria uma forma de explorar seu interior e de atingir a profundidade. Tudo isso poderia ser alcançado através de uma pequena quantidade desse líquido, uma ferramenta de êxtase ao alcance das mãos. Apesar disto, Quincey também identificou certos malefícios trazidos pelo ópio, o que fez com que ele abandonasse seu uso após alguns anos. O personagem Fausto, do livro de Johann Wolfgang von Goethe, publicado em 1808, também fez um elogio ao láudano - extrato de ópio - o encantador suco narcótico. De acordo com Escotado, as contas da farmácia do próprio Goethe, assim como de outros poetas da época, como Novalis, Coleridge, Shelley, Byron, Wordsworth e Keats, revelavam o consumo regular de láudano e mostravam a estreita relação entre os artistas e as drogas. “Certos pintores e literatos, como Goya ou Walter Scott, chegam a tomar doses muito altas, mas sem motivar especial escândalo; por essa altura quem chamava atenção eram os alcoólicos crônicos, acolhidos melhor ou pior...” (ESCOHOTADO, 2004)¹¹⁹

No século XIX, ao mesmo tempo que a transformação tecnológica mundial avançou e que ocorreram revoluções e restaurações políticas, as atenções viraram-se com entusiasmo para drogas com influência sobre o espírito. Quando, em 1800, o imperador Bonaparte proibiu o uso do haxixe no Egito, a atenção de médicos franceses voltou-se para essa droga. O psiquiatra francês J. Moreau de Tours, por acreditar que o cânhamo poderia ser uma ferramenta para se conhecer a mente, iniciou uma pesquisa sobre a droga. Moreau

¹¹⁸ QUINCEY. *Confissões de um comedor de ópio*. Porto alegre: L&PM, 2001. p. 80.

¹¹⁹ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 76.

estudou os efeitos do consumo regular de haxixe, viajando para locais como Egito, Síria e Ásia Menor e experimentando a droga em si mesmo. Em 1845, ele publicou um livro intitulado *Haxixe e alienação mental*, no qual estabeleceu uma equivalência entre o sonho, alucinação e delírio causado pelo haxixe. Além disso, Moreau atraiu a atenção de intelectuais da época, com os quais fundou o *Club des Haschischins*. O clube era composto por um grupo de escritores e artistas plásticos, entre eles Baudelaire, Delacroix, Gautier, Rimbaud, Victor Hugo, Balzac, Nerval e Verlaine, dedicados a explorar experiências induzidas pelas drogas. Baudelaire publicou, em 1860, como resultado das seções do clube, um conjunto de artigos sob o nome de *Os Paraísos Artificiais*. Realizando uma elaborada descrição dos efeitos que o vinho, o ópio e o haxixe possuiriam na mente, Baudelaire mostrou seu interesse pelos chamados estados de exaltação atingidos pelo uso de drogas e descreveu as visões oníricas que experimentou durante os seus transe narcóticos. Para falar do ópio, Baudelaire dissecou o livro *Confissões de um comedor de ópio*, de Quincey, de quem foi tradutor e admirador. No ensaio *Poema do haxixe*, o poeta falou sobre os efeitos da droga com base em suas experiências e na convivência com poetas, pintores e jovens intelectuais franceses. Ele discutiu os efeitos do haxixe e ilustrou seu pensamento com fatos narrados por personagens reais ou imaginários. Ao falar sobre o vinho, Baudelaire revelou certa parcialidade, submetendo-se às noções morais e religiosas da época. Para descrever os efeitos das drogas ele recorreu a palavras associadas ao vocabulário religioso, como graça, elevação, forças espirituais, e angélico, reforçando a conexão muitas vezes realizada entre as drogas e o espiritual e transcendental. Para ele, o que os indivíduos buscavam ao utilizar psicoativos era atingir o Nirvana, ou sua essência divina, mas que acabavam, muitas vezes, despertando seu lado bestial.

Na mesma época na qual intelectuais se reuniam no *Club des Haschischins*, o neurologista francês Jean-Martin Charcot, conhecido como o fundador da neurologia moderna, também experimentava os efeitos do haxixe. Charcot, que pintava por hobby, decidiu ainda recém formado, com 28 anos, experimentar em si mesmo os efeitos do haxixe com o objetivo de registrar suas impressões por escrito. Henry Meige (1925), no texto *Charcot artiste*, narra a experiência do neurologista nesse primeiro experimento. Meige relata que sob a influência de estupefacientes, um tumulto de visões fantasmagóricas atravessou a mente de Charcot, que começou a escrever em caracteres cada vez mais estranhos e difíceis de desvendar. Logo sua escrita se diluiu em diversos desenhos, indo contra sua idéia inicial de produzir um texto com seu relato. As frases que podem ser lidas em meio aos desenhos, dizem: “Que desordem de ideias. E, contudo, que

agradável festonada. Impulso involuntário e lunático que, contudo, é completamente removido de vontade. Tudo que toco é cercado por uma atmosfera elétrica ... e ainda ... ainda.”¹²⁰ O restante da página foi coberta por desenhos de diversos personagens, entre eles dragões monstruosos, quimeras fazendo caretas e caracteres inconsistentes que se sobrepõem e se entrelaçam.



Jean-Martin Charcot. *Dessin sous haschich*, 1853. Tinta sobre papel. BUPMC – Universidade Pierre ET Marie Curie, Hospital Salpêtrière, Paris

As obras feitas por Charcot revelaram os efeitos que o haxixe seria capaz de proporcionar, efeitos que foram capazes de gerar visões e fizeram com que ele produzisse de forma automática, involuntária. As frases e os personagens que se misturam em sua obra não teriam sido planejados anteriormente, sendo fruto, assim, de sua experiência com o haxixe - uma representação estética do estado alterado de consciência atingido. Nietzsche também chegou a utilizar o haxixe, ficando convencido de que ele “o permite aproximar-se da prodigiosa velocidade dos processos mentais.” (ESCOHOTADO, 2004)¹²¹ Alguns membros do Romantismo - que explorava a subjetividade, a emoção, o sonho e a fantasia - também tiveram relação com as drogas, como Delacroix e Gautier, que fizeram parte do *Club des Haschischins*. Escotado afirma ainda que Coleridge, um dos fundadores do

¹²⁰ Texto retirado do desenho *Dessin sous haschich*, de Jean-Martin Charcot. Tradução livre da autora. No original: “Quel désordre d'idées. Et cependant quel agréable festonnage. Impulsion involontaire et fantasque qui toutefois n'est complètement soustraite à la volonté... Tout ce que je touche est environné d'une atmosphère électrique... et cependant... cependant...”

¹²¹ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 89.

Romantismo, interessou-se pelas drogas psicoativas. Além disso, outros pintores do século XIX, como Van Gogh e Toulouse Lautrec, foram consumidores de absinto, tendo Lautrec retratado em seus quadros a relação entre o álcool e a sociedade da época.

No final do século XIX e início do século XX, houve uma difusão do peiotismo religioso e o princípio ativo do peiote - a mescalina - foi isolado. L. Lewis, o descobridor da mescalina, considerava que a mesma “transporta para um novo mundo de sensibilidade e de inteligência; compreendemos por que razão o velho índio mexicano terá visto nesta planta a encarnação vegetal de uma divindade.” (LEWIS *apud* ESCOHOTADO, 2004)¹²² De acordo com Marcus Boom (2002), no livro *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*, a ingestão do peiote começou a ser realizada em clubes de Nova Iorque segundo o rito da tribo americana *Kiowa*, com participantes como os literatos W. B. Yeats e Eugene O'Neill. Boom revelou, ainda, que o artista Aleister Crowley teria adicionado peiote em um líquido ritualístico ofertado para o público nas performances de sua peça de teatro ritualística chamada *Os Ritos de Eleusis*, apresentada privada e publicamente em Londres, em 1910.

Alguns artistas ligados ao Surrealismo também utilizaram certas substâncias alucinógenas por acreditarem que ao atingir um estado alterado de consciência poderiam criar uma arte livre do controle racional. O surrealista André Masson forçou-se a trabalhar em condições extremas, após várias horas sem comer ou sem dormir, ou sob influência de drogas, buscando aproximar-se de uma produção guiada pelo subconsciente. De acordo com o poeta e crítico Valery Oisteanu (2012), no texto *André Masson - The Mythology of Desire*, Masson experimentou estados alterados de consciência junto com diversos artistas que eram vizinhos de seu estúdio em Paris:

Na década de 1920, Antonin Artaud, Michel Leiris, Joan Miró, Georges Bataille, Jean Dubuffet e Georges Malkine, entre outros, eram vizinhos e, portanto, "habitués" no estúdio de Masson em Paris, na Rue Blomet, 45. Juntos, o grupo experimentou estados alterados de consciência, fumando haxixe e ópio adicionados a vinho e música, discutindo Nietzsche, Rimbaud, Lautréamont e até mesmo Sade. Com a ajuda da "écriture automatique" (escrita automática), que é derivada do subconsciente, Masson tentou explorar as profundezas do irracional e as raízes psicológicas da arte. (OISTEANU, 2012)¹²³

¹²² ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 89.

¹²³ OISTEANU. *André Masson - The Mythology of Desire: Masterworks from 1925 to 1945*. Brookling: The Brookling Rail, 2012. p. 01. Tradução livre da autora. No original: “In the 1920s Antonin Artaud, Michel Leiris, Joan Miró, Georges Bataille, Jean Dubuffet, and Georges Malkine, among others, were neighbors of, and therefore “habitués” at Masson’s studio in Paris at No. 45, Rue Blomet. Together, the group experimented with altered states of consciousness, smoking hashish and opium added to wine and music, discussing Nietzsche, Rimbaud, Lautréamont, and even Sade. With the help of “écriture automatique” (automatic writing), which is derived from the subconscious, Masson tried to explore the depths of the irrational and the psychological roots of art.”

Assim, através da ingestão de drogas como haxixe e ópio, Masson e outros artistas da época experimentaram estados alterados de consciência com o intuito de criar uma produção artística diferenciada, vinda do subconsciente e livre das amarras da razão. Masson interessou-se pela cultura indígena americana e explorou vários estados de consciência através do misticismo dos povos nativos que inspiraram uma série de pinturas intitulada "Le Cimetiere de Sioux" (Cemitério dos Sioux), em 1942. Em grande parte de suas obras, ele usou linhas sinuosas e expressivas para criar formas biomórficas que faziam fronteira com o abstrato.



André Masson. *Automatic Drawing* (1924). Tinta no papel. Museum of Modern Art, New York.

Assim, no início de sua carreira, Masson produziu suas obras através de mudanças de consciência e de desenhos automáticos que seriam feitos sem possuir um tema ou composição pré-preconcebidas.

Walter Benjamin também esteve entre os intelectuais da época que exploraram os efeitos de algumas drogas. Entre 1927 e 1934, Benjamin escreveu protocolos onde narrava suas experiências com haxixe, ópio e mescalina, nas quais participaram também o filósofo Ernst Bloch e os médicos Ernst Joël e Fritz Fränkel. De acordo com Rodrigo Araujo (2011), no texto *Deambulações de Walter Benjamin: entre as imagens do pensamento e o haxixe*, entre 1932 e 1933, Benjamin relatou em cartas a Scholem e Gretel Adorno a

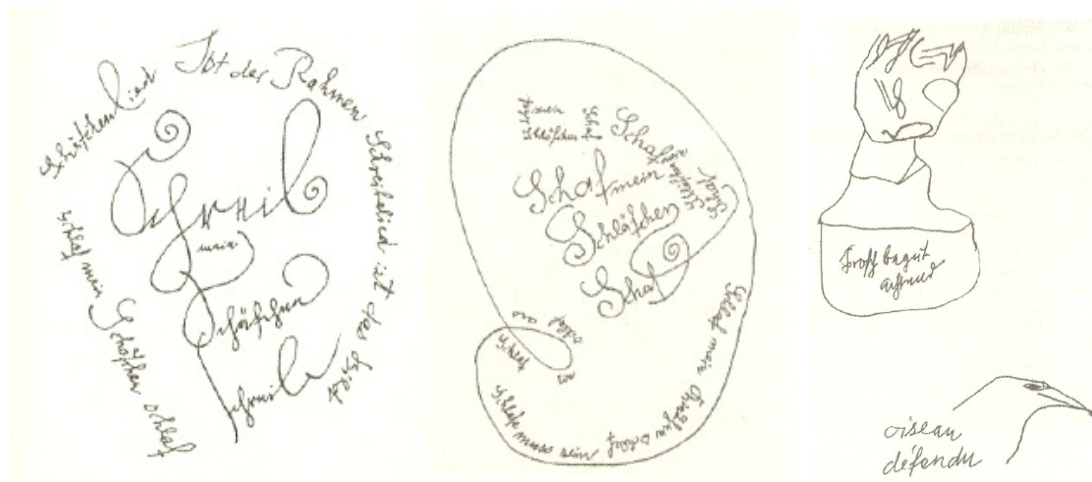
existência do projeto de um livro sobre o haxixe, que não seria concluído. Porém, esses protocolos de experiências com drogas foram postumamente publicados no livro *Sobre o Haxixe e outras drogas* e, entre eles, *Haxixe em Marselha*, o único que havia sido publicado originalmente em 1932 no jornal *Frankfurter Zeitung*. Nos protocolos encontram-se observações simples e concretas resultantes de experiências, muitas vezes, calculadas. O uso do haxixe e de outros causadores de embriaguez foram meticulosamente registrados como em um protocolo clínico. Benjamin descreveu em detalhes as sensações obtidas com a ingestão das substâncias, relatando impressões semelhantes a iluminação, estados oníricos e também variações dos estados da consciência:

Surgem imagens e séries de imagens, recordações há muito tempo soterradas (...) Chegamos também a experiências próximas da inspiração, da iluminação... O espaço pode dilatar-se, o chão inclinar-se, surgem sensações atmosféricas: névoa, opacidade, pesadez do ar; as cores tornam-se mais claras, mais luminosas, e os objetos mais belos, ou então mais toscos e ameaçadores... Tudo isso não acontece de forma contínua; o mais comum é uma mudança ininterrupta entre estados oníricos e de vigília, um vai vêm constante, e por fim esgotante, entre diversos estados de consciência; este afundamento e esse emergir podem dar-se no meio de uma frase... (BENJAMIN, 2013)¹²⁴

Benjamin relatou que com a ingestão dessas substâncias ele pode atingir diversos estados de consciência que foram capazes de alterar sua percepção de cores e objetos e de estabelecer um estado de inspiração. Assim como diversos artistas, ele remeteu essa experiência a uma iluminação. Além disso, Benjamin identificou que a droga foi capaz de trazer a tona memórias há muito decantadas, efeito semelhante ao que Rush atribuía ao estado da loucura, capaz de jogar de volta à superfície “preciosos e esplêndidos fósseis” (RUSH, 1935)¹²⁵. Após esses experimentos, ele afirmou que “o fumador de ópio ou de haxixe tem a experiência do olhar que é capaz de encontrar cem lugares diferentes num único”, reforçando a potência das drogas em apresentar novos mundos através das mudanças da percepção. Além dos protocolos, Benjamin produziu alguns desenhos, elaborados durante sua experiência com a mescalina e que eram, certas vezes, formados por palavras ou frases.

¹²⁴ BENJAMIN. *Imagens de pensamento, Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013. p. 69.

¹²⁵ RUSH. *Medical Inquiries and Observations upon the Disease of the Mind*. Philadelphia: Girg and Elliot, 1935. p. 153. Digitalizado em 2009. Disponível em http://www.evermayestate.org/sites/default/files/S016%20BRush_Medical%20Inquiries%20and%20Observations%20upon%20the%20Diseases%20of%20the%20Mind.pdf



Walter Benjamin. Desenhos feitos por Walter Benjamin durante a experiência com mescalina, em 22 de maio de 1934.

Nestes desenhos, podemos ler os seguintes textos: no desenho 1, ao centro: “Escreve, minha ovelhinha, escreve” e na moldura: “Canção da ovelhinha é a moldura / Canção da escrita é a imagem / dorme minha ovelhinha dorme”. No desenho 2, na metade superior do embrião: “Ovelha meu soninho ovelha” e na metade inferior: “Dorme, desdorme”, “Dormir é preciso”, “Dorme meu menino dorme”. No desenho 3, na figura da parte superior: “Rã examinadora” e na figura da parte inferior: “Pássaro proibido”. Benjamin chamou atenção para o fato de que vários desenhos possuíam formas de embrião. Essas formas talvez remetesse à sensação de atingir a essência do próprio ser ou de presenciar a criação do mundo, o desabrochar da existência, sensações estas relatadas por artistas e pesquisadores que experimentaram o efeito de alucinógenos.

Artaud foi um dos artistas da época que mais se destacou por sua relação com as drogas e o misticismo, e que conviveu com o estigma da doença mental. Após ser tratado com ópio em sua juventude para uma série de doenças, incluindo depressão clínica, Artaud tornou-se dependente da substância. Em 1937, ele escreveu *Voyage to the Land of the Tarahumara* sobre suas experiências com o peiote e com os rituais do povo Tarahumara no México. Escrito ao longo de doze anos - que cobre a estadia de Artaud em um hospital psiquiátrico em Rodez - o livro possui um discurso que revela um possível valor essencial das drogas psicodélicas. A experiência de Artaud com os índios Tarahumara em 1936 foi, para ele, uma provação psíquica e uma revelação espiritual. Ele afirmava que sua ida a tribo dos Tarahumara não possuía objetivos turísticos, mas o intuito de recuperar uma verdade: “Eu senti, portanto, que eu deveria voltar para a fonte e expandir a minha pré-consciência até o ponto onde eu poderia ver-me evoluir e desejar. E o peiote me levou a

esse ponto." (ARTAUD, 1976)¹²⁶ Assim, Artaud buscou integrar-se a uma experiência mística e utilizou o peiote para atingir o que seria a sua pré-consciência, a sua essência, com o objetivo de uma evolução pessoal. Ele foi, ainda, um perfeito exemplo das intenções intensivas tratadas por Szeemann. O seu processo artístico intensivo, com a exploração dos estados alterados de consciência através da droga e do misticismo, o levaram a construir suas Mitologias Individuais a partir da linguagem da profundidade. O seu interesse pelos estados de consciência alterada deu origem a uma obra que possuía, muitas vezes, seus próprios sistemas de signos, e também a uma nova linguagem teatral.

Ainda no início do século XX, apesar de uma reação antiliberal, surgiram diversas novas drogas, como as aminas, com poderoso efeito eufórico, os barbitúricos, desinibidores cujo efeito seria uma mistura entre embriaguez alcoólica e sonho, e os opiáceos sintéticos. Entre as novidades do período, a que mais se relacionou com a produção artística foi o LSD, sintetizado pelo suíço Albert Hofmann em 1938, reconhecido como alucinógeno em 1943, e popularizado em 1963. A droga semi sintética, extraída a partir do fungo ergot ou parasita do centeio, era capaz de criar experiências de altíssima intensidade. Apesar de ter sido sintetizado em Maio de 1938 por Hofmann e Arthur Stoll, a propriedade alucinógena do LSD só foi descoberta posteriormente por Hofmann que, ao trabalhar com ácido lisérgico, consumiu acidentalmente alguns microgramas do ácido. De acordo com Rocha (1993), inicialmente, Hofmann sentiu uma singular agitação e leves vertigens. Posteriormente, mergulhou em um estado imaginativo e agradável, caracterizado por uma fotofobia. “De olhos fechados, percebia uma ininterrupta corrente de imagens fantásticas de extraordinária vivência, acompanhadas por um intenso e caleidoscópico jogo de cores, fato que anotou no protocolo do laboratório” (ROCHA, 1993)¹²⁷ As fantásticas alterações subjetivas relatadas por ele duraram algumas horas. Ao perceber que os efeitos estavam ligados a ingestão acidental da droga, Hofmann experimentou novamente o LSD e deu início a uma pesquisa a respeito das propriedades alucinógenas da droga. Ele confeccionou, assim, um preparado da droga, o qual nomeou de Delysid. O objetivo do Delysid assentava em dois efeitos básicos do LSD: “provocar a libertação de material reprimido no paciente e fornecer uma descontração mental, e induzir psicose-modelo de duração breve em sujeitos normais.” (ESCOHOTADO, 2004)¹²⁸ O segundo efeito era de

¹²⁶ ARTAUD. *The Peyote Dance*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1976. p. 75. Tradução livre da autora. No original: I felt, therefore, that I should go back to the source and expand my pre-consciousness to the point where I would see myself evolve and *desire*.

¹²⁷ ROCHA. *As Drogas*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 71.

¹²⁸ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 120.

interesse da psicoterapia, em uma tentativa de conseguir uma visão aprofundada do mundo de ideias e sensações dos pacientes. A partir de então, diversos artigos foram escritos sobre a droga, superando rapidamente em diversidade e extensão a biografia de todas as demais drogas descobertas no século.

Estas descobertas trouxeram aos médicos e cientistas da época a esperança de lançar alguma luz em relação a natureza das doenças mentais, pois eram identificadas alterações semelhantes entre essas doenças e às provocadas pelas drogas alucinógenas. Os estados alterados de consciência gerados por essas substâncias e por doenças mentais mostravam-se, portanto, semelhantes. Essas observações revelavam a possibilidade de “se investigarem sistematicamente os efeitos de substâncias de natureza química conhecida sobre funções psicológicas que até então se haviam mostrado pouco acessíveis às observações experimentais.” (GRAEFF, 1984)¹²⁹ A partir destas pesquisas surgiram, na década de 50, drogas psicoterapêuticas utilizadas para tratar alterações ligadas às doenças mentais. Devido aos efeitos recém descobertos do LSD, a *CIA (Central Intelligence Agency)* interessou-se pela droga, acreditando que poderia usá-la para forçar confissões. No entanto, após alguns anos de pesquisas e experiências a *CIA* concluiu que a droga não possui o efeito que desejavam. Com isso, a droga, que em 1953, era vista como algo que teria a potência de enlouquecer pessoas normais, passou a apresentar-se, a partir de 1959, como um euforizante muito útil para a introspecção e a criatividade, chamando a atenção da classe artística.

O descobrimento de Hofmann dos efeitos mentais do LSD estimulou o interesse da época em alucinógenos em geral. O interesse dos indivíduos, entre eles diversos artistas, por esse tipo de drogas, deu-se pelas flagrantes alterações de percepção que elas proporcionavam. Segundo Graeff (1984), estas drogas poderiam causar visões fantásticas, repletas de coloridos ou de significado simbólico, alucinações auditivas e alterações de outras modalidades de senso-percepção, alteração na forma de objetos externos, alteração da percepção do tempo, despersonalização, entre outros efeitos. Além disto, acreditava-se que doses maiores poderiam acarretar “ideações delirantes do tipo paranóide, ou seja, com conteúdo persecutório, características de certas formas de esquizofrenia” (GRAEFF, 1984)¹³⁰, revelando, mais uma vez, uma possível semelhança entre os estados de consciência gerados pelas drogas e aqueles causados pelas doenças mentais. É importante ressaltar que estes efeitos descritos não eram exclusivos dessa classe de drogas. Outros

¹²⁹ GRAEFF. *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação*. São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1984. p. 81.

¹³⁰ GRAEFF. *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação*. São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1984. p. 82.

psicotrópicos como a anfetamina e as substâncias atropínicas eram capazes de induzir alucinações, alterações no pensamento e até estados semelhantes a esquizofrenia. Porém, os alucinógenos eram capazes de produzir estas alterações com uma dosagem muito menor do que as demais substâncias. Além disso, eles produziam certos efeitos que outras drogas não alcançavam:

Apenas drogas do tipo LSD e a maconha são capazes de induzir alterações de consciência tais como sensação de unidade completa com o cosmos ou sentimento oceânico, no dizer de Sigmund Freud, significação profunda (muitas vezes não se sabe do quê), sensações de deslumbramento e êxtase, além de outras vivências inexprimíveis, que de outro modo só são alcançadas em estados de inspiração mística. Por isso, caberia melhor a denominação *psicodélico*, no sentido etimológico de *expansão da mente*. (GRAEFF, 1984)¹³¹

Assim, ao utilizar estas substâncias, os indivíduos poderiam experimentar experiências e sensações que se diferenciavam das vividas em estados não alterados de consciência. Era possível atingir sensações de êxtase e sentimentos de unidade entre o indivíduo e o cosmos. Graeff destaca, ainda, a existência de outras maneiras de se atingir esses estados, entre eles inspirações místicas e, como visto anteriormente, a loucura. Percebe-se, portanto, a semelhança entre os estados alterados de consciência analisado neste capítulo e os analisados no capítulo anterior.

Essas substâncias psicoativas iam de encontro com uma nova mentalidade da época, disseminada, em grande parte, entre os jovens que buscavam mudanças sociais. Ocorreu, portanto, neste período, um fenômeno sócio-cultural em grande parte das sociedades do Ocidente, fenômeno este que atingiu intensidade máxima nos anos 70 e que encontrou nos alucinógenos o símbolo dos seus ideais. O fenômeno consistiu em um descontentamento em relação a certas características das sociedades industriais:

...uma revolta contra os valores utilitaristas, competitivos e materialistas incorporados ao modo de vida das sociedades industriais e pós-industriais avançadas, colocando em segundo plano os sentimentos íntimos, a experiência sensorial estética, as necessidades místico-religiosas e mesmo as de natureza mais biológica, como o prazer sexual. Os alucinógenos, amplificando as vivências subjetivas e abrindo a consciência para estados alterados – só conseguidos, de outra forma, através de demoradas práticas ascéticas e místico-religiosas – tornavam patente uma realidade interior que se tornava grande demais para ser ignorada. (GRAEFF, 1984)¹³²

Os alucinógenos e sua potência em alterar a percepção e ativar experiências subjetivas diferenciadas tiveram um importante papel nesta revolução. Os movimentos da chamada contracultura buscavam uma maior valorização de questões essenciais para os

¹³¹ GRAEFF. *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação*. São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1984. p. 84.

¹³² GRAEFF. *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação*. São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1984. p. 81.

indivíduos, que estavam ligadas a um certo misticismo e a uma liberdade de expressão que haviam sido cerceadas, em partes, pela sociedade da época. O uso dos alucinógenos era uma forma de colocar novamente em primeiro plano as experiências sensoriais, estéticas e místicas e de valorizar a realidade interior do indivíduo em detrimento dos valores materialistas da sociedade. De acordo com Graeff, em 1977, nos Estados Unidos, calculava-se que 20% dos jovens entre 18 e 25 anos haviam usado drogas semelhantes ao LSD ao menos uma vez. A partir daí, surgiram diversas representações artísticas das experiências dos usos de drogas alucinógenas novas e antigas.

Os livros *As Portas da Percepção* e *Céu e Inferno*, de Aldous Huxley, publicados em 1954 e 1956, respectivamente, tiveram grande influência nos movimentos da contracultura. Huxley foi um dos primeiros escritores do século XX a estudar as mudanças provocadas pelo uso das drogas de excursão psíquica. Em *As Portas da Percepção*, o autor descreveu suas experiências alucinatórias com a mescalina, que seria capaz de estender os limites da consciência. As experiências, realizadas sob controle médico, teriam proporcionado a ele uma visão sacramental da realidade. Em *Céu e Inferno*, Huxley seguiu examinando as implicações mentais e éticas da experiência com a mescalina, vista por ele como um meio de atingir áreas desconhecidas da mente. Porém, neste livro ele também cita a possibilidade de se ter experiências negativas com os alucinógenos, que poderiam vir a conduzir o indivíduo às margens da auto-aniquilação. Além disso, a obra possui pequenos ensaios sobre outros modificadores da percepção humana, entre eles a falta de vitaminas no cérebro, o dióxido de carbono e as suas consequências tóxicas sobre a mente. Os títulos de ambos os livros procedem do poeta William Blake, de seu livro intitulado *O Matrimônio do Céu e do Inferno* e de um trecho deste mesmo livro que diz: “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito. Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna” (BLAKE, 2000)¹³³ A citação de Blake revelava sua crença na limitação da percepção humana, que não seria capaz de perceber e absorver a infinidade de elementos e experiências existentes no universo. O homem veria tudo através de pequenas frestas, em uma visão reduzida, parcial, do mundo. Huxley acreditava, porém, que essa limitação existe para o bem do indivíduo, que o sistema nervoso central filtraria propositalmente as informações pois, ao contrário, o homem seria esmagado por não ser capaz de lidar com toda a informação. O uso das drogas e a loucura seriam, portanto, maneiras de alargar

¹³³ BLAKE. *O Matrimônio do Céu e do Inferno, O livro de TheL*. São Paulo: Iuminuras, 2000. p. 37

essas fendas, de aumentar a percepção e de ter acesso a um maior número de experiências e sensações. Apesar da alusão que Huxley fazia ao trabalho de Blake, Manuel da Costa Pinto - escritor do prefácio das edições brasileiras destes dois livros de Huxley - afirma que não se pode deixar enganar, que os livros de Huxley são meditações escritas “à luz radiosa da razão, relatos de experiências com a mesalina que não conduzem a uma adesão imediata aos paraísos artificiais, mas sim a uma idéia de alargamento da consciência que não elide seu elemento reflexivo.” (PINTO, 2001)¹³⁴ Pinto lembrou que apesar da referência a Blake, e de Huxley ter se tornado uma espécie de guru entre o movimento da contracultura californiana da década de 1970, ao contrário de outros artistas ele não parecia buscar nos alucinógenos uma conversão mística ou uma ruptura absoluta com o mundo ordinário. “O que ele busca é uma abertura para novas formas de percepção que sejam uma alternativa ao solipsismo (essa perversão do idealismo) e ao behaviorismo (perversão do empirismo).” (PINTO, 2001)¹³⁵ Além disso, Huxley não transferia para a escrita as suas fendas e instabilidades, diferentemente de autores como Quincey e Artaud. Ele relatou, ainda, que sua primeira experiência com a mesalina não o levou a visões de paisagens mágicas:

Nada de paisagens, espaços abissais, mágico crescimento e metamorfose de edificações, nada que lembrasse, por remoto que fosse, um drama ou uma parábola. O outro mundo ao qual a mesalina me conduziu não era o mundo das visões; ele existia naquilo que eu podia ver com meus olhos abertos.” (HUXLEY, 2001)¹³⁶

Com isso, Huxley comprovaria que o efeito das drogas não depende somente do tipo de substância ingerida, mas da personalidade do indivíduo que as ingere, do ambiente e de diversos outros fatores, como visto anteriormente. Enquanto a mesalina era capaz de produzir visões em determinados indivíduos, o efeito em Huxley, que se dizia não inclinado a fantasias, foi distinta. Apesar de não ter visões de figuras sobrenaturais, os objetos que Huxley via sob o efeito da droga adquiriam um caráter transcendente. Objetos e móveis apareciam transformados, assim como o tempo adquiria uma nova dimensão. Sob este estado alterado de consciência, Huxley afirmou que o que viu foi "aquilo mesmo que Adão vira no dia de sua criação - o milagre do inteiro desabrochar da existência, em toda sua nudez". (HUXLEY, 2001)¹³⁷ Nesse aspecto ele teve uma experiência análoga a dos

¹³⁴ PINTO. *Introdução*. In: HUXLEY. *As portas da Percepção, Céu e Inferno*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 04.

¹³⁵ PINTO. *Introdução*. In: HUXLEY. *As portas da Percepção, Céu e Inferno*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 05.

¹³⁶ HUXLEY. *As portas da Percepção, Céu e Inferno*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 09.

¹³⁷ HUXLEY. *As portas da Percepção, Céu e Inferno*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 09.

artistas anteriormente discutidos, que teriam tido a sensação de presenciar o surgimento do universo.

O número de artistas e literatos que rodeavam Huxley cresceu progressivamente. Ele dedicou-se a dar palestras sobre o tema e escreveu artigos, entre eles o intitulado *A cultura e o indivíduo*, publicado na *Playboy*, umas das revistas de maior tiragem na época. No artigo, Huxley identificava o LSD como um catalisador para se descobrir novas fontes de energia para que se pudesse vencer a inércia social e psicológica. O LSD e a psilocibina – componente psicoativo do cogumelo psilocybe, isolado por Hofmann - passaram a ser usados amplamente nos Estados Unidos tanto como medicamento quanto de maneira ritualística em pequenas comunidades, em um modelo semelhante ao da Igreja Nativa do Peiote. Diversas pesquisas começaram a ser realizadas com essas substâncias, entre elas a executada em Harvard pelo psicólogo Timothy Leary, que ministrou psilocibina em 175 pessoas saudáveis de diversas profissões. Como resultado, mais da metade das pessoas sentiram-se enriquecidas com a ingestão e 90% quiseram repetir. Em uma experiência seguinte, a substância foi ministrada em 34 detentos - presos por assalto ou homicídio - que após a ingestão começaram a discutir sobre êxtase, amor e generosidade de espírito.

Nos EUA do pós-guerra e de perseguição aos comunistas, as substâncias alucinógenas surgiram, assim, como veículo de conhecimento. Inicialmente com Benjamin e Huxley, seguidos por Ernest Junger, Robert Graves, Antonin Artaud, Henri Michaux e R.G. Wasson, surgiu uma oposição ativa ao proibicionismo. Pela primeira vez “na sua longa história, o uso específico de certas drogas aparecia associado a uma “conspiração de alta política” (Nietzche), produzindo um discurso orientado no sentido de influir filosoficamente sobre o seu tempo.” (ESCOHOTADO, 2004)¹³⁸ As drogas viriam a influenciar amplamente, com isso, a cultura e a política da época. Huxley previu essa larga importância que as drogas teriam na contracultura, escrevendo em *Céu e Inferno*:

Suspeito que estão destinadas a desempenhar na vida humana um papel pelo menos tão importante como até agora o do álcool, e incomparavelmente mais benéfico. (...) Uma pessoa pode saber realmente, por experiência, o que significa “Deus é amor”, sentindo que – apesar da morte e do sofrimento – tudo está, de algum modo e em última instância, perfeitamente em ordem. (HUXLEY, 2001)¹³⁹

Em uma visão quase profética das drogas, Huxley apresentou-as como possuidoras de um papel importante e positivo na vida humana. Assim, graças aos livros de Huxley e a sua experiência com a mescalina, chegou ao grande público a chamada Psicodelia,

¹³⁸ ESCOHOTADO. *História Elementar das Drogas*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 139.

¹³⁹ HUXLEY. *As portas da Percepção, Céu e Inferno*. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 34.

difundindo-se também o movimento *Beat*, ambos no contexto da contracultura e possuidores de uma forte relação com as drogas.

No final da década de 50 surgiu, portanto, o movimento *Beat*, formado por um grupo de escritores norte-americanos como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs. Eles eram vistos como os novos boêmios hedonistas e celebravam a não-conformidade e a criatividade espontânea. Eles buscavam criar uma literatura mais próxima da realidade e uma poesia mais urbana. William Burroughs foi um dos artistas *Beat* que trabalharam sobre a influência de estados alterados de consciência através do consumo de drogas. Muito do trabalho de Burroughs foi semi-autobiográfico, elaborado principalmente a partir de suas experiências como usuário de heroína, entre outras drogas. Em seu livro *Junky*, publicado em 1953 sob o pseudônimo de William Lee, o personagem Bill seria um retrato da vivência de Burroughs com as drogas. Bill faz uso destas substâncias com o objetivo de mudar sua percepção. "O gozo é ver as coisas de um ponto de vista especial, libertarmo-nos da carne envelhecida, assustada, prudente e incômoda." (BURROUGHS, 2013)¹⁴⁰ Para ele, só a droga era capaz de fazer compreender, observar e analisar a realidade de outra forma. Ela era a única substância capaz de libertar dos dogmas gravados na mente do homem. Também sob a influência de drogas, entre elas uma confecção de maconha, conhecida como majoun, e um opióide alemão chamado Eukodol, Burroughs escreveu seu livro *Naked Lunch*. Publicado em 1959 e editado com a ajuda de Ginsberg e Kerouac, o livro abordava as aventuras de William Lee, um alterego de Burroughs, no mesmo formato de *Junky*. O livro foi banido em partes dos Estados Unidos e do exterior devido a sua linguagem explícita e as cenas de sexo e consumo de drogas descritos.

A Psicodelia, outro movimento da contracultura que estava relacionado ao uso de alucinógenos, teve grande força na época, assim como o movimento *Beat*. A arte psicodélica via no uso de drogas como o LSD uma fonte de inspiração artística, uma maneira de empurrar as barreiras psíquicas e de libertar a mente de contingências comportamentais. Assim, as obras de arte e a música psicodélica derivavam de experiências da consciência alterada, sendo produzidas durante esses estados ou mimetizando esses estados, com o objetivo de evocar e transmitir para o espectador ou ouvinte a experiência do uso dessas drogas. Para isso, utilizavam imagens e letras distorcidas, efeitos sonoros de reverberação, cores brilhantes e imagens caleidoscópicas em

¹⁴⁰ BURROUGHS. *Junky*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 41

uma saturação de informações inspiradas nas experiências com drogas como o LSD. Diversos cartazes e capas de discos da época foram produzidos nessa estética, e a saturação das imagens era tão grande que muitas vezes o conteúdo tornava-se ilegível.



Imagem 1: Funky Features, Come Together and See Forever as a Flower, 1970. Coleção Jaïs Frédéric Elafouf. Imagem 2: Intrepid Trips Inc, Can You Pass the Acid Test?, 1965. Coleção Jaïs Frédéric Elafouf.

A historiadora de arte Sophia Delpeux destacou que o mais importante na Psicodelia teriam sido as atitudes por trás do movimento e o estado de espírito transmitido:

Em inúmeros locais da comunicação visual que prevalecem hoje, a Psicodelia é uma linguagem que reivindica um efeito e não um conteúdo. Conforme destaca o poeta zen Gary Snyder em 1967, quando comentou essa revolução: “Não são os objetos que interessam às pessoas, mas os estados de espírito.” (DELPEUX, 2013)¹⁴¹

O destaque da Psicodelia seria, portanto, as intenções intensivas de seus participantes, a atitude por detrás das obras. A rede de significações que existiam por trás dessas produções era o que estava em evidência, sendo extremamente significativa na cultura da época. A ideia de uma produção artística que se relacionava mais com o efeito do que com o objeto produzido reverbera o proposto por Szeemann em suas mitologias individuais, que valorizavam as atitudes por detrás de cada obra, mais que os estilos. Após o fim da Psicodelia, diversos artistas continuaram a utilizar as drogas na produção de obras

¹⁴¹ DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 90. Tradução livre da autora. No original: “À mille lieux de la communication visuelle qui prévaut aujourd'hui, le psychédéisme est un langage qui revendique un effet et non pas un contenu. Comme le soulignait le poète zen Snyder en 1967 lorsqu'il commentait cette révolution: Ce ne sont pas les objets qui intéressent les gens, mais les états d'esprit.”

de arte. Além de trabalharem sobre o efeito de narcóticos, vários artistas produziram peças que representavam esses psicotrópicos e/ou os seus usos e obras que mimetizavam os efeitos das drogas para transmiti-los ao espectador, com o mesmo intuito das obras produzidas na Psicodelia.

Percebe-se, portanto, que os estados alterados de consciência atingidos através do uso de drogas tiveram papel principal em diversas produções artística. Através dessas substâncias, os artistas foram capazes de diminuir a fronteira entre o interior e o exterior, aproximando-se de uma linguagem da profundidade. Dentre os artistas que se utilizaram das substâncias psicotrópicas em sua produção, alguns destacaram-se pela quantidade de obras produzidas e/ou por terem explorado amplamente esses estados. Dentre estes artistas, alguns foram escolhidos para serem analisados mais profundamente neste capítulo, cujas obras elaboraram artisticamente os efeitos subjetivos causados pelas drogas. Entre eles, estão Stanisław Ignacy Witkiewicz, Henri Michaux e Jean Jacque Lebel.

Stanisław Ignacy Witkiewicz foi um escritor, poeta e novelista polonês, nascido em 1885. Os escritos de Stanislaw foram caracterizados por uma visão sarcástica e obscura da humanidade e de sua futura bestialização. As substâncias psicoativas e seus efeitos exerceram um fascínio sobre o dramaturgo, que experimentou-as no final da adolescência. Em seu romance *A insaciabilidade*, escrito em 1930, uma pílula é dada às multidões para que elas tornem-se dóceis. O interesse pelos alucinógenos foi detalhado, ainda, em *Os Narcóticos*, de 1932. Neste livro, ele afirmava que nos desenhos executados sob a influência de cocaína, utilizada em pequenas doses - e sempre em combinação com doses relativamente altas de álcool - ele fez coisas que nunca teria feito no estado normal.

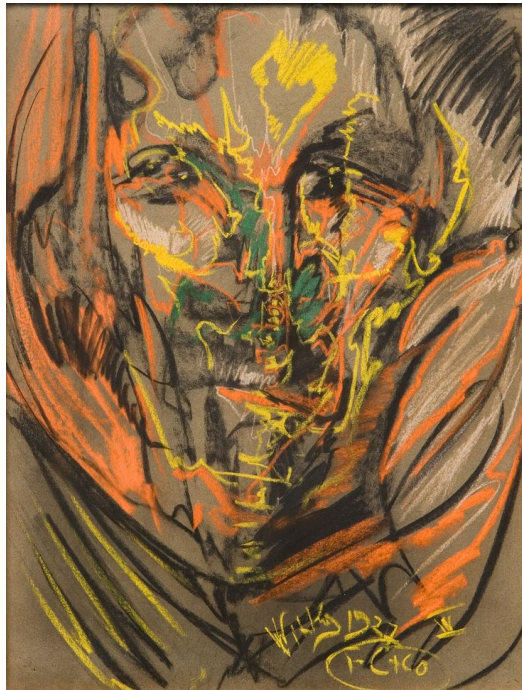
Enquanto no "normal" (grosso modo, descrito por Freud), as unidades são antagônicas e conflitantes, sob o efeito de certas drogas, incluindo *Cannabis*, as unidades estão em um estado de dualidade fanático: elas coexistem em uma absoluta não-mistura de tal maneira que podemos sentir alguma coisa e então, sucessivamente, o seu oposto, sem sentir qualquer sentimento de contradição. (WITKIEWICZ *apud* MEUNIER, 2013)¹⁴².

Através da afirmação de Witkiewicz, entende-se que a produção em um estado alterado da consciência pode diferir-se amplamente da produção realizada em um estado normal. Witkiewicz explicita, ainda, a potência dessas substâncias em anularem contradições. Sob influência das drogas os indivíduos poderiam entrar em contato com sentimentos considerados conflitantes em um estado não alterado. Essas alterações no plano do real em paralelo ao desfazimento das contradições aparentes, suscitado por

¹⁴² WITKIEWICZ *apud* MEUNIER. *Psychotropes: Arts Sous Influence*. Paris: Reseau Synergie, 2013. p. 01.

Witkiewicz, parece sugerir uma idéia análoga a de Deleuze que, ao falar da linguagem da profundidade, afirmou que nos estados alterados pela droga os artistas eram capazes de conviver com sentimentos opostos, como o poder e a impotência, o sentido e o não sentido, sem enxergarem nisso uma contradição.

Treinado por seu pai em pintura e desenho, Witkiewicz fundou, ainda, em 1925, a *Firma de retratos S.I. Witkiewicz*, zombando da industrialização e da prática artística controlada. Além da literatura, uma parte de sua produção pictórica também foi realizada através da exploração dos efeitos dos psicotrópicos.



Witkiewicz, Retrato de Helena Białynicka-Birula, sobre o efeito de cocaína, 1927. Coleção Muzeum Sztuki, Lodz, Polônia.



Witkiewicz, Retrato, 1928. Coleção Muzeum Sztuki, Lodz, Polônia.

Entre os tipos de retratos propostos pela por sua firma, um deles pressupunha a absorção prévia de drogas, que tinham como resultado a caracterização subjetiva do modelo e possíveis reforços caricatural, formal e psicológico. Em última análise, gerariam composições quase abstratas. Assim, Witkiewicz produziu retratos e auto-retratos nos quais tomava o cuidado de escrever, ao lado de sua assinatura, as substâncias ingeridas para a produção, fossem elas álcool, peiote ou café. Os retratos assim realizados permaneceram os mais caros. Witkiewicz relatou os efeitos que as substâncias geraram em seus desenhos, assim como as diferenças entre as substâncias utilizadas:

Eu tento fazer alguns desenhos “ao [efeito do] peiote” para alguns amigos que colecionam minhas obras mais “terríveis”. Os desenhos são medianos, mas eles representam o tipo de coisas vistas nas visões. O desempenho também é diferente do que eu estou acostumado, com uma certa ignorância sobre o que tenho a intenção de desenhar. A mão se move automaticamente, o que eu nunca tinha experimentado anteriormente sob efeito de outros narcóticos. (...) Eu também consumi yayo na forma de harmina de Merck, Eukodal e haxixe. Eu os ingeri e desenhei sob seus efeitos. É inegável que cada produto tem uma influência diferente, tanto sobre os desenhos quanto sobre o humor. O haxixe tomado em grandes quantidades e especialmente se misturado com álcool, proporciona visões bastante extravagantes, com multiplicação dos objetos e das pessoas ao infinito; ele também provoca alguns estados psicológicos interessantes: identificação com objetos, perda do senso de identidade em curtos intervalos de tempo, etc. Mas as visões não são ainda comparáveis às do peiote. Estas são o tipo de coisa sem medida. A harmina causa alguma estranheza da realidade e o automatismo do desenho. (WITKIEWICZ, 1980)¹⁴³

Witkiewicz utilizou, portanto, substâncias como o peiote e o haxixe na produção de seus retratos e auto-retratos. Ele revelou que sob efeito dessas substâncias ele perdia, de certa forma, o controle sobre as imagens que iria desenhar e também sobre o traço, pois sua mão movia-se automaticamente. Witkiewicz destacou, assim, o automatismo que outros artistas também experienciaram com a ingestão de psicotrópicos. Além disso, essas drogas foram capazes de gerar visões e mudanças na percepção dos objetos, das pessoas e do tempo. Todas estas alterações de consciência e percepção refletiram sobre as suas obras

¹⁴³ WITKIEWICZ. *Les Narcotiques; Les Âmes mal lavées*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1980. p. 72, 84. Tradução livre da autora. No original: “Je tâche de faire quelques dessins au peyotl pour quelques amis qui collectionnent mes oeuvres le plus terribles. Les dessins sont très quelconques, mais ils représentent quelque chose dans le genre des choses aperçues dans les visions. L'exécution est également différente de celle à laquelle je suis habitué, avec une certaine ignorance de ce que j'ai l'intention de dessiner. La main bouge automatiquement, ce que je n'ai encore jamais éprouvé jusque-là sous action des autres narcotiques. J'ai consommé aussi du ya-yoo sous la forme de l'harmine de merck, eukodal et haschich. Je les absorbés et j'ai dessiné sous leur action. Il est indéniable que chacun de ces produits a une influence différente, autant sur les dessins que sur l'humeur. Le haschich pris en grandes quantités, et surtout s'il est mélangé à l'alcool, donne des visions assez extravagantes, avec multiplication des objets et des personnes jusqu'à l'infini; il provoque aussi des états psychiques intéressants: identification avec les objets, perte du sentiment d'identité dans de courts intervalles de temps, etc. Mais les visions du haschich ne sont même pas comparables à celles du peyotl. Ce sont des choses sans aucune mesure. L'harmine suscite une certaine étrangeté du réel et l'automatisme du dessin.”

e o seu humor. Sua produção sobre efeito dessas substâncias diferenciou-se, assim, de sua produção realizada em estados não alterados de consciência.

Henri Michaux, nascido em 1899, foi um poeta e pintor belga que também explorou amplamente o efeito das drogas na produção artística. Ele começou a escrever em 1922 e mudou-se para Paris em 1924, onde descobriu a pintura de Paul Klee, Max Ernst e Giorgio de Chirico. Em 1926, fez suas primeiras pinturas e desenhos. Seus poemas eram conhecidos por sua fantasia extraordinária e humor amargo. Ele buscou, em sua obra, explorar a subjetividade e o sofrimento humano através de sonhos, fantasias e experiências com drogas. Em meados de 1950, após a morte de sua esposa, Michaux iniciou seus experimentos com drogas alucinógenas, sob o acompanhamento de psiquiatras, em particular com a mescalina e o haxixe, e ocasionalmente com o LSD. As experiências com essas substâncias inspiraram sua escrita, pintura e desenho.

Para Sophie Delpoux, a empreitada de descondicionalização de Michaux passava por essas experiências com psicotrópicos, na medida em que a droga o obrigava a mudar seus apoios e a uma redistribuição da sensibilidade. Algumas de suas experiências foram retratadas nos livros *The Major Ordeals of the Mind and the Countless Minor Ones*, *Miserable Miracle*, *L'Infini turbulent*, *Connaissance par les gouffres* e *L'Espace du dedans*. Em *Miserable Miracle*, de 1956, Michaux revelou que o que ele buscava não era encontrar qualquer refúgio nas drogas, mas movimentar uma investigação já iniciada: “um estudo escrito, desenhado e pintado do *problema de ser*.” (DELPEUX, 2013)¹⁴⁴

Michaux iniciou *Miserable Miracle* com a seguinte afirmação: "Este livro é uma exploração. Por meio de palavras, sinais, desenhos. Mescalina é o que é explorado." (MICHAUX *apud* PAZ, 2002)¹⁴⁵. Neste livro de Michaux, como em *Confissões de um comedor de ópio*, a substância era o herói da história, e não aquele que a ingeria. Porém, Octávio Paz, autor da introdução do livro, sugeriu que o resultado do experimento teria sido precisamente o oposto: “o poeta Michaux explorado pela mescalina.” (PAZ, 2002)¹⁴⁶. Paz discorre, ainda, sobre a potência da mescalina em proporcionar novos olhares, novas percepções que não seriam alcançadas sem a sua ingestão. Ele afirma que a mescalina seria um grande presente dos deuses, “uma janela através da qual nós olhamos para fora para

¹⁴⁴ DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 52. Tradução livre da autora. No original: “une étude écrite, dessinée et peinte sur le *problème d'être*.”

¹⁴⁵ MICHAUX *apud* PAZ. *Journeys into the abyss*. The guardian, publicado em 10 de agosto de 2002. p. 01. Tradução livre da autora. No original: “This book is an exploration. By means of words, signs, drawings. Mescaline, the subject explored.”

¹⁴⁶ PAZ. *Journeys into the abyss*. The guardian, publicado em 10 de agosto de 2002. p. 01. Tradução livre da autora. No original: “the poet Michaux explored by mescaline.”

distâncias infinitas onde nada nunca encontra os nossos olhos, mas o nosso próprio olhar.” (PAZ, 2002)¹⁴⁷. Já o livro *Connaissance par les gouffres*, publicado em 1961, iniciava-se com a seguinte afirmação: “As drogas nos aborrecem com seu paraíso. Deixe-as dar-nos um pouco de conhecimento em vez disso. Este não é um século para o paraíso.” (MICHAUX, 2014)¹⁴⁸. As afirmações relevam que Michaux acreditava na capacidade das drogas em trazerem um conhecimento ainda não alcançado. Ele não buscava nessas substâncias uma fuga, ou o paraíso, mas uma maneira de melhor conhecer o seu interior e as possibilidades de seu inconsciente. A sua intenção não era, portanto, escapar do mundo, mas expandi-lo através da mudança de sua consciência. Ele acreditava que o mundo real devia ser reforçado por níveis adicionais de percepção. A crítica que o *Times Literary Supplement* fez do livro *L'Espace du dedans*, reforça este argumento:

A poesia de Michaux é resultado da exploração e, em seu sentido mais liberal, da análise do "espaço interior", o universo infinito do ser interior, onde as galáxias se movem e giram de acordo com leis cuja matemática pode ser sempre para além da nossa compreensão. (SIAN, 2014)¹⁴⁹

Assim, Michaux teria explorado o seu espaço interior através do auxílio dos estados alterados de consciência alcançados a partir das substâncias alucinógenas. Ele teria conseguido, ainda, representar esse espaço subjetivo muitas vezes incompreensível e irrepresentável, e que funciona de acordo com leis próprias. Através das drogas, ele seria capaz de diminuir a fronteira entre o exterior e o interior e produzir uma linguagem que vem da profundidade. Além da obra literária, os desenhos resultantes das experiências com os alucinógenos marcaram um ponto de viragem em sua obra. Os desenhos das séries *Dessin mescalinen* e *Dessin Haschischin* foram feitos a partir de movimentos vibratórios, automáticos, cegos e obsessivos, livres do controle da razão:

Os desenhos que eu fiz após a mescalina (...) foram feitos de inúmeras linhas finas, paralelas, apertadas umas contra as outras com um eixo de simetria principal e repetições sem fim. As linhas que eu tracei, rápidas, vibrantes, sem cessar, sem refletir, sem hesitar, sem abrandar, pelas suas próprias aparências prometiam um desenho visionário.(...) Muito diferentes, os desenhos que eu fiz após o haxixe eram estranhos, embaraçados, fragmentados, interrompidos prematuramente. Sempre tinham partes inacabadas. As superfícies eram

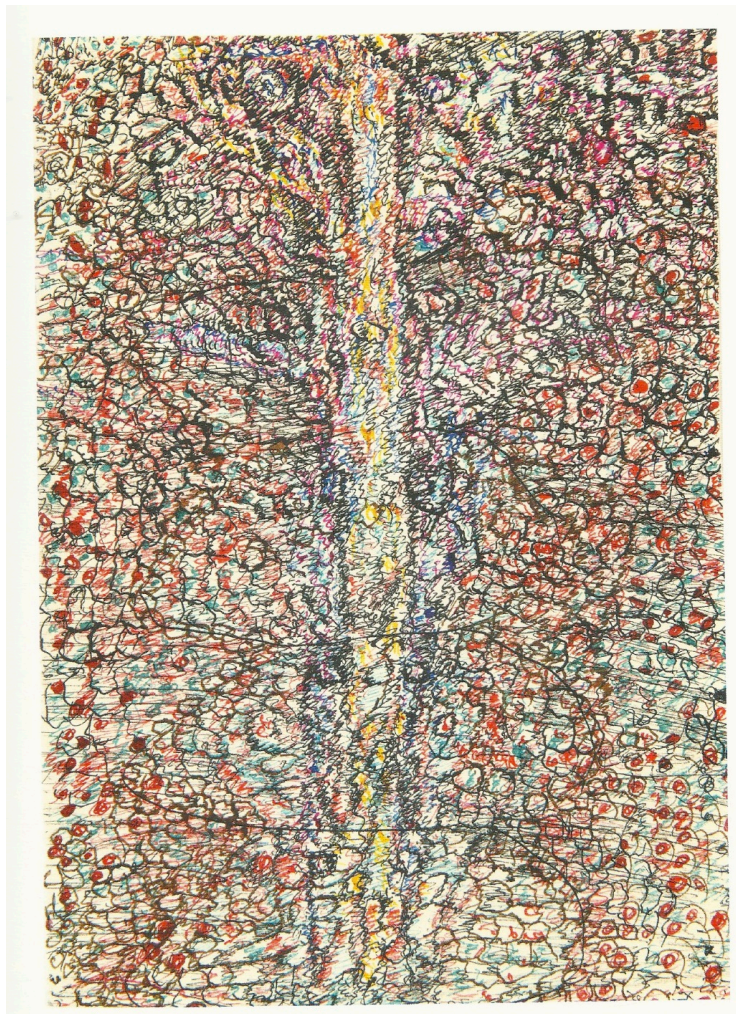
¹⁴⁷ PAZ. *Journeys into the abyss*. The guardian, publicado em 10 de agosto de 2002. p. 01. Tradução livre da autora. No original: “a window through which we look out upon endless distances where nothing ever meets our eyes but our own gaze.”

¹⁴⁸ MICHAUX. *Thousand Times Broke: Three books*. San Francisco: City Lights Books, 2014. p. 28. Tradução livre da autora. No original: “Drugs bore us with their paradise. let them give us a little knowledge instead. this is not a century for paradise.”

¹⁴⁹ SIAN LA FUNDATIO. *Biografia de Michaux*. Montecarlo: La fundatio Sian, 2014. In: http://www.siamlafundatio.com/dettaglio_artista/index.php?lang=en&id=103. Tradução livre da autora. No original: “Michaux's poetry is the result of exploring and, in its most liberal sense, analysing the 'space within', the infinite universe of the inner self where the galaxies move and revolve according to laws whose mathematics may be forever beyond our comprehension.”

compostas de losangos, polígonos. Eles eram feitos lentamente. (MICHAUX *apud* DELPEUX, 2013)¹⁵⁰

Em um movimento semelhante ao do automatismo utilizado pelos Surrealistas e já experienciado por Charcot, Masson e Witkiewicz, Michaux produziu, a partir da influência dos estados alterados, obras marcadas por repetições feitas de maneira rápida, ininterrupta e vibrante. Os desenhos evocavam, ainda, elementos da escrita, símbolos caligráficos. Ao mesmo tempo que a confusão de linhas remetia ao caos, a gestos aleatórios, remetia a uma escrita, a um alfabeto desconhecido.



Henri Michaux, Sem título (dessin mescalinien), 1956-1958. Coleção privada.

¹⁵⁰ MICHAUX *apud* DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 81. Tradução livre da autora. No original “Les dessins que je faisais après la Mescaline (...) étaient faits d’innombrables lignes fines, parallèles, serrées les unes contre les autres avec un axe de symétrie principal et des répétitions sans fin. Les lignes que je traçais, rapides, vibrantes, sans cesse, sans réfléchir, sans hésiter, sans ralentir, par leur allure même promettaient un dessin visionnaire. Très différents, les dessins que je faisais après le Haschich étaient gauches, embarrassés, morcelés, interrompus prématurément. Toujours présentaient des parties inachevées. Les surfaces en étaient composées de carreaux, de polygones. Ils étaient faits lentement.”

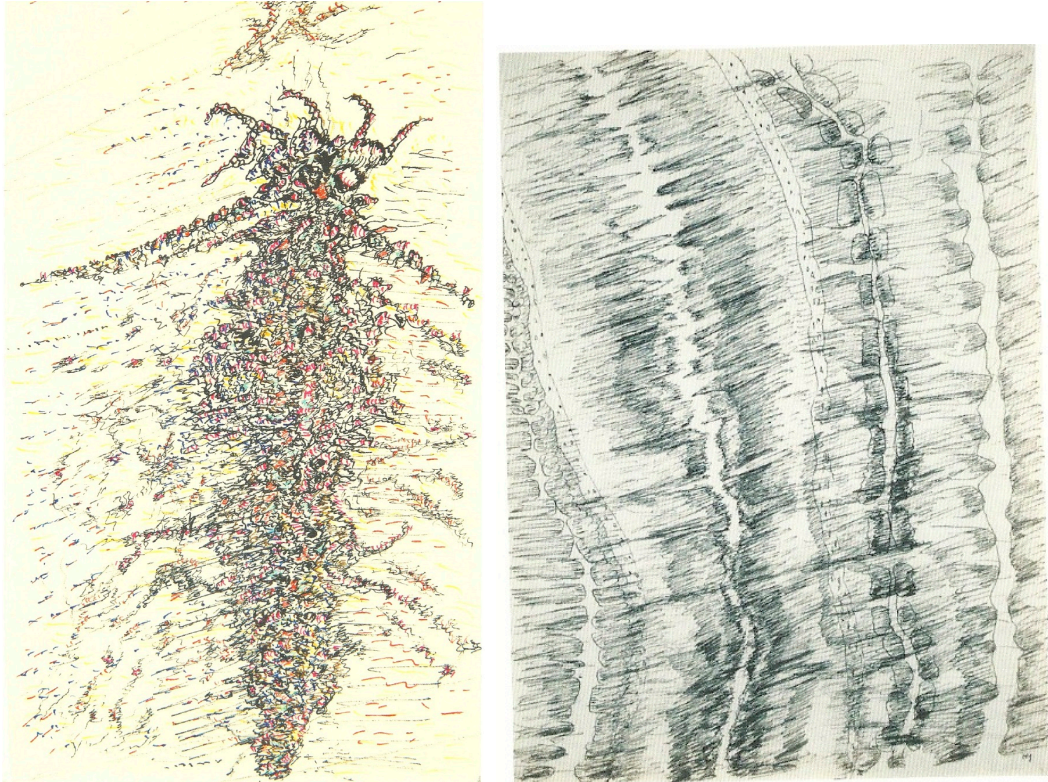


Imagem 1: Henri Michaux, Sem título (dessin mescalinién), 1966. Coleção privada. Imagem 2: Henri Michaux, Dessin mescalinién, 1956-1958. Coleção Hopi Lebel, Paris.

Para Neal Brown, os textos de Michaux e seu “cruzamento entre ideogramas, hieróglifos e caligrafia gestual, atingiram sua apoteose com a mescalina.” (BROWN, 1999)¹⁵¹ As obras feitas nessa nova fase, como os *Dessin mescalinién*, “ao contrário das aquarelas anteriores, são ao mesmo tempo agradáveis e sinceras e, de uma forma auto-destrutiva, assustadoras de parar o coração, abrangendo repetições obsessivas de vacilantes formas virais.” (BROWN, 1999)¹⁵² Porém, cumulativamente, os padrões variados tornaram-se organicamente simétricos, como um córtex cerebral. Muitos dos desenhos lembravam, assim, imagens difratadas de células, micro-organismos e bactérias ampliadas por um microscópio. Para Paz, as experiências de Michaux com a mescalina e o caos retratado em seus desenhos representavam, ainda, um retorno, um encontro com o divino, com a criação do universo:

Talvez haja um ponto em que o ser do homem e o ser do universo se encontram. Além disso, nada de positivo: um buraco, um abismo, uma infinita turbulência. Equidistante entre a sanidade e a insanidade, a visão que Michaux descreve é total: contemplação do demoníaco e do divino como a realidade última. (...) A

¹⁵¹ BROWN. *Henri Michaux*. Londres: Frieze Magazine, 2009. p.01. Tradução livre da autora. No original: “their crossover into ideograms, hieroglyphs and gestural calligraphy, reach their apotheosis with the mescaline”.

¹⁵² BROWN. *Henri Michaux*. Londres: Frieze Magazine, 2009. p.01. Tradução livre da autora. No original: “unlike the earlier watercolours, are at once sincere, enjoyable and artless, and, in a self-damaged way, heart-stoppingly scary, comprising obsessive replications of vacillating viral forms.”

visão do caos é uma espécie de banho ritual, uma regeneração através da imersão na fonte original, um retorno à "vida anterior". As tribos primitivas, os primeiros gregos, os chineses, taoístas e outros povos não tiveram medo desse contato incrível. A atitude ocidental é prejudicial. É moral. A moralidade, o grande isolador, o grande separador, divide o homem pela metade. Retornar à unidade da visão é reconciliar o corpo, a alma e o mundo. (PAZ, 2002)¹⁵³

Assim, a obra de Michaux e sua busca por explorar os limites da percepção e da consciência passariam por um retorno ao espiritual, à fonte original, ao misticismo valorizado pelas sociedades antigas, em um movimento análogo ao de Artaud e dos membros da Psicodelia. Esse retorno a origem possuía ainda o objetivo de romper com a razão e a moral, que poderiam tornar-se engessadoras de significados. Michaux participou ainda, nos anos 60, de um filme sobre os efeitos alucinógenos da mescalina e do haxixe dirigido pelo cineasta Eric Duvivier. Aos sessenta e sete anos, ele desistiu de consumir drogas por conselho de seu médico e por acreditar que, de qualquer maneira, ele já teria experimentado tudo o que podia com elas.

Outro artista conhecido por explorar em seus trabalhos os efeitos dos alucinógenos foi o francês Jean-Jacques Lebel. Nascido em Paris, em 1936, Lebel teve uma breve passagem pelo grupo dos surrealistas, realizou um trabalho subversivo sobre o imaginário da arte americana Pop, relacionou-se com a geração *Beat* e encontrou seu ápice nos happenings. Ele esteve entre os artistas que contribuíram para a revolução cultural de 1960 e fez parte ainda de uma geração de artistas que utilizaram seus corpos “como laboratórios ambulantes” (LOISY *apud* DELPEUX, 2013)¹⁵⁴. Eles realizavam experiências com a convicção de que resultariam em uma consciência expandida do mundo ou em uma mudança de consciência. Foi Michaux que introduziu a mescalina e a psilocyбина a Lebel, que realizou alguns experimentos com substâncias como o peiote, a mescalina e o haxixe acompanhado de um psiquiatra e, por vezes, de outros artistas.

Nos anos 50 e 60, nós experimentamos substâncias alucinógenas para acessar os estados semelhantes aos de uma esquizofrenia experimental e de tempo limitado, para sair de si e desaprender as normas sociais e os códigos culturais coercivos. (LEBEL *apud* DELPEUX, 2013).¹⁵⁵

¹⁵³ PAZ. *Journeys into the abyss*. The guardian, publicado em 10 de agosto de 2002. p. 01. Tradução livre da autora. No original: “Perhaps there is a point where the being of man and the being of the universe meet. Apart from this, nothing positive: a hole, an abyss, a turbulent infinite. Equidistant from sanity and insanity, the vision Michaux describes is total: contemplation of the demoniacal and the divine as the ultimate reality. (...)The vision of chaos is a sort of ritual bath, a regeneration through immersion in the original fountain, a return to the "life before". Primitive tribes, the early Greeks, the Chinese, Taoists, and other peoples have had no fear of this awesome contact. The western attitude is unwholesome. It is moral. Morality, the great isolator, the great separator, divides man in half. To return to the unity of the vision is to reconcile body, soul, and the world.”

¹⁵⁴ LOISY *apud* DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 81.

¹⁵⁵ LEBEL *apud* DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 74. Tradução livre da autora. No original: “Dans les années 50 et 60, nous expérimentions des substances

Lebel e outros artistas da época acreditavam, então, na potência das substâncias alucinógenas em produzir um novo estado de consciência no qual os signos e códigos aprendidos culturalmente seriam deixados de lado. Uma das experiências realizadas por ele consistiu na ingestão de LSD juntamente com um grupo de amigos no Natal de 1966. A partir dessa experiência, Lebel redigiu o texto *Tentativa de verbalização de um acidente mental provocado em 25 de Dezembro de 1966, Natal muito ácido*, que consistia em um protocolo que descrevia da maneira o mais precisa possível a experiência. O grupo presente no experimento era formado por ativos participantes dos happenings dos anos 60, como o pintor Frédéric Pardo, a atriz Tina Aumont, o jornalista Pierre Richard e a cineasta Denise de Casabianca. Lebel dividiu seu relato em cinco trechos que descreviam as cinco fases da experiência. Na segunda fase, escreveu:

Período de dúvida e de jardinagem inquieta, cargas e descargas magnéticas, revisão geral do aparelho sensorial para melhor adaptá-lo a sua tarefa de condutor. (...) Surpresa diante daquilo que eu acreditava sucumbir para baixo e que se mostrava, ao contrário, aumentando minha potência de ficar maravilhado até o estado de sensação total dos objetos, a mão do ancestral desenterrado que segura esta caneta está a quarenta quilômetros a esquerda das ideias e das palavras “urinadas” sobre o papel sem pensar. (LEBEL *apud* DELPEUX, 2013)¹⁵⁶

Nesse relato, Lebel destacou as alterações sofridas em seu aparelho sensorial e em sua percepção. Revelou, ainda, que a experiência gerou um automatismo, com as idéias sendo jogadas no papel sem pensar. Os psicotrópicos ajudaram, portanto, que Lebel e seus colegas atingissem o objetivo buscado, que consistia em sair de suas mentes e alcançar um rompimento com os sentidos: “como uma experiência de alteridade absoluta e da perda da unidade do ego que, na realidade, não é nada mais que uma ficção monoteísta.” (LEBEL *apud* LOGÉ, 2013)¹⁵⁷. Além dos protocolos, os desenhos e colagens feitos por Lebel também eram vestígios de suas experiências solitárias - ou na companhia de artistas próximos - com os psicotrópicos. Suas obras pictóricas foram representantes das *viagens* que ele defendeu pela virtude de expandirem o espaço psíquico. Ao produzir as pinturas e colagens, ele narrou que, durante a experiência alucinatória, o espectador dessa experiência

hallucinogenes pour accéder à des états voisins d'une schizofrenie expérimentale et limitée dans le temps, pour sortir de soi et se déshabituer des normes sociales et de codes culturels coercitifs.”

¹⁵⁶ LEBEL *apud* DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 75. Tradução livre da autora. No original: “Période de doute et de jardinage inquiet, charges et décharges magnétiques, révision générale de l'appareil sensoriel pour mieux l'adapter à sa tâche de conducteur (...) Étonnement devant ce que je croyais subir en descendant et qui se déroule au contraire en augmentant ma puissance d'émerveillement jusqu'à l'état de sensation totale des objets, la main d'ancêtre déterrée qui tient ce stylo est à quarante kilomètres à gauche des idées-jointures et des mots urinés sur le papier sans y penser.”

¹⁵⁷ LEBEL *apud* LOGÉ. *Accumulations and Wandering, interview with Jean-Jacques Lebel*. Paris: Fórum Viés Mobiles, 2013. p. 02. Tradução livre da autora. No original: “an experiment of absolute otherness and the “loss of the unity of the ego” that, in reality, is nothing but a monotheist fiction.”

fica completamente envolvido no processo de produção de imagem. “O real derrete-se como manteiga” (LEBEL, *apud* DELPEUX, 2013)¹⁵⁸ e, após a experiência, “constata-se então que aquilo que se passou por verdadeiro era apenas uma ilusão de ótica, uma fantasia.” (LEBEL *apud* DELPEUX, 2013)¹⁵⁹. Assim, essas imagens produzidas durante os estados alterados de consciência seriam representações dessa fantasia que era apreendida, durante a alteração da consciência, como real.



Jean-Jacques Lebel, Sem título (sous psilocybine, en présence d'un psychiatre), 1962. Coleção privada.

As experiências da arte com as drogas não encerraram-se, porém, nos anos 70. Diversos artistas contemporâneos continuaram a realizar experiências com alucinógenos, retratando-as artisticamente. Artistas como Francis Alÿs e Bryan Lewis Saunders, por exemplo, utilizaram as drogas em trabalhos pontuais. Alÿs, conhecido por seus trabalhos de trajetos e deambulações em diferentes cidades, realizou, em 1996, o projeto *Narcoturismo*. Na ação, realizada em Copenhague, Alÿs ingeriu uma substância diferente a cada dia da semana e experimentou seus efeitos ao percorrer a cidade: “Eu vou andar na cidade pelo período de sete dias sob a influência de uma droga diferente a cada dia. Minha viagem será registrada através de fotografia, notas, ou qualquer outro meio que se torne relevante.” (ALYS *apud* DELPEUX, 2013)¹⁶⁰. Assim, entre 5 e 11 de Maio, Alÿs ingeriu

¹⁵⁸ LEBEL *apud* DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 76. Tradução livre da autora. No original: “Le réel fond comme du beurre.”

¹⁵⁹ LEBEL *apud* DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 76. Tradução livre da autora. No original: “On constate alors que ce qui passait pour réel n'était qu'illusion d'optique, un fantasme.”

¹⁶⁰ DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 90. Tradução livre da autora. No original: “I will walk in the city over the course of seven days under the influence of a different drug each day. My trip will be recorded through photography, notes, or any other medium that becomes relevant.”

álcool, haxixe, anfetamina, heroína, cocaína, Valium e *Ecstasy*. O processo do trabalho envolvia preservar um estado de intoxicação por quatorze horas por dia. Ele produziu um texto a cada dia descrevendo suas experiências e sensações:

5 de Maio (álcool), ele encontrou “dificuldades em conectar seu estado mental a seu corpo.”, 6 de Maio (haxixe), “tudo é imensamente engraçado”, 7 de Maio (anfetamina), acometido de paranóia, o artista "evita encontros na rua", 08 de Maio (heroína), substância "que lhe permite quebrar o gelo e se sentir em sintonia com o lugar" 09 de Maio (cocaína), "sua audição é aumentada", 10 de Maio (Valium), ele está "astênico", enfim, 11 de Maio (*Ecstasy*), ele se sente "o epicentro do mundo." (DELPEUX, 2013).¹⁶¹

Alÿs relatou, assim, os diferentes efeitos subjetivos causado por cada droga, mostrando que eles podem variar amplamente, desde a paranóia a megalomania. Além dos escritos sobre as sensações ativadas pelas drogas, uma imagem fotográfica dos pés de Alÿs caminhando na cidade foi usada para representar a peça. Apesar de retratar os efeitos das drogas e as mudanças de percepção geradas por cada uma, o objetivo central da obra de Alÿs não estava em converter-se ao misticismo ou conectar-se com a sua essência, como foi o objetivo de alguns artistas. As drogas, para ele, foram uma ferramenta, o “acompanhante” escolhido para o trajeto, assim como a lata de tinta gotejante carregada por ele em trajetos realizados em São Paulo e Jerusalém. Ao comentar a obra, Alÿs revelou que o que ele buscava com a ação era estar “fisicamente presente e mentalmente ausente” (ALYS, 2010)¹⁶² em Copenhague, em um estado de transe correspondente à vida na Europa, vista por ele como impregnada de melancolia e de uma sensação de asfixia opostas a vida que ele leva no México. Ironicamente, algumas das drogas que ele utiliza para esse transe que representa a vida na Europa, vieram do México. As drogas foram utilizadas, portanto, como a ferramenta que transportava sua mente para estados subjetivos enquanto o seu corpo permanecia na cidade.

O artista americano Bryan Lewis Saunders, nascido em 1969, é um outro exemplo dentre os artistas recentes que exploram os efeitos das substâncias alucinógenas. Em um movimento semelhante ao de Huxley e Michaux, Saunders usou seu corpo como laboratório para experimentar diferentes psicoativos. Além de seu trabalho como músico e performer, Saunders passou a desenhar um auto-retrato por dia desde 1985. Durante

¹⁶¹ DELPEUX. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes*. Paris: Fage Éditions, 2013. p. 90 Tradução livre da autora. No original: “Le 5 mai (álcool), Il reconte “dès difficultés à connecter son état mental à son corps”, Le 6 mai (haschich), “tout est énormément drôle”, le 7 mai (speed), pris de paranoia, l'artiste "évite les rencontres dans la rue", le 8 mai (hérione), la substance "lui permet de briser la glace et de se sentir en phase avec le lieu", le 9 mai (cocaine), "son acuité auditive est augmentée", le 10 mai (valium), il est "asthénique", enfin le 11 mai (ecstasy), il se sent "l'épicentre du monde””.

¹⁶² ALYS. *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Mustang: Tate Publishing, 2010. p. 80.

algumas semanas, em 2001, ele decidiu tomar uma droga diferente por dia e desenhar seus auto-retratos sobre a influência destas substâncias:

Depois de experimentar com mudanças drásticas no meu ambiente, eu procurei por outras experiências que poderiam afetar profundamente a minha percepção de mim mesmo. Então eu inventei outro experimento onde, todos os dias, eu tomava uma droga ou intoxicante diferente e me desenhava sob a influência. Dentro de semanas, eu tornei-me apático e sofri um dano cerebral leve, que felizmente não era irreparável. Eu ainda estou realizando esta experiência, mas através de grandes lapsos de tempo e eu só tomo medicamentos que são dados para mim. (SAUNDERS, 2015)¹⁶³

Assim como Masson, Saunders também explorou diferentes formas de alterar a consciência, submetendo-se a condições extremas para alterar a própria percepção. A droga foi um dos meios encontrados para explorar essa alteração. Nessa ação intitulada *Sobre Influência*, ele utilizou mais de cinquenta substâncias diferentes e produziu seus auto-retratos sob suas influências. A cada quadro, Saunders descreve o elemento ingerido, informando ainda as suas dosagens. Além de drogas conhecidas (LSD, maconha, cocaína, ópio, etc.), ele fez uso de remédios (Xanax, Haloperidol, Lithium, etc.) e de substâncias intoxicantes (fluido de isqueiro, sais de banho, etc.) que são capazes, igualmente, de levar a estados alterados de consciência.



Bryan Lewis Saunders. Desenho 1: Sem título, sobre influência de cogumelo psilocybin (2 chapeletas). Desenho 2: Sem título, sobre influência de morfina IV (dosagem desconhecida). Desenho 3: Sem título, sobre influência de sais de banho (dosagem desconhecida).

Assim como Alÿs, Saunders não buscava com essa experiência uma total ruptura com o mundo ordinário ou uma conversão mística. Sua obra é, puramente, um estudo das

¹⁶³ SAUNDERS. *Under the influence*. In: <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>. Acessado em 20 de julho de 2015. Tradução livre da autora. No original: “After experiencing drastic changes in my environment, I looked for other experiences that might profoundly affect my perception of self. So I devised another experiment where everyday I took a different drug or intoxicant and drew myself under the influence. Within weeks I became lethargic and suffered mild brain damage that fortunately wasn't irreparable. I am still conducting this experiment but over greater lapses of time and I only take drugs that are given to me.”

diversas alterações de percepção que as drogas são capazes de proporcionar. Seus desenhos revelam, assim, que essas alterações são de natureza extremamente variada e que os efeitos das diversas substâncias podem ser extremamente diferentes. Seus retratos são um reflexo das amplas variações na percepção de si mesmo que as drogas foram capazes de proporcionar.

Em conclusão, percebeu-se que o interesse por várias espécies de drogas psicoativas não foi exclusividade de médicos, químicos e farmacêuticos, mas que artistas, literatos e filósofos também as exploraram e suas necessidades pareciam confluir com as possibilidades abertas por essas drogas. As drogas e os estados alterados de consciência gerados por elas influenciaram a produção de diversos artistas e movimentos. A utilização de substâncias psicotrópicas por artistas seguiu diferentes objetivos, entre eles uma relação de refúgio para as dores, uma aproximação ao místico e ao divino, uma ferramenta política, um potencializador do autoconhecimento e uma maneira de explorar as possibilidades de variação da percepção. Independentemente do objetivo perseguido, os efeitos das drogas desempenharam, invariavelmente, uma componente importante na produção desses artistas.

Apesar da pluralidade de objetivações artísticas sob a influência de substâncias psicoativas, pode-se identificar uma semelhança entre os efeitos descritos por artistas que utilizaram diferentes drogas. A ideia de um automatismo da produção, com o subconsciente no controle da representação, foi um aspecto recorrente nesses relatos. Diversos artistas também descreveram sensações de êxtase, um sentimento de unidade com o cosmos e de presenciar o desabrochar da existência. Além disso, todos relataram uma mudança de percepção, com alterações de formas, cores e da sensação de temporalidade. Dessa forma, as drogas teriam a potência de trazer novas possibilidades de associação e uma nova visão do mundo e de si mesmo que traria um adiantamento para a produção artística.

Foram amplas, portanto, as mudanças na percepção e no modo de produção de certos artistas a partir da utilização de drogas. As intenções intensivas destes artistas os fizeram transformar, por vezes, seus corpos em laboratórios de experiências, submetendo-se a condições extremas a fim de explorar os limites de sua percepção e de sua consciência. A droga foi utilizada, portanto, como artifício na tentativa de se atingir formas de percepção que se aproximassem das da loucura ou do sonho. Esta atitude de buscar estados alterados da consciência através de experiências e sensações extremas marcou estes artistas e foram, talvez, o aspecto de maior destaque em suas produções. Assim, as

experimentações realizadas com as drogas e as vivências obtidas através delas foram essenciais em certos processos artísticos e na produção de formas de expressão intensamente motivadas. De forma mais ampla ou mais reduzida, percebeu-se, portanto, que os estados alterados de consciência produzidos pelas drogas estiveram em paralelo com a criação de diversos artistas, sendo um elemento marcante em suas produções.

5. Conclusão

Através da análise das estéticas da consciência alterada, o presente trabalho pretende mostrar, primeiramente, que os conceitos e agrupamentos artísticos não existem *a priori*, mas foram criados a partir de contingências históricas específicas e naturalizados na sociedade. A aparência de natural relaciona-se com a idéia de efeito de verdade: por serem vistos como elementos naturais e estáveis eles foram aceitos, muitas vezes, gratuitamente. Propõe-se, assim, a importância de se enxergar a naturalização destes conceitos, agrupamentos e análises para que se possa questioná-los e repensá-los. Ao desfazer estes conceitos seria possível criar, portanto, outras maneiras de estudo e catalogação das obras de arte que se propusessem mais abertas e includentes em oposição aos cânones estabelecidos.

A presente dissertação propõe um enfoque em um tipo particular de produção artística que sofreu processos de marginalização ou aceitação em diferentes momentos históricos. Esse tipo de enfoque permite uma abordagem da criação artística que não se dá a partir das objetivações finais mas das atitudes; que leva em conta o processual da arte, os catalisadores da produção artística, em idéia análoga a das mitologias individuais de Harald Szeemann. Pretendia-se, portanto, analisar atitudes e obras através dos estados alterados de consciência existentes por detrás das mesmas e que funcionaram como os propulsores dessas produções.

As estéticas da consciência alterada analisadas na presente dissertação são criadas a partir de um estado da consciência normalmente não explorado pelo indivíduo e de uma relação de desconexão com a realidade imediata. As fantasias geradas a partir desses estados não são as do pensamento consciente, mas as que dominam o indivíduo fazendo com que o mesmo não possa desassociá-las de sua realidade. Os artistas que trabalharam sob influência de suas esquizofrenias ou psicoses não tiveram a intenção de experimentar estes estados, atingidos no ápice de suas doenças mentais. Já os artistas que exploraram estados alterados de consciência através do uso de drogas o fizeram intencionalmente, desejando o alcance destes estados. O uso da droga enquanto artifício parece apontar para uma tentativa de se aproximar da experiência e da linguagem atingidas a partir da loucura. Nesse sentido, os estados alterados de consciência seriam não apenas catalisadores do processo artístico, mas artifícios, propostas formais para atingir uma determinada estética.

Ao discutir esses estados alterados de consciência o presente trabalho teve, ainda, o intuito de propor a despatologização desses estados, assim como Szeemann pretendia

remover o estigma negativo das obsessões. Identificou-se estes estados como unidades de energia geradoras de processos artístico, revelando suas diversas utilidades e o adiantamento da produção artística que foram capazes de proporcionar. O trabalho destacou a influência dessas alterações de consciência na criação artística e sua potência em alterar as percepções. Essa potência levou, muitas vezes, à produção de novos códigos e linguagens.

Devido as limitações temporais de uma dissertação de mestrado, não foi possível explorar o tema em sua plenitude. Diversos propiciadores de estados alterados de consciência não discutidos no presente trabalho, como aqueles ligados ao misticismo, a espiritualidade, a hipnose e etc., também possuem estreita relação com a produção artística e renderiam ricas análises. A discussão da relação entre estes outros catalisadores de estados alterados e a sociedade ao longo do tempo, e suas influências na produção artística, se insere em um projeto de estudo futuro, de alargamento do presente trabalho. Entretanto, a análise realizada já é capaz de mostrar a importância do estudo dos estados alterados de consciência dentro do panorama da produção artística.

Assim, através da apresentação destes estados alterados e das produções artísticas provenientes dos mesmos, a presente dissertação propõe, da mesma forma que Szeemann, que se *vire as mesa* dos conceitos cristalizados da arte para que se procure, neste caso, pelas estéticas da consciência alterada entre os mais diversos movimentos e estilos artísticos. A presença destas linguagens, que vem de locais de exclusão, acabam por penetrar na idéia canônica do que é arte, embora essa penetração nem sempre torne-se parte da hermenêutica do leigo. Desnudar este movimento proporciona um questionamento da validade dos processos de exclusão desses estados alterados na sociedade.

6. Referências:

- AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALYS, Francis. *Francis Alys: A Story of Deception*. Mustang: Tate Publishing, 2010
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDREASEN, Nancy & POWERS, Pauline. *Creativity and psychosis, An Examination of Conceptual Style*. Chigaco: Archives of *General Psychiatry* Journal 1975.
- ANDREASEN, Nancy. *Creativity and Mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives*. Arlington: American Journal of Psychiatry, 1987.
- ARAUJO, Rodrigo. *Deambulações de Walter Benjamin: entre as imagens do pensamento e o haxixe*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2014/12/RD14_R01_Deambula%C3%A7%C3%B5es-de-Walter-Benjamin-Entre-as-imagens-do-pensamento-e-o-haxixe.pdf
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARTAUD, Antonin. *The Peyote Dance*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1976. p. 75.
- BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento, Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
- BLACK, Candice (org). *The Art of Insanity*. Chicago: Solar Books, 2011.
- BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno, O livro de Thel*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BOOM, Marcus. *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- BRETÓN, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BROWN, Neals. *Henri Michaux*. Londres: Frieze Magazine, 2009.
- BURROUGHS, William. *Junky*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CUTICCHIO, Christiane. *Conversation with Christiane Cuticchio by The Museum of Everything*. [12 de maio de 2011]. London/Frankfurt: Museum of Everything. Entrevista

concedida a Museum of Everything. Disponível em:
<http://www.workevery.com/stories/conversation-with-christiane-cuticchio>

DECHARME, Bruno. *J. Domsic & Z. Kosek. Créateurs du ciel et de la terre. Journal no. 2.* Paris: Abcd, 2005.

DECHARME, Bruno. *Rouge Ciel.* Paris: Système B, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELPEUX, Sophie. *Sous Influence, Artistes et Psychotropes.* Paris: Fage Éditions, 2013

DROBRORUKA, Vicente. *Algumas experiências visionárias no Quarto Livro de Esdras por comparação com fontes persas envolvendo indução química de êxtases.* Brasília: IHD – Dpto de História, 2005.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1993.

ESCOHOTADO, Antonio. *História Elementar das Drogas.* Lisboa: Antígona, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Loucura, literatura, sociedade.* In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito : psicologia, psiquiatria e psicanálise.* Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.232-258. 2006.

FOY, James. *The book and its reception.* In PRINZHORN, The Artistry of the Mentally Ill. New York: Springer, 1972.

FREUD, Sigmund. *Construções em análise.* In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XXIII.

GABBAY, Rochelle & VILHENA, Junia. *O sujeito da loucura.* São Paulo: Latin-American Journal of Fundamental Psychopath. Online, v 7, n. 2, novembro de 2010

GOODWIN, Frederic K. & JAMISON, Kay Redfield. *Manic-Depressive Illness – Bipolar Disorders and Recurrent Depression.* New York: Oxford University Press, 2007.

GRAEFF, Frederico. *Drogas Psicotrópicas e seu modo de ação.* São Paulo: EPU, EDUSP, CNPq, 1984.

GREY, Alex. *The Mission of Art.* Boston: Shambhala Publications, 2001.

GROF, Stanislav. *A Psicologia do Futuro.* Porto: Via Optima, 2007. p. 11

HUXLEY, Aldous. *As portas da Percepção, Céu e Inferno.* São Paulo: Editora Globo, 2001.

- JAMES, William. *The Varieties of Religious Experience*, New York: Modern Library, 1929.
- JAMISON, Kay Redfield. *Touched With Fire. Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York: Free Press, 1993.
- KARLSSON, Jon Love. *Genetic association of giftedness and creativity with schizophrenia*. Lund: Hereditas Journal, 1970.
- KRAEPELIN, Emil. *Manic-depressive Insanity and Paranóia*. New York: Arno Press, 1976.
- KYAGA, S.; LANDÉN, M; BOMAN, M; HULTMAN, CM; LANGSTROM, N; LICHTENSTEIN, P. *Doença mental, suicídio e criatividade: 40 anos de estudo prospectivo do total da população*. Stockholm: Karolinska Institutet 2012.
- KYAGA, Simon. *Link between creativity and mental illness confirmed*. [16 de outubro de 2012]. Stockholm: Karolinska Institutet Magazine. Entrevista concedida a Katarina Sternudd. Disponível em: <http://ki.se/en/news/link-between-creativity-and-mental-illness-confirmed>
- KUSINITZ, Marc. *Tudo sobre Drogas – Famosos e Drogados*. São Paulo: Nova Cultura, 1988. p. 18.
- LAMB, Charles. *Elia and the Last Essays os Elia*. New York: Oxford University Press, 1987. Disponível em <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lamb/charles/elia/book2.10.html>
- LANGE-EICHBAUM, Wilhelm. *The problem of Genius*. New York: Macmillan, 1932.
- LEVINE, J. & LUDWIG, Arnold M.. *Alterations of Consciousness Produced by Combinations of LSD, Hypnosis and Psychotherapy*. Chicago: Psychopharmacologia Journal, 1965.
- LOGÉ, Guillaume. *Accumulations and Wandering, interview with Jean-Jacques Lebel*. Paris: Fórum Viés Mobiles, 2013.
- LUDWIG, Arnold M.. *Altered State of Consciousness*. Chicago: Archives of General Psychiatry Journal, 1966. p.06.
- MACGREGOR, John. *Dwight Mackintosh: The Boy Who Time Forgot*. Oakland: Creative Growth Art Center, 1992.
- MEUNIER, E.. *Psychotropes: Arts Sous Influence*. Paris: Reseau Synergie, 2013.
- MICHAUX, Henri. *Thousand Times Broke: Three books*. San Francisco: City Lights Books, 2014.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

OISTEANU, Valery. *André Masson -The Mythology of Desire: Masterworks from 1925 to 1945*. Brookling: The Brookling Rail, 2012.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991.

¹ PAZ, Octavio. *Journeys into the abyss*. The guardian, publicado em 10 de agosto de 2002.

PLATÃO. *Phaedrus and the Seventh and English Letters*, traduzido por W. Hamilton. Middlesex: Penguin, 1987.

PRINZHORN, Hans. *Artistry of the Mentally Ill*. New York: Springer, 1972.

PROVIDELLO, Guilherme & YASUI, Silvio. *A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol.20 no.4, Outubro, 2013. p. 01

QUINCEY, Thomas de. *Confissões de um comedor de ópio*. Porto alegre: L&PM, 2001

REXER, Lyle. *Zdenek Kosek: Maintaining universal order*. New York: Art on Paper, 2009.

RICHARDS, Ruth. *Relationships between creativity and psychopathology: an evaluation and interpretation of the evidence*. Worcester: Genetic psychology monographs, 1981.

ROCHA, Luiz Carlos. *As Drogas*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RUSH, Benjamin. *Medical Inquiries and Observations upon the Disease of the Mind*. Philadelphia: Girg and Elliot, 1935. Digitalizado em 2009. Disponível em http://www.evermayestate.org/sites/default/files/S016%20BRush_Medical%20Inquiries%20and%20Observations%20upon%20the%20Diseases%20of%20the%20Mind.pdf

SAUNDERS, Bryan Lewis. *Under the influence*. In: <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>. Acessado em 20 de julho de 2015.

SCHILDKRAUT, Joseph & OTERO, Aurora. *Depression and the Spiritual in Modern Art*. New York: John Wiley & Sons, 1996.

SCHWARCZ, Lilia. *Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário)*. In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

SIAN, La fundatio. *Biografia de Michaux*. Montecarlo: La fundatio Sian, 2014. Disponível em: http://www.siamlafundatio.com/dettaglio_artista/index.php?lang=en&id=103.

SILVA, Manoel Rozeng. *Um estudo sobre a drogadição e os modelos de tratamento*. Criciúma: Unesc, 2009.

SZEEMANN, Harald. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Rigier Kunstverlag AG, 2007.

SZEEMANN, Harald. *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite - Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Zurich: Springer Verlag GMBH, 2007.

SZEEMANN, Harald. *Mind over matter. (interview with Harald Szeemann)*. New York: Artforum International Magazine, 1996.

WALSH, Roger. *States and Stages of Consciousness: Current Research and Understandings*. In: HAMEROFF, S., KASZNIAK, A. & SCOTT, A.. *Toward a Science of Consciousness II*. Cambridge: MIT Press, 1998. Disponível em: <http://www.drrogerwalsh.com/wp-content/uploads/2009/07/States-and-Stages-of-Consciousness.-Current-Research-and-Understandings.pdf>

WELLMANN, Klaus. *Arte Rupestre e Drogas*. New Science, 1976.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. *Les Narcotiques; Les Âmes mal lavées*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1980.

WILLIAMS, David Lewis. *The Mind in The Cave – Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames & Hudson, 2004, p.125.

YOUNG, La Monte. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Music in the Twentieth Century series. Cambridge, UK; New York, New York: Cambridge University Press, 2000.