NELSON MARAVALHAS JÚNIOR



IMAGEM HIPNAGÓGICA E ARTE MARGINAL PSICÓTICA

Um estudo sobre formas constantes e propriedades visuais

IMAGEM HIPNAGÓGICA E ARTE MARGINAL PSICÓTICA

UM ESTUDO SOBRE FORMAS CONSTANTES E PROPRIEDADES VISUAIS

NELSON MARAVALHAS JÚNIOR

NOTA: Dado o caráter autoral e acadêmico deste livro, o texto publicado respeita as normas e técnicas bibliográficas utilizadas pelo autor/a. A responsabilidade pelo conteúdo do texto desta obra é dos respectivos autor e autora, não significando a concordância da editora com as ideias publicadas.

IMPORTANTE: Muito cuidado e técnica foram empregados na edição deste livro. No entanto, não estamos livres de pequenos erros de digitação, problemas na impressão ou de alguma dúvida conceitual. Avise-nos por e-mail: editora@dialogofreiriano.com.br

© TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos, videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial, bem como a inclusão de qualquer parte desta obra em qualquer sistema de processamento de dados. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração. A violação dos direitos é punível como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal), com pena de prisão e multa, busca e apreensão e indenizações diversas (art. 101 a 110 da Lei 9.610, de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

NELSON MARAVALHAS JÚNIOR

IMAGEM HIPNAGÓGICA E ARTE MARGINAL PSICÓTICA

UM ESTUDO SOBRE FORMAS CONSTANTES E PROPRIEDADES VISUAIS

Diálogo Freiriano
Veranópolis – RS
2026

DIREÇÃO
Prof. Dr. Ivanio Dickmann – **Editor-chefe**

Esse livro passou pelo processo de revisão por pares dentro das regras da Qualis Livros da CAPES

HEADS ESTRATÉGICOS
Bianca Cevero – Head Comercial
Çida Nilen – Head de Coletâneas
Éder Dienaro – Head da Feira do Livro
Gisele Borges Telles – Head de Produção
Juan Ramos – Head de Marketing

ANALISTAS EDITORIAL
Diana Peresin – Analista Editorial
Cristiane Schardosim – Analista Editorial
Cristiane Schardosim – Analista Editorial
Fernanda Americo – Analista Editorial
Nátali Dias – Analista Editorial
Paloma Pfeifer – Analista Editorial

PRODUÇÃO EDITORIAL
Gislaine Borges Telles – Diagramadora
Isabel Baraças – Diagramadora
Lydiane Maran – Designer
Tallyta Maran – Designer

MÍDIAS SOCIAIS E LANÇAMENTOS
Cida Cardoso Valna – Media Host
Thais Cortez – Social Media
Graziele Oliveira – Copywriter

GESTÃO DE PROCESSOS
Rosane Mazzarollo – Gerente de Processos
Karina Helena Alexandre – Supervisora
Madalena Araujo – Supervisora

CONSULTORIA EDITORIAL
Keli Grando Waskiewicz – Consultora
Roger Feijó – Consultor

FINANCEIRO
Débora Marin – Analista Financeira

M311i Maravalhas Júnior, Nelson.

Imagem hipnagógica e arte marginal psicótica : um estudo sobre formas constantes e propriedades visuais / Nelson Maravalhas Júnior. – Veranópolis, RS: Diálogo Freiriano, 2026.

406 p. ; 15,5 x 22,5 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-5203-640-7

DOI 10.64622/DF9786552036407

1. Arte marginal. 2. Artes visuais. I. Título.

CDU 7

Índice para catálogo sistemático:

CDU: Arte 7

Catalogação na fonte: Bruna Heller (CRB10/2348)

Imagem hipnagógica e arte marginal psicótica : um estudo sobre formas constantes e propriedades visuais, desenvolvido pelo autor Nelson Maravalhas Júnior, através da Linha de pesquisa de História e Teoria da Arte, do Programa de Pós-Graduação da University of Kent at Canterbury - https://www.kent.ac.uk/

CONSELHO EDITORIAL PERMANENTE

Ivanio Dickmann - **Editor-chefe**
Hudson Mandotti de Oliveira - **Sudeste**
Joaquim A. P. Pinheiro - **Centro-Oeste**
Rachel Karpinski - **Sul**
Volmir José Brutscher - **Nordeste**
Ivanilde Apoluceno de Oliveira - **Norte**

CONSELHO EDITORIAL INTERNACIONAL

Daniel Mario Carceglia - **Argentina**
Fausto Franco Martinez - **Espanha**
Miguel Escobar Guerrero - **México**
Jorge Alejandro Santos - **Argentina**
Victor Adrián Diáz Esteves - **Uruguai**
Alfonso Torres Carillo - **Colômbia**

CONSELHO EDITORIAL NACIONAL

CONSELHEIROS/AS - SUL
Denise A. de Azambuja Zocche - **SC**
Fernanda dos Santos Paulo - **RS**
Fabio Frá Fernandes - **RS**
Márcio Luis Marangon - **PR**
Márcio Nonato Diniz Ferreira - **PR**

CONSELHEIROS/AS - NORDESTE
Roberta de Oliveira Couto Barreto - **SE**
José Raimundo Oliveira Lima - **BA**
José Eduardo da Silva - **PE**
Simone Coelho Amestoy - **PE**
Weslley da Silva Rodrigues - **PI**

CONSELHEIROS/AS - NORTE
Wanderson da Silva Quinto - **PA**
Rafael Fernandes Titan - **PA**
Sebastião Matos da Silva - **AM**
Sanderson Silva de Moura - **AC**
Anthony Costta Zabilini - **RR**

CONSELHEIROS/AS - CENTRO-OESTE
Leny Lobo Dias - **MS**
Danielle Pereira da Costa - **DF**
Ana Edith Farias Lima - **TO**
João Paulo Langsdorff Serafim - **GO**
Paula Torres Fernandes - **MT**

CONSELHEIROS/AS - SUDESTE
Walace Ferreira - **RJ**
Marcelo La Carretta E. L. da Cunha - **MG**
Willian Villaroel Domingues - **SP**
Wallace Rocha Armani - **MG**
César Ferreira da Silva - **MG**

Nosso Conselho Editorial segue as instruções da CAPES para o Qualis Livro. Conforme a Dimensão de Avaliação abaixo:

Dimensão I: Características formais da obra extraídas das informações prestadas pelos Programas sobre cada obra, ou extraídas dos dados bibliográficos enviados à CAPES;

[...]
iii. **Conselho Editorial** (As obras publicadas por editoras com conselho editorial com *diversidade regional* entre seus integrantes e com *membros estrangeiros* serão mais valorizadas) [grifos nossos]

AGRADECIMENTOS

Aqui, eu gostaria de agradecer a generosa ajuda do meu orientador, Professor Roger Cardinal, cuja determinação para achar modelos que servissem de guia na minha busca praticamente moldou minha compreensão do que uma tese deve ser. Também quero agradecer a David Reason por seus comentários espirituosos sobre os primeiros rascunhos de minhas ideias, a David Maclagan por dicas fundamentais sobre bibliografia, ao Psicólogo Dr. Toby Lloyd-Jones, por sua avaliação sobre a questão da imagem mental, e a Collin Rhodes, por sua serena participação na banca de defesa da tese.

Tenho uma dívida de gratidão para com a equipe do Museu de Imagens do Inconsciente; Gladys Schincariol por sua atenção constante e gentileza em responder às minhas perguntas insistentes sobre os artistas/pacientes que ela conhecia tão bem e intimamente. Sem sua ajuda gentil, este seria um livro menor. Também quero expressar minha apreciação ao ex-funcionário do Pedro II, o pintor, *designer* e professor Almir Mavignier, que gentilmente revelou informações cruciais sobre aquele Museu, e particularmente sobre o artista/paciente Raphael, que ele conhecia intimamente.

Desejo agradecer à equipe da *Prinzhorn Sammlung* na Universidade de Heidelberg, especialmente à Curadora, Dra. Inge Jádi, e à Curadora Assistente, Dra. Bettina Brand-Claussen, por me permitir visitar aquela coleção, e também a Torsten Kappenbere, que me ajudou a traduzir o intricado alemão dos escritos de Natterer. Sou grato a Thomas Roeske por me fornecer informações e traduzir o material bibliográfico sobre Edgar Ende.

Desejo agradecer ao Dr. Johann Feilacher, Diretor da *Haus der Künstler*, em Gugging, por sua paciência em responder às minhas perguntas, e também a Nina Katschnig, por me mostrar os desenhos. Sou grato a Alain Corbaz e Paula Toro da *Compagnie de Art Brut*, em Lausanne, que gentilmente me ajudaram a mostrar e fotografar as obras.

Esta pesquisa só foi possível graças a uma bolsa da CAPES - Fundação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Ministério da Educação, e pela Licença Capacitação permitida pela Universidade de Brasília, no Brasil.

Devo dizer que aprecio as longas conversas com amigos, que frequentemente discordavam de minhas suposições materialistas, e reconheço que essas batalhas intelectuais me ajudaram a esclarecer minhas próprias posições.

Finalmente, quero dedicar este estudo a meus filhos Flora, Jonas e Raul; eles são a razão última para esta empreitada.

A todos, agradeço muito.

INTRODUÇÃO

O núcleo desta obra é sobre o estado hipnagógico, que normalmente é definido como o estado entre o sono e a vigília, no qual imagens mentais auditivas e/ou visuais são experienciadas. Este livro representa uma tentativa de verificar o papel que a imagem hipnagógica desempenha no sistema criativo de certos Artistas Marginais Psicóticos. A descoberta de padrões e atributos que são típicos dessa imagem em suas obras autenticaria essa suposição. O objetivo deste livro não é heterodoxo e não é completamente original. O Dr. Paul-Max Simon, o primeiro psiquiatra a realizar um estudo extensivo sobre a produção de indivíduos mentalmente doentes, já propôs[1] que as visões e alucinações relatadas por pacientes compunham a base e a fonte subjacente de suas obras (MacGregor, 1989).

É possível falar sobre estes três assuntos — estados alterados de consciência, arte e psicose — sem mencionar extensivamente os termos "inconsciente" e "símbolo"? É o que me propus a fazer neste livro, que aborda a natureza do processo criativo de psicóticos. Esses dois conceitos altamente influentes não ajudariam na jornada que decidi empreender; não ajudariam em minha busca por padrões e atributos. Portanto, excluí a Psicanálise, também porque essa área só muito ocasionalmente lida com o fenômeno

1 Em "*L'imasination dans la folie: Etude sur les dessins, plans. Descriptions, et costumes des aliénés*", em *Annales médico-psychologiques*, (1876), 16: 358-90, e em "*Les écrits et les dessins des aliénés*", em *Archivo di antropologia criminelle, psichiatria e medicina legale*, (1888), 3: 318-55.

do estado hipnagógico e com imagens do tipo visual. Essa condição é mais focada na área da Psicologia Experimental, assim, estudos nesta área me forneceram as ferramentas necessárias para fundamentar meu objetivo. A metodologia envolvida foi o estabelecimento de padrões e atributos que, caracterizando o fenômeno hipnagógico, também pudessem ser encontrados nas obras de indivíduos psicóticos. Tal achado confirmaria a hipótese. Consequentemente, após estudos de estados relacionados, estabeleci dois modelos fundamentais: Formas Constantes e Propriedades Visuais. Deve-se dizer que essa busca por padrões recorrentes é uma das principais abordagens na metodologia científica. Meus modelos constituem uma tentativa dupla de isolar e descrever as características distintivas tanto da imagem hipnagógica quanto das obras dos mentalmente doentes. Consequentemente, ao tentar instituir que o estado hipnagógico é a causa ou a base da criatividade de certos psicóticos, estou em busca da *etiologia* da criação psicótica, em oposição à sua *sintomatologia*. Por isso, os padrões encontrados em sua criação não serão uma plataforma para diagnósticos, nem evidência de distúrbios mentais; pelo contrário, eles apenas apontarão e iluminarão o núcleo de onde emanam[2]. Este núcleo é a imagem visual mental, particularmente de origem hipnagógica. Certos Artistas Marginais Psicóticos (os estudos de caso) se baseariam principalmente nesse imaginário em seus processos criativos.

Não será necessário dizer que esses artistas, em geral, também fazem uso de uma imaginação voluntária e ativa — eles não são vasos passivos nos quais imagens visuais são derramadas de uma fonte impessoal. Ao fazer isso, devo ser capaz de evitar dois perigos. Em primeiro lugar, ver imagem hipnagógica em toda obra realizada por esses indivíduos. Em segundo, atribuir a criatividade exclusivamente a particularidades fisiológicas, como quando o estilo idiossincrático de El Greco foi atribuído a distorções em sua visão, ou a reinterpretação cubista da realidade de Picasso foi atribuída a um padrão de aura de enxaqueca!

Agora, vou esboçar o esquema geral da obra para que o leitor possa ter uma visão geral de como a articulação entre os capítulos é organizada.

A tese é assim dividida: Parte Um - a Teoria, e Parte Dois - a Aplicação. A primeira é mais técnica, árida, e a segunda..., um pouco mais poética.

O Capítulo 1 expõe o campo de investigação do imaginário, do qual a imagem hipnagógica está inserida, nos familiarizando com ocorrências paralelas, gênese, condições e descrições de suas características, diferenciando-as

2 Geralmente se afirma que os padrões que aparecem nas obras de arte são determinados historicamente. Eu questionaria: como os fatos da vida podem determinar o aparecimento de formas geométricas como espirais, asteriscos e outras semelhantes em obras visuais?

das alucinações psicóticas. Devido ao fato de que as descrições realizadas em estudos de imagens hipnagógica não foram suficientes para os requisitos da tese, o Capítulo 2 investiga um imaginário semelhante (nomeadamente o induzido por drogas) para extrair as ferramentas fundamentais da tese, ou seja, Formas Constantes e Propriedades Visuais. Essas ferramentas serão então estabelecidas no Capítulo 3, juntamente com as estratégias em que a utilização da imagética hipnagógica seria operada durante a produção real de obras de arte.

A Aplicação, do conhecimento adquirido na Teoria, começa no Capítulo 4, avaliando o uso ocasional da imagem hipnagógica em áreas culturais além do foco da tese. No Capítulo 5, estuda-se a consequência de aplicar o conceito de imagens mentais na definição do termo Arte Marginal Psicótica. Isso também delimitará mais rigorosamente a área de investigação da tese. Os dois últimos capítulos utilizarão as ferramentas fornecidas na Parte 1 para detectar, nas obras produzidas por internos de hospitais psiquiátricos, aqueles padrões e atributos que tipificam a imagem hipnagógica. No entanto, a investigação nunca se limitará meramente a essa detecção quase mecânica de padrões e atributos. Considerando meu histórico acadêmico como professor da área de artes, certamente expandirei a investigação para questões de configuração de forma, linha, toque e até ousarei mergulhar no segredo dos significados psicológicos das imagens. Através destes, observarei que processos além da imagem hipnagógica também são operativos na criação dessas imagens.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS **7**

INTRODUÇÃO **9**

PREFÁCIO **17**

PARTE UM – A TEORIA **23**

CAPÍTULO 1 IMAGENS NA MENTE **25**

Preâmbulo 25
Imagem Mental 26
Estado Hipnagógico 35
Descrição 37
A primeira e a segunda fases 38
Formas Constantes e Propriedades Visuais 39
Perseverante e Impessoal 39
Hipnagógica e Hipnopômpica 39
Ângulo de visão 40
Posicionamento 40
Fixidez e Mobilidade 41
Condições para excitação 42
Ocorrências semelhantes 44
Voluntário e involuntário 44
Gênese 45
O Espasmo Mioclônico 47
Autossimbólica 48
Alucinações Psicóticas 48

CAPÍTULO 2 ESTUDOS DE FORMAS CONSTANTES E PROPRIEDADES VISUAIS 55
Preâmbulo 55
Formas Constantes de Klüver 56
Modelo de Siegel & Jarvik 59
Modelo Entóptico de Lewis-Williams & Dowson 61
Sumário 67

CAPÍTULO 3 FERRAMENTAS 69
Preâmbulo 69
As Hipóteses do Estado de Laço e da Recordação de Imagem 69
Modelo de Doze Formas Constantes (FC) 78
Modelo de Propriedades Visuais (PV) 81
Discussão das propriedades 82
Repertório de Estratégias 86

PARTE DOIS - A APLICAÇÃO 89

CAPÍTULO 4 EXEMPLOS COMPARATIVOS 91
Preâmbulo 91
Cartum 92
Espirógrafo 98
Vertigo 99
Místicos e Visões 101
Romantismo 105
Coleridge (1772-1834), Brontë (1818-1848) e Wordsworth (1770-1850) 107
Hawthorne (1804-1864) e Poe (1809-1849) 108
Ópio e Estado Hipnagógico 111
Richard Dadd (1817-1886) 112
John Anster Fitzgerald (1823-1906) 115
Surrealismo 118
Max Ernst (1891-1976) 123
Joan Miró (1893-1983) 125
Edgar Ende (1901-1965) 127
Malcolm McKesson (1909-1999) 129

CAPÍTULO 5 PONTOS GERAIS SOBRE A ARTE MARGINAL, IMAGEM MENTAL E PSICOSE 131
Preâmbulo 131
Arte Psicótica 131
Distinção entre Artistas Integrados e Marginais 133
Arte Marginal Psicótica 137
A presença de FC e PV nas obras de artistas psicóticos do século XIX 138
Preservação do treinamento de arte durante a psicose 140
Sumário 143

CAPÍTULO 6 ARTE MARGINAL CLÁSSICA DA EUROPA 145
Preâmbulo 145
Adolf Wölfli (Suíça, 1864-1930) 145
August Natterer (Alemanha, 1868-1933) 155
Hélène Smith e Frank Miller 165

CAPÍTULO 7 ESTUDOS DE CASO DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE 175
Preâmbulo 175
Museu de Imagens do Inconsciente e a preocupação brasileira 175
Escolha e estrutura dos estudos de caso 179
Adelina Gomes (2 de outubro de 1916 - 21 de novembro de 1984) 180
Carlos Pertuis (4 de dezembro de 1910 - 21 de março de 1977) 184
Sequência cronológica 187
Sequência de ligação formal 188
A série de giz de cera 195
Fernando Diniz (6 de dezembro de 1918 - ? março de 1999) 196
Espirais, curvas catenárias e linhas radiantes 206
Macropsia 206
Dinâmica 207
Metamorfoses 208
Simetria 208

Poliopia 209
Luzes e Estrelas 209
Octávio Ignácio (1 de maio de 1916 - 30 de agosto de 1980) 214
Raphael Domingues (1 de julho de 1912 - 17 de novembro de 1979) 228
Sumário 239

CONCLUSÃO 245
Síntese da Tese 245
Desdobramentos 247

BIBLIOGRAFIA 257

MODELO DE FORMAS CONSTANTES (FC) 277
FC # 277

MODELO DE PROPRIEDADES VISUAIS (PV) 281
PV # 281

REPERTÓRIO DE ESTRATÉGIAS (RE) 283

LISTA DE ILUSTRAÇÕES 285
Notas sobre as Ilustrações 294

ADENDO TEÓRICO - ESPECULATIVO 375
Hipótese de Tradução e Imagem Concreta 375
Agente Organizador Universal 377
Formas Constantes na Natureza 381
Modelos (Templates) 385
Categorias Mistas 388
Última Consideração 396

ÍNDICE REMISSIVO 401

PREFÁCIO

Este livro é uma tradução da tese apresentada por mim à *University of Kent at Canterbury*, Inglaterra, no ano 2002. A estrutura foi mantida intacta, porém no texto várias alterações foram feitas não só para tornar mais palatável e menos dura uma tese de doutoramento, como também para corrigir o que hoje, ao reler a tese, considerei como deslize, redundância e terminologia não apropriada[3]. Excertos inteiros foram retirados do corpo central da tese por sugestão da banca examinadora. Aqui eles retornam, mas como Adendo Teórico-Especulativo ao final do livro.

A primeira coisa a fazer é explicar o exotismo do termo Arte Marginal Psicótica, o qual pode ferir certas sensibilidades. Este é uma derivação dos termos *Art Brut* e *Outsider Art*. O primeiro foi cunhado pelo artista plástico francês Jean Dubuffet nos anos 1940, e o segundo pelo teórico da arte Roger Cardinal como uma tradução inglesa para o termo francês, para servir de título ao livro que lançaria sobre o tema *Art Brut* em 1972. Ambos os termos categorizam uma arte produzida por pessoas sem estudo formal na área de artes (os autodidatas), com comportamentos que fogem bastante das convenções sociais, e que são o mais das vezes internos em hospitais psiquiátricos, e clinicamente diagnosticados como psicóticos/ou esquizofrênicos.

3 Um problema aconteceu quanto aos textos originais em português dos pacientes/artistas, que traduzi para o inglês ao apresentar a tese. Agora, ao traduzir a tese para o português, já não dispunha dos originais e tive, assim, que recriar os textos. Peço desculpa ao leitor.

'Marginal' é, nesse sentido, de à margem do tecido social convencional, e seus artefatos visuais estão, à princípio, fora do Sistema da Arte integrada e monetarizada. Qualquer um dos três termos, *Outsider, Brut* e Marginal se difere da chamada Arte *Naif*, ou Popular, por ter um caráter mais agressivo, denso, profundo e sem concessões à gostos e mercados, e feitos sem qualquer transigência ou intenção de agradar e mimar um público comprador. Em outras palavras, ser *Brut, Outsider* ou Marginal é ser herói!!

A Arte Marginal seria uma transcrição literal de *Outsider Art* para o Português, enquanto Arte Marginal Psicótica, uma subcategoria composta pelos artefatos realizados exclusivamente por pessoas diagnosticadas como psicóticos/ou esquizofrênicos em hospitais psiquiátricos.

Embora possa parecer paradoxal em uma tese apresentada a um departamento de Teoria e História da Arte, ela foi escrita com uma inclinação absolutamente materialista[4]. O leitor não encontrará na argumentação termos tais como 'espírito', 'alma', 'símbolo' e até mesmo o tão propalado 'inconsciente'. Essa inclinação vai contra uma tendência nos estudos de Humanas, que tendem a descartar o reino físico ao considerarem seus objetos de estudo. Essa tendência parece ser uma herança tanto da Teologia Cristã quanto da Filosofia Grega, que consideravam o corpo como um peso completamente abjeto e um obstáculo para o voo de um "espírito" divino, puro e etéreo.

A tese apresentada foi absolutamente anistórica, ou seja, não houve, não foi estabelecido aqui o tão cobrado "contexto histórico". O que mais se aproximou de uma conjuntura sócio-cultural forão os parcos relatos pessoais, os formulários de médicos e de enfermeiros, as tênues anamneses, e as narrativas das pessoas que estiveram próximas aos estudos-de-caso. Na maior parte do tempo, a tese rondou apenas as órbitas mentais de alguns sujeitos marginais àquela conjuntura.

Um dos pilares deste estudo aqui são os chamados "fenômenos subjetivos", aqueles episódios que acontecem na esfera mental do indivíduo, e só por ele é percebido. À luz de uma visão materialista, será possível ser objetivo ao estudar um evento subjetivo? Pesquisadores encontraram dificuldades em determinar, a partir dos relatos de sujeitos de experimentos, os dados exatos e mensuráveis de suas experiências. No entanto, sobre essa questão, F. H. Allport escreveu que "Ilusões... e até mesmo alucinações são experiências, e como tal, são tão válidas para investigação quanto os fatos que chamamos de nossas 'verdadeiras' experiências do mundo físico... Inadequações de técnica ou falta de conhecimento sobre eventos neurais

4 Não significa Mecanicista. O materialismo é um conjunto de teorias que defende que todas as entidades são compostas por processos físicos. Implica a negação da existência de entidades espirituais (Armstrong, 1968).

podem desencorajar nosso intento de investigar esses fenômenos. Mas as dificuldades do método de estudo não devem ser confundidas com a questão do que é legítimo estudar" (1955, p. 16).

Por outro lado, uma tese ou um livro de História, Teoria e Crítica da Arte teria o direito de se aprofundar em questões científicas? Já vimos psiquiatras e psicólogos (Lombroso, Meunier, Freud, Jung, Morgenthaler, Prinzhorn, Navratil, Feilacher, Silveira, Critchley, para citar alguns) falando sobre arte. Desta forma, eles ultrapassaram os limites de seu campo de estudo e se aventuraram a comentar objetos estéticos. Da mesma forma, os artistas têm uma longa tradição na Crítica de Arte. No entanto, será aceitável que um artista ou um teórico de arte ultrapasse os limites do campo da arte e invada, por assim dizer, o domínio mais árduo e rigoroso da Ciência? Pois a todo momento em que fazia esta pesquisa, eu era acossado com o temor do que, na filosofia da ciência, é chamado o 'Problema da Demarcação' (ou problema de fronteira ou de contorno), que se refere à grande dificuldade existente na distinção entre teorias científicas e teorias não-científicas, à dificuldade em definir as linhas em torno do que seja ciência. Sempre estive consciente do perigo ao andar à beira desse precipício epistemológico!

Este livro foi uma empreitada interdisciplinar, na qual um teórico da arte toma emprestado ferramentas de um campo alheio com a intenção de explorar seu objeto de estudo costumeiro.

O conceito do livro é tríplice. Um aspecto é a imagem hipnagógica, que ocorre durante o estado entre o sono e a vigília. Como alguém que experimenta esse fenômeno subjetivo, sempre fui fascinado pela capacidade que nossa mente possui de gerar espontaneamente — sem alucinógenos — imagens visuais de grande beleza e complexidade. Pensei que era um dos poucos escolhidos para visualizar as paisagens e personagens de "algum lugar distante na mente"; agora sei que uma parcela considerável da população é capaz de experimentar essa imagem.

A presença de imagens hipnagógicas pode ser notada em várias áreas da cultura humana, e é, por mais estranho que isso possa parecer, muitíssimo presente na literatura, sendo citada em textos de Machado de Assis, José de Alencar, Dostoievski, Unamuno, Joris-Karl Huysmans, só para citar alguns nomes ao acaso. Em Tchekhov, o célebre e insone médico diz "Não durmo, mas atravesso um estado de sonolência, de semi-inconsciência, quando se sabe que não se está dormindo, mas se veem sonhos"[5]. Está descrito aí o estado hipnagógico, sem a terminologia hoje consagrada e com a confusão habitual com os sonhos.

5 No conto *Uma história enfadonha*, em *O Beijo e outras histórias* (2006).

O segundo aspecto é a *Outsider Art,* que aqui traduziremos por Arte Marginal. Vários termos já foram propostos no Brasil para este tipo de arte: Arte Virgem (por Mário Pedrosa), Arte Incomum, Autodidata, Intuitiva, Vernácula, Visionária etc. O termo *Outsider* foi cunhado por Roger Cardinal, em seu livro seminal *Outsider Art* (1972), ao procurar um equivalente inglês[6] ao conceito francês de *Art Brut*, formulado por Jean Dubuffet na metade da década de 1940. Cardinal se refere a um tipo de arte que "floresce em sua resistência à descrição normativa" e "cuja adaptação ao imperativo cultural predominante é mínima" (2001). A *Outsider Art* abrange subconjuntos compostos por visionários autodidatas, médiuns e internos de hospitais psiquiátricos que produzem objetos estéticos. Este livro se concentrará principalmente na produção artístico-visual de alguns desses internos. Essa é a terceira área de preocupação da tese. O termo *Outsider Art* foca na condição socialmente excluída do sujeito produtor, enquanto o conceito de *Art Brut* dá ênfase na qualidade crua (não "bruta'!), pura, explícita, livre, e sincera dos trabalhos produzidos.

Portanto, o objeto de estudo central é a área de convergência onde os fenômenos da imagem hipnagógica, Arte Marginal, e psicose se encontram.

Meu interesse pela produção visual de pacientes psiquiátricos foi despertado quando assisti à exposição "*The Prinzhorn Collection*", no Museu de Arte Krannert[7], em 1985, enquanto fazia meu MFA, mestrado em Pintura e Desenho na Escola do Instituto de Arte de Chicago (SAIC). Sem dúvida, foi a exposição de arte mais significativa e poderosa que jamais havia visto. O organizador final da coleção, Hans Prinzhorn, ao mesmo tempo psiquiatra e historiador da arte[8], foi um dos primeiros a ver nos trabalhos de internos psiquiátricos uma grande força expressiva e artística. Em seu seminal livro de 1922 *Bildnerei der Geisteskranken,* algo como 'A Artesania dos Doentes Mentais', com o subtítulo de 'Uma contribuição para a Psicologia e Psicopatologia da Configuração', lista o que ele chamou de Os Dez Mestres Esquizofrênicos', dois dos quais serão tratados neste livro. *Bildnerei* é o mais influente tratado formalista sobre a arte de pacientes psicóticos.

Ao ver esta notável exposição em Chicago, instantaneamente reconheci a presença de imagem hipnagógica em suas poderosas obras. Tive um sentimento de irmandade com meus colegas artistas menos afortunados socialmente, e, ao mesmo tempo, grande admiração e — por que não dizer? — inveja por sua capacidade direta e desimpedida de transmitir esse

6 Como lhe exigiu a editora que iria imprimir seu livro, anteriormente intitulado *Art Brut*. A editora inglesa não aceitava um título francês em um livro editado na Inglaterra!

7 Da *University of Illinois Urbana-Champaign*.

8 Além de cantor lírico barítono amador.

tipo de imaginário. Este livro é um esforço elaborado para verificar essa intuição instantânea.

Durante os anos de minha investigação sobre a Arte Marginal Psicótica, não limitei minha busca por imagens em reproduções de livros. Completei um período de seis meses de trabalho de campo no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, Brasil, onde a Seção de Terapêutica Ocupacional (STOR) vêm existindo desde 1946, e cujas obras compõem o Museu de Imagens do Inconsciente. Lá, eu pesquisei fontes primárias, como registros, entrevistas, textos e diagnósticos de médicos, bem como as anamneses dos pacientes, e notas e observações de enfermeiros e assistentes. Lá, eu também tive acesso à coleção inteira, especialmente à produção dos cinco artistas/pacientes que eu havia escolhido antecipadamente. Dessa maneira, estes são verdadeiros estudos de caso, como definido em metodologia.

Além do meu trabalho de campo de seis meses no Rio de Janeiro, eu também visitei o Museu e a Coleção Dr. Osório César, respectivamente no Hospital Psiquiátrico do Juqueri e no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Na Europa, eu visitei a *Compagnie de l'Art Brut* em Lausanne, a *Haus der Künstler* em Gugging, Áustria a *Sammlung Charlotte Zander* em Bönnigheim, e também tive acesso à lendária *Prinzhorn Sammlung* em Heidelberg, as duas últimas na Alemanha. Durante essas visitas, eu tive contato direto com um grande número de obras, o que alargou sobremaneira meu horizonte plástico.

PARTE UM – A TEORIA

A Parte Um é técnica e lida principalmente com estudos em Psicologia. O Capítulo 1 estabelecerá o que é a Imagem Mental, considerando que este é a área de pesquisa em que a imagem hipnagógica está inserida. Em seguida, no Capítulo 2, mergulharemos em estudos e modelos de imagens induzidas por drogas para extrair modelos para a imagem hipnagógica. Isso só é possível devido às semelhanças entre os dois fenômenos. O Capítulo 3 estabelecerá os dois modelos com os quais abordarei as obras dos Artistas Marginais Psicóticos na Parte Dois. Em seguida, irei propor duas hipóteses de como certos Artistas Marginais Psicóticos utilizam a imagem mental visual como base para suas obras de arte, e um repertório de estratégias nas quais essa utilização é realizada.

CAPÍTULO 1

IMAGENS NA MENTE

E de repente você estava sentado em sua própria casa,
jovem como antes, intocado pela morte. Como
uma alucinação – impossível de apagar num piscar de olhos.
Uma imagem de enxaqueca – distorcendo minha retina.
Ted Hughes (*Birthday Letters*, 1998)

Preâmbulo

Este capítulo tratará do Imaginário Mental, que é um campo vasto e complexo da Psicologia e da Ciência Cognitiva. Os estudiosos de ambos os campos argumentam que não podemos perceber a realidade diretamente, ou seja, que estamos sempre mediados por *representações mentais da realidade*, isto é, as *imagens mentais*. As imagens mentais são nosso meio de apreensão do real; elas fazem a mediação entre nós e os objetos que percebemos. Uma imagem, então, é uma simuladora da realidade. Mas, veja bem, aqui a imagem visual é a agência operativa da sensação/percepção que temos do real, via olhos abertos! Existe, entretanto, um outro tipo de imagem, como veremos mais à frente.

Jacques Rivière, um crítico de arte francês, em uma discussão sobre a representação na pintura, menciona algo alinhado com essa noção[9]. Rivière diz: "Toda arte é impressionista quando visa representar... em vez da realidade, a imagem pela qual nos tornamos conscientes dela: em vez do objeto, o intermediário que nos traz em relação com ele..." (1912). Isso aponta claramente para uma imagem mediadora no processo de percepção sensorial. É o primeiro sentido para o conceito de 'imagem mental'.

Uma metáfora para esse processo seria que vivemos cercados por uma enorme imagem mental semelhante a um diorama ou um ciclorama de 180º, um símile do real. Nós habitamos dentro desse artefato teatral e percebemos apenas as imagens, os simulacros que o constituem. Não vemos dos objetos *diretamente,* só percebemos suas representações, as imagens mentais dos objetos. A percepção de um objeto é a consciência de uma imagem mental desse objeto, ou seja, seu simulacro[10]. Essa é a concepção primária de uma imagem mental. E a "imagem" que nos fala Rivière está relacionada a *essa* concepção.

No entanto, o que considerarei ao longo deste livro serão imagens mentais de um tipo específico, aquelas que não têm um objeto correspondente imediato. São as imagens geralmente experenciadas em Estados Alterados de Consciência (EAC), em que se entra por alucinógenos, por sonolência, psicose ou por outras doenças como a enxaqueca, por exemplo. Essas imagens provavelmente terão deficiências formais devido a erros e deslocamentos na lembrança dos objetos previamente vistos. Esa é a noção secundária de imagens mentais.

Lidaremos aqui com um tipo especifico de imagem mental, ou seja, as imagens hipnagógicas do tipo visual, a fim de relacioná-las com formas encontradas na arte feita por indivíduos psicóticos. Uma descrição detalhada da imagem hipnagógica será feita, e irei distingui-la da alucinação psicótica *stricto senso*.

Imagem Mental

Aqui, seguirei o conceito (secundário) de imagens mentais como entidades mentais sem correspondentes externos diretos.

Suponha que você esteja caminhando distraído por um caminho em um jardim. De repente, você vê um inseto venenoso e fica assustado. O

9 Encontrado na seção "*The Mistakes of the Cubists*". Trecho extraído de Fry, E. (1986) e publicado pela primeira vez na *Revue d'Europe et d'Amérique* (1912), pp. 384-406, Paris.

10 Isso é ilustrado exemplarmente pelo fato de que a imagem sensorial na retina está de cabeça para baixo. No entanto, não a percebemos dessa forma: percebemos apenas a imagem corrigida, ou seja, a imagem mental de cabeça para cima.

choque dura menos de um segundo, pois você já percebeu que o "inseto" é, na verdade, um galho ou uma folha de grama desidratada. Você experimentou uma imagem mental ao ver um inseto inexistente. O inseto nunca esteve lá, e ainda assim, por um momento, você pensou que o havia visto. Mal-entendidos desse tipo devem estar espalhados pelo mundo natural. A própria natureza aproveitou a facilidade com que um organismo é enganado ao evoluir criaturas como a borboleta olho-de-coruja e o inseto-pau. Essas criaturas desenvolveram essas características levando em conta as "imagens mentais" de seus potenciais predadores.

Uma experiência comum de imagens mentais ocorre às vezes quando contemplamos as nuvens e 'vemos' nelas criaturas as mais estranhas, que na verdade não estão lá, fenômeno chamado Pareidolia. Outra experiência subjetiva é a imagem de cidade que criamos em nossas mentes antes de uma viagem a uma cidade ainda desconhecida.

- Imagem Mental e Imaginação

Agora devemos distinguir imagem mental e imaginação. A última é normalmente associada às artes em geral, enquanto a primeira é normalmente conectada à percepção ou memória, ou às más interpretações delas. A palavra "imaginação" em si é um termo leigo e pode denotar pensamento que é original e não reprodutivo (McKellar, 1957). A imaginação é o trabalho mental voluntário de criar algo, seja abstrato ou concreto, anteriormente não existente.

A imaginação está mais próxima do trabalho do pensamento do que da percepção. Nenhuma imagem auditiva ou visual real é experimentada pelos sentidos durante o trabalho da imaginação. Pode ser correto dizer que a imagem mental e a imaginação são subconjuntos de um fenômeno mais amplo de Imaginário, entendido como o conjunto das representações mentais das civilizações.

Para evocar voluntariamente a imaginação não é necessário o uso das vias sensoriais visuais. Ela pode ser evocada por meio da vontade apenas, e ser concebida pelo chamado "olho da mente", embora não seja realmente vista pelo sistema óptico. Um exemplo é o trabalho de imaginação feito por artistas treinados em geral. Gustave Courbet, o pintor realista do século XIX da França, por exemplo, dá uma definição de imaginação orientada à representação que difere ligeiramente, mas está na mesma direção daquela que estou tentando estabelecer aqui. Ele diz: "A imaginação na arte é a capacidade de encontrar a expressão mais completa para uma coisa existente, mas nunca a capacidade de conceber ou criar um objeto"[11].

11 Em carta a futuros estudantes, 25 de dezembro de 1861, conforme citado em Gayford & Wright (1998).

No entanto, as imagens mentais têm, de fato, um impacto na imaginação. Ao olhar para nuvens e paredes musgosas, todos somos capazes de projetar faces, animais e paisagens nas formas aleatórias. Foi assim que Leonardo da Vinci ensinou seus discípulos a exercitarem a imaginação. No entanto, essa projeção do "que não está lá", ou seja, as figuras imaginárias, é na verdade uma espécie de imagem mental, a Pareidolia. Os discípulos de Leonardo foram assim solicitados a procurar por imagens mentais para nutrir o processo de imaginação. A imaginação, propriamente dita é, reitero, o trabalho de artistas em geral e de pintores em particular, ao criar a ideia geral, a composição, o tom, a atmosfera, a narrativa e assim por diante, ao compor sua obra de arte[12].

- Imagens e Percepção

As imagens mentais visuais são *percepções internas* ou *fenômenos subjetivos* que utilizam o mesmo sistema, ou aparato de percepção sensorial visual ordinária de objetos externos, reais. Qualquer definição de imagem mental, portanto, é inseparável e inextricável da definição de percepção. A percepção existe para "entregar um sentido verdadeiro das formas e materiais no mundo" aos animais, enquanto as imagens estão sujeitas a distorções as mais diversas (Pinker, 1997, p. 213). O motivo disso é que, durante a formação de imagens, as informações fluem da memória de longo prazo 'para baixo', em vez de subir dos olhos para os centros visuais cerebrais. Isso só é possível porque "as vias de fibra para as áreas visuais do cérebro são bidirecionais" (p. 287).

A percepção pode ser rapidamente definida como a capacidade da mente de referir informações sensoriais a um objeto externo como sua causa[13], ou como a consciência dos elementos do meio-ambiente através das sensações físicas[14]. Por outro lado, uma imagem mental pode ser considerada como *uma percepção sem um objeto externo imediato,* algo livre, aparentemente solto da realidade direta.

A imagem mental, por outro lado, é também definida[15] como uma experiência que reproduz ou copia, em parte, e com algum grau de realismo sensorial, uma experiência perceptual anterior *na ausência da estimulação*

12 No Capítulo 5, farei uma distinção entre artistas treinados em arte que buscam percepção sensorial (ou a concepção primária de imagem mental) como base para sua imaginação, enquanto certos artistas psicóticos (os estudos de caso) se baseiam na (segunda concepção de) imagem mental.

13 De acordo com *The Oxford Dictionary and Thesaurus*.

14 De acordo com o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.

15 De acordo com o *Warren's Dictionary of Psychology*.

original. De acordo com McKellar (1957), isso se aplica mais à imagem de memória.

Outro tipo de imagem é aquele que ocorre quando aparentemente não há um objeto externo correspondente *do mesmo tipo ou modo* — essa é, como eu disse, a definição secundária com a qual lidarei ao longo deste livro.

Isso significa que a imagem foi basicamente criada dentro da mente de alguém, por qualquer um dos seis sentidos, as áreas de entrada sensorial ao cérebro, que estão (paradoxalmente) preocupadas em primeiro lugar em apreender o mundo exterior. Além de sermos capazes de usar nossos sentidos para mediar a realidade, também somos capazes de usá-los para permanecer em contato com a nossa própria vida psicológica interior. Mais precisamente, utilizamos as áreas responsáveis por analisar as entradas sensoriais também para evocar nosso mundo imaginário. Em outras palavras, nosso universo interior pode ser apresentado a nós mesmos pelos mesmos canais que usamos para perceber a realidade exterior. Desse modo, nossos sistemas sensoriais[16] têm um papel duplo, se não paradoxal, como receptores de informações externas e de fabulações internas.

De fato, a imagem mental desempenha um papel na percepção, preenchendo as lacunas da percepção: podemos adivinhar um objeto inteiro por uma de suas partes. Esse fato está interligado com a estética ao apreciarmos um desenho inacabado. O observador pode completar, por assim dizer, os espaços vazios das formas; isso permite que ele libere sua própria imagem e, dessa forma, se beneficie de um processo de catarse, a "purificação" base da estética, de acordo com Aristóteles.

Considerando que a imagem mental é absolutamente introspectiva e subjetiva, esse fato implica uma consequente dificuldade em sua quantificação e medição. Devido a esse problema na mensuração de imagens subjetivas, os estudos sobre imagem mental entraram em descrédito durante o auge do Behaviorismo, entre os anos 1930 e 1960. Essa escola considerava as respostas quantificáveis a estímulos como a única fonte confiável de dados científicos. Como todas as imagens mentais são eventos privados que não podem ser observados por outros e que só podem ser tornados públicos por meio de afirmações verbais ou artefatos visuais, essa escola de psicologia lutou para purgar o estudo de imagens mentais do domínio da ciência. Esta tese passou ao largo deste posicionamento arbitrário e radical.

16 Para ser fisiologicamente preciso, as áreas do cérebro associadas aos sentidos e aos caminhos sensoriais, todos considerados como uma unidade inteira.

- Imagem Mental

Estaremos preocupados, no presente estudo, apenas com a atividade de perceber internamente. Nesse respeito, uma imagem mental visual é uma percepção de objetos, cenas, pessoas, animais, situações, paisagens etc., sem estímulos externos imediatos correspondentes.

No que diz respeito à vivacidade da percepção da imagem, Galton (1904), como mencionado por McKellar, propôs um *continuum* que varia desde uma incapacidade total de evocar uma imagem mental até um estado alucinatório extremamente patológico. Embora esse *continuum* culmine em alucinação (um traço psicótico típico) e pesadelo, uma imagem mental é, na maioria das vezes, um fenômeno subjetivo benigno e normal, que não precisa ser classificado como um estado anormal da mente. De fato, o fenômeno geral da imagem mental é encontrado na maioria da população em algum grau. McKellar (1957) descobriu que mais de 60% de seus sujeitos relataram algum tipo de imagem mental. O grau de variação das possibilidades da imagem mental de um indivíduo para outro é vasto. Alguns indivíduos são muito bons em imagens em um modo, mas muito fracos em outro. Mesmo dentro do mesmo modo sensorial, o mesmo indivíduo pode, por exemplo, ser fortemente visual durante o estado hipnagógico, e um mau evocador durante o estado de vigília.

Devido à sua relação e leve semelhança com a alucinação patológica, a maioria dos experienciadores tende a omitir a ocorrência de imagens mentais. Alguns podem até se recusar a falar sobre isso, por medo de serem considerados mentalmente perturbados. Galton (1883), como mencionado por McKellar, apontou a relutância em admitir experimentar tal imagem, devido à visão negativa que a sociedade atribuiria a um fenômeno desse tipo. O mesmo ainda pode ser dito mais de um século depois[17]! No entanto, em um extremo do *continuum* proposto, podemos encontrar indivíduos sem imagem mental de qualquer tipo; e esses tendem a considerar os relatos sobre imagem mental como romantismo fictício. Foi sugerido que algum tipo de conexão inata de neurônios deve ser necessário para facilitar a imagem[18]; se for verdade, não seria possível aprender a experienciá-la.

Em termos de modo sensorial, podemos distinguir os tipos de imagens mentais como: auditivas, gustativas, olfativas, táteis, térmicas e visuais. No entanto, as imagens táteis, térmicas e olfativas são raras, ou, pelo menos,

17 Veja o caso contraditório de negação do fundador do Behaviorismo, o psicólogo J. B. Watson, em Thomas (1989).

18 De Manaceïne (1897), ao estudar indivíduos finlandeses que eram todos fortes experienciadores de imagens hipnagógicas, chegou a sugerir que peculiaridades nacionais poderiam ser um determinante na propensão de experimentar a imagem hipnagógica.

menos significativas culturalmente — e, portanto, ignoradas. Alguns indivíduos são capazes de evocar o sabor de uma refeição imaginária e podem até mudá-lo, conforme desejarem. Outros parecem construir em sua mente associações complexas, por exemplo, de dias, meses, anos, nomes e lugares, de acordo com cores específicas. Luria (1969) fala de S.[19], um mnemonista profissional que tinha uma memória notável, cujo método era conectar sabor, cheiro, colocação, cor, forma, etc., com palavras, frases ou números quando solicitado a lembrá-los. Todos esses *links* associativos, que não estão naturalmente conectados com a coisa a ser lembrada, são imagens de vários tipos.

Semelhante aos arranjos mnemônicos de S. em diferentes sensos é a chamada Formação de Diagramas, pela qual qualquer tipo de dado, como número, nome, estação do ano etc., pode ser disposto espacialmente na mente de várias maneiras, formas e desenhos (McKellar, 1957). Círculos, ovoides, anéis, ondas ou qualquer tipo de forma geométrica imaginável pode ser adequado para dispor esses dados.

Uma habilidade de "construir" na mente volumes sólidos tridimensionais ou superfícies planas bidimensionais, como mapas, imagens pintadas ou impressas, também é relatada por certos indivíduos. Esses poderosos mentalistas são capazes de ver o objeto, girá-lo e virá-lo na mente, conforme desejarem.

- O Debate sobre a Imagem (*The Imagery Debate*)

Essa discussão, realizada por psicólogos e cientistas cognitivos entre os anos 1970 e 1990, visava determinar se o ser humano, de fato, possuía a capacidade de evocar imagens visuais reais e figurativas na mente, ou se as imagens visuais eram apenas um subproduto de nossa maquinaria cerebral. Em outras palavras, a questão era se nossas imagens mentais eram *descrições proposicionais* ou *representações pictóricas* de objetos externos. A visão que defendia a teoria da "descrição", liderada pelo cientista cognitivo Zenon Pylyshyn, não considerava as imagens mentais como fatos. O outro ramo foi liderado pelo psicólogo Stephen Kosslyn e defendeu a posição da "representação pictórica", que de fato haveria a gênese de imagens autônomas nas regiões de processamento visual do cérebro, por meio de *images buffer,* ou estocagem de imagens da memória de curto prazo. Aqueles que defendiam a teoria da "descrição" consideravam as imagens mentais tal como o calor liberado por uma lâmpada, cuja função principal é produzir luz. As imagens, portanto, seriam apenas um *epifenômeno* do propósito principal da percepção, ou seja, a descrição proposicional de objetos. As imagens, de acordo com Pylyshyn, não existiam realmente; elas eram, na verdade, apenas

19 Solomon Veniaminovich Shereshevsky (1886 -1958).

proposições simbólicas em uma espécie de linguagem mental semelhante a uma rede semântica (tecnicamente chamada de "conhecimento tácito"). Argumenta-se que, se houvesse uma imagem semelhante a uma imagem na mente, precisaríamos de um agente para vê-la, e então outro agente para ver o primeiro, e assim sucessivamente, *ad infinitum*.

Parece estar bem estabelecido agora que ambos os formatos de representação são usados pelo cérebro, seja para mediar a percepção ou para evocar a imaginação interna.

- Imagens Visuais

É equívoca a forma como o termo "imagem" é normalmente entendido. O conhecimento comum geralmente considera "imagens" apenas como entidades visuais. No *The Oxford Dictionary and Thesaurus*, por exemplo, todas as definições da palavra-chave "imagem" estão relacionadas à visualidade. Tanto em textos leigos quanto acadêmicos, elas geralmente recebem a mesma consideração. No entanto, para psicólogos e cientistas cognitivos, "imagens" são representações mentais de estímulos sensoriais externos, independentemente do sentido pelo qual entram na mente. Nesse entendimento, as imagens podem surgir em qualquer um dos cinco sentidos, não apenas do visual. No entanto, como uma das principais preocupações deste estudo é o artefato visual, eu me concentrarei principalmente em imagens do tipo visual. Portanto, ao longo deste livro, eu chamarei de "imagens" apenas os fenômenos visuais subjetivos.

Agora, descreverei vários tipos de imagens mentais visuais que podem ser experienciadas por indivíduos não patológicos. É notável o fato de que vários desses fenômenos relacionados estão interligados com a imagem hipnagógica.

- Imagem Eidética

A imagem eidética (do grego *eidos*, ver), comumente chamada de "memória fotográfica", é de fato uma memória muito realista de imagens sensoriais. Escrevendo sobre imagens eidéticas, McKellar (1957) diz que elas "são de um tipo excepcionalmente estável e persistente e têm um caráter quase perceptual", e, citando Jaensch, afirma que elas "obedecem a certas leis que governam a percepção visual: elas são sempre vistas no sentido literal". As imagens eidéticas têm uma vividez incomum, além de serem estáveis, o que as torna passíveis de serem mentalmente escaneadas! Alguns mentalistas relatam a capacidade de "ler" página após página de textos de livros em sequência! O imaginador consegue ver objetos com tal detalhe e

com informações que ele não notou durante a percepção do objeto externo que serviu como estímulo[20].

Classificar imagens mentais é sempre uma tarefa problemática. Assim, McKellar relaciona o que é visto durante a clarividência como uma espécie de imagem eidética. No entanto, em uma descrição fictícia de clarividência por meio de bola de cristal, em um conto de M. R. James, um de seus personagens, sentado em seu quarto, descreve: "Olhando para as profundezas cristalinas daquela pequena cápsula redonda, era... uma perspectiva, estranha para mim, de um recinto de grama áspera e colinas, com uma ruína de pedra cinzenta no meio, e uma parede de pedras rugosas ao redor. Nisso, estava uma mulher muito velha e feia, de capa vermelha e saia rasgada, conversando com um menino vestido à moda de talvez cem anos atrás. Ela colocou algo que brilhava em sua mão, e ele algo na dela, que eu vi ser dinheiro, pois uma moeda única caiu de sua mão trêmula para a grama" (1992[21], p. 207). A cena é claramente estranha para o personagem; portanto, se considerarmos uma descrição fictícia, essa cena de clarividência deva ser melhor relacionada à imagem hipnagógica.

- Cinestesia

Além da imagem em um único modo sensorial, também podemos experimentar imagem cinestésica. Frequentemente chamada de sensação ou esquema corporal, e considerada por alguns pesquisadores como o sexto sentido, ela preside sobre nossa noção de "um corpo no espaço" e é regulada pelo órgão labirinto dentro dos ouvidos, pelos olhos e pelo sistema nervoso proprioceptivo (Sacks, 1985). Durante o estado hipnagógico, frequentemente sentimos como se estivéssemos "caindo", Alguns investigadores relacionam essa sensação de queda a um "desligamento do cerebelo e do labirinto durante o início do sono"[22]; nesse momento, ocorre um solavanco correspondente, como veremos mais adiante.

Em seu livro *Hypnagogia* (1987), dedicado inteiramente ao estado hipnagógico, Mavromatis menciona experiências com sujeitos que relataram "calor, suor e uma 'sensação profunda'" enquanto estavam no estado

20 No filme *Twin Peaks*, de David Lynch, a mãe da vítima de assassinato Laura Palmer, em profunda dor, reexamina na memória a imagem mental visual (eidética) do quarto vazio de sua filha e "vê" o rosto do suposto assassino, escondido atrás da cama de Laura. No filme, o assassino se revela ser um fantasma ou espírito que guiou o próprio pai de Laura a cometer o assassinato. A cena toda é uma combinação interessante de vários tipos de imagem mental: alucinação, visão "mediúnica", delírio e imagem eidética.

21 "*The Residence at Whitminster*".

22 Ver *Tufik* (2001).

hipnagógico. McKellar, ao nos pedir que nos solidarizemos com o psicótico, diz que "uma reação esquizofrênica frequente é o delírio de mudança corporal; vimos que há muitas circunstâncias, incluindo o período hipnagógico antes do sono, que fornecem material bruto para delírios desse tipo" (1968).

- Sinestesia

Significa uma sobreposição de sensações entre os sentidos. Um exemplo é quando um músico correlaciona um tom ou harmonia a uma cor específica, sabor ou cheiro. Explicando essa imagem, McKellar (1968) diz que "envolve uma quebra peculiar das barreiras [...] entre nossos diferentes modos de experiência perceptual". Isso pode fazer com que imagens de um modo interfiram na percepção de outro modo[23]. Enquanto experimenta essa percepção cruzada, uma pessoa pode perder a noção de onde o estímulo se origina. Explicando como se quebra uma distinção normal entre os sentidos, Greenfield diz que "Sinestesia tende a ocorrer mais na infância, mas pode ser frequentemente desencadeada em adultos com distúrbios psicóticos, como esquizofrenia, ou por drogas alucinógenas" (1997, p. 53). Em seus experimentos, Mavromatis (1987) menciona sujeitos que relataram experimentar um "peixe", embora não o vissem realmente, mas, em vez disso, o estivessem "cheirando", a esta falsa sensação se dá nome de 'fantosmia' ou 'odor fantasma', um tipo de imagem olfativa.

- Sonhos

Sonhos também podem ser considerados como um subconjunto da imagem mental. No entanto, o que diferencia a imagem dos sonhos do restante dos fenômenos subjetivos é que, assim como alucinações e delírios, ela é confundida com realidade. Porém, o imaginário onírico está longe de ser um traço anormal ou patológico - muito pelo contrário - mesmo que o confundamos com a realidade quando da sua ocorrência. Na realidade, a fenomenologia dos sonhos é quase uma ciência por si só, dada a quantidade avassaladora de literatura que foi produzida sobre o assunto. Não ousarei tentar definir o fenômeno, mas simplesmente afirmarei que o sonho *é* uma imagem mental que parece envolver todos os modos sensoriais, incluindo os fenômenos de cinestesia e sinestesia. Se define sonhos como ações ocorrendo em um espaço tridimensional; Mavromatis sugere um fenômeno intermediário entre o estado hipnagógico e os sonhos, e o chama de "sonho hipnagógico". Essa semelhança pode explicar a confusão usual entre

23 Um termo que descreve bem esse tipo de percepção-sensação é a palavra alemã para tom musical "*Farbklang*", que significa ao pé da letra "a cor do som". Nos fundamentos da linguagem visual, é usual afirmar que o vermelho é "quente", o amarelo é "alto", o azul é "suave", e assim por diante.

a imagem hipnagógica e os sonhos, particularmente quando as pessoas se referem a um suposto "sonho colorido". Posso sintetizar dizendo que o sonho é um teatro onde o sonhador é um dos personagens, e que acredita que a peça é realidade.

- Fenômeno Entóptico e Fosfenos

Esses são sensações visuais causadas dentro dos próprios olhos, em vez de pelo processo usual de estimulação pela luz. O fenômeno entóptico (do grego "*entós*", dentro, e "*óptikós*", visto) são pequenos pontos que a maioria das pessoas vê flutuando, como se estivessem no ar, quando olham para um fundo brilhantemente iluminado. Fosfeno (do grego "*phos*", luz, e "*phene*", mostrar = "*phaínein*", brilhar) é uma sensação visual luminosa causada pela excitação da retina, especialmente quando o globo ocular é pressionado, com as pálpebras fechadas. Vários formatos geométricos, pontos e padrões são então vistos como brilhantemente iluminados, como se estivessem na parte interna da pálpebra. A literatura sobre o assunto é um pouco confusa quanto aos limites na definição e terminologia desses dois fenômenos e da imagem hipnagógica, os quais, às vezes, são referidos como a plataforma a partir da qual a última é lançada. Veremos mais sobre fosfenos na subseção sobre a gênese da hipnagogia a seguir.

Estado Hipnagógico

As duas principais categorias de imagens mentais visuais que serão abordadas nesta obra são as imagens hipnagógicas e hipnopômpicas. Ambas as imagens são experienciadas em um estado de mente muito especial. Esse estado é principalmente alcançado na fase fronteiriça entre o sono e a vigília. Nessa condição, o sujeito se sente sonolento, mas retém uma consciência residual. O termo "hipnagógico" foi cunhado por Alfred Maury em 1848, e significa "indo em direção ao sono" [grego *hypnos*: sono + grego *agogôs*: levando, indo para]. Ele tem uma contraparte na circunstância comparável — mas não igual — de acordar, quando é chamado de "estado hipnopômpico" "saindo do sono" [grego *pompê*: envio, procissão, saída]. No desenvolvimento da tese, me referirei sempre ao estado hipnagógico, no sentido de que o que importa é o estado liminar da mente, a não ser em casos específicos. Mavromatis (1987) cunhou o termo "hipnagogia" para se referir a ambos os estados, e, como alternativa, posso usar seu termo às vezes.

Os dois principais modos ou tipos de ocorrência são o auditivo e o visual, significando que o sujeito pode ouvir vozes ou sons e ver imagens do tipo visual. Embora todos os tipos de modos sensoriais de imagens possam ser experimentados, os modos auditivo e visual são os mais comuns. McKellar (1957) encontrou figuras percentuais de 71% de relatos auditivos

e 58% de relatos visuais entre os sujeitos em estado hipnagógico. Os outros modos sensoriais são, como é o caso em outras categorias de imagens mentais, menos frequentes.

Este livro está principalmente preocupado com o modo visual da imagem hipnagógica e como uma imagem visual pode ser elaborada por um meio plástico, isto é, desenho e pintura. É claro que há uma equivalência óbvia de formato entre uma imagem mental visual e uma obra de arte visual[24], são como as palmas das mãos esquerda e direita se encontrando, elas se espelham ponto a ponto. A intercambialidade de uma para a outra não constituiria uma desconexão: a superfície plana e bidimensional é o leito adequado para uma imagem visual mental pousar. Imagens visuais e obras de arte visuais são dois campos quase idênticos. É claro que não estou assumindo que essa relação seja uma descrição fiel de uma coisa (imagens hipnagógicas) para a outra (a obra de arte)[25]. Em outras palavras, as imagens visuais não correspondem *exatamente* às suas representações artísticas no papel, na tela.

Como neste livro abordamos uma produção visual e sua possível e hipotética relação com as imagens hipnagógicas, daí que nosso interesse recái sobre o modo visual apenas. A partir de agora, todas as menções às imagens hipnagógicas referem-se apenas ao modo visual, a menos que declarado o contrário.

- Imagem Hipnagógica do Tipo Visual

As imagens hipnagógicas são figuras altamente originais, coloridas e imensamente vívidas que aparecem como se fossem projetadas nas pálpebras internas dos olhos fechados de um indivíduo. Se assemelha muito com uma viagem de ácido lisérgico, ou com o efeito potente de uma *cannabis* de alta qualidade, quando o usuário pode relaxar deitado e de olhos fechados. Experimentamos essas imagens como se ocorressem de forma completamente autônoma, independente da nossa vontade, como se estivessem "diante de nós". A sensação é a de uma exibição privada e exclusiva de um filme de desenho animado[26]. Somos apenas espectadores do espetáculo, o vemos de longe, fora de nós, e não participantes ou atores, como é típico nas imagens oníricas. Leroy (1926) e Maury (1848), citados por Schacter (1976), falam de um "modo intrusivo" e de uma qualidade "completa" da

24 Ver o artigo de Gillespie (1989) sobre o caráter bidimensional do arranjo pelo qual as imagens hipnopômpicas (e, por extensão, hipnagógicas) ocorrem.

25 Na Seção "O Estado de Laço e a Recordação de Imagens", no Capítulo 3, apresentarei dois processos nos quais a transcrição de imagens mentais para obras de arte pode ocorrer.

26 Ver o estudo de caso de Fernando Diniz no Capítulo 7.

imagem hipnagógica. Embora vários investigadores mencionem a imagem hipnagógica como alucinações, eu sustento que as imagens vistas durante os estados liminares entre o sono e a vigília são imagens mentais do tipo visual, distinguindo-as das alucinações psicóticas *stricto senso*. Nestas últimas, cenas e/ou personagens se desenvolvem no espaço circundante real, enquanto o experienciador tem os olhos abertos. Neste caso, as figuras são acompanhadas de delírios, significando que as imagens são tomadas como plena realidade. O experienciador da imagem hipnagógica é, frequentemente, perfeitamente capaz de distinguir as imagens da realidade.

Descrição

Descrever os diferentes tipos de imagens visuais que ocorrem durante o estado hipnagógico é uma tarefa difícil, dada a impressionante variedade de formas em que essas imagens aparecem. Mavromatis afirma que a variedade dos visuais hipnagógicos é interminável e menciona vinhetas, interiores, paisagens campestres e montanhosas, cenas marítimas, gloriosos pores do sol, padrões caleidoscópicos modificados, chuvas de flores, linhas de escrita sobre fundo luminoso e acrescenta que os sujeitos experienciadores têm dificuldade em descrever com precisão tais imagens.

Em uma monografia de 1867[27], o Marquês d'Hervey Saint-Denys (1822-1892)[28] descreve suas vívidas imagens hipnagógicas: "rodas de luz, pequenos sóis giratórios, bolhas coloridas subindo e descendo... linhas brilhantes que se cruzam e se entrelaçam, que se enrolam e formam círculos, losangos e outras formas geométricas". Saint-Denys não se limitou a descrições verbais, mas produziu a primeira representação pictórica conhecida de imagens hipnagógicas. Na figura 001, vemos seis exemplos de suas pinturas. Podemos notar que os espectros são compostos por linhas radiantes e serpenteantes, zigue-zagues, movimentos espiralados e concêntricos e pontos. Esses padrões, dentre outros, serão encontrados estabelecidos no meu modelo de Formas Constantes, no Capítulo 3.

A tentativa de Mavromatis de classificar a imagem hipnagógica, elaborada a partir de uma proposta anterior de Leaning (1925), foi baseada em termos de conteúdo. Assim, Mavromatis classifica a imagem hipnagógica em vários tipos:

- *Sem forma*. Imagens de cor e luz puras. Ele afirma que essas podem ser o material bruto a partir do qual emerge uma imagem mais complexa.

27 '*Les Rêves et les Moyens de les Dirigir.*'

28 Saint-Denys foi um sinólogo francês e tradutor de poesia chinesa antiga. É considerado o pioneiro na técnica de controle do sonho lúcido, que na sua época era chamado de "*l'onironautique*".

- *Desenhos*. Descritos como padrões simétricos e geométricos, finais, curvas, espirais, folhas e flores.

- *Rostos, figuras, animais, objetos*. Diz-se que este é o tipo mais difundido relatado durante o estado hipnagógico.

- *Cenas naturais*. Paisagens, paisagens marítimas e jardins. Mavromatis também menciona tipos mais urbanos, como edifícios de construção notável e incomum, e ruas.

- *Cenas com pessoas*. São descritas como pequenos dramas dinâmicos que ocorrem em ambientes exóticos ou comuns.

- *Impressão e escrita*. Pode ocorrer em uma variedade de formas, na língua materna do indivíduo, ou em uma língua imaginada ou estrangeira.

A primeira e a segunda fases

No próximo capítulo, apresentarei os trabalhos de Klüver (1966) e Siegel & Jarvik (1975), que descobriram que alucinações induzidas por drogas dislépticas, e imagens hipnagógicas têm semelhanças formais muito próximas. Eles revelaram que alucinações visuais se desenvolvem de acordo com sequências regulares. Considero sua categorização muito consistente, e, portanto, adotarei seu ponto de vista. Uma dessas consistências entre imagens hipnagógicas e imagens induzidas por drogas alucinógenas é a recorrência de duas sequências distintas, nomeadamente a primeira e a segunda fases. Este é um ponto importante para esta tese. Uma primeira etapa não-figurativa ocorre, na qual são vistos *flashes* de cor pura e luz, juntamente com padrões geométricos brilhantes, que são iluminados como se viessem de dentro[29]. Klüver estabeleceu as quatro formas constantes (que influenciariam todos os estudos subsequentes de imagens visuais) a partir da análise das formas vistas durante essa fase. Essas formas constantes são os padrões universais que, de acordo com Klüver, podem ser encontrados nessa primeira etapa de alucinações: (a) grade, treliça, filigrana, favo de mel ou tabuleiro de xadrez; (b) teia de aranha, círculos concêntricos ou mandalas; (c) túnel, corredor, cone ou vaso; e (d) vários tipos de espiral.

Então, uma segunda etapa figurativa segue, na qual podem ser vistos paisagens, pessoas, cenários edifícios requintados e animais exóticos e impossíveis — todas as coisas representadas de maneira minuciosamente detalhada. Essa etapa tem aspectos mais dramáticos e é caracterizada por híbridos e distorções. Ela também possui essa qualidade "visionária" usualmente associada a experiências místicas. Siegel (1977) sugere que a

29 Como pode ser observado acima, Mavromatis distinguiu esta fase em dois tipos diferentes.

segunda etapa pode ser vista como uma ativação de imagens já registradas na memória. As imagens vistas nessa segunda fase são quase sempre de caráter composto, apresentando a aparência de uma colagem de múltiplos aspectos de iconografia. Isso pode explicar a natureza altamente original da figuração hipnagógica.

Entretanto, existe ainda a etapa intermediária, mas veremos só em outro momento.

Formas Constantes e Propriedades Visuais

Com base nos estudos de Klüver (1966) e de Siegel & Jarvik (1975) — que estabeleceram uma semelhança entre as imagens hipnagógicas e as causadas por drogas psicoativas — Formas Constantes e Propriedades Visuais são dois constructos que mais distinta e completamente abarcam as variações das imagens mentais. Esses aspectos são tão cruciais para este livro que serão estudados no Capítulo 2, e seus modelos correspondentes serão estabelecidos no Capítulo 3.

Perseverante e Impessoal

McKellar (1957) prefere distinguir imagens como *perseverantes* ou como *impessoais* (ou *arquetípicas*). As primeiras são explicadas em termos de experiências passadas e, portanto, são mais semelhantes à memória, ou eidéticas[30], enquanto as últimas, sendo estranhas ao imaginador, têm partes constituintes que não podem ser rastreadas a material de memória.

Hipnagógica e Hipnopômpica

As imagens que aparecem durante o estado hipnopômpico são, como regra, muito semelhantes às experienciadas durante o estado hipnagógico. No entanto, as imagens hipnopômpicas ocasionalmente parecem mais próximas de sonhos, no sentido de que as cenas são mais "teatrais", e vozes e ruídos são geralmente ouvidos e se pode confundir a imagem com a realidade. As imagens de sonho parecem infiltrar e permear esse estágio, como se os sonhos estivessem tomando conta do estado hipnopômpico, como o desfecho do sonho. Assim, se alguém deve acordar cedo e tomar café da manhã, imagina realizar esses atos em vez de realmente fazê-los; dessa forma, o sono pode ser preservado e o sujeito pode permanecer na cama. O que distingue o estado hipnagógico do estado hipnopômpico é que o primeiro é uma *contenção do* sono, enquanto o segundo é uma reação *contra* despertar.

30 Ver exemplo no Capítulo 4, de "O Morro dos Ventos Uivantes".

Ângulo de visão

Outra característica é a colocação notavelmente incomum do que está acontecendo de acordo com o observador. Para usar a nomenclatura dos cineastas, *plongé* e *contre-plongé* são geralmente vistos na exibição das figuras. As imagens são localizadas em posições difíceis e em lugares inóspitos. Mavromatis menciona, por exemplo, ver Humpty-Dumpty por trás, e "ver as ameias de um castelo de perto e de fora, como se estivesse flutuando no ar". Ele continua, dizendo que as imagens são frequentemente apresentadas de lado ou de cabeça para baixo, ou vistas simultaneamente de dentro e de fora. Os ângulos mais incomuns parecem ser preferíveis. Então, as vistas ou cenas são vistas de baixo ou de cima, através de buracos, ou distorcidas por poderosas "lentes" (pp. 28-9).

Posicionamento

As visões (de aura de enxaqueca ou hipnagógicas?) de uma freira do século XII, Hildegard de Bingen, serão comentadas mais extensivamente no Capítulo 4. Aqui deve ser suficiente dizer que havia ambiguidade em suas respostas às perguntas sobre a colocação exata das luzes e imagens que ela experenciava[31]. Seus contemporâneos frequentemente perguntavam se elas eram externas (celestiais) ou internas (dentro da alma). A mesma questão ocorre na Psicologia moderna em relação às imagens hipnagógicas, e representa mais do que uma questão de importância taxonômica. A grande maioria da literatura mostra diferentes instâncias do exato posicionamento de imagens. Considerar o *locus* das imagens como interno será minha suposição ao longo desta tese. Alguns sujeitos, no entanto, relataram ver imagens com os olhos abertos (desde que estejam em um quarto completamente escuro).

Outra distinção que também notei ao experimentar imagens hipnagógicas é que algumas imagens parecem ocorrer "dentro dos olhos", enquanto outras parecem ocorrer "na mente". Em outras palavras, algumas imagens são realmente sentidas como ocorrendo sob as pálpebras, e outras imagens são experienciadas como se estivessem ocorrendo dentro do córtex. As imagens "nos olhos" são normalmente mais vívidas e mais brilhantes do que as "na mente", que são geralmente escuras, quase como se estivessem atrás de uma cortina marrom ou neblina. O último caso parece estar mais próximo do pensamento propositivo, da narrativa e das ideias do que das imagens visuais propriamente ditas, como se as imagens experienciadas fossem ilustrações e condensações de processos de pensamento. Mavromatis afirma que, mesmo quando os experienciadores relatam suas imagens hipnagógicas como ocorrendo "na cabeça", eles devem "implicitamente ou explicitamente

31 De acordo com Sacks (1996) e Singer (1958), devido à aura da enxaqueca.

atribuir alguma distância aos objetos vistos" (p. 29). Ele então cita Stead, que descreve suas próprias imagens como ocorrendo mais dentro da cabeça do que nos olhos, vendo, por assim dizer, com outro sentido. McKellar menciona um de seus sujeitos que descreveu suas próprias imagens como "coisas desenhadas na parte de trás de minhas córneas" (1995, p. 35). Como pode ser notado, o posicionamento exato das imagens parece variar de acordo com o observador. Uma avaliação mais poética do lugar onde as imagens aparecem pode ser encontrada no trabalho de Thomas de Quincey, que costumava experimentar imagens induzidas por ópio[32]. De acordo com Hayter, De Quincey[33] se refere a um poder semi-voluntário no olho que, na escuridão, pode projetar "um vasto teatro de figuras fantasmagóricas se movendo para frente ou para trás entre as cortinas da cama e as paredes do quarto" (1968, p. 241).

Fixidez e Mobilidade

A auto-observação mostra-nos que uma outra distinção pode ser feita, a saber, o traço estático de algumas imagens, distinto do caráter dinâmico e móvel de outras. Na primeira, flashes de imagens estáticas e únicas aparecem em sucessão, como se fossem projeções de *slides*, uma exibição de *flashes* intermitentes de lanterna mágica, são mais sóbrias. Na segunda, os objetos se movem em um campo ou paisagem; as imagens se movem ao redor ou cruzam a matriz visual, as figuras participam de cenas e se desenvolvem como se estivessem em um palco, em um desenho animado. São bastante *flamboyants*.

Além disso, observei que o primeiro tipo, o que aparece subitamente, como se por um *flash* de um *slide*, em estase imóvel, tem uma característica especial. Parece diferenciar-se dramaticamente do tipo móvel, não apenas por sua característica estática formal, mas também pelo significado psicológico que parece ter, parece possuir mais "inteligência". É minha convicção de que essa forma de imagem mais estável possui uma posição hierárquica superior no sistema mental. Em outras palavras, eu diria que ela representa uma categoria de pensamento não verbal. Ela pode incorporar processos complexos de formação psicológica de significado. É minha sugestão que um dos trabalhos do pensamento onírico latente (em oposição ao conteúdo onírico patente e manifesto), qual seja, o trabalho que Freud nomeia como Condensação, desempenha um papel *semelhante* na gênese de imagens do tipo estático. Nesse processo onírico se realiza um notável trabalho de compressão de pensamentos inconscientes, latentes, copiosos, complexos e

32 Ver a discussão no Capítulo 4.

33 Num rascunho nunca publicado, destinado a ser a seção sobre o "*Dark Interpreter*", em *Suspiria de Profundis*, como mencionado por Hayter (1968).

longos em um conteúdo onírico manifesto "magro, pobre e lacônico". Freud diz que um sonho que pode ser descrito em poucas linhas pode ser explicado apenas em várias páginas escritas. Freud sugere que longas cadeias de raciocínio estão sendo condensadas em poucas linhas ou imagens (1996, p. 199).

Quando relaciona o estado hipnagógico à esquizofrenia, Mavromatis explica o fenômeno único de dissociação e fusão concomitante que pode ocorrer neles e diz: "a condensação de duas ou mais ideias dá origem a sistemas complexos, embora defeituosos, de conceptualização" (1987, p. 181). Essas ideias podem resultar em neologismos ou em "classificações paralógicas ampliadas". A Fig. 002, de um paciente psicótico, pode ilustrar esse processo de amalgamação.

Estou propondo aqui que a imagem estática representa uma espécie de "argúcia" não verbal, impregnada de linhas de raciocínio mais extensas dentro de suas características estáticas do que as do tipo móvel, mais exuberante e fútil. Submeto, portanto, que o mecanismo de condensação, proposto por Freud para os sonhos, funciona também na imagem hipnagógica do tipo estático.

Para apoiar a ideia de uma categoria de pensamento não verbal, cito Hunt quando ele menciona a noção de Arnheim (1969) de que "o pensamento abstrato pode operar por meio de transformações não conscientes de imagens geométrico-dinâmicas (não miméticas, não analógicas)" (1989). Embora eu subscreva a noção de que o pensamento abstrato pode ser operado por meio de forma abstrata, não concordo que o pensamento abstrato possa ser operado *apenas* por formas abstratas. Proponho que a imagem figurativa, representacional, pode operar conceitos abstratos assim como extensas narrativas.

Condições para excitação

Quanto à excitação do estado hipnagógico, podemos distinguir (a) o estado que é necessário para experimentar o fenômeno propriamente dito; (b) quais condições alternativas podem produzir e favorecer a ocorrência de um fenômeno semelhante — se não equivalente —, no que diz respeito à configuração, forma e características; e (c) em que medida o estado adequado e suas condições alternativas têm uma base fisiológica semelhante. Dessa forma, o estado necessário é o estágio liminar de *sonolência,* que precede o sono pleno, e que é considerado por quase todos os pesquisadores como a condição ótima por si só. No entanto, Collard (1953), como mencionado por Schacter (1976), afirma que o *relaxamento* é o determinante necessário e que o estágio limítrofe não é nada mais do que um momento em que o relaxamento é mais provável de ocorrer. Eu tendo a concordar com Collard. Alguns sujeitos relatam imagens visuais enquanto estão completamente

acordados ou enquanto não estão na cama. Pesquisadores propõem uma técnica de elicitar voluntariamente imagens hipnagógicas enquanto se senta em uma cadeira, cabeça sem suporte, olhos fixos em um ponto no espaço[34] (Pinard, 1957). Minha própria observação de hipnagogia mostra que a sonolência não é uma condição necessária, pois pode ser experimentada enquanto se beija, acaricia e após ou mesmo durante o intercurso sexual. É mais fácil aceitar isso como um estado relaxado do que sonolento. McKellar (1957) contraria esta asserção minha e argumenta que os estados diferentes do início do sono são "casos desviantes", que "mal podem ser chamados de 'hipnagógicos'", embora eles frequentemente pareçam se assemelhar, em qualidade e conteúdo, à imagem do estado hipnagógico.

A necessidade de olhos fechados ou de um quarto completamente escuro aponta para o fato de que a entrada sensorial externa é um obstáculo para a entrada no estado hipnagógico. Eu também testemunhei instâncias em que *flashes* ocasionais e sutis de luzes externas parecem melhorar e estimular a imagem, como tentar dormir quando se viaja de ônibus durante a noite. Um estímulo semelhante para a imagem hipnagógica é encontrado em experimentos com luzes estroboscópicas.

O uso de *biofeedback* — dados fisiológicos próprios dos sujeitos — em experimentos parece também despertar o estado hipnagógico. Os sujeitos são ligados a dispositivos que amplificam os sons de sua própria respiração ou que acompanham os impulsos elétricos de sua pele, que mostram (em um monitor) quão próximos eles estão da frequência *Theta*[35] normalmente associada ao início do estado hipnagógico (Kubie & Margolin, 1944; Green, Green & Walters, 1970; e Budzynski, 1972). O primeiro produz uma espécie de mantra monótono e quase hipnótico que induz um estado sonolento involuntário, enquanto no segundo o sujeito monitora voluntariamente sua própria aproximação do estágio liminar[36].

Outra condição experimental que induz imagens visuais é a privação sensorial. Os sujeitos de experimentos são colocados por horas em completa escuridão ou usando óculos de proteção bloqueados, dentro de câmaras à prova de som, com luvas que reduzem o tato, ou mesmo imersos em piscinas (Freedman, Grunebaum, Greenblat e Stare, 1962; e Solomon e Mendelson, 1962). Os relatos de imagens visuais se assemelham muito aos da imagem hipnagógica propriamente dita. No que diz respeito ao relaxamento, é difícil

34 Ver a técnica semelhante de Dali no Capítulo 4.

35 (4-8 Hz) é um estado de ondas cerebrais associado ao relaxamento profundo e meditação.

36 A técnica de *biofeedback* agora está sendo aplicada para a melhoria do desempenho dos músicos.

admitir que ela possa ocorrer em condições apavorantes como essas. No entanto, imagens semelhantes às hipnagógicas são relatadas.

Foi demonstrado (Ellis, 1911, Klüver, 1966; e Siegel, 1975) que estados induzidos por alucinógenos produzem imagens visuais que exibem formas constantes semelhantes aos do estado hipnagógico. Os experimentos com drogas estavam principalmente preocupados em induzir estados psicóticos, ou "psicose experimental". Acreditava-se que os psicoativos produziriam em um sujeito são o comportamento e os traços típicos de indivíduos psicóticos. No entanto, hoje é sabido que as características das imagens visuais induzidas por drogas diferem profundamente das alucinações psicóticas típicas[37].

Ocorrências semelhantes

Imagens semelhantes às hipnagógicas também podem ser encontradas em vários outros estados causados por doenças ou idade. Pacientes com enxaqueca, como Sacks (1992) expôs detalhadamente, frequentemente experimentam uma aura (os sintomas premonitórios de uma doença) na qual imagens visuais são vividamente vistas. Epilepsia, doença de Alzheimer e hipoglicemia insulinêmica são alguns exemplos de condições físicas não-saudáveis, com respostas mentais semelhantes à hipnagogia. São desconhecidos os mecanismos que estão subjacentes a esses diferentes fenômenos.

Voluntário e involuntário

Uma das características mais proeminentes das imagens hipnagógicas é seu surgimento autônomo, independente da vontade. No entanto, induzir o estado hipnagógico é um procedimento comum em experimentos psicológicos controlados, como vimos anteriormente, onde o *Biofeedback* evoca imagens voluntárias nos sujeitos. Outras técnicas também podem ser empregadas, como a Imagem Afetiva Guiada, desenvolvida por Leuner (1975) para fins terapêuticos. Essa técnica associa falta de estímulos, relaxamento e sugestões verbais.

No entanto, em situações não controladas do nosso dia a dia, como as de quem tenta dormir, a imagem hipnagógica é raramente produzida pela evocação. A imagem hipnagógica pode até desaparecer de um imaginador contumaz.

37 Apenas a característica da falta de teste de realidade pode ser encontrada em ambos os estados induzidos por drogas e na psicose. Essa característica, um modo de pensar denominado "paleológico" por Arieti (1976), ou "pensamento autístico" (*A-thinking*) de acordo com McKellar (1968), pode ser descrita como uma sequência de associações de ideias por meio de predicados e semelhanças, e não por raciocínio proposicional (como ocorre no pensamento racional).

Gênese

Quais mecanismos são responsáveis pela gênese e o despertar da imagem hipnagógica na mente? Quais funções e papéis ela desempenha na mente? Em outras palavras, por que ela aparece dentro da economia do sistema psíquico? Essas perguntas não foram enfatizadas adequadamente pela literatura. Galton (1882) forneceu uma metáfora interessante, embora não muito imaginativa, para explicar a surpreendentemente alta originalidade da imagem hipnagógica, a qual consistia em um experimento com fotografias compostas. Projetando duas fotografias de dois rostos diferentes, ele então engendrou um terceiro, que era um rosto único, passível de ser chamado de "original". Sua explicação foi que a imagem hipnagógica é meramente uma conjunção de duas ou mais "fotos" perceptuais da memória[38]. Galton não explica a imagem hipnagógica do tipo dinâmico e sua riqueza. No entanto, o experimento mental de Galton aponta claramente para o caráter híbrido das imagens, que corresponde ao conceito de Condensação de Freud[39], como apontei mais acima.

Foram apresentadas formulações para explicar a gênese e a função da imagem hipnagógica. A Teoria Entóptica foi proposta por McKellar & Simpson (1954). McKellar e Simpson citaram Ladd (1892), que relatou que certas "combinações surpreendentes de cores" apareciam "com os olhos fechados em um quarto escuro", como a base para as imagens hipnagógicas[40]. Em seu artigo[41], sugere-se que a imagem hipnagógica "não ocorre contra uma tela de escuridão, mas contra uma tela cambiante de padrões e cores sobre a qual o processo central é 'projetado' (o termo é usado em um sentido análogo)". Eles concluem que uma "tela" não homogênea contribui para a imagem resultante. O contorno das imagens seria interpretado como baseado em percepções passadas ou dados sensoriais não estruturados, desde que sejam reativados

38 Coleridge, como mencionado em McKellar (1957), parece ter feito uma distinção entre dois tipos de imaginação: uma que "une" e outra que "funde" elementos componentes.

39 Apesar de falta de rigor científico moderno ao lidar com fenômenos internos, Galton elaborou uma hipótese com um sabor de arte contemporânea do século XX, sendo quase vanguardista no estilo formal de sua proposição. Tanto assim, que o artista alemão contemporâneo Gerhard Lang parece ter aplicado a proposta de Galton e fotografou e superpôs os rostos da população inteira de sua cidade natal na obra '*The Typical Inhabitant of Schloss-Nauses*' (1992 e 2000), apresentada na exposição "*Spetacular Bodies*" (Corpos Espetaculares), Galeria Hayward (2000-1).

40 Essa teoria é particularmente importante porque o modelo entóptico proposto por Lewis-Williams & Dowson (no próximo capítulo) é um dos paradigmas desta tese.

41 '*Between wakefulness and sleep: Hypnagogic Imagery*'.

e interpretados de uma maneira altamente pessoal[42]. Em um artigo posterior, McKellar (1995) afirma ter o apoio de Havelock Ellis (1911) para sua teoria, citando-o: "o olho fornece centelhas entópticas, e o cérebro, agindo sobre as sugestões recebidas, superpõe imagens mentais a essas centelhas". A teoria de McKellar & Simpson terá um impacto sobre minha proposta de uma espécie de 'estado de laço', a ser estabelecida no Capítulo 3.

A semelhança formal entre o fenômeno entóptico, fosfenos e a primeira fase geométrica da imagem hipnagógica propriamente dita torna difícil traçar uma linha nítida de distinção. Consequentemente, fosfenos e fenômenos entópticos são frequentemente referidos como "sensações idio-retinais", "poeira retiniana" ou "poeira luminosa". Na verdade, o último termo é considerado por McKellar como a primeira fase geométrica do estado hipnagógico. Oster (1970) e Hedges (1994) parecem considerá-los como um tipo de termo guarda-chuva para todos os fenômenos visuais subjetivos. Eles têm uma classificação indistinta ao lidar com fosfenos em relação a outros fenômenos subjetivos. Isso é particularmente evidente quando Oster menciona que os fosfenos são induzidos por drogas alucinógenas, como LSD, mescalina e psilocibina. A relação direta com a imagem hipnopômpica também é clara quando ele menciona que a melhor ocasião para induzir mecanicamente fosfenos é "*ao acordar*, enquanto o quarto ainda está escuro" (p. 84, ênfase minha). Ele também afirma que os fosfenos são o que é visto em todos os casos de privação sensorial (por exemplo, o chamado "cinema de prisioneiro" típicos de mineradores e pesquisadores no Ártico e na Antártica, assim como motoristas de caminhão durante viagens noturnas, já cansados), durante a aura alucinatória da enxaqueca e as luzes relatadas por místicos. Finalmente, a descrição de Oster sobre a configuração dos fosfenos é muito próxima daquela da primeira fase geométrica da imagem hipnagógica: *desenhos* cintilantes que aparecem como um tipo de tabuleiro de xadrez ou campo de pontos brilhantes em movimento, às vezes com estruturas elaboradas dispostas em torno de um centro luminoso; padrões de linhas irregulares brilhantes que se assemelham a um sistema de vasos sanguíneos; e imagens de filigrana fina.

Por fim, devo dizer que a teoria mais influente sobre a questão da gênese da imagem visual é a "Teoria Geral de Alucinações e Sonhos" de L. J. West, que se baseia em duas especulações essenciais:

a) as experiências perceptuais passadas na vida deixam traços, modelos e engramas permanentes em nossas mentes. O envolvimento desses traços em circuitos neurais complexos é o que cria nossas ideias e imagens.

42 Freud, em sua obra "*The Interpretation of Dreams*", menciona a teoria de Wundt de que a "poeira luminosa" é um dos Estímulos Sensoriais Internos dos sonhos. As formas coloridas constituiriam a infraestrutura ou plataforma a partir da qual a imagem dos sonhos poderia surgir.

b) a personalidade humana pode ser explicada por fatores ou forças psicológicas que emanam incessantemente de fora e de dentro da pessoa. Consequentemente, um campo dinâmico de força é criado, que "exerce uma influência integradora e organizadora sobre os traços de memória e, assim, afeta os padrões pelos quais os engramas sensoriais são tecidos em imagens, fantasias, sonhos ou alucinações, e também as emoções associadas a esses padrões" (West, 1962, p. 278).

West prossegue dizendo que os mecanismos mentais integrados exercem uma seleção dinâmica, decidindo quais impulsos sensoriais são permitidos chegar à consciência ou entrar nela. Essa seleção não apenas permite que a consciência mantenha apenas "áreas selecionadas de conteúdo psíquico em foco claro", mas também mantém afastada a "grande massa de informações já armazenadas no cérebro na forma de traços perceptuais e suas derivações e inter-relações" (p. 279). A entrada sensorial é diminuída ou prejudicada durante a privação sensorial, no início do sono e na psicose. Portanto, o papel organizador das vias sensoriais sobre os mecanismos de seleção e varredura diminui proporcionalmente.

Portanto, o efeito estimulante diminuído da entrada sensorial faz com que a excitação e a consciência diminuam proporcionalmente a um grau residual mínimo. Essa consciência residual é capaz apenas de testemunhar passivamente a descarga perceptual, ou seja, a alucinação, ou a imagem mental. Aqui, West sugere — e isto é mais importante para o raciocínio deste livro — que "quando o nível usual de entrada de informações não é mais suficiente para inibir completamente sua emergência, os traços perceptuais podem ser 'liberados e *reexperimentados* em *combinações* familiares ou *novas*'" (p. 279, ênfase minha).

O Espasmo Mioclônico

Como descrito pela Enciclopédia Britânica, "uma alucinação hipnagógica frequente é a sensação de perda de apoio ou equilíbrio, talvez acompanhada de um 'sonho' fragmentário de queda, seguido imediatamente por um movimento de recuperação reflexa — o espasmo mioclônico — que pode sacudir o sujeito sonolento de volta à consciência". A sensação de queda e o espasmo subsequente — que é um reflexo auto protetor equivocado — geralmente são seguidos por uma imagem (o "sonho" fragmentário) de si mesmo caindo de uma maneira curiosa[43]. Por exemplo, eu já experimentei imagens de cair sobre as cabeças de dois cavalos, colocados um na frente do outro, face a face, e usando flores requintadas e ricas rédeas, ou caindo das costas de dois elefantes após bater a cabeça em um umbral. A imagem visual que

43 Ver *Little Nemo*, no Capítulo 4.

traduz outra, neste caso, uma cinestesia, foi cunhada "autossimbólica" por Silberer (1909), como veremos a seguir.

Autossimbólica

A imagem autossimbólica é um termo usado para designar a intrusão da razão na região do estado hipnagógico. Foi relatada pela primeira vez por Silberer (1909), como ocorrendo quando se tenta pensar enquanto se está no estado hipnagógico. Essa consciência residual, que era necessária apenas para desempenhar o papel de observador da experiência, é chamada para articular o pensamento racional. Dessa forma, ocorre uma mudança de conteúdos mentais abstratos em imagens visuais. Van Dusen (1972) estabelece a representação autossimbólica como uma característica que define o estado hipnagógico, argumentando que tal estado representa "onde se está no momento". Silberer identificou três principais tipos, nomeadamente: (a) material — o conteúdo do pensamento sendo traduzido em imagens; (b) funcional — refletindo a natureza da operação consciente no momento da representação; e (c) somática — a representação de condições fisiológicas, por exemplo, a imagem visual que acompanha o espasmo mioclônico. Silberer usou extensivamente o traço autossimbólico do estado hipnagógico para ajudá-lo a resolver problemas e melhorar artigos científicos. Com uma questão em mente, ele buscava um estado hipnagógico e frequentemente se sentia "impressionado pela adequação do símbolo selecionado inconscientemente" que surgia em imagens (1951, p. 196, como mencionado por McKellar, 1995, p. 38). Aqui está um exemplo dado por Silberer: uma pessoa está pensando em um problema, mas, perseguindo uma consideração secundária, ele se afasta do problema original. Uma imagem então ocorre: ele está escalando uma montanha, e as montanhas mais próximas escondem as mais distantes de onde ele veio e para onde ele quer voltar. A noção de um tipo de inteligência não verbal, apresentada anteriormente na subseção Fixidez e Movimento, parece estar de acordo com a concepção de Silberer.

Alucinações Psicóticas

No estudo de alucinações psicóticas típicas, primeiro tentarei definir os termos "psicótico" e "alucinação". Em seguida, mencionarei diferentes teorias sobre os mecanismos que subjazem sua ocorrência. Também descreverei as principais características das alucinações psicóticas. E como as características do estado hipnagógico já foram descritas na seção anterior, espero que as distinções entre os dois diferentes fenômenos sejam por fim esclarecidas. Essas distinções são de grande importância, considerando que o objetivo principal desta seção é distinguir as alucinações psicóticas da imagem hipnagógica para substantivar a principal suposição desta tese,

ou seja, de que os psicóticos têm o imaginário hipnagógico, em vez da alucinação, como base para sua produção criativa.

- Definições

O termo "psicose" compartilha a mesma raiz grega original que a palavra "psique", ou seja, *psukhê*, que significa respiração, vida e alma. Como se pode notar, essas são conotações pouco, ou nada pejorativas, muito embora haja uma denotação bastante negativa na população em geral em relação ao termo.

A Classificação Internacional de Doenças (1978) distingue a psicose *orgânica* da *funcional*. Ela lista quatro tipos específicos relacionados à primeira: senil, pré-senil, arteriosclerótica e alcoólica. Relacionados à última, quatro tipos também são listados: esquizofrenia, psicose maníaco-depressiva (depressão), melancolia regressiva e paranoia. A psicose é definida como uma doença que pode tornar o sofredor *non compos mentis* [L, não tendo controle da própria mente], e seus sintomas indicam grave distúrbio da percepção, pensamento e afeto. Ela é geralmente associada a delírios e alucinações.

Alucinação [L *(h)allucinari*, vaguear na mente, do grego *allusô*, estar inquieto] é definida por psiquiatras de maneira semelhante à imagem mental. Assim, Arieti a descreve como "uma percepção aparente de um objeto externo quando nenhum objeto está presente" (1974, p. 266). Da mesma forma, Salomon & Mendelson a definem como "uma percepção sensorial sem base externa" (1962, p. 142). Alucinação é uma compreensão perceptual errônea sem um fato real a lhe fazer referência, significando que o experienciador acredita na falsa realidade da percepção, e, nisso, é distinta das imagens mentais benignas. Essa crença numa falsa realidade é denominada Delírio [L *delusio*, *deludere* — zombar, como *ludere*, *lus* — brincar], que é uma crença de caráter fixo e idiossincrático que não está sujeita a correção e emenda, e é mantida apesar de evidências apresentadas contra ela[44]. O fenômeno ocorre com mais frequência no subconjunto esquizofrênico. Assim definidos, os termos "alucinação" e "delírio" estão intimamente ligados e andam de mãos dadas.

A Imagem hipnagógica é às vezes referida como 'pseudoalucinação', devido ao fato do experienciador não confundir as aparições com a realidade. Outra distinção — e crucial para os propósitos deste livro — é que a imagem hipnagógica aparece na matriz subjetiva, vamos dizer intraocular, enquanto as alucinações são projetadas sobre o ambiente externo. De acordo com essa característica, a imagem induzida por drogas e pela privação sensorial são mais semelhantes à imagem hipnagógica do que às verdadeiras alucinações.

44 De acordo com *The Oxford Companion to the Mind* (1987).

Em experimentos administrando mescalina a esquizofrênicos, em 8 de 9 casos, os sujeitos "relataram a reação à mescalina como *dissimilar* às alucinações produzidas no curso de sua doença" (Feinberg, 1962, p. 70, ênfase minha). Esse ponto é crucial para a principal suposição desta tese.

A alucinação ocorre em muitas condições psiquiátricas, não apenas na psicose. Alucinações de todos os tipos acontecem em distúrbios orgânicos do sistema nervoso central, por exemplo: tumor cerebral, arteriosclerose cerebral, malária cerebral, encefalite, paralisia geral, e assim por diante (Arieti, 1974). Nessas condições, as alucinações são experienciadas especialmente no modo visual. A grande maioria das alucinações psicóticas, no entanto, é do tipo auditivo, às vezes associado ao visual. Alucinações, quando acontecem a indivíduos não psicóticos (ou não diagnosticados como tal), podem estar ligadas ao improvável fenômeno de fantasmas. M. R. James descreve[45] uma das experiências de um de seus personagens assombrados: "Eu estava no topo da última escada quando tive uma impressão súbita de um sussurro agudo em meu ouvido: 'Cuidado'. Eu agarrei os balaústres e, naturalmente, olhei em volta imediatamente. Claro, não havia nada" (1992, p. 154). Ouvir vozes é considerado pelos psiquiatras convencionais como um sintoma claro de esquizofrenia e deve ser erradicado devido à tendência do sofredor de acreditar na veracidade de sua existência (delírio). No entanto, uma nova tendência em psiquiatria está surgindo, em que, em vez de suprimir quimicamente as vozes, o paciente é ensinado a lidar abertamente com elas.

Cientistas cognitivos estabelecem o fenômeno de uma maneira ligeiramente diferente dos psiquiatras. Dennett entende como uma estimulação autogerada inteiramente interna, dentro de algumas partes ou níveis dos sistemas perceptuais do cérebro (1991, p. 8). Em termos cognitivos, o fenômeno é visto como um truque interno que a mente joga consigo mesma. Dennett menciona a ingênua explicação de Descartes para a alucinação do membro fantasma (a sensação de dor em um membro amputado), onde uma analogia com um cordão de sino é elaborada: as mansões à época eram equipadas com um sistema de fios e polias que permitiam ao dono chamar um servo de qualquer quarto. A alucinação poderia então ser entendida como alguém travesso que dava um puxão falso no cordão do salão em qualquer lugar ao longo de sua extensão. Dessa forma, o servo (a pessoa que tem a alucinação) seria enganado e chegaria a um quarto onde nenhum patrão estivesse esperando seus serviços. Dennett descreve essa analogia astuta para enfatizar o caráter informativo do sistema nervoso e, mais tarde, para substanciar sua hipótese da impossibilidade de uma alucinação forte de fato ocorrer. Alucinação forte é definida por ele como uma percepção de um objeto tridimensional aparentemente concreto e persistente no mundo

45 No conto "*The Stalls of Barchester Cathedral*".

real, um "fantasma" que poderia falar com o experienciador, passar uma sensação de solidez ao toque, lançar sombra no ambiente, e assim por diante. Considerando a visão da alucinação como um truque interno do cérebro, Dennett afirma que "não há como o cérebro, como ilusionista, poder armazenar e manipular informações falsas suficientes para enganar uma mente inquisitiva" (p. 9). A conclusão é que apenas uma mente completamente passiva, com uma "linha de exploração nula ", poderia ser levada a acreditar em "alucinações fortes". Dennett nega a possibilidade de uma alucinação verdadeira, não-teatral, e contrasta esse tipo de alucinação com outras sensações anômalas, como *flashes*, distorções geométricas, aura, imagens mentais visuais, experiências de membro fantasma, e assim por diante.

- Projeção no espaço externo

A característica mais distinta da alucinação é sua "projeção no mundo externo". Já vimos anteriormente que o *locus* da imagem hipnagógica é interno, que as imagens aparecem principalmente com os olhos fechados e raramente com os olhos abertos (em quartos escuros). Por outro lado, na alucinação psicótica típica, as imagens são projetadas para o ambiente externo do sujeito alucinante. Siegel e Jarvik, ao proporem um "modelo de projeção experiencial de alucinações", sugerem que elas "ocorrem quando a imaginação é projetada para fora do observador e é vista como separada do projetor", ou seja, do experienciador (1975, p. 149). Psicóticos que experimentam alucinações visuais estão cientes dos estímulos que os atingem de fora, mas não estão cientes de que esses estímulos são externalizações ou descargas de material interno.

De fato, a percepção de objetos externos ocorre em nosso centro visual cortical, mas essa percepção parece ser projetada para fora e, portanto, é experienciada como uma reprodução do ambiente. Como a percepção comum é sempre mediada por uma imagem simuladora, na alucinação psicótica, em particular, suponho que essa imagem simuladora mediadora é agregada e corrompida, por assim dizer, por elementos que os psicóticos querem ver fora de si, como não pertencentes a eles.

Como é fundamental para os propósitos deste livro diferenciar a imagem hipnagógica das alucinações psicóticas e tendo em mente a estreita familiaridade entre as primeiras e as imagens induzidas por drogas, citarei extensivamente Arieti em sua distinção entre fenômenos esquizofrênicos e fenômenos induzidos por drogas. Referindo-se a estes últimos como alucinações, ele diz que são "geralmente uma fantasmagoria visual. Muitas consistem em cores incríveis e irrealistas em arranjos caleidoscópicos. Outras características diferenciais em relação às alucinações esquizofrênicas são:

1. Enquanto as alucinações esquizofrênicas geralmente contrastam com um ambiente visual normal, as alucinações induzidas por drogas são acompanhadas por distorções que ocupam todo o campo visual ou todo o ambiente percebido.

2. Enquanto as alucinações esquizofrênicas geralmente são vistas com os olhos abertos, as alucinações induzidas por drogas são mais facilmente vistas com os olhos fechados ou em ambientes mal iluminados".

Feinberg estabelece uma distinção formal clara e definitiva entre as alucinações esquizofrênicas e o que ocorre na síndrome da mescalina-LSD: "Certas formas visuais (formas constantes) quase invariavelmente presentes durante o desenvolvimento das síndromes de drogas, estão *quase invariavelmente ausentes* nas alucinações esquizofrênicas" (1962, p. 70, ênfase minha).

Discutindo o caso de Franz Karl Bühler (Pohl), Hans Prinzhorn observa corretamente que esse artista/paciente fez uma imagem que "devemos entender como uma representação de uma alucinação...". Ele argumenta que é ainda mais certo que se trata de um caso de alucinação porque "o fundo representa uma passagem realista para o jardim, com a porta aberta, e se assemelha muito a uma sala do asilo" (1972, p. 221). Na frente da porta, está um animal fabuloso com seu enorme rosto em primeiro plano. A imagem exemplifica como o fantasma está dentro do ambiente real, que é retratado realisticamente. Nenhuma forma constante geométrica está presente.

- O caso de Mani

Vou discutir o caso Mani, primeiramente descrito por Cahill e Frith (1996), porque ele epitomiza um indivíduo psicótico típico. Mani, uma africana de 31 anos, após viver sozinha em Londres por quatro anos, foi encontrada em seu apartamento pela polícia, em um estado de agitação extrema, alegando que um vizinho era o próprio diabo e a ameaçava. Na delegacia de polícia, Mani cantou hinos e leu em voz alta textos da Bíblia. Enviada a um hospital psiquiátrico, os médicos constataram que ela estava orientada quanto à sua pessoa, tempo e espaço, era bem-educada e apresentava boas maneiras, no entanto, ela insistia que seus vizinhos eram satanistas e estavam enviando mensagens psíquicas que estavam interferindo em seus próprios pensamentos; ela também podia sentir um espírito maligno caminhando em suas costas. Cantar e ler em voz alta a Bíblia era sua maneira de lutar contra eles. Desde sua primeira internação, ela foi readmitida cinco vezes em um período de quatro anos. Ela passou a frequentar um hospital-dia e participar de grupos terapêuticos.

Mani descreve as vozes que ouve como alienígenas e fora de seu controle. Uma qualidade de "independência" das vozes pode ser detectada em suas declarações. Suas respostas a um entrevistador mostram esse traço

muito bem: “Eu ainda tenho o espírito maligno falando comigo. É por isso que estou aqui. Eu ainda ouço vozes. Eu ouço a voz do espírito maligno falando comigo o tempo todo. E eu não quero ouvir. Estou cansada disso. Eu não quero ouvir, não estou disposta”. Além de alucinações verbais, Mani também relata alucinações visuais, descrevendo “seres humanos [...] falando comigo sobre [...] um homem [...] que eu poderia ter me casado [...]. E esse mal continua lançando imagens desse homem em minha mente [...] diante de meus olhos, para que eu possa vê-lo”. Mais adiante na entrevista, ela acrescenta: “Isso pode fazer com que uma mulher pareça atraente. Eu não sei como isso acontece... mas isso coloca esse olhar em uma mulher... para tornar essa pessoa muito atraente. Então eu olhava e talvez estivesse na igreja, por exemplo, isso fazia a mulher cantar lindamente [...] isso colocava ciúme dentro de mim”.

É notável em suas declarações que não há padrões geométricos em sua imagem. Além disso, as características visuais são muito fracas, e alguns pontos de sua fala parecem ser mais semelhantes a pensamentos do que a figuração.

Assim, com esse acúmulo de provas, já é tempo de não mais citar, indistintamente, o termo “alucinação” ao se referir a todos os trabalhos de natureza visual feitos por pacientes psiquiátricos.

CAPÍTULO 2
ESTUDOS DE FORMAS CONSTANTES E PROPRIEDADES VISUAIS

Preâmbulo

Este capítulo está dedicado a três modelos criados com o objetivo de encontrar padrões e atributos universais dentro da imagem mental visual. Os dois primeiros são modelos derivados de imagens induzidas por drogas, enquanto o último foi criado a partir de fenômenos entópticos.

Uma definição científica de "modelo" é que ele é um "conjunto pequeno e facilmente compreendido de leis que produz uma ampla gama de consequências testáveis" (Holland, 1999). Aqui, estou demonstrando que, de fato, alguns modelos foram propostos para fins semelhantes aos meus, *i.e.,* para descrever a estrutura da imagem mental visual. O Modelo de doze Formas Constantes e o Modelo de Propriedades Visuais, que serão estabelecidos no Capítulo 3 para a imagem hipnagógica, são baseados nos modelos apresentados nesta seção.

Formas Constantes de Klüver

Os livros de Heinrich Klüver, *Mescal* (1928) e *Mechanisms of Hallucinations* (1942), foram dois dos primeiros esforços para estabelecer e sintetizar a estrutura interna essencial da nossa fenomenológica realidade subjetiva sob uma condição específica, aquela induzida por drogas alucinógenas, no caso, a mescalina[46].

A análise de Klüver e sua subsequente especificação de quatro formas constantes que fundamentam todas as experiências alucinógenas tornou-se um estudo clássico sobre esse assunto. Primeiramente, devo citar sua declaração de que "algumas ou todas as formas constantes encontradas em alucinações de mescalina também são encontradas em certas *alucinações hipnagógicas*, em *fenômenos entópticos*, nos fenômenos visuais da hipoglicemia insulínica e nos fenômenos induzidos simplesmente olhando para discos com setores pretos, brancos ou coloridos girando a certas velocidades" (1966[47], p. 67, ênfase minha).

Klüver menciona Knauer e Maloney (1913), que sugeriram a existência de uma sequência típica de estados induzidos por drogas: linhas onduladas; mosaicos; tapetes; desenhos florais; ornamentos; "entalhes em madeira; moinhos de vento; monumentos; mausoléus; paisagens panorâmicas; homens e animais estátuas". Klüver também menciona o trabalho de Rouhier (1927), que estabeleceu quatro tipos de visões de mescal que compartilham o mesmo estado, cada um dominando a cena em turnos alternados. O primeiro tipo é caracterizado por figuras que mudam de forma caleidoscópica, as quais podem se assemelhar a objetos vistos na vida passada do observador. Objetos familiares, bem como paisagens e faces, podem ser reconhecidos no segundo tipo. No entanto, as faces no terceiro tipo, diz-se, não estão ligadas a experiências passadas, portanto, formas monstruosas e paisagens fabulosas compõem esse tipo característico de intoxicação por mescal. O quarto estado geométrico, de acordo com Rouhier, também é encontrado na imagem provinda do haxixe. Klüver critica a ideia de estágios sucessivos como arbitrária, concedendo apenas que imagens complexas geralmente seguem imagens elementares, propondo assim uma fase geométrica inicial simples e uma fase figurativa subsequente mais complexa.

Klüver descreve sua imagem durante experimentos autoinduzidos como "estrelas em faíscas; parafusos cintilantes em movimento; uma sequência de objetos que mudam rapidamente em cores agradáveis; uma roda

46 Encontrada em cactos como o peiote (*Lophophora williamsii*) e o cacto São Pedro (*Echinopsis spp.*).

47 Em *Mescal and Mechanisms of Hallucinations* (1966), uma versão atualizada, expandida e conjunta dos dois livros.

giratória no centro de um solo prateado" (p. 17). Até este ponto, podemos observar certos elementos formais a partir dos quais ele estabeleceu suas formas constantes clássicas.

Analisando cuidadosamente essa descrição, notamos que a separação entre a primeira e a segunda fase não é clara. Podemos entender que mesmo essas formas geométricas (estrela, roda e parafuso) podem ser entendidas como figuras. Imagens estritamente icônicas são, na verdade, frequentemente descritas como entrelaçadas com formas geométricas; assim, uma roda giratória é associada a "uma imagem de Deus como representada na antiga pintura cristã" (p. 17). Alguns padrões geométricos se transformam em figuras: "faíscas com a aparência de conchas explodindo, se transformam em estranhas flores"; ou ao contrário: "estranhos animais se transformando rapidamente em arabescos". Às vezes, é difícil estabelecer se a imagem é geométrica ou figurativa: "formas regulares e irregulares em cores iridescentes que me lembram de radiolários, ouriços-do-mar e conchas etc., em arranjo simétrico e assimétrico", "tapetes orientais transparentes" e "*objets d'art* plásticos, esféricos e filigranados".

Klüver, resumindo o que havia sido descrito na literatura anterior como a fase geométrica, encontra imagens de: caleidoscópio; agrupamento simétrico de objetos pontiagudos; joias: arabescos: malhas: contas; chuva de ouro; formas regulares e irregulares de radiolários, ouriços-do-mar e conchas; tapetes orientais; objetos esféricos filigranados; desenho de papel de parede; tabuleiro de xadrez: teia de aranha: círculos e quadrados concêntricos; uma coordenada; formas arquitetônicas (por exemplo, a pirâmide da torre de uma cúpula gótica); contrafortes; rosáceas; trabalhos em folha; entalhes; padrões circulares; formas bizantinas: parafusos e espirais: curvas; cristais e prismas de uma uniformidade interminável (Adler & Pötzl, 1936; Epstein, 1933; Ewald, 1939, como mencionado por Klüver). Klüver finalmente sintetiza essa miríade de formas espetaculares em formas constantes universais. Em relação a certos elementos atípicos, argumenta que, ao examinar de perto, eles não são nada mais do que "variações dessas formas constantes" (p. 22).

Vale mencionar o fato de que, em Mescal (1928), Klüver havia estabelecido apenas três categorias de formas constantes: a) *grade, treliça, filigrana, favo de mel ou desenho de tabuleiro de xadrez*; b) *túnel, funil, ala, cone ou vaso*; e c) *espiral*. Nesse trabalho anterior, Klüver relaciona estreitamente a categoria de treliça com a característica de teia de aranha, denegando a esta última o status de forma constante, por si só. Klüver parece lamentar essa categorização em seu trabalho posterior, quando então propõe suas quatro formas constantes mais famosas, identificando a *teia de aranha* como uma categoria autônoma.

- Propriedades

Após estabelecer suas quatro formas constantes, Klüver se volta para uma investigação sobre as propriedades das cores que as visões podem adquirir. As variações de iluminação, tom, brilho e saturação das cores são grandes e desafiam classificação; Klüver afirma que a Psicologia carece de termos adequados para descrever as cores das visões por mescalina.

Em relação às propriedades é destacada uma alta taxa de *simetria*, bem como uma *localização* ambígua das figuras (vistas nas paredes, no chão, no ar, nos olhos ou na cabeça[48]).

Quanto à dimensionalidade: as aparições podem ser vistas como se estivessem em uma superfície plana ou possuir volume. Em relação ao tamanho: os padrões variam de dimensões enormes a minúsculas em relação ao campo de visão. No que diz respeito à dimensionalidade de suas constantes, pode-se notar o caráter bidimensional da grade e da teia, em oposição à natureza essencialmente tridimensional do túnel[49].

Ver objetos com tamanho aumentado ou diminuído (*dismegalopsia*) e as distorções de objetos (*dismorfopsia*) podem ser experimentados tanto em estados provindos de drogas, como em enxaqueca. Outra característica importante é a das figuras aparecendo como múltiplas (*poliopia*). A repetição de formas realizando uma ação ao mesmo tempo também pode ocorrer.

Concluindo, Klüver expande[50] essas propriedades, afirmando que as formas são frequentemente a) repetidas, combinadas ou arranjadas em matrizes complexas de um tipo ornamental; b) envoltas e limitadas dentro de formas geométricas maiores, mesmo que os limites não possam ser discernidos. Outro atributo dessa alta tendência em direção à geometrização é que ela pode afetar a percepção de objetos externos, que podem então ser apreendidos por meio de certas formas constantes. Algumas dessas propriedades serão levadas ainda mais longe por Siegel & Jarvik, como veremos agora.

48 Ver a subseção "Posicionamento" no capítulo anterior e a ambiguidade de Hildegard de Bingen, que menciona luzes vindo de cima e ouvidas "em" ou "para" sua alma, como mensagens de Deus, no Capítulo 4.

49 Nessa visão perspectiva de um espaço representado com um ponto de fuga, pode-se inferir que, na verdade, o que está sendo visto é a estrutura fisiológica, na área visual cortical, que nos permite ver as coisas em perspectiva. A constante espiral pode ser vista como plana ou como uma figura tridimensional: se uma espiral recuante for rotacionada, pode ser vista, cortada, de seu lado. Desta maneira, torna-se uma forma semelhante a uma rosca, um cone, sendo, portanto, coincidente com a forma constante do túnel.

50 Em "*Mescal and Mechanisms of Hallucinations*" (1942), uma versão conjunta dos dois livros.

Modelo de Siegel & Jarvik

No artigo relatando experimentos com haxixe e o imaginário visual sob sua influência[51], Siegel & Jarvik reconhecem o fato de que esse tipo de imagem também é encontrado em "alucinações" hipnagógicas, e Kluver e McKellar são mencionados para apoiar essa analogia. Listados no artigo dos autores estão vários estudos sobre experimentos nos quais formas constantes também foram observadas: Zubeck (1969), Smythies (1960), Freedman & Marks (1965), Knoll et al. (1962), Garvin (1973), Richards (1971), Aring (1972), Prince (1939), Ladd (1892) e Purkinje (1918).

No artigo dos autores, o Dr. Paul-Max Simon é mencionado como um dos primeiros a conectar a imagem alucinatória às obras feitas por esquizofrênicos. No entanto, as descrições de alucinações visuais esquizofrênicas por psiquiatras, como vimos no capítulo anterior, diferem essencialmente das imagens induzidas por drogas e pelo estado hipnagógico. Destacando particularmente o tema desta tese, Siegel & Jarvik, citando Anastasi e Foley (1940), afirmam que "o comportamento artístico de alguns pacientes esquizofrênicos reflete uma "geometromania" na qual desenhos geométricos são distorcidos, exagerados e repetidos em arranjos simétricos semelhantes aos desenhos do cubismo" (p. 110).

Destacando o fato de que as formas constantes são características apenas da primeira etapa de um processo de duas etapas de imagem, os autores lamentam a negligência de Klüver em examinar as imagens da fase subsequente. Embora vários pesquisadores (Knauer e Maloney, 1913; Rouhier, 1927; e Balestrieri, 1964) sejam conhecidos por terem reconhecido a fase figurativa e icônica como a mais complexa, nenhum esforço foi feito, até aquele ponto, para avançar na investigação sobre as quatro constantes da primeira etapa, nem para estabelecer qualquer constância na segunda fase figurativa. Para inaugurar um conjunto de características específicas dessa fase figurativa complexa, os autores propõem os "Padrões de Ação" a seguir.

Os autores, no entanto, fiéis ao conjunto bem aceito de universais de Klüver, transformam-nos em uma tabela mais ampla de oito categorias geométricas, mais uma categoria geral "Complexa" para imagens figurativas, todas reunidas sob o termo geral de "Dimensão de Forma", que sofre a influência e a ação de duas outras dimensões, especificamente a "Dimensão de Cor" e a "Dimensão de Movimento". Seu modelo adiciona um "Padrão de Ação" a ser aplicado, desta vez apenas, à imagem complexa da segunda fase. O modelo deles foi concebido como um procedimento de pontuação

51 "*Drug-induced Hallucinations in Animals and Man*" (1975).

para capturar a imagem por observadores não treinados[52] em experimentos com maconha e estados induzidos por THC. Seu modelo é objetivo e foi concebido para padronizar relatórios de sujeitos em experimentos com estados induzidos por drogas, da forma mais clara possível, permitindo assim que os experienciadores pontuem e contem a quantidade de um tipo de categoria ou outra. Esse modelo, portanto, abrange recursos móveis em um conjunto de nove formas, a "Dimensão de Forma", que são:

-*Aleatório*. Qualquer forma amorfa que escape à tipologia abaixo;

-*Linha*. Divisas, zigue-zagues e todas as formas angulares;

-*Curva*. Todas as curvas e formas arredondadas;

-*Teia*. Teias de aranha, redes e treliças assimétricas;

-*Treliça*. Grades simétricas, tabuleiros de xadrez e favos de mel;

-*Túnel*. Cones, vasos, poços;

-*Espiral*. Rodas de vento, molas;

-*Caleidoscópio*. Mandalas, flocos de neve, trabalhos de renda e mosaicos;

-*Complexo*. Figurações de todos os tipos.

Por outro lado, as categorias formais realizariam certos tipos de ações, a "Dimensão de Movimento":

-*Sem direção*. Qualquer movimento aleatório;

-*Vertical*. Para cima ou para baixo;

-*Horizontal*. Para a direita ou para a esquerda;

-Oblíquo. Qualquer movimento linear diferente dos dois acima;

-*Explosivo*. Para fora de um centro, irradiante;

-*Concêntrico*. Em direção a um centro;

-*Rotacional*. Qualquer movimento circular; e

-*Pulsante*. Cintilante e latejante.

52 Na verdade, apenas a primeira parte do experimento lidou com observadores não treinados: na segunda metade trabalhou com sujeitos treinados, mas utilizou o mesmo conjunto de formas, com a exceção da categoria *Complexa* (figuração de todos os tipos).

Siegel e Jarvik sugerem como "Padrões de Ação"[53]:

- *Mudança de imagem completa*. Significa transformações sucessivas de uma forma complexa para outra.

- *Mudanças dentro de uma única imagem*. Mudanças de tamanho, perspectiva, cor, movimento e elaboração do mesmo objeto.

- Combinação de imagens. Duas formas se combinam para formar uma. O exemplo de um "centauro" é dado pelos autores.

- *Repetição de imagens*. Duplicação ou multiplicação de formas.

- *Sobreposição de imagens*. Duas formas se sobrepõem, mas permanecem separadas.

Uma ilustração de seis transformações realizadas em imagem visual complexa, numa sessão de mescalina, é dada pelos autores (fig. 004). Após "análise cuidadosa" dos relatórios feitos pelos sujeitos, as transcrições revelaram que a imagem visual induzida por *cannabis* era como "um filme ou *show* de *slides* projetado na frente dos olhos do sujeito". Siegel e Jarvik, mais uma vez, afirmam que "essa descoberta é semelhante à imagem hipnagógica" e citam McKellar (1957, p. 39) para comparar a semelhança entre ambas as imagens.

Seu experimento também revelou que a cor mais observada foi o vermelho e o movimento mais comumente descrito foi o explosivo (irradiante) e o movimento concêntrico.

Seu modelo foi feito não para ser aplicado a criação de imagens, mas a sujeitos de um experimento científico que foram solicitados a relatar imagens da forma a mais objetiva possível. No que diz respeito a uma boa tabela de formas estabelecidas, seu modelo atende aos nossos requerimentos.

Modelo Entóptico de Lewis-Williams & Dowson

Lewis-Williams e Dowson, no artigo "*The Signs of All Times*" (1988), empreendem um esforço para estabelecer um modelo de padronização de fenômenos entópticos para explicar as formas pintadas e gravadas em sítios de Arte Rupestre. É sugerido explicitamente que certas formas são, de alguma forma, representações de ocorrências subjetivas internas. Tal modelo poderia ser usado como uma "ponte neurológica" para acessar a mente das pessoas do Paleolítico Superior. Parece-me que os autores aceitaram o convite feito

53 A categorização é sempre uma tarefa científica um pouco difícil, especialmente quando se lida com fenômenos complexos, e procedimentos distintos podem sempre ser elaborados. Nesse sentido, veja como a categorização deles difere da minha no Modelo de Propriedades Visuais.

por Oster aos historiadores da arte para "considerar os possíveis efeitos de fosfenos como uma fonte de inspiração 'intrínseca' para muitas sociedades diferentes quando especulam sobre relações e influências cruzadas entre povos primitivos" (1970, p. 83). O que é surpreendente — se essa teoria for comprovada — é que, por meio dessa arte, seríamos capazes de testemunhar o espetáculo da imagem mental operada na mente das pessoas do Paleolítico e, subsequentemente, considerar que essa mente é estruturalmente semelhante à atual[54]!

O modelo abrange seis formas geométricas básicas de fenômenos entópticos. Se essas formas fossem encontradas na arte pré-histórica, isso daria evidências de que certas pessoas (xamãs?) criavam arte enquanto estavam em um estado alterado de consciência (EAC), muito provavelmente induzido por drogas (um método em tudo similar ao aqui utilizado).

Lewis-Williams e Dowson adotam o termo geral de fenômenos entópticos[55] para se referir a "sensações visuais derivadas da estrutura do sistema óptico, desde o globo ocular até o córtex" (p. 202). A partir desse termo, duas classes de percepções são criadas: fosfenos e formas constantes. Os primeiros são entoftálmicos (dentro do globo ocular), e os segundos, do sistema óptico (além do globo ocular) nas áreas do córtex visual. Lewis-Williams e Dowson distinguem esses fenômenos (que nomeiam de "alucinações"!) que, segundo eles, "não têm fundamento na estrutura real do sistema óptico" (p. 202). As ditas alucinações são vistas como tendo um caráter icônico, figurativo, de natureza cultural, somática e auditiva; para essa afirmação, eles devem estar se referindo a imagens "no espaço" puramente figurativas — as típicas de esquizofrênicos e associadas a delírios. Essa afirmação concorda com as descrições psiquiátricas de alucinações "espaciais" psicóticas, distinguindo-as de imagens hipnagógicas e as induzidas por drogas. Este livro está em linha com essa diferenciação.

Ao construir um modelo neuropsicológico universal, no qual a imaginação mental é percebida por pessoas em Estados Alterados de Consciência (EAC), Lewis-Williams e Dowson afirmam que tal modelo "deve ser relevante *para todas as artes* derivadas desses estados alterados" (pp. 202-3, minha ênfase). Nesse modelo deles, três grupos são distinguidos: um conjunto de seis tipos de fenômenos entópticos; sete princípios que governam

54 Um paralelo semelhante a este é o que está sendo proposto por esta tese, na forma como o espetáculo de imagem visual de psicóticos é concomitante com uma imagem benigna, como a hipnagógica.

55 Ao estudar fenômenos subjetivos, sempre se encontrará modos diferentes, particulares e idiossincráticos pelos quais os investigadores decidem sua nomenclatura e definições. Alguns investigadores decidiram usar o termo "fosfenos" para se referir às formas encontradas seja na arte rupestre ou durante EAC (Kellog, Knoll e Kügler, 1965; Oster, 1970; Reichel-Dolmatoft, 1978; e Hedges, 1994).

a percepção de fenômenos entópticos e alucinações icônicas; e três estágios da progressão dos EAC, como veremos a seguir.

- Tipos

Seis tipos foram abstraídos de uma gama maior de formas, anteriormente estabelecidas por neurologistas e psicólogos:

I) Grade básica, retículo e padrão hexagonal;

II) Linhas paralelas;

III) Pontos e pequenas manchas;

IV) Zigue-zagues, ângulos e linhas onduladas;

V) Curvas catenárias aninhadas; e

VI) Filigranas de linhas finas, sinuosas e bifurcadas.

- Princípios

Sete princípios que governam a formação de alucinações (icônicas, *i.e.,* figurativas) e fenômenos entópticos (geométricos) foram formulados. Qualquer um dos seis tipos acima pode sofrer um dos seguintes princípios:

I) Replicação - de qualquer uma das formas estabelecidas acima;

II) Fragmentação - uma forma é dividida em componentes menores;

III) Integração - combinação de tipos para construir um padrão mais complexo;

IV) Superposição - uma forma pode ser projetada sobre outra;

V) Justaposição - uma forma aparece ao lado de outra;

VI) Reduplicação - começando como uma imagem simples e se tornando uma série; e

VII) Rotação - uma forma gira no campo de visão.

Esses princípios também se aplicam à alucinação icônica. Além disso, as formas geométricas podem misturar-se com alucinações figurativas, criando assim padrões ornamentados dentro de figuras de pessoas ou servindo como um padrão básico a partir do qual as figuras podem emergir. Ao observar ornamentos dentro dos limites de figuras, Schaafsma (1994) sugeriu um tipo de "transparência" ou "efeito de partes do corpo interno". De acordo com Lewis-Williams e Dowson, isso é explicado pela existência de uma fase em que ocorreu uma combinação de imagens entópticas e figurativas.

Os autores também chamam a atenção para o fato de que pode haver "incorporação" de fenômenos entópticos em elementos perceptivos da realidade[56], onde os padrões são vistos (com olhos abertos) superpostos, colados na realidade, como acontece na aura da enxaqueca, como pode ser visto na fig. 003[57].

- Aplicabilidade

Para examinar a universalidade de seu modelo, Lewis-Williams e Dowson o aplicam à arte rupestre de diferentes continentes e idades, especificamente os San da África do Norte, os Coso da Califórnia e os povos do Paleolítico Superior Europeu (fig. 005).

A presença de todos os seis constantes entópticos tanto na arte Coso quanto na arte San é considerada uma confirmação da aplicabilidade de seu modelo; as mesmas categorias podem ser encontradas em sítios do Paleolítico Superior Europeu. Essas formas são encontradas tanto em gravuras quanto em pinturas na arte africana e na arte parietal e móvel europeia.

- Projetando e Fixando

Seguindo a suposição principal de que os fenômenos entópticos são diretamente desenhados nas paredes das cavernas, os autores vêm explicar o nascimento da representação bidimensional de objetos ou seres tridimensionais. Essa hipótese é concebida com base na suposição de que a imagem mental tem imagens residuais (*afterimages*)[58], que, projetadas no ambiente, o animaria e o investiria com "figuras". Essas figuras flutuantes teriam de ser capturadas de alguma forma pelas pessoas das cavernas, e então, em uma suposição no mínimo arriscada, afirma-se que "rastrear imagens mentais projetadas com o dedo na areia ou na parede macia de uma caverna para experimentá-las mais plenamente as teria 'fixado' e teria sido um passo inicial na história da arte. Eles estavam apenas tocando e marcando *o que já estava lá*..." (p. 215). Os desenhos eram, portanto, imagens mentais "fixas"[59].

56 Uma ocorrência semelhante pode ser notada no caso do artista marginal psicótico brasileiro Raphael, como veremos no Capítulo 5.

57 Note a semelhança entre essa figura e as imagens do artista de *Art Brut* "*Voyageur Français*".

58 Ilusões de ótica onde uma imagem persiste na visão mesmo após o estímulo visual original desaparecer, geralmente surgindo em cor complementar ao estímulo.

59 Essa especulação ousada sobre a delineação de imagens projetadas contradiz uma declaração anterior, em seu artigo, que nega um estado alucinatório enquanto as pessoas faziam os desenhos: "não sugerimos que essas representações foram executadas por pessoas que estavam em transe" (p. 205).

Sobre essa suposição de xamãs rastreando fenômenos internos, deve-se questionar criticamente, primeiro, como as imagens visuais mentais poderiam ter imagens residuais bem após a experiência alucinatória; e segundo, na relativa tranquilidade de uma lembrança, como essas imagens poderiam ter a vividez necessária para serem projetadas e, em seguida, delineadas?

A noção algo fantasiosa de Lewis-Williams e Dowson de imagem mental — que é intrinsecamente um fenômeno mercurial — sendo projetada nas paredes da caverna[60] e, em seguida, sendo rastreada e 'fixada' perenemente está, outrossim, tão em linha com nossa tese, que devemos tentar capturar um pouco mais de suas consequências e paradoxos.

Primeiramente, como Vastokas havia observado[61], é necessário lembrar que uma parede de caverna não é uma folha de papel em branco e sem contaminação. Ela tem sulcos, texturas, fendas, algum tipo de cor, e assim por diante, que certamente interfeririam no processo de traçar uma imagem efêmera e etérea.

Em segundo lugar, aceitar a ideia de que um fenômeno tão fugaz e vaporoso possa ser mantido no lugar e, em seguida, traçado, implica uma vividez de tal intensidade que apenas uma dose muito alta de alucinógeno poderia explicá-la. E é sabido que tal estado de obliteração traz uma interferência severa nas habilidades motoras, tornando extremamente difícil realizar tarefas finas — isso foi demonstrado por Maclay & Guttman (1941) em seus experimentos malsucedidos de fornecer materiais de desenho a sujeitos sob estados induzidos por drogas.

Em terceiro lugar, a imagem sendo muito dinâmica, semelhante a um movimento e sempre mudando, como o artista procederia para manter uma imagem única no lugar, firmemente, pelo tempo necessário para que ela seja delineada e apenas com um dedo!? Como o artista isolaria e "capturaria" uma imagem, que é geralmente apenas um ponto em uma sequência de eventos? O princípio de Lewis-Williams & Dowson surgiu de investigadores anteriores (Klüver, Knoll, Szuman e Siegel & Jarvik), citados pelos autores

60 Outro problema relacionado a essa suposição é o fato de que a maioria das pinturas de arte rupestre foi feita em recessos profundos de cavernas. Estar em total escuridão forneceria uma situação ótima para que as imagens mentais pudessem ser "projetadas". Nesse ambiente sombrio, a privação sensorial era provável, e essa situação de falta de estímulos sensoriais é, de fato, uma das que conduzem a imagens mentais, mesmo sem drogas, e corresponde à teoria geral de alucinações de West como "descargas perceptuais". Ver os artigos de Solomon e Mendelson, e de Freedman, Grunebaum, Stare e Greenblatt, em "*Hallucinations*", Siegel e West (eds.) (1962). Mas os desenhistas do Paleolítico desenhavam no escuro completo? Se não, a luz dos archotes não bloquearia a projeção das imagens residuais?

61 Nos comentários anexados a "*The Signs of All Times*" (p. 229).

(p. 215)[62], que mencionam que imagens poderiam ser projetadas no teto, nas paredes ou no ar, como um *show* de *slides*[63].

Um quarto problema relacionado a essa suposição é o fato de que a maioria das pinturas de arte rupestre foi feita em recessos profundos de cavernas. Estar em total escuridão forneceria uma situação ótima para que as imagens mentais pudessem ser "projetadas". Nesse ambiente sombrio, a privação sensorial era provável, e essa situação de falta de estímulos sensoriais é, de fato, uma das que conduzem a imagens mentais, mesmo sem drogas, e corresponde à teoria geral de alucinações de West como "descargas perceptuais"[64]. Mas os desenhistas do Paleolítico desenhavam na escuridão completa? Se não, a luz dos archotes não bloquearia a projeção das imagens residuais?

- Teriantropos

Os autores propõem uma segunda etapa de experiência alucinógena, na qual pode ocorrer uma conjunção de traços de seres humanos e de animais. A figura do Teriantropo, uma criatura meio-animal, meio-humana, que pode ser encontrada em certas amostras de arte rupestre, havia sido explicada anteriormente como representações de xamãs usando máscaras ritualísticas; de acordo com os autores, é mais bem explicada como pinturas de ritos alucinatórias, em vez de realistas. O Teriantropo carece de características precisas e realistas de tais representações, mas, de outra forma, "foi inicialmente apresentado às pessoas primitivas pelo sistema nervoso quando, em estados alterados, ele integrava diferentes imagens icônicas" (p. 212). Sua proposição é semelhante à *Combinação de imagens* de Siegel & Jarvik, como visto na subseção anterior. Essa característica constituirá um subitem no modelo de PV, e uma ousada hipótese para sua explicação na mente, as Categorias Mistas, está descrita no Adendo Teórico.

62 Lewis-Williams & Dowson também mencionam o estudo de Reichel-Dolmatoff (1978a:8) sobre os Tukano, que supostamente tinham imagens entópticas projetadas em superfícies e imagens residuais ocorrendo mesmo após vários meses! Essas supostas "imagens residuais" podem ser um caso do bem conhecido "*flashback*" típico da intoxicação por alucinógenos.

63 Alguns imagéticos eidéticos, ou "fortes-imaginadores", alguns autistas, são capazes de projetar uma imagem em uma folha de papel em branco e, portanto, delinear o contorno dela.

64 Ver os artigos de Solomon e Mendelson, e de Freedman, Grunebaum, Stare e Greenblatt, em "*Hallucinations*", Siegel e West (eds.) (1962).

Sumário

Os pesquisadores têm lutado para encontrar um conjunto preciso de universais para dar conta de fenômenos subjetivos. Siegel & Jarvik, por exemplo, dobraram o número de formas constantes de Klüver. Kellogg, Knoll e Kügler isolaram quinze categorias formais de fosfenos básicos[65] (1965, p. 1130). Em um estudo subsequente, Kellogg estabeleceu vinte Rabiscos Básicos, considerados como os "blocos de construção fundamentais da arte", que são os tipos de marcas feitas por crianças de dois anos de idade (1970, p.15). Esses rabiscos básicos, para fins de análise, foram então agrupados em apenas seis "Diagramas" (o retângulo, a oval, o triângulo, a cruz grega, a cruz diagonal e a forma irregular). Reichel-Dolmatoff, ao estudar a arte ritual Tukano, estabeleceu vinte elementos de *desenho* de fosfenos de origem alucinatória para análise, como mencionado em Hedges (1994), que, por sua vez, se limitou a apenas um tipo de padrão, nomeadamente a "dupla ameia". Devo dizer que a causa dessa multiplicidade de possibilidades, ao estabelecer um modelo coerente para a imagem mental visual, deriva da própria imagem. Isso significa que a natureza dos fenômenos subjetivos é de difícil medição.

Esta tese, por sua vez, propõe (no Capítulo 3) doze Formas Constantes que caracterizam a imagem hipnagógica, nas quais os padrões estabelecidos pelos estudiosos de diferentes fenômenos estarão presentes de forma sintética.

Oliver Sacks, em seu "*Enxaqueca*" (1996), publicou uma grande quantidade de pinturas produzidas por pessoas que sofrem desta doença, nas quais os espectros vistos durante a aura (evento neurológico temporário e reversível, geralmente precedendo uma crise da doença) foram retratados. Sacks estabeleceu como as principais ocorrências visuais: o escotoma, o padrão mosaico, luzes muito brilhantes e o padrão de fortificação (e sua possível incorporação na percepção sensorial, como visto na fig. 003). Outros padrões que aparecem representados nas pinturas reproduzidas foram túneis, volutas, círculos concêntricos, espirais, treliças e grade. Sacks também estabelece uma relação entre o padrão da enxaqueca com aqueles vistos durante a intoxicação por *cannabis*. A estratégia deste livro é quase idêntica à de Sacks, a diferença reside no fato de que as pinturas reproduzidas por Sacks foram feitas propositadamente para representar o padrão da aura da enxaqueca por solicitação dos pesquisadores, enquanto minha correlação é especulativa e elaborada após as obras terem sido produzidas.

65 Derivados de cópias de 520 fosfenos observados por 313 sujeitos e comparados com 329 rabiscos de uma única criança.

Em uma abordagem semelhante, Prinzhorn, ao observar o que ele denomina “Rabiscos não objetivos e não ordenados” de indivíduos psicóticos, descobriu que era relativamente simples estabelecer “uma espécie de alfabeto de movimentos expressivos ou gestos comparando numerosos casos bem observados” (1972, p. 40). No entanto, devido à consideração de que tal estudo tinha “valor prático limitado”, Prinzhorn não se esforçou para estabelecer um modelo abrangente. Reconheceu, paradoxalmente, pois eram “não ordenados”, “uma tendência de ordenação nesses rabiscos”. Essa tendência consistia em “fileiras de linhas, alternâncias regulares e simetria” (p. 42). Além disso, ao examinar os “Desenhos Lúdicos com uma Tendência de Ordenação Predominante”, distinguiu a “uniformidade rítmica livre do movimento” (ornamento) e a “divisão de uma superfície plana” (decoração). Ele prossegue discriminando a “curva semelhante a um círculo e os paralelos retos”, que coincidem com dois das minhas formas constantes, FC 4 e FC 1, respectivamente, como veremos no próximo capítulo.

Resta dizer que minha estratégia — de estabelecer padrões e atributos, e subsequentemente detectá-los em artefatos visuais — encontra ressonância em estudos anteriores de campos de pesquisa diferentes e semelhantes.

CAPÍTULO 3

FERRAMENTAS

Preâmbulo

O propósito deste capítulo é, em primeiro lugar, propor as duas maneiras pelas quais indivíduos psicóticos utilizariam a imagem mental em seus trabalhos, *i.e.* as hipóteses do Estado de Laço e da Recordação de Imagem. Em segundo lugar, é estabelecer os modelos que contêm as ferramentas exatas com as quais irei abrir e investigar seus trabalhos, a saber, as Formas Constantes (FC) e as Propriedades Visuais (PV). Finalmente, irei propor os procedimentos, as estratégias pelos quais as FC são aplicadas em um trabalho de arte.

As Hipóteses do Estado de Laço e da Recordação de Imagem

É a hipótese geral deste livro que certos Artistas Marginais Psicóticos possam se valer de um estado hipnagógico na realização de seus trabalhos plásticos. A ocorrência de alguns padrões e atributos em seus trabalhos é um indicativo de que o estado hipnagógico tem um papel em sua criatividade. David Maclagan (1997) sugere que a *Art Brut* "parece ter surgido do nada" e afirma que "o paradigma para essas formas de inspiração não solicitada, que forma a pedra angular da *Outsider Art*, é o ditado". Essa "ditado", ele

reconhece, deve vir de "Algo Mais", e então pergunta de onde vem esse "Algo Mais". Cardinal (1992) também apresenta uma ideia semelhante ao falar do "além psíquico" como a fonte de criatividade. É o propósito geral deste livro elucidar esse mistério.

O que geralmente se assume e se escreve é que as obras de *Outsiders* exibem o que é denominado como "características alucinatórias" e que algumas dessas características podem estar relacionadas às encontradas em estados induzidos por drogas. No entanto, é desnecessário dizer que os internos em instituições mentais jamais poderiam estar sob o efeito de drogas alucinógenas. Na verdade, as drogas fornecidas geralmente são projetadas para ter um efeito oposto (pois atuam como antagonistas dos receptores de dopamina). Portanto, embora possamos estabelecer analogias entre a imagem alucinógena e a criação psicótica, não podemos avaliar a *cannabis*, mescalina, LSD como elicidores do padrão da imagem encontrada em suas obras, é óbvio.

Além disso, é claro que, durante experimentos induzidos por drogas, os sujeitos se revelaram completamente incapazes de produzir mais do que rabiscos, como foi demonstrado pelos experimentos de Guttmann e Maclay. Essa deterioração das habilidades motoras durante estados induzidos por drogas também foi confirmada pelo artista austríaco contemporâneo Arnulf Rainer. Rainer, sob a orientação do Dr. Alfred Bader, tomou psilocibina[66] e se tornou muito desorientado para trabalhar (Gisbourne, 1993, p. 177-8). No entanto, nos chamados "desenhos de mescalina" (1954-9) de Henri Michaux, também feitos sob a supervisão de um neurologista, podemos perceber que nem todo o controle do desenhista sobre o meio é perdido (Cardinal, 1999). Pode ser o caso de que a dosagem no experimento de Michaux tenha sido mais leve do que nos dois outros casos. Mas devemos notar, ao olhar para seus "desenhos de mescalina", que suas configurações não requerem controle especial, tendo uma indefinição deliberada e uma qualidade solta e improvisada. Ao observar seus desenhos, primeiro notamos a ausência de padrões geométricos (FC) e, segundo, no que diz respeito ao controle das habilidades motoras, vemos algo muito distante das obras ordenadas e firmes de Artistas Marginais Psicóticos, como Wölfli, Natterer ou Raphael. Considerando esse ponto, não devemos ligar a natureza da alucinação induzida por drogas à criação de indivíduos psicóticos.

No entanto, apesar da evidente impossibilidade, essa ligação é o procedimento comum. MacGregor (1992), escrevendo sobre os desenhos iniciais de Wölfli, menciona que as "constantes alucinatórias" induzidas

66 No *Centre d'Étude de l'Expression Plastique da Clinique Psychiatrique Universitaire de Lausanne*, é estudada a psilocibina, um alucinógeno alcaloide encontrado em cogumelos mexicanos do gênero *Psilocybe*.

por mescalina são encontradas nos desenhos iniciais desse artista. Ainda, como é mencionado em Cardinal (1998), em "O Experimento Gugging", referindo-se a Klüver, Navratil afirma que há uma "semelhança familiar" entre as configurações alucinatórias típicas de drogas e as obras de arte de esquizofrênicos. Suponho que, dado que os internos estarem sob efeito de alucinógenos é algo próximo do impossível, essa "semelhança familiar" deve estar ligada a algo que não os alucinógenos — algo que dá origem a padrões semelhantes, e que não é influenciado pelo uso de tais expedientes.

O segundo ponto é que as alucinações psicóticas típicas, como vimos, têm características dissemelhantes dos padrões encontrados nas suas obras[67]. Essas alucinações mais frequentemente exibem cenas em uma configuração de palco, em que figuras atuam entre objetos externos. A alucinação psicótica é geralmente auditiva, seguida de delírios, e é formalmente muito mais próxima do arranjo geralmente encontrado em sonhos do que de qualquer tipo de padronagem geométrica, que está completamente ausente nesse fenômeno patológico.

Portanto, nem as alucinações psicóticas nem as induzidas por drogas podem explicar as formas, configurações e padrões encontrados nas obras de arte de Artistas Marginais Psicóticos. Proponho que é um estado hipnagógico o que é verdadeiramente responsável pelos padrões e características encontrados em suas obras de arte.

Pode ser apropriado, então, explicar como é possível que um estado geralmente definido como benigno e que emerge durante o início do sono possa ser responsável pelas obras de arte de certos internos de hospitais psiquiátricos. Admito que pode parecer muito improvável que qualquer artista, quanto mais um psicótico, possa produzir obras enquanto imerso em um estado de quase-entorpecimento, como o início do sono.

Não obstante a objeção de que um estado de início de sono possa parecer um estado muito improvável para um procedimento ativo, como a criação de trabalhos de arte, minha proposta pode ser validada por duas hipóteses diferentes. A primeira reconhece a existência de um estado semelhante ao estado hipnagógico propriamente dito, em que uma condição semelhante a um transe é alcançada. A segunda, aparentemente de forma direta, sugere o mero uso de uma lembrança. E é isso que deve ser estabelecido agora.

67 Exceção feita em certas obras, por exemplo, por Pertuis e por "Animais Fabulosos" de Bühler (como corretamente apontado por Prinzhorn).

- O Estado de Laço

A hipótese do Estado de Laço pode ser entendida da seguinte forma. Pode ser que um determinado estado hipotético — vamos nos referir a ele pelo termo geral de "estado alterado de consciência" (EAC) — seja despertado ou estimulado no artista enquanto esteja absorto no processo criativo. David Maclagan diz sobre o trabalho de indivíduos psicóticos: "Essas obras podem representar o resultado de um estado alterado de consciência, como um transe mediúnico; ou o processo de criá-las pode induzir um estado semelhante a um transe" (2000). Descartando o implausível "transe mediúnico", elaborarei sobre a sugestão de Maclagan e apresentarei que o artista entra, sim, em uma espécie de transe, ou seja, um estado semelhante ao estado hipnagógico próprio, por meio de seu envolvimento com o processo de criação de imagens. O intenso foco de atenção com o qual ele está realizando o ofício, o grau de concentração no que ele está criando, pode ser tão forte e vinculante que seu estado psicológico seja alterado. Já vimos (na subseção "Gênese", no Capítulo 1) a teoria de McKellar & Simpson sobre fosfenos como desencadeadores de imagem hipnagógicas. É sugerido que os fosfenos criam uma tela de padrões e cores sobre a qual o processo central (hipnagogia) é "projetado", por assim dizer. Eles concluem que uma tela não homogênea contribui para a imagem resultante. Um fenômeno análogo pode estar operando aqui, ou seja, os primeiros movimentos não comprometidos do lápis podem criar a tela não homogênea necessária para que as imagens hipnagógicas sejam evocadas. O primeiro risco no papel pode funcionar como um tipo de anzol que capta imaginários maiores.

Citando a sinopse de Cardinal sobre as investigações de Navratil, é mencionado que este último "gosta de citar a teoria do psicofarmacologista Roland Fischer de que os estados de consciência humanos constituem um espectro que varia entre os extremos de excitação eufórica ou alucinatória e torpor ou quietude semelhante ao ioga, e especula (e, mais tarde, insiste) que é na natureza da atividade de criação de arte que ela deve corresponder a uma mudança de um indivíduo para um modo particular de consciência". Cardinal prossegue dizendo que Navratil entende a criatividade de pessoas mentalmente perturbadas como sempre "vinculada ao estado" (*zustandsgebunden*). Também subscrevo essa noção de "ligada ao estado" e acrescento que o próprio processo de criação de imagens pode bloquear outras entradas sensoriais externas, de modo que o ambiente pode se tornar irrelevante para o artista. Assim, esse bloqueio fornece as condições necessárias para a descarga perceptual imagética, bloqueio este nomeadamente "privação sensorial" ou a diminuição da entrada sensorial, como proposto por West.

Haveria ainda, entretanto, uma consciência residual, pairando dentro do processo auto absorvente de criar arte. Pode ser o caso de que certos

constructos mentais, em vez de serem apresentadas apenas à área visual — como na imagem hipnagógica propriamente dita —sejam redirecionadas ou associadas à esfera da habilidade motora. E essa conexão incomum entre a habilidade motora e as construções mentais é o que constitui o núcleo da presente especulação do Estado de Laço. Se me for permitido criar uma combinação da terminologia científica de Navratil e Fischer com minhas próprias suposições empíricas especulativas, posso dizer que um tipo específico de ato de criação artística é "vinculado ao estado de laço".

O que leva o artista pela primeira vez a começar espontaneamente o processo de criação pode permanecer um mistério. Freeman (1992) menciona que o Dr. Tarno Pasto descreveu o método de trabalho do *outsider artist* P. M. Wentworth, no qual ele costumava observar a folha de papel branca até que uma imagem aparecesse, e ele apenas precisava delineá-la. Existem casos, no entanto, em que um estímulo externo seja necessário, na forma de uma sugestão de um terapeuta ou psiquiatra, como Navratil costumava fazer, por exemplo, ao sugerir a determinado paciente desenhar um "pequeno jumento".

Desenvolvendo a ideia de Arnulf Rainer de um "teatro autista" como o processo criativo de psicóticos, Navratil pode indiretamente dar suporte à suposição acima. Navratil afirma que "a arte autêntica é sempre uma espécie de auto objetivação e autorreprodução" (1996). Navratil diz ainda que "se as condições externas forem atendidas", a causa da criação artística pode ocorrer se "uma 'ação de identidade' se tornar uma fascinação, evocando o impulso para a continuação da iteração, expansão e intensificação da autorreprodução".

O que eu vejo acontecendo é que o processo de estado de laço absorvente bloqueia completamente o sujeito de seu entorno, criando um tipo de ambiente de privação sensorial. A ideia é que essa absorção, após um certo ponto, leva o sujeito a uma concentração cada vez mais intensa. A força do engajamento pode ser tal que um estado semelhante ao hipnagógico seja evocado no indivíduo. Se isso ocorre, então as formas, configurações, padrões e características da hipnagogia surgirão nos desenhos feitos nesse estado.

Esse engajamento forçado pode ser o que levou alguns indivíduos a acreditarem que estavam recebendo "espíritos" e se autodenominavam "médiuns", e as obras de arte criadas neste estado fossem chamadas de "Arte Mediúnica". Augustin Lesage, por exemplo, um artista francês "mediúnico", alegou que costumava cair em um "tipo de êxtase" e ouvir sons harmoniosos. Outro exemplo é Madge Gill, uma artista inglesa "mediúnica", que se sentia guiada por uma força invisível que a impelia a executar desenhos. Através dos instrumentos teóricos que estou propondo aqui, é possível entender o conceito de "ditado ou estenografia mediúnica" como apenas metafórico, se não completamente enganoso. Esse chamado "ditado" seria melhor entendido

como a operação involuntária de módulos ou agentes mentais associados à produção de imagens, e não ligada ao falaz conceito de improváveis "espíritos". Veremos no Capítulo 6 um exemplo desse tipo de arte e observaremos como as condições em que as "visões" eram "recebidas" por um "médium".

- A Recordação de Imagem

Além do circuito condicionado pelo estado descrito acima, a outra hipótese é que o artista está simplesmente recuperando uma imagem experimentada em algum momento anterior durante um EAC.

Um caso exemplar de Recordação de Imagens em indivíduos não patológicos vem das imagens visuais induzidas por alucinógenos. Como sugerido por Siegel (1977), as tapeçarias coloridas e intricadas tecidas pelos índios Huichol do México são feitas após lembrar as imagens visuais evocadas pela mescalina. Siegel também relacionou os padrões encontrados nas tapeçarias com as formas constantes de Klüver[68]. Pode-se reiterar que a criação de tapeçarias intricadas baseadas em experiências alucinatórias só pode ser concebida pela lembrança de tais experiências em tranquilidade[69].

Considerando o fato de que um segmento da população experimenta o estado hipnagógico[70], podemos assumir um percentual semelhante no grupo psicótico. E aqui podemos apenas imaginar as consequências de experimentar as maravilhas esplendorosas da hipnagogia sobre uma mente já em si perturbada pela psicose! Como reagiria um indivíduo que é constantemente assaltado por alucinações e delírios após a ocorrência noturna das arrebatadoras imagens hipnagógicas? Qual seria o efeito de um fluxo completo de imagens requintadas sobre uma mente delirante? Podemos muito bem supor que esse indivíduo desejará reproduzir o que viu quando espectador daquele espetáculo maravilhoso. O artista, estando sob uma condição patológica e talvez se sentindo assombrado e perseguido por uma ideia particular, decide (ou é levado a) retratar uma certa imagem que possa ver relacionada às suas obsessões.

Os dois casos exemplares para ilustrar isso é a "Grande Alucinação" de Natterer, mencionada por Prinzhorn, e a imagem hipnopômpica "Planetário" que decidiu a direta internação de um perplexo Carlos Pertuis no centro psiquiátrico, e que ele veio a retratar oito anos após experenciar a imagem (fig. 072), como veremos nos dois últimos capítulos.

68 Siegel sugere ainda que, aparentemente, essas constantes têm suas raízes em excitações do sistema nervoso central.

69 Ver Furst (1969 e 1972).

70 Como vimos no Capítulo 1.

Devemos considerar agora que, dado que as imagens vistas durante o estado hipnagógico são frequentemente de configuração complexa, elas são, portanto, difíceis de reproduzir. A representação subsequente de imagens complexas lembradas, suponho, tem uma aparência rígida. A rigidez proveniente do tipo de trabalho feito de acordo com essa hipótese pode ser explicada pela falta relativa de treinamento acadêmico em representação figurativa, que é uma característica amplamente reconhecida em artistas autodidatas em geral.

Além disso, essa falta de habilidade em desenho e conhecimento em representação prejudicaria uma representação fiel da imagem. Não é necessário dizer que a perfeita lembrança e posterior reprodução de uma imagem originalmente vista é um gigantesco feito mnemônico para qualquer indivíduo[71]. Portanto, o problema de lembrar uma imagem, juntamente com a dificuldade natural em sua representação, tornaria uma reprodução fiel da imagem original um evento improvável. Tudo isso para dizer que, quando me refiro a uma imagem que foi lembrada e então desenhada, a imagem resultante será apenas uma ideia aproximada da original.

No entanto, pode ser o caso de que, ao retratar uma imagem lembrada, o artista possa entrar naquele estado de laço e começar a alterar a imagem lembrada, seja adicionando FC ou misturando novas figuras. Pode ser também o caso de que a própria lembrança de uma imagem particular e interessante possa servir como excitação evocadora, ou como o estímulo externo de Navratil.

Outro caso, nessa série de possibilidades, é que uma FC específica previamente observada durante a primeira fase geométrica seja posteriormente retratada no papel como uma lembrança de imagem. Eu certamente encontraria dificuldade se fosse solicitado a dizer se uma FC encontrada em um desenho foi retratada por meio de uma lembrança ou evocada durante o estado de laço[72].

Pode ser também esperado que o uso de ferramentas tais como esquadro, régua e compasso sejam necessários para retratar uma lembrança de imagem. Certamente, o uso de instrumentos de desenho para representar um padrão geométrico pode indicar que houve uma imagem vista previamente, como é o caso da fig. 054 de Natterer. Em contraste, as formas desenhadas durante o estado de laço não sofrem qualquer tipo de restrição, sendo mais diretas e fluidas. E, consequentemente, não se espera que ferramentas de desenho sejam usadas durante o estado de laço.

71 Um poder de lembrança eidético como a do S., semelhante a uma fotografia, seria necessário para tal feito.

72 Veremos mais sobre essa discussão no Preâmbulo da próxima seção.

Outra forma de considerar a questão da recordação de imagens mentais anteriores é que a multidão imagética vista possa formar uma influência poderosa sobre a maneira como o experienciador molda sua percepção de mundo em geral. Por conseguinte, a influência das imagens também afetaria a produção de artefatos visuais. Em outras palavras, alguém que produz artefatos visuais o faria influenciado pelo modo interno de funcionamento das imagens, de acordo com os processos que estruturam as imagens visuais na mente. O experienciador possuiria uma compreensão (intuitiva) do caráter profundo da imagem[73]. Nesse sentido, nenhuma imagem particular seria realmente recordada, mas sim haveria uma certa disposição, ou estilo, por assim dizer, como o verdadeiro influenciador.

Para colocar as coisas de outra forma, podemos dizer que, por um lado, as imagens visuais são memórias de longo prazo — que sofreram transformações[74]. Por outro, uma vez que as imagens visuais são experienciadas, elas podem ser lembradas posteriormente (Recordação de Imagem). Assim, as memórias de longo prazo anteriores se tornarão memória de curto prazo: elas pertencerão ao chamado "alcance" de memória imediata[75]. Nesse sentido, e muito apropriadamente para o presente constructo teórico, essa memória imediata estará prontamente disponível para a atividade artística: elas serão uma espécie de baú com material de trabalho.

Em todos os casos, os artistas estarão reconstruindo as trilhas afetivas deixadas pela vida. Eles podem usar FC para reorganizar o material bruto da memória durante o estado de laço ou PV para melhorar uma imagem recordada, que já é, em si mesma, uma reconstrução de trilhas perceptuais e engramas. Isso significa que o indivíduo estará reexperimentando seus engramas no ato de desenhar. Podemos imaginar que o que era uma vez uma memória incorpórea foi, por assim dizer, tingida por FC e, portanto, tornada visível e tangível. Podemos supor, metaforicamente, que formas e atributos "dirigem" a substância etérea da qual a memória é feita, assim como os flocos de neve mostram os movimentos e redemoinhos feitos pelo vento invisível durante uma nevasca.

Na realidade, essas hipóteses especulativas podem se fundir uma na outra. O desenho de uma imagem recordada pode trazer um estado de laço, e uma recordação pode ocorrer durante o estado de laço. Dessa forma,

73 Como será sugerido no Capítulo 4, isso aconteceu com Max Ernst, em relação à sua colagem "Édipo".

74 Ver a subseção Gênese, no Capítulo 1.

75 Uma das propriedades desse alcance é que ele é "quase não afetado pela taxa na qual os itens são apresentados e, portanto, é relativamente independente do tempo que transcorre entre a apresentação de um item e sua lembrança", de acordo com o *Oxford Companion to the Mind*, p. 713.

a lembrança de experiências passadas seria filtrada através da anatomia dos olhos, dedos, nervos, tendões e assim por diante. Isso significa que a lembrança de uma imagem seria, dessa maneira, influenciada por aquelas habilidades motoras que permitem que ela se torne concreta no papel, na tela. A consequência disso é que a imagem produzida nunca seria idêntica à sua origem.

Concluindo esta seção, devo dizer que os dois processos descritos acima têm uma semelhança notável com uma distinção esboçada pela primeira vez em um importante texto teórico de Max Morise, em 1924, "*Les Yeux enchantés*". Essa distinção foi posteriormente elaborada por André Breton em seu "*Le Surréalisme et la peinture*" (1965), como mencionado por Cardinal (1992 e 1996). De acordo com Cardinal (1992), Breton entendeu que a Arte Surrealista poderia se manifestar em duas formas gerais. Primeiramente, por meio de marcas expressivas, que é um resultado direto da subjetividade, sem qualquer concessão ao princípio da realidade. Esse processo constituiria o puro automatismo psíquico, cujo exemplo mais importante é o Desenho Automático (um derivado da Escrita Automática) inventado e produzido por André Masson. De acordo com minha terminologia, o automatismo surrealista corresponderia ao Estado de Laço. A segunda alternativa surrealista era a transcrição consciente e mimética de complexos visuais que *haviam aparecido anteriormente na mente do artista*. Esse caso, argumenta-se, não poderia ser comparado com o êxtase ou o estado de transe do relacionamento mediúnico e teria uma relação estreita com algum tipo de intelectualismo, típico de um tipo de psicose, como a paranoia (Cardinal, 1992, pp. 107-8). Esse segundo caso seria o que é denominado neste livro como Recordação de Imagem.

Portanto, minha contribuição para a discussão é o estabelecimento de um estado hipnagógico como o termo psicológico preciso para o dito 'arrebatamento enfeitiçado do automatismo psíquico' e, da mesma forma, afirmar que o que havia aparecido anteriormente na mente do artista era uma imagem hipnagógica. E, de fato, veremos no Capítulo 4 que certos artistas surrealistas tiveram claras ligações com a hipnagogia. Outro tópico que este livro busca determinar é a retificação de certas inexatidões recorrentemente faladas, quais sejam, a ligação desse automatismo com um "estado de sonho" e o " relacionamento mediúnico". Para retificar a conexão com os sonhos, não é necessário um especialista no assunto dos sonhos para afirmar que as características do estado onírico têm pouco a ver com automatismo, seja na escrita seja no desenho, nos quais os autores estão, senão em plena, ou ao menos em parcial, posse de suas consciências. Por essa razão, esse estado de transe deve ser mais rigorosamente denominado hipnagógico, em vez de onírico — um estado no qual somos todos espectadores de processos profundos, com quase *completo relaxamento muscular*, em quase *total inconsciência*. No que diz respeito ao transe mediúnico, o termo pressupõe a existência de

entidades imateriais, como espíritos e almas, e elas são dificilmente consideradas por qualquer ciência séria e rigorosa, dada a impossibilidade de medi-las. Como veremos no caso de Smith, o estado hipnagógico pode ser um termo mais seguro para descrever seu caso.

Considerando o que foi dito acima, decidi instituir os dois novos termos, o Estado de Laço e a Recordação de Imagem, a fim de colocar minhas suposições dentro dos limites de uma visão mais materialista e longe de qualquer forma de pressuposições místicas ou espiritualistas.

Modelo de Doze Formas Constantes (FC)

Primeiramente, consideremos o fato de que as imagens visuais têm uma natureza muito dinâmica e vívida. Todos os modelos apresentados no Capítulo 2, e o meu não será exceção, oferecem um conjunto estático de formas. Portanto, sempre que uma FC for mencionada aqui em conexão com uma imagem, deve ser subentendido que um movimento foi implicitamente realizado (no cérebro) para construir este padrão específico. Isso significará que, durante o Estado de Laço, algum tipo de movimento mental foi capturado por meio de um instrumento específico (um lápis, um pincel, um bastão de pastel etc.) e, assim, produziu essa forma ou padrão, que aconteceu de ser uma FC. Em seguida, se um artista está repetindo espontaneamente um certo movimento, superpondo duas ou mais pinceladas, ele estará representando, em outras palavras, os pulsos do funcionamento de uma área cerebral muito específica. É muito semelhante às fotografias de Picasso enquanto desenha no ar com uma lanterna[76]: se o obturador da câmera tivesse sido fechado, nenhum movimento de sua mão teria sido registrado no filme sensível. Isso significa que, se o indivíduo não estivesse no processo de criar formas, as imagens e seus atributos não teriam sido capturados.

Por outro lado, se for o caso da Recordação de Imagem de um padrão geométrico, e essa forma acontecer de ser feita por dois ou mais movimentos reverberantes do cérebro, por exemplo, uma teia de aranha que é feita por um conjunto de linhas radiantes e círculos concêntricos, então o artista não pode evitar usar dois ou mais movimentos diferentes de mão. Dessa vez, os movimentos do cérebro serão trazidos à tona por uma decisão voluntária e, claro, não serão mais automáticos.

Podemos ver uma construção exemplar do padrão de teia de aranha vividamente clara em um esboço do artista psicótico brasileiro Emygdio

76 Os Fisiogramas ou "Desenhos de Luz", pelo fotógrafo albanês Gjon Mili, em 1949; técnica criada em 1889 por Étienne-Jules Marey.

de Barros[77] (fig. 006). É, por assim dizer, um "trabalho em andamento" de uma FC de Klüver, que está sendo construída a partir das FC 5 (círculos concêntricos) e a 7 (linhas radiantes), como veremos abaixo. Ele também ilustra dois conjuntos de FC 2 (linhas onduladas paralelas) que se insinuam sinuosamente em um ângulo tangente a partir dele.

Portanto, com essas formas claras em mãos, trabalhando como se fossem tijolos a serem usados em uma construção imaginária, o artista reconstruirá, ou melhor, criará um o mundo próprio, por meio de uma arquitetura intrapessoal.

- Em direção a um Modelo Hipnagógico Universal de Formas Constantes

Eu fiz uma extensa pesquisa sobre os estudos do estado hipnagógico nos campos de psicologia, psiquiatria e neurociência à minha disposição e não encontrei um único estudo que proponha modelos para a imagem hipnagógica além do proposto por Mavromatis, como visto no Capítulo 1. No entanto, a categorização de Mavromatis não estabelece um conjunto de formas constantes. Eu teria gostado muito de ter achado um artigo que propusesse um modelo que explicasse a constância das imagens que aparecem nesse tipo particular de EAC, como foi feito para outros tipos. Infelizmente, parece que nenhuma investigação foi realizada nessa direção.

Meu modelo, então, será a materialização do esforço para unir diferentes modelos de diferentes fenômenos em uma única nomenclatura universal de imagética visual. Eu estou propondo que a imagem hipnagógica é o fenômeno abrangente, que pode explicar as imagens e padrões encontrados nos tipos relacionados de EAC. Isso se sustenta porque o estado hipnagógico é a circunstância em que ocorre uma superposição das configurações de todos os outros fenômenos de imaginário visual.

Um modelo hipnagógico válido abrangeria, sintetizaria e substituiria os modelos anteriormente propostos por Klüver, Siegel & Jarvik, Lewis-Williams & Dowson, Kellogg e Hôver & Knoll. Propor esse modelo como hipnagógico e universal significa que o fenômeno pode ser entendido como a base para todos os outros fenômenos subjetivos; no sentido de que sua condição determinante de ser liminar, existindo entre processos conscientes e inconscientes, é o que pode ser decisivo e fundamental em todos os outros fenômenos. Essa condição liminar (hipnagógica) é geralmente despertada durante o estado de sonolência do início do sono, mas também pode ser

77 É ainda mais curioso nessa peça específica, devido ao fato de Emygdio, em seu estilo típico, usar uma técnica pictórica, quase impressionista, muito ligada à percepção sensorial do ambiente do hospital ou de paisagens vistas em passeios na Floresta da Tijuca.

alcançada pela concentração e foco no estado de laço, por meio de alucinógenos e certas doenças (epilepsia, enxaqueca etc.).

De acordo com os princípios acima, minha tática ao montar o modelo foi capturar dos vários outros modelos formas sem configurações ambíguas, evitando possíveis redundâncias. Evitar padrões supérfluos poderia tornar meu modelo idealista; no entanto, isso é o caso com todos os modelos[78]. Ao fazer isso, tentarei mostrar que características e padrões universais permanecem robustos em relação aos detalhes de um sistema particular, designadamente o grupo de obras feitas por certos Artistas Marginais Psicóticos.

Portanto, espero que as co-incidências (*sic*) visuais entre meu modelo e a obra de arte de certos artistas marginais constituam uma indicação de que há, de fato, uma base hipnagógica subjacente às suas obras.

- O Modelo de Formas Constantes

Primeiro uma distinção: entre forma e padrão. Uma forma é um elemento único, enquanto um padrão é uma construção feita a partir da repetição de alguns elementos. Em termos simples, uma única flor é uma forma, enquanto um papel de parede de flores repetidas é um padrão. O seguinte modelo encapsula algumas formas simples, como a espiral e o funil, e alguns padrões compostos, como a teia de aranha e o favo de mel. O modelo abrange, portanto, ambos os termos "forma" e "padrão". Apesar dessa diferença, usarei o termo "Formas Constantes" (FC) de Klüver. São elas:

1- Linhas retas paralelas

2- Linhas onduladas paralelas

3- Zigue-zagues, ameias, linhas de serpentina

4- Curvas catenárias

5- Círculos concêntricos

6- Espirais, redemoinhos

7- Linhas radiantes, asterisco[79]

8- Túnel, funil

9- Treliça, grades tesseladas ou não tesseladas, favo de mel

10- Pontos, discos, pontilhados, traços

78 E, além disso, meu modelo não pretende capturar todos os mecanismos implícitos na formação de padrões.

79 A aparição dessa forma em um desenho também pode ser vista como uma representação gráfica da PV 8 — Luz, da mesma forma que o estereótipo da estrela de cinco pontas.

11- Diminuição gradual, desvanecimento[80]

12- Ramificação

(Ver nos Apêndices a ilustração dessas FC).

Veremos como essas FC se manifestam em certas obras de arte, às vezes apresentadas claramente como um todo, outras vezes fragmentadas ou sobrepostas umas às outras.

Modelo de Propriedades Visuais (PV)

Certos aspectos recorrentes do imaginário são mencionados nos estudos que propõem modelos essenciais. Ao propor os diferentes atributos, cada investigador utiliza uma nomenclatura diferente para se referir a um conjunto complementar de características distintas que caracterizam os fenômenos da imagem. Esses traços foram analisados nos modelos no Capítulo 2. Consequentemente, Klüver fala de "propriedades" e "experiências". Por sua vez, Lewis-Williams & Dowson invocam sete "princípios" que são experimentados em ambos os fenômenos geométricos icônicos e entópticos. Finalmente, Siegel & Jarvik, após renomear as FC como Dimensões de Forma, preferem se referir aos conjuntos complementares como "Dimensão de Cor" e "Padrões de Ação", que estão correlacionados apenas à segunda etapa icônica da imagem.

O que é importante, além das disputas semânticas, é entender que, afora a constância de formas e padrões, certas características também são distintas, constantes, universais e incluídas em ambas as fases da imagética. Proponho me referir a esses outros atributos simplesmente como Propriedades Visuais (PV).

O conjunto de FC foi concebido inicialmente por Klüver para estabelecer a constância de forma *somente* na primeira etapa geométrica do imaginário visual induzido por drogas. Klüver omitiu de sua influente proposta de FC todos os recursos figurativos típicos da segunda etapa. No entanto, mesmo essa diferença não é sempre tão clara. O próprio reconhecimento da incorporação de padrões geométricos na figuração, ou vice-versa, por todos os investigadores mencionados e estudados no Capítulo 2, é um sinal indiscutível de que a fronteira entre as fases não é uma aresta afiada. Isso também significa que deve haver um limiar borrado onde ambos os tipos de imagem ocorrem. De fato, proponho nomear essa coexistência de geometria

80 A minha décima primeira FC é baseada em minhas experiências pessoais de imagem hipnagógica e não se baseia nos modelos anteriores.

com figuração como uma das categorias a serem propostas a seguir. Essa categoria é para reconhecer a existência dessa região fronteiriça[81].

Portanto, enquanto as FC estão relacionadas apenas à primeira etapa, esse novo conjunto de atributos pode estar relacionado a ambas as etapas e também a uma região imprecisa entre elas, onde a geometria e a figuração coexistem. No entanto, algumas dessas propriedades estão relacionadas a apenas uma das etapas. Mencionarei quando uma propriedade específica for típica de apenas uma etapa. Assim, a menos que seja especificado de outra forma, essas Propriedades Visuais (PV) devem ser entendidas como típicas de todo o fenômeno da imagem.

1- Coexistência da geometria e figuração;

2- Simetria:

2.1 Axial (figuras e formas são dispostas em torno de um eixo); e

2.2 Caleidoscópica (figuras e formas são dispostas em torno de um centro);

3. Categorias Mistas:

3.1 Hibridismo;

3.2 Dismorfopsia;

3.3 Macropsia e Micropsia (Dismegalopsia); e

3.4 Segmentação;

4. Poliopia (multiplicação);

5. Imagem Auditiva e Visual;

6. Dinâmicas;

7. Metamorfoses; e

8. Luzes;

Discussão das propriedades

1- Coexistência de geometria e figuras

Vimos que o estado hipnagógico tem um estágio intermediário. Siegel & Jarvik reconhecem a existência de "formas geométricas sobrepondo imagens figurativas complexas". Esses autores mencionam Ahlenstiel e Kauffmann

81 A coexistência de padrões geométricos com figuração em obras de arte de psicóticos pode ser explicada seja pelo reconhecimento desse limiar, seja pelo aumento da figuração durante o processo conjunto de lembrança de imagens e estado de laço.

(1953), que, discutindo imagens hipnagógicas e hipnopômpicas[82], descrevem como imagens geométricas são liberadas da mente e induzem a imagens figurativas complexas por meio da projeção direta de figuras sobre estruturas geométricas.

Podemos entender essa coexistência como representando um estágio liminar entre o estágio geométrico inicial e o estágio figurativo secundário da imagem visual mental, significando que a fronteira não é uma quebra abrupta entre eles. Podemos até duvidar da própria existência de dois estágios separados e, em vez disso, preferir acreditar em um continuum que varia do polo da pura geometria para o seu oposto, onde a figuração não apresenta nenhum traço de padrões geométricos.

2- Simetria

É possível notar que, em certas FC, é possível ver simetria na configuração geral de sua forma, por exemplo, FC 5, 6, 7 e 9. Siegel & Jarvik listaram, como uma das imagens de FC induzidas por *cannabis*, o tipo de imagem caleidoscópica, na qual mandalas, flocos de neve, trabalhos de renda e mosaicos[83] podem aparecer. Esses são todos padrões simétricos que existem por si mesmos. Por outro lado, as figuras também podem ser vistas dispostas em torno de um centro ou um eixo. Klüver menciona frequentemente a simetria como uma característica comum na imagem induzida por mescalina.

3- Categorias Mistas

Esse processo sugere como as categorias de um ou mais objetos, que são armazenados na memória, são embaralhados durante a imaginação, formando assim um "novo" e original objeto: a imagem. É o mecanismo responsável pela formação de criaturas, objetos, paisagens, espaços etc., com a característica distintiva de formas alteradas, ou com partes extras, anexos ou características que não lhes pertencem originalmente. Uma teoria especulativa - a partir de dados da ciência da cognição - que tenta entender a gênese desse embaralhamento de características está estabelecida no Adendo Teórico com exatamente este título. Esse processo é responsável por vários traços na figuração da segunda fase não geométrica, que são os seguintes:

3.1- Hibridismo

Este é o caso em que objetos, principalmente criaturas, são formados pela amalgamação de componentes de diferentes fontes, criando assim

82 Dando ainda mais evidências da semelhança entre imagens hipnagógicas e imagens induzidas por drogas, Ahlenstiel e Kauffmann afirmam que a *cannabis*, a mescalina e a morfina são agentes eficazes na produção de hipnagogia.

83 Mosaicos também podem ser vistos na aura da enxaqueca, e além disso, "mosaico" pode ser entendido como outro termo para "segmentação", a ser discutida a seguir.

objetos originais, compostos e semelhantes a colagens, como é o caso do Teriantropo. É o caso principal e mais conspícuo das Categorias Mistas.

3.2- Dismorfopsia

Significa uma forte tendência à transfiguração de formas, em que os objetos sofrem mudanças agudas. Suas características são então distorcidas, como se forças poderosas estivessem pressionando e puxando seus contornos, seja de dentro para fora ou de fora dentro: corpos e objetos parecem estar sob o estresse de forças deformadoras externas ou internas. Deve-se notar que, ao contrário do Hibridismo, os próprios traços originais da figura são alterados: não há elementos alienígenas aqui; as categorias alteradas pertencem ao objeto, embora desfiguradas.

3.3- Macropsia e Micropsia (Dismegalopsia)

No mesmo sentido em que a dismorfopsia representa uma mudança de forma dentro das propriedades originais de objetos ou criaturas, a Macropsia e a Micropsia são uma mudança de tamanho, de escala, e são bem típicas da aura da enxaqueca. Nesse caso, as figuras, ou partes delas, são experienciadas como se fossem muito maiores ou muito menores do que seus tamanhos originais. O exemplo clássico usado por investigadores para ilustrar essas construções mentais é de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll (o qual, aparentemente, sofria de enxaqueca), em que a menina encolhe após beber o conteúdo de uma garrafa e cresce após comer um pequeno pedaço de bolo.

3.4- Segmentação

A quebra da superfície, ou perímetro, de figuras ou objetos é outro atributo. Segmentação, ou tendência ao mosaico, é a subdivisão de coisas em partes menores. É um sintoma fundamental da aura de enxaqueca alucinatória, descrita por Sacks (1996), e na imagem de LSD. Esse traço também pode ser relacionado à FC de Grade ou Treliça, superposta (ou perturbando) a figuração, ou a uma das FC de caleidoscópio de Siegel & Jarvik, onde o mosaico é um subconjunto.

4- Poliopia

Poliopia pode ser descrita quando uma miríade de elementos aparece, geralmente em movimento, no arranjo visual. Um enxame de figuras realizando um ato semelhante e uma procissão de elementos ao longo de um caminho são exemplos dessa PV. Um eco de formas também pode ser discernido, como se uma reflexão infinita de espelho estivesse ocorrendo (*mise en abyme*, ou efeito Droste), repetindo infinitamente uma única forma. Isso poderia também ser chamado de Repetição ou Multiplicação.

5- Imagem Auditiva e Visual

É uma condição notável, repetidamente encontrada nos relatórios que os sujeitos fizeram para descrever o estado hipnagógico. O fato importante aqui, para o argumento da tese, é que muito comumente as imagens auditivas *vêm juntas com* a imagem visual; o experienciador vê *e* ouve imagens mentais pelos dois meios sensitivos ao mesmo tempo.

6- Dinâmica

Significa o movimento de figuras através do arranjo visual. As imagens se movem sem mudanças profundas e significativas em sua configuração. Pode ser associada a outras categorias. Nesse sentido, várias figuras atravessando o arranjo visual significariam uma "Poliopia" em modo dinâmico. Como veremos a seguir, as metamorfoses sempre ocorrem de forma dinâmica. Além disso, esse aspecto governa a maioria das ocorrências em ambos os estágios da imagem. No primeiro estágio, por exemplo, as FC o mais das vezes aparecem se movendo freneticamente.

7- Metamorfoses

Significa que o imaginador testemunha mudanças ocorrendo nas fabulações. Diferem do Hibridismo no sentido de que as etapas das mudanças são observadas distintamente. Também podem ser associadas a outras PV, além da Dinâmica. Nesse sentido, o imaginador pode ver um objeto crescendo ou diminuindo, se associado à Dismegalopsia, ou se transformando em outra coisa. Uma figura distorcida (dismorfopsia) pode aparecer sofrendo várias outras distorções. Essa propriedade governa os estágios inicial e secundário da imagem. No primeiro estágio, as FC podem mudar uma na outra, e arranjos caleidoscópicos simétricos podem ser vistos mudando constantemente.

8- Luzes

Traços luminosos são, de fato, descritos em vários estudos de imagem mental visual, bem como em transes místicos e religiosos. "Luzes", em um sentido, são fortalecimento de cores e de FC. Klüver diz: "A luz, que estava irregularmente distribuída entre os círculos, recuou com o centro para o ápice do funil" (p. 14), que é uma de suas quatro FC. No entanto, a luz também pode existir independentemente, e ele cita Weir Mitchel (1896), que escreveu poeticamente: "Estrelas... delicadas películas flutuantes de cor... então um abrupto fluxo de inúmeros pontos de luz branca varreu o campo de visão, como se das invisíveis milhões de estrelas da Via Láctea fluíssem um rio cintilante diante do olho..." (p. 15). As observações pessoais de Klüver revelam várias menções a fenômenos luminosos, por exemplo, "estrela em faíscas. Parafuso movendo-se cintilantemente " (p. 17), e "Formas diferentes emitindo intensa luz verde" e "Conchas iluminadas por dentro" (p. 18).

Klüver, então, categoriza a *luminosidade* como uma das propriedades visuais dos fenômenos da imagem induzida por drogas[84].

Mal-entendidos podem acontecer devido ao fato de que algumas das propriedades ocorrem simultaneamente: uma propriedade pode aparecer em conjunto com outra. Por exemplo, entendo que Metamorfoses são mudanças acontecendo em etapas sucessivas durante um período *x* de tempo. Em contraste, Categorias Mistas, são mudanças apresentadas de chofre, de uma vez só ao experienciador. Um lapso de tempo é necessário para desenrolar o processo de metamorfose. Eu poderia ter agrupado as Metamorfoses como um item de Categorias Mistas, no qual teria sido um tipo específico com características dinâmicas. Em uma fórmula pseudocientífica, Metamorfoses seriam iguais a Categorias Mistas acrescidas de Dinâmica. As Metamorfoses são sempre dinâmicas, mas a Dinâmica nem sempre é metamórfica, significando que os objetos podem se mover pela matriz visual sem mudanças em suas formas. Portanto, decidi agrupar essas ocorrências análogas, mas não iguais, em categorias diferentes.

Repertório de Estratégias

Estabelecerei agora as várias maneiras pelas quais as FC e PV constituídas podem ser usadas na arte, *i.e.*, os caminhos pelos quais elas penetram nas obras. Podemos distinguir no processo de criação de imagens alguns métodos pelos quais essas constantes e atributos são utilizados. Nesse sentido, a variedade de elaboração constituirá o glossário de procedimentos do artista. Esse conjunto constituiria a ponte entre a Psicologia Experimental e a Arte, significando que será o elo entre os modelos técnicos da Parte Um e as obras estéticas que serão descritas na Parte Dois.

FC podem ser aplicadas em uma obra de arte de acordo com certos princípios: em outras palavras, uma FC pode ser:

A - Um elemento figurativo, dispositivo, um adereço ou um objeto que existe por si só. Nesse sentido, a forma em questão pode existir de maneira independente, sem depender de outras configurações.

B - Um dispositivo decorativo, ornamentando algo ou pertencendo a uma parte específica da obra.

C - Uma estrutura da composição como um todo, organizando outros elementos.

84 Luzes, devido à técnica requerida para sua representação em desenho e pintura, são quase sempre "traduzidas" em sinais gráficos. Dessa maneira, várias formas são usadas para simplificar a difícil representação de luzes, por exemplo, linhas radiantes (FC 7), círculos concêntricos (FC 5) e estrelas multi-pontiagudas, como as de Fernando Diniz, que podem ser vistas no Capítulo 7.

D - Um dispositivo organizacional de uma figura específica.

D.1 - andaime, estrutura, esqueleto da figura.

D.2 - blocos de construção, preenchimento da figura.

E - Uma associação de diferentes FC.

E.1 - em interconexões.

E.2 - um elemento estruturando outros.

Quando se destaca o uso de uma FC em uma obra de um artista específico, pode-se descrever seus procedimentos de aplicação. Isso é uma dupla proposta: a) a estratégia ocorreu primeiro na mente (em uma imagem visual) e foi então transcrita para o papel; ou b) a estratégia ocorreu no papel como resultado de uma conexão direta entre a mente e o papel.

Vamos primeiro ter em mente a suposição de que a obra de um artista marginal psicótico é embebida de imaginário mental. E então lembremos que o fenômeno de imagem visual é dinâmico e seus componentes estão em metamorfose contínua. No processo de criação de imagens, vamos supor que o cérebro do artista escolhe, por assim dizer, certos pontos em uma progressão maior de movimentos de imagens. Para montar sua sintaxe, certos elementos do vocabulário podem ser descartados como duvidosos e pouco claros, ou inadequados para transmitir suas ideias e/ou sentimentos. Podemos esperar que, em uma sequência maior de arranjos realizados pela imagem, apenas certas seções sejam escolhidas pelo artista.

Não sei quais mecanismos estão envolvidos nessas escolhas, mas certamente um conjunto de combinações possíveis é escolhido pelo cérebro do artista enquanto ele visa reconstruir seu mundo com elas. Neste ponto, podemos falar sobre estilo individual e vocabulário, e acrescentar que existem "vocábulos" comuns compartilhados por dois ou mais artistas. No entanto, um único artista dificilmente lidará com todo o repertório de possibilidades, a menos que ele seja um mero reservatório sem rosto de probabilidades. Justamente por escolher formas e descartar outras é que irá constituir seu léxico, ou assinatura pessoal. Quanto maior o vocabulário, mais rico o artista? Na verdade, o que mede o calibre criativo de um determinado artista é, em última análise, a variedade de seu repertório de procedimentos em utilizar um léxico limitado.

Ouso dizer que a riqueza no uso desses procedimentos é o que pode possivelmente constituir uma das qualidades estéticas de um *corpus* de trabalho particular. Se me for permitida uma analogia, diria que o que torna um jogador notável não é a excelência em alguma habilidade específica. Se um modo de anular essa habilidade for descoberto pelo adversário, o jogador se tornará impotente. Por outro lado, o jogador que sempre surpreende,

inventando repetidamente maneiras inesperadas de alcançar seus objetivos, esse jogador nunca se tornará ineficaz. Da mesma forma, um artista notável é aquele que nos surpreende incessantemente, derrotando as expectativas do observador, deixando-o perplexo, em suspensão.

PARTE DOIS - A APLICAÇÃO

Na Parte Um, Capítulo 1 desta tese, observamos as principais características da imagem hipnagógica contrastada com alucinações psicóticas típicas, e outros fenômenos semelhantes. No Capítulo 2, três modelos de imagem induzida por drogas foram discutidos e analogias foram feitas com a imagem hipnagógica. No Capítulo 3, foram propostas duas maneiras pelas quais artistas psicóticos aplicam imagem em suas obras. Foi também onde dois modelos foram estabelecidos. Concluiu-se com um repertório de procedimentos para se usar em uma obra de arte, que pode ser visto como uma ponte para esta segunda parte, mais focada esteticamente.

A Parte Dois lidará, em primeiro lugar, no Capítulo 4, com casos em que formas, padrões e atributos foram utilizados em diferentes áreas da cultura humana. Isso é necessário para colocar em uma perspectiva mais ampla a principal suposição da tese. Os três capítulos restantes lidarão diretamente com o fenômeno estético da Arte Marginal Psicótica. No Capítulo 5, considerarei pontos gerais relacionados ao conceito de Arte Marginal em conexão com psicose e imagem hipnagógica. Finalmente, vários estudos de caso de indivíduos psicóticos serão discutidos nos últimos capítulos 6 e 7, apontando as FC e PV em suas obras. A existência desses padrões em suas obras pode ser um índice da precisão da tese.

CAPÍTULO 4
EXEMPLOS COMPARATIVOS

Preâmbulo

Este capítulo irá comparar alguns exemplos em que formas, padrões e atributos típicos do imaginário visual foram utilizados em diferentes áreas, como desenhos animados, literatura, filmes, especulações místicas e herméticas, e certas escolas de

pintura dentro da tradição ocidental. O objetivo disso é afirmar que o uso de uma configuração do tipo hipnagógica não é exclusivo da Arte Marginal e da psicose: ela existe nas obras de artistas socialmente integrados também. E também para dizer que abordagens idênticas às minhas foram utilizadas, nomeadamente conectando obras de arte com imagem hipnagógica.

Se você procurar exemplos de Formas Constantes na realidade, você pode encontrá-las em quase tudo. Em um estacionamento, você é proibido de estacionar seu carro sobre uma *grade* de linhas amarelas; em uma manhã de sábado, na piscina, você olha para o lado e nota um homem com um *espiral* enorme cercado por uma linha em *zigue-zague* tatuado em suas costas; caminhando por um quintal, você vê uma *teia* intrincada presa a uma cerca de *grades*; seu filho fez um desenho de um castelo, e sua representação da silhueta é um contorno *crenelado*, um padrão de *fortificação*. Em um anúncio para vender joias místicas com *espirais* e outros símbolos

primitivos, o texto diz: "A espiral é a jornada que as pessoas fizeram para emergir neste, o quarto mundo"! E, curiosamente, o filme de animação "*The Nightmare Before Christmas*" (O Pesadelo antes do Natal)[85] está, de fato, inundado de espirais em todos os lugares. Aliás, a espiral é o padrão favorito dos consultórios de Psicologia, Psicanálise e Psiquiatria Os logotipos de várias empresas se assemelham ou podem ser usados para representar certas formas constantes, fenômenos entópticos ou fosfenos. O sinal de trânsito na França que representa um rio é um conjunto de linhas onduladas. Logo abaixo da arquitrave de um templo grego, você encontrará uma espiral na voluta de uma coluna jônica. Na Geometria Analítica (Curvas Transcendentais Planas), existem vários tipos de espirais (Clotoide, Arquimedes, Fermat, Hiperbólica, Lituus e Logarítmica). Em resumo, se um desenhista deseja fazer algo com linhas, colocando-as retas ou curvas, alternando ângulos ou repetindo um certo padrão, é provável que encontre algumas das formas constantes. Afinal, o repertório de possibilidades de configuração gráficas não é infinito. Esses exemplos forão listados para esclarecer que, em qualquer amostra de configuração geométrica, há marcas que podem ser, em última análise, vinculadas a uma ou outra das FC.

No entanto, uma coisa é detectar semelhanças entre FC e formas de exemplos aleatórios, e outra abordagem completamente diferente é identificar a natureza de um fenômeno. Não podemos afirmar que os exemplos acima surgiram de EAC. Por outro lado, podemos avaliar com certeza a presença real de imagem hipnagógica em vários casos, pelas características de sua natureza, e é isso que veremos a seguir.

Cartum

Exemplos de PV e FC podem ser detectados de forma inesperada em um segmento da cultura humana contemporânea, especificamente nos quadrinhos. Em cada tira de quadrinhos em que há uma ação de viagem no tempo, um túnel aparece e uma espiral é retratada de alguma forma (fig. 007). O tempo também pode ser retratado como um "carro de fogo alado" no qual o hibridismo — asas de animal presas a um objeto manufaturado — pode ser detectado (fig. 008). Na mesma figura, sobre a cama de uma personagem doente delirante, há alguns mapas das "Fortificações da Cidade e Cidadela de Namur", nos quais se pode notar claramente o padrão de fortificação típico da aura de enxaqueca. Assim, exemplos de PV e FC foram detectados em um único quadrinho de uma tira de cartum. O autor teria experimentado alguma espécie de EAC?

85 Por Henry Selick, 1993, EUA (e inspirado nos personagens criados por Tim Burton).

- "Códigos de censura" e "representação de dor" em desenhos animados

Outro exemplo casual e impressionantemente espantoso é a coincidência entre FC e os sinais que os cartunistas usam para substituir os palavrões dos personagens, os chamados "códigos de censura". Em quadrinhos, para evitar o uso explícito de palavrões, essas são substituídas por asteriscos, espirais, linhas zigue-zague, pequenas grades e estrelas (fig. 009). Todos esses cinco sinais constituem o conjunto de marcas estabelecidas pelos cartunistas para representar o "Códigos de censura"[86]. O que chamou minha atenção foi que todos esses sinais estão presentes no Modelo de 12 FC!

A espiral é uma forma sempre presente nesses sinais e é usada em duas ângulos de visão, em uma vista frontal plana de uma linha espiralada, ou flutuando no espaço e vista como uma forma tridimensional semelhante a um cone espiralado — para essa variação da espiral constante, podemos usar o termo "funil espiralado", que se assemelha à representação de um pequeno tornado. Outro ponto que gostaria de destacar é o signo usado para representar o estado em que uma personagem de quadrinhos entra após sofrer algum tipo de agressão física. Nessa situação, o personagem fica em um estado semiconsciente, semelhante a um transe. Esse estado de dor é representado pelas constantes do funil e da estrela: elas são a "dor representada". A estrela pode ser a representação de fosfenos: como Oster (1970) sugeriu, "ver estrelas" é ver fosfenos quando atingido por um golpe na cabeça. Portanto, de acordo com o que Oster disse, a estrela na "dor-representada" dos quadrinhos é uma representação de uma espécie de imagem mental visual, no caso, fosfenos.

Poder-se-ia dizer que esse estado está intimamente relacionado ao estado semiconsciente que se entra a meio caminho entre o sono e a vigília? Não estará também relacionado a alucinações, como ocorre em estados induzidos por drogas ou mesmo em estados psicóticos? Quais são os padrões de EEG que o cérebro de uma pessoa que foi atingida produz? Seriam semelhantes aos encontrados em estados alucinatórios? Essas são meras especulações.

O que realmente quero destacar é: como os desenhistas de quadrinhos, ao estabelecer seu conjunto de convenções, encontraram as nossas Formas Constantes? Pode ter sido por mero acaso, dado que é muito improvável que tenham tido algum interesse em estudos de imagens mentais. Essa notável

86 As figuras de répteis, jacarés ou lagartos, dragões ou dinossauros voadores e crânios também podem ser usadas por cartunistas: nesse caso, as referências se conformam à tendência alucinatória psicótica para criaturas assustadoras de pesadelos.

co-incidência pode levar alguém a supor um fator universal subjacente a todos os três fenômenos da imagem, da dor e da imprecação.

Certamente, não quero estabelecer nenhum tipo de ligação, no que diz respeito a um estado verdadeiramente alucinatório; isso é apenas uma semelhança, por mais completa e impressionante que seja, que deve nos impedir de estabelecer ligações inadequadas em nossa busca por conexões verdadeiramente validadas. No entanto, devo reiterar a estranha correspondência entre FC e os sinais substitutos para xingamentos. A imprecação é algo que supostamente merece ser censurada e suprimida, uma afirmativa que deve ser expulsa do intercâmbio social. A imagem hipnagógica nasce em um estado que é comumente suprimido, negado ou reconhecido como anormal; não muito diferente de sua contraparte nessa correspondência: o xingamento. Por um lado, se o estado induzido pela droga é essencialmente ilegal (o uso de alucinógenos pode literalmente levar alguém à prisão), semelhante é a imagem hipnagógica, ambos os fenômenos se encontram fora do intercâmbio social normal, assim como a imprecação: todas as três são condições "marginais" ao tecido social. A hipnagogia, a droga e o xingamento são, portanto, estados, usos e afirmações igualmente ilícitos e desviantes. Ambos expressam uma liberação de algo, uma descarga de material reprimido. O ódio e a raiva constituem o que é liberado quando se xinga, enquanto na hipnagogia o que ocorre é uma liberação de engramas psicológicos e padrões visuais[87].

- *Little Nemo in Slumberland*

Nos exemplos anteriores, não se pode concluir se as coincidências são por acaso ou não. Isso definitivamente não é o caso de " *Little Nemo in Slumberland* ", uma história em quadrinhos que indubitavelmente apresenta características hipnagógicas. Um dos cartuns mais prestigiado de todos os tempos, foi criado por Winsor McCay (1871-1934) e foi publicado em jornais americanos de 1905 a 1913. "*Little Nemo in Slumberland*" possui uma qualidade de linha magnífica e sutil, com um gosto por ambientes arquitetônicos requintados e habitados por seres graciosos, e é certamente capaz de encantar o mais estrito esteta. A incomparável fineza de linha e a confiança hábil de perspectiva de McCay foram usadas para criar situações surpreendentes e muito imaginativas em seu "*Little Nemo*", que pode ser colocado entre os melhores cartuns de todos os tempos.

A trama de *Little Nemo* é muito simples e esquemática, e não muda muito em sua linha de ação, que segue assim: o Rei Morfeu de *Slumberland*, sendo continuamente solicitado por sua filha, a Princesa, para que *Little*

87 Como se pode ver na secção Categorias Mistas, no Adendo Teórico.

Nemo seja seu companheiro de brincadeiras, envia uma ordem a um intermediário para trazer *Nemo* a *Slumberland* (algo como A Terra da Soneca!). Cada vez um mensageiro diferente vem ao lado da cama de *Nemo* e, sempre de forma gentil e com uma pose elegante e reverente, convida-o a ir ao reino de *Slumberland*. *Nemo* então sai da cama e invariavelmente o segue, passando por diferentes passagens para alcançar a terra do sono. A passagem pode ser uma estrada rochosa em que *Nemo* tem que caminhar sobre estacas; ou ele tem que atravessar uma ponte instável; ou sua cama flutua no ar ou sobre um mar turbulento cheio de monstros; ou ele monta um cavalo (Somnus) em uma corrida entre animais no espaço. Essas condições estranhas assustam *Nemo*, que acorda invariavelmente gritando e caindo da cama. A tira geralmente termina com um de seus pais, tentando acalmá-lo ou a repreendê-lo por ter comido algum tipo de refeição inadequada antes de dormir[88]. A questão central é que a chegada de *Nemo* à presença da Princesa é sempre perturbada e atrasada, e seu estado de mente anormal e desconfortável foi causado pela refeição inadequada antes de dormir.

Essa demora em alcançar *Slumberland,* ou seja, o sono completo, e sua Princesa (o estágio REM?) claramente implica um obstáculo para adormecer: isso cria um estágio intermediário, uma fronteira de suspensão, que é nem mais nem menos do que o estado hipnagógico propriamente dito. *Little Nemo* alcança essa fronteira de suspensão repetidamente à medida que a tira avança em série. Nessa zona de fronteira entre a vigília e o sono total, o pior inimigo de *Little Nemo* é, em primeiro lugar, seu próprio medo das situações e seres estranhos, que são típicos da imagem hipnagógica com sua ampla gama de cenas quase *nonsense* e estonteantes. Em seguida, quando ele se acostuma com os ambientes e seres estranhos, seu inimigo se torna um espírito travesso e vingativo chamado "*Flip*", que usa um chapéu com a palavra "acordar" escrita nele: sinal inconfundível de um antagonismo ao estado do sono. O nome desse personagem pode corresponder ao típico espasmo mioclônico do estado hipnagógico, que pode enviar o sujeito de volta à vigília, como visto no Capítulo 1.

Após enfrentar uma situação aparentemente perigosa, *Nemo* geralmente começa a cair de alturas para os fundos de escadas, ou em rios de molho de *cranberry*, ou em cactos espinhosos, embora, na verdade, ele esteja caindo da cama (fig. 010). Essas sensações de quedas de quedas da cama se conformam às descrições cinestésicas do espasmo mioclônico hipnagógico e seu paralelo da imagem autossimbólica.

Além das características descritas anteriormente, a configuração de estado hipnagógico de *Nemo* pode ser reconhecida pelo ambiente maravilhoso

88 Às vezes é mencionado um prato chamado "Rarebit", semelhante ao que veremos na próxima seção sobre o "Rarebit Fiend".

característico que McCay cria para retratar a terra do sono. Matrizes hipnagógicas figurativas geralmente são relatadas contendo paisagens assombrosas e luminosas e edifícios impressionantes, não muito diferentes do ambiente criado para retratar a Terra do Sono (*Slumberland*) (fig. 011). Ainda mais conspicuamente semelhantes à hipnagogia são as maneiras de chegar à terra do sono, as estradas para chegar à presença da Princesa — que, em outras palavras, são as situações (estados) antes do sono total. Consequentemente, em uma história, *Nemo* caminha sobre uma ponte que é sustentada por escravos semelhantes a palhaços, com os braços em posição ereta, cada um segurando uma prancha quadrada, que tem dois círculos concêntricos desenhados em sua superfície superior. Em seguida, os escravos astutos começam a balançar ligeiramente suas pranchas, fazendo com que a ponte oscile em seções. Agora, o pequeno *Nemo* tem que caminhar sobre uma superfície ondulada, a ponte ondulante, cuja borda é uma linha em zigue-zague. A fada, que o acompanha e o escolta desta vez, tentando ajudar o assustado *Nemo*, o transforma em um macaco saltador, que, por sua vez, não consegue atravessar a ponte, agora completamente seccionada. O *Nemo*-macaco está igualmente assustado, e *Nemo* acorda. Nesta tira específica, podem ser observadas as propriedades de multiplicação, Poliopia (PV 4), e a transformação de um ser em outro, Metamorfose (PV 7), entre outras FC. Essas duas características, especialmente a Poliopia, são recorrentes ao longo das aventuras. De fato, as imagens de *Little Nemo* sempre estão povoadas por uma miríade de criaturas ou objetos. Esses podem ser vários leões em uma toca, vários *Nemos*, um grupo de índios seguindo-o, um conjunto de palhaços saltadores, filas intermináveis de brinquedos ou tigres sendo segurados por escravos núbios ao longo de um grande corredor.

Nemo sempre testemunha ambientes extraordinários que tipificam a hipnagogia, como cavernas, escadas feitas de vidro colorido, edifícios notáveis e catedrais, papéis de parede intricados cobrindo portas, corredores ou passagens, e assim por diante. A visão de um longo corredor ou túnel (FC 8) é repetidamente usada, às vezes de lado, dando uma sensação de vertigem ao observador.

Quando *Nemo*, por etapas progressivas na série, finalmente chega à Terra do Sono, e assim muito mais perto da presença da Princesa — seu objetivo de sono total, ou de estado REM —, o equipamento arranjado pelo reino para escoltá-lo até seu objetivo é uma procissão maravilhosa composta por zebras listradas simetricamente e camelos altamente decorados, todos puxando carruagens, carros, trenós e carros reais igualmente ornamentados. Essa procissão rica e plena tem uma qualidade suntuosa que iguala a riqueza da hipnagogia. Características de imagem somatossensorial também podem ser encontradas nessa faixa hipnagogicamente exemplar (se eu puder assim me expressar), como megalopsia (macropsia e micropsia) e dismorfopsia, respectivamente PV 3.3 e PV 3.2. Esses atributos podem ser notados quando

Nemo enfrenta animais como dragões, elefantes enormes e decorados, e pavões coloridos superdimensionados. Além disso, eu distingui nesse cartum: vários discos, estrelas, túneis, zigue-zagues, espirais; todos os quais são descritos na literatura como universais da imagem visual.

Ao contrário da estranha e notável coincidência entre os códigos de censura e FC, cuja conexão não pôde ser determinada, encontramos no cartum de Winsor McCay um exemplo paralelo verdadeiro de uma forma de arte que visivelmente retrata a imagem hipnagógica. É claro que não se deve supor que o desenhista estivesse em um estado hipnagógico enquanto projetava *Little Nemo*, mas que ele havia relembrado sua própria imaginação (pode-se assumir que *Little Nemo* é Winsor menino). Portanto, essa história em quadrinhos é um caso exemplar de Recordação de Imagem.

- *Dreams of the Rarebit Fiend*

Winsor McCay começou a publicar a história em quadrinhos "*Dreams of the Rarebit Fiend*" (Sonhos do Demônio da Torrada com queijo derretido) no início de 1905, alguns meses antes de "*Little Nemo*" ter aparecido. Esse cartum anterior, na verdade, inspirou McCay a criar *Little Nemo*, que se tornou a contraparte subsequente de *Rarebit*, dirigida a um público mais jovem. A trama de Sonhos do Demônio *Rarebit* é muito semelhante à de *Nemo*: um adulto, após ter um pesadelo estranho, acorda se culpando por ter comido uma torrada com um tipo de queijo raro (*Rarebit*) derretido antes de ir para a cama. O grande sucesso de ambas as histórias durante o tempo em que foram feitas leva a suspeitar que os (EAC) não eram um fenômeno tão estranho e raro para os americanos no início do século. As pessoas parecem ter usualmente passado por algum tipo de estado de sonolência perturbado após se alimentar antes de dormir. Parece que o hábito de comer petiscos e lanches malcozidos era uma moda entre alguns americanos da época. Em uma edição especial[89] de "*Dreams of the Rarebit Fiend* ", é mencionado que um certo Gary Silver em algum lugar diz que a ideia dessa faixa foi sugerida a McCay "em um pequeno café ao lado da Praça Herald por um cavalheiro corpulento que havia se entregado demais ao consumo de coelhos galeses"[90]. *Rarebits* eram queijos supostamente capazes de provocar sonhos estranhos e pesadelos naqueles que os consumiam. Enquanto "*Nemo*" tem um sabor de contos de fada e doce, "*Rarebit*" lida com preocupações, impulsos, complexos e medos de adultos. Mais adiante, na Nota do Editor, é mencionado que essa tira em quadrinhos continua a retratar "constrangimento por meio da nudez, travestismo, incapacidade de realizar deveres ocupacionais ou ter um

89 Publicada por Dover Publicações, Inc. Nova York, ano desconhecido, em "Nota do Editor".

90 Trocadilho intraduzível.

pecado descoberto", e que também inclui "os sonhos de ansiedade e fantasias de realização de desejos que crianças e adultos compartilham"[91]. "*Rarebit Fiend*" realmente tem algumas características hipnagógicas; no entanto, dentro de um continuum, o estado descrito nessa tira em quadrinhos deve ser colocado mais perto de alucinações e sonhos, como seu próprio título sugere. No prefácio de uma edição original dessa tira em quadrinhos[92], um certo John W. Harrington, escrevendo sobre os sintomas da intoxicação por *Rarebits*, de forma jocosa e pseudocientífica, afirma que "uma investigação cuidadosa dos efeitos fisiológicos dos *Rarebits* aponta para a conclusão de que seu poder em produzir sonhos é diretamente proporcional à sua resistência à tensão" (do queijo). Também no prefácio, discutindo o que se supõe ser o "Simbolismo de *Rarebit*", um certo Randolph C. Lewis, de forma mais "poética", afirma que "se ele arrastar seus trajes dourados para os sonhos e abrir um país das maravilhas *no espaço que se encontra entre o sono e a vigília*, então, de fato, devemos nos sentir abençoados" (ênfase minha).

Para colocar em números, eu tabulei em uma edição de "*Rarebit*" as seguintes características comuns de estados hipnagógicos, alucinatórios e psicóticos: a) sete casos de megalopsia e dismorfopsia; b) dois de cinesia; c) cinco de sensação de queda; d) doze de transformação; e) dois de multiplicação; f) cinco de desmembramento; g) doze de medo persecutório; e h) um de glossolalia. Ou seja, um acúmulo inegável de atributos imagéticos.

Para concluir esta subseção, eu quero enfatizar que a exibição de atrubutos hipnagógicas em "*Nemo*" e em "*Rarebit Fiend*" exemplifica minha hipótese de uma lembrança de imagens. Eu presumo que McCay capturou os ecos de imagens experienciadas anteriormente em sua infância.

Espirógrafo[93]

Este é um dispositivo curioso, um princípio matemático da Geometria Plana transformado em um brinquedo infantil. Ele consiste em uma placa de plástico estacionária na qual um buraco circular com uma circunferência interna serrilhada foi perfurado. Ao longo das indentações deste tipo de engrenagem, você deve mover um disco menor, desta vez com sua circunferência externa serrilhada. Este disco menor possui alguns pequenos furos em diferentes posições, apenas largos o suficiente para passar a ponta de

91 É digno de nota o impacto do conceito de Freud de sonho como realização de desejos reprimidos, apenas alguns anos após a publicação de "*The Interpretation of Dreams*", em 1900.

92 Impressa em fac-símile na edição da Dover.

93 O espirógrafo, ou "régua mágica", é um brinquedo e ferramenta de desenho geométrico criado na década de 1970 pelo engenheiro britânico Denys Fisher, registrado da Hasbro, Inc., produz curvas matemáticas conhecidas como hipotroclóides e epitroclóides

uma caneta esferográfica ou de um lápis. Quando movemos o disco com a caneta, circularmente ao redor da circunferência, o desenho resultante é composto por conjuntos impressionantes de espirais entrelaçadas umas nas outras. Diversas variações surpreendentes podem ser alcançadas mudando a caneta de um furo para outro, ou também mudando o tamanho do disco. O que pode ser realizado por este dispositivo simples são padrões maravilhosos de linhas curvas complexas. O que ele faz é fixar o caminho de um ponto (a ponta da caneta) em um plano, enquanto o move em torno de um centro imaginário: o ponto se afasta ou se aproxima gradualmente e continuamente desse centro. As imagens resultantes claramente se assemelham ao que é visto na imagem visual mental, especialmente em fosfenos e na primeira fase geométrica da imagem hipnagógica. Não precisa dizer que não estou sugerindo que o inventor do dispositivo estava tentando criar alguma semelhança com a imagem hipnagógica.

No entanto, este dispositivo foi usado para criar a capa do livro (fig. 012)" e do pôster do filme "*Vertigo"* (Um Corpo que Cai), de Alfred Hitchcock (1958)[94]. O *design* mostra dois conjuntos de várias espirais, cada uma entrelaçada na outra, e produzindo assim uma imagem única de uma estrutura de grade intricada. Além deste padrão geométrico (FC 6 e 9), ele também exibe o desenho de um casal representado como se estivesse caindo de grande altura; podemos relacionar esta imagem tanto à imagem autossimbólica durante o espasmo mioclônico quanto ao conceito central do filme, como veremos a seguir.

Vertigo

Na verdade, alguns aspectos da obra-prima de Hitchcock, *Vertigo*, aparecem como exemplos característicos do imaginário hipnagógica. Nos créditos iniciais do filme, desenhados por Saul Bass, somos apresentados a um olho sobre cuja íris duas espirais giram e se entrelaçam, produzindo a imagem resultante de um padrão complexo e reticulado (muito semelhante aos padrões do espirógrafo). Esse movimento contínuo provavelmente foi projetado para produzir uma semelhança com a dinâmica das imagens hipnagógicas geométricas, não menos porque os espirais e reticulados são colocados proeminentemente sobre a pupila, enfatizando a existência de um fenômeno entóptico.

94 Vertigo é um dos clássicos do cinema de suspense. Baseado no romance de Boileau & Narcejac, "*D'entre les Morts*" (1954), cuja edição inglesa de 1997 é intitulada como no filme de Hitchcock, "*Vertigo*", em homenagem ao filme. O autor da capa onde aparecem o desenho de espirógrafo e o casal que cai não é citado nos créditos do livro de 1997.

Na trama, a fobia[95] do personagem principal (um detetive aposentado por invalidez) é maliciosamente usada pelo marido traído (um velho amigo do detetive) para ajudar a forjar o suicídio da esposa, com o corpo dela sendo jogado da torre da igreja.

Após a morte da esposa do amigo, enquanto aguarda o julgamento, o personagem ansioso acorda à noite e vê formas coloridas girando e explodindo no seu campo visual. As características geométricas da imagem, juntamente com o estado fronteiriço no sono do experienciador, apontam indubitavelmente para uma imagem mental do tipo hipnopômpico.

Considerando o conspícuo caráter hipnopômpico da imagem mostrada no filme, juntamente com a forma constante retratada nos créditos iniciais, e a capa do livro da edição de 1997, é natural se questionar se Hitchcock, Saul Bass e o desenhista da capa do livro, todos tinham conhecimento dos estudos sobre imagens mentais visuais. Mais uma estranha coincidência.

No entanto, a cena da imagem hipnopômica do filme não aparece no romance original de Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Originalmente intitulado *D'entre Les Morts*, ele contém, não obstante, várias referências a EAC. Por exemplo, Gévigne, o marido conspirador, descrevendo o suposto problema mental de sua esposa, diz: "Ela caía subitamente em silêncio e mal ouvia o que lhe era dito... era como se ela estivesse *vendo coisas invisíveis* para o resto de nós" (p. 5, minha ênfase). Mais tarde, para encontrar uma analogia para descrever melhor o estado de sua esposa, ele pergunta ao seu amigo se ele se lembra da cena de um filme alemão chamado *Jacob Böhme*[96] que eles haviam visto anos atrás: "você se lembra da expressão no rosto do místico quando ele estava preso em uma espécie de transe visionário? E ele tentou encontrar desculpas e esconder o fato de que ele tinha *visões*..." (p. 7, meu grifo). Isso foi invocado pelo marido tratante para fazer uma analogia com o estado recorrente de delírio em que sua esposa supostamente sofria. Embora todos os delírios da esposa, descritos pelo marido, e os atos de distração realizados por ela não fossem nada mais do que uma encenação ardilosa para enganar o acrofóbico detetive, os autores pareciam estar bem cientes dos estudos de imagens durante EAC. Em um trecho, os olhos dela são descritos, em um de seus "ataques", como "assistindo intensamente a algo que se move — ou pelo menos suponho que se move, desde que seus olhos..." (p. 7). Em outro trecho, questionando a possibilidade de a esposa de seu amigo entrar em um estado de transe místico, o enganado detetive

95 Incidentalmente, o termo científico para essa fobia é Acrofobia, ou medo de lugares altos. Vertigem — tontura — é apenas um efeito colateral do medo da altura, porém mais poético.

96 Este filme parece ser uma obra de ficção, pois o *Deustch Rundfunkarchiv* em Berlim não tem registros de nenhum filme com este título.

Flavières conclui assertivamente para si mesmo: "Não. Um transe místico tem certos sintomas característicos que não estão presentes aqui" (p. 27), o que é dito em um tom como se ele fosse um psicólogo com total comando do que caracteriza um estado alterado de consciência.

Místicos e Visões

- Jacob Böhme (1575-1624)

Jacob Böhme, também conhecido como Boehme, Böhmen ou Behmen, era um sapateiro até 1612, quando, como resultado de uma iluminação súbita, escreveu o texto místico *Aurora*, ou *Morgenröte im Aufgang*[97]. Böhme foi acusado pelo pastor local de heresia e ordenado a se abster de tais escritos. No entanto, ele continuou a escrever obras teosóficas (De Rola, 1997).

Na seção "*Vertigo*" acima, vimos o personagem Gévigne mencionar a expressão enfeitiçada no rosto do místico Jacob Böhme, vista em um hipotético filme homônimo dos anos 20. Gévigne liga a expressão atordoada e tateante do místico à de sua esposa, que de maneira suposta entra em um estado de transe recorrente ou é possuída por "espíritos". E, de fato, é um procedimento bastante comum ligar misticismo a EAC, particularmente a loucura. Uma ligação desse tipo foi feita por Silveira (1973) entre o próprio místico Jacob Böhme e um dos artistas psicóticos, Carlos Pertuis, cuja obra está no Museu de Imagens do Inconsciente (um de meus estudos de caso). Silveira viu semelhanças entre ambos terem sido sapateiros e terem visto visões em superfícies polidas, como espelhos e pratos de estanho. Como Silveira entende as obras de Pertuis como cheias de referências a misticismo, a ligação, para ela, era totalmente apropriada[98].

Portanto, há, de fato, uma ligação entre misticismo, arte e loucura? A resposta parece ser positiva, considerando que dois artistas contemporâneos, Arnulf Rainer e Georg Baselitz, que coletam e foram influenciados pela *Art Brut*, também tiveram interesses anteriores nos escritos místicos do próprio Böhme (Gisbourne, 1992). Outro exemplo dessa ligação é o fato de que os místicos espanhóis Santo Teresa de Ávila e São João da Cruz foram modelos para Joan Miró na formação de sua forte disciplina de mente e corpo[99] (Rowell, 1978).

97 Amanhecer em ascensão.

98 Vale notar que um dos pintores surrealistas (em consideração em uma das próximas secções), Max Ernst, também experimentou imagens hipnagógicas ou hipnopômpicas ao olhar para uma superfície polida (um painel de mogno imitado).

99 Em sua Introdução às *Conversaciones con Joan Miró*.

A questão sobre misticismo está além do escopo da presente tese. No entanto, a fim de esclarecer questões ao comparar exemplos do uso de imagens mentais visuais, alguns outros exemplos de analogias desse tipo ainda podem ser apresentados. E é isso que veremos nas seguintes subseções.

- Hildegard de Bingen (1098-1179)

Hildegard de Bingen foi uma visionária freira beneditina, poetisa, musicista, naturalista, teóloga, mística, escritora, teóloga, dramaturga, hagiógrafa, linguista, epistológrafa, pregadora, compositora e médica informal alemã! Nascida em uma família nobre, ela teve uma infância introspectiva, o que levou seus pais a decidir que ela deveria se dedicar à vida religiosa. Hildegard escreveu extensivamente, produzindo não apenas tratados místicos, mas também textos naturalistas e canções religiosas. Ela alegava ter tido *visões* desde os cinco anos de idade; essas visões mais tarde seriam a base para todos os seus escritos[100] e para as iluminuras realizadas posteriormente, não por ela, mas por alguns assistentes sob sua supervisão ou mesmo anos após sua morte, com base em descrições escritas das visões que ela havia experienciado (Dronke, 1984, e Flanagan, 1989). Infelizmente, esse fato é realmente um obstáculo no estudo de sua imagem, pois é impossível confiar totalmente em um trabalho conjunto ao tentar entender uma iconografia. Nunca se pode ter certeza se uma composição ou forma, pertence a quem a descreveu ou a quem a realizou de fato[101].

Ao examinar as imagens de Hildegard, Singer (1958) e Sacks (1996) apontaram que algumas configurações em suas iluminuras claramente se assemelham aos padrões de fortificação, linhas de zigue-zague, círculos concêntricos e escotomas típicos da aura de enxaqueca. Ficou implícito que Hildegard provavelmente sofria de enxaqueca.

Agora, é necessário estabelecer uma lógica para encontrar analogias entre diferentes fenômenos. Assim, por um lado, de acordo com os pesquisadores (Klüver, Siegel e Jarvik), há uma semelhança familiar entre os padrões encontrados em imagens de enxaqueca, por drogas e hipnagógicas. Por outro lado, Sacks especificamente aponta que certas "visões" e "transes" religiosos podem ter origens histéricas, psicóticas, oníricas, epilépticas, apoplécticas, tóxicas, enxaquecosas ou hipnagógicas (1996, p. 90). Portanto, devemos

100 A escrita de Hildegard baseada em visões abordou o problema de as pessoas não entenderem mais as Escrituras e, portanto, tentou esclarecer a revelação cristã por meio de ilustrações com imagens vívidas e personificações de conceitos abstratos.

101 Para uma visão cética da produção de Hildegard como musicista, veja o artigo de Richard Witts "*How to make a saint: on interpreting Hildegard of Bingen*", em *Early Music*, vol. XXVI/3, agosto de 1998.

esperar que artefatos visuais produzidos após qualquer um desses estados ou doenças possam ser caracterizados pelo mesmo conjunto de constantes.

Misticismo e êxtase religioso podem ser classificados em categorias diferentes, mas são, sem dúvida, instâncias de EAC. Considerando que a principal proposta deste livro é ligar as obras de certos psicóticos à imagem hipnagógica, a consequência é que, por extensão, a iconografia religiosa ou mística pode ter algumas semelhanças com as obras de psicóticos. E, de fato, a ilustração de Hildegard[102] na fig. 013 é estruturada por um conjunto de círculos concêntricos da mesma forma que a maioria das obras de Wölfli (figura 045 a 052). Outro paralelo entre as ilustrações de Hildegard e a arte psicótica pode ser visto na paridade formal entre a fig. 014 e a fig. 015. Na fig. 014 de Hildegard, as linhas cruzam um círculo, criando assim uma configuração estrelada. O mesmo procedimento foi adotado por Fernando Diniz na fig. 015[103]. A principal diferença em sua estrutura é que Diniz une as linhas a um ponto central no círculo, o que não é feito por Hildegard. A outra diferença conspícua é a colocação de uma figura no meio do círculo e doze animais cujas bocas são os pontos de partida das linhas diagonais, representando os ventos, na imagem de Hildegard. Isso poderia ser um caso claro de coexistência de geometria e figuração (PV 1). Pode ter sido que uma imagem geométrica lembrada foi posteriormente trabalhada, aprimorada e imbuída de significado religioso, enquanto no caso de Diniz, a forma de uma imagem geométrica original não teve acréscimos adicionais. No entanto, Hildegard, descrevendo a *visão* original que inspirou a ilustração da fig. 013, escreveu[104]que ela viu subitamente uma *luz* resplendente (o Pai), e no meio dela, uma forma humana de cor azul-safira (o Filho) cercada por chamas de uma tonalidade vermelha muito suave (o Espírito Santo). A chama foi inundada pela *luz* resplendente, que brilhava sobre as cintilações das chamas, como mencionado em Robb (1997, p. 548). Assim, a luz foi traduzida em círculos concêntricos sobre os quais a figuração foi superposta.

A presença de luzes cintilantes é uma constante na aura da enxaqueca. No entanto, espectros brilhantes também são descritos como parte da imagem hipnagógica, como estabelecido na PV 8. Como veremos no próximo capítulo, Diniz alegou estar constantemente cercado por luzes (em suas próprias palavras, "estrelas, estrelas por toda parte"), e estrelas de oito pontas foram uma marca registrada durante a fase final de sua vida artística. Não obstante, não há menção alguma a qualquer um dos sintomas de enxaqueca em seus extensos registros médicos. Todas as evidências sugerem que um estado hipnagógico seja a base das obras de Diniz, e pode ser o caso de que

102 De *Scivias* (Códice Rupertsberg).

103 Um dos meus estudos de caso, em suas chamadas estrelas de oito pontas.

104 Em *Wisset die Wage* (edição de Salzburgo, 1981).

um estado semelhante – aura de enxaqueca ou hipnagógico - tenha sido a causa da visão de Hildegard.

A estrutura de doze pontos dentro de um círculo, dos quais partem linhas diagonais (os ventos), e o conjunto de círculos concêntricos, presentes nas ilustrações de Hildegard, pode ter inspirado a obra de outro místico, como veremos agora.

- Rámon Llull (1235 ou 1232? - 1316) e Athanasius Kircher (1602-1680)

Rámon Llull foi um filósofo e teólogo catalão autodidata. Nascido apenas vinte e cinco anos após a morte de Hildegard, ele pode ter tido contato com sua cosmologia. As principais preocupações de Llull eram uma seita chamada Sociedade Cristã e a conversão de incrédulos. Seus valores intelectuais eram conservadores, mantendo a subordinação da filosofia à teologia. Cerca de duzentas de suas obras sobreviveram, expondo seu sistema dialético: A Grande Arte Universal de Encontrar a Verdade. Esquecido após sua morte, suas doutrinas se tornaram populares novamente durante o Renascimento.

Llull criou[105] um dispositivo notável (fig. 016), uma tabela circular, consistindo em um conjunto de discos concêntricos, nos quais estavam inscritos os nove atributos da Essência Divina, as "Dignidades Divinas", representadas por letras. Hipoteticamente estariam relacionadas a nove outros conceitos que representariam os "princípios relativos" em vários "assuntos" da existência, e com nove regras ou perguntas. Girando o disco e combinando os atributos, os princípios e as perguntas, era possível obter todas as combinações possíveis (Johnston, 1987). O dispositivo poderia então responder mecanicamente a todas as perguntas imaginárias, de forma semelhante a uma tabela de multiplicação matemática ou análise combinatória, uma forma arcaica de computação, ou de Inteligência Artificial, poderíamos dizer. Robb (1997) afirma que essa abordagem combinatória de pensamento foi altamente influente, pois esse sistema ofereceu novas dinâmicas ao pensamento, libertando-o das restrições impostas pelas estruturas hierárquicas dos conceitos medievais.

E o sistema combinatório circular de Llull pode ter influenciado outro místico quatro séculos depois. Athanasius Kircher usou um diagrama semelhante[106] para representar a ideia de que o universo inteiro não é mais do que uma construção de analogias e correspondências estruturais, todas

105 Em suas obras *Ars Raimundi* e *Ars Brevis, Opera* (publicadas mais tarde, em 1617, em Estrasburgo).

106 Kircher reproduziu seu diagrama combinatorial em sua *Ars Magna Sciendi*, publicada em Amsterdã, em 1669.

obedecendo às leis da lógica e às proporções harmônicas (Robb, 1997, p. 288). No entanto, a obra de Kircher reserva para nós uma maior coincidência formal. Ainda usando a abordagem de Llull, Kircher inventou um novo *layout* vertical para a mesma ideia combinatória, no qual uma coluna de nove perguntas estava relacionada a outra de nove conceitos (Deus, anjos, céu etc.), como visto na fig. 017. Essa disposição tem uma semelhança notável, novamente, com o desenho de Diniz na fig. 018. E seria de fato estranho ver tal identidade de forma entre o diagrama hermético de um místico europeu do século XVII e a pintura de um interno de hospital psiquiátrico brasileiro do século XX, se não houvesse uma raiz hipnagógica para explicar essa correspondência.

Romantismo

Em minha busca por encontrar exemplos comparativos do uso de imagem hipnagógica em áreas da cultura humana[107], irei me concentrar agora em certos aspectos do Movimento Romântico. A razão para isso, em primeiro lugar, é a ênfase desse movimento na introspecção. Cardinal afirma que no Movimento Romântico havia um "desejo de ultrapassar os limites do imediato" (1975, p. 28). A recusa romântica em explicar a realidade só por meio do racionalismo, com o intuito de não enfraquecer o pensamento, diminuir a originalidade e debilitar o sentimento, criou uma cisão entre o ambiente e os anseios individuais. Essa negação causou uma "ruptura entre o real e o ideal" (p. 28). A mente romântica buscará consolo no profundo soberano da noite e "sua associação com sonhos e a atividade inconsciente" (p. 30). Em segundo lugar, como MacGregor demonstrou claramente, essa visão romântica influenciou profundamente a atenção dos psiquiatras no século XIX se voltar para a arte de indivíduos psicóticos. Uma das principais preocupações desse movimento, especificamente a ideia de uma ligação entre gênio e insanidade, criou o "fator mais forte que motivou a investigação da arte dos doentes mentais no século XIX" (1989, p. 91). De acordo com os postulados desta tese, portanto, a presença de imagem hipnagógica pode estar operativa nos métodos criativos dos românticos. Irei avaliar isso na literatura e na pintura, particularmente em um ramo do Movimento Romântico na Inglaterra.

107 A influência da imagem hipnagógica é de fato onipresente na cultura humana e está presente, além de entre escritos literários, também em músicos: o compositor contemporâneo Simon Bainbridge escreveu certa vez: "Há algumas semanas, acordei em uma hora terrível com um som orquestral estranho, mas vívido, passando pela minha cabeça. Era o fim do meu sono noturno, mas o início de minha nova peça orquestral" (maio de 2000, em um catálogo da *Royal Festival Hall*). O pianista mundialmente famoso Alfred Brendel escreve poemas humorísticos, que lhe vêm "em um estado hipnagógico" (como ele contou em uma entrevista com Mark Kidel na revista *Southbank*, junho de 2001). Até em composições dos Beatles foi há citações desta influência!

- Literatura

A imagem hipnagógica é frequentemente descrita em geral como um "estado crepuscular", e esse estado liminar parece ter algum apelo à literatura. A prática de monitorar processos mentais, como um espectador, sem controle consciente, pode ser observada mais facilmente nos padrões móveis de luz e cores que muitos escritores românticos descreveram. Referências específicas a um estado de fronteira, juntamente com imagens visuais mentais reais, podem ser rastreadas até às obras literárias de escritores românticos, como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Thomas De Quincey, para citar apenas alguns. Um dos personagens de E.T.A. Hoffmann, o músico Kreisler, como mencionado por Cardinal, "fala dos *momentos justo antes do sono*, quando ele mergulha em um estado mágico de receptividade a impressões sensoriais, de modo que *cores, sons e odores* parecem se fundir em um, como um 'concerto' de raios de luz" (1975, p. 36, ênfase minha). A descrição de um estado hipnagógico, juntamente com sua característica sinestésica, aqui é inquestionável. A descrição de Hoffmann como cintilante e "estranhamente familiar" do castelo em O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos também é aparentemente hipnagógica.

Em resumo, bastaria dizer aqui que alguns desses escritores podem ter experimentado imagem visual mental e a descreveram em seu meio de expressão. A imagem pode ter sido alcançada espontaneamente (imagem hipnagógica propriamente dita) ou induzida por drogas. Nesse último caso, as drogas mais prováveis eram haxixe[108] e ópio[109], cujos efeitos facilitam a imagem visual: o ópio, como um narcótico, induz relaxamento e, portanto, hipnagogia[110], e o haxixe é um alucinógeno. A importância da imagem visual mental como meio de inspiração e ferramenta para alcançar uma qualidade estranha de originalidade é indiscutível, pelo menos nesses escritores[111]. Parece que os escritores românticos consideravam a imagem hipnagógica como um fenômeno influente em seu processo criativo, confundindo-a, no entanto, com sonhos ou com um efeito direto do ópio (quando na verdade é indireto).

108 Ver Ebin, D. (1961) *The Drug Experience*, pp. 9-13.

109 Para uma descrição detalhada da imagem visual mental induzida por ópio e literatura romântica, ver *Opium and the Romantic Imagination*, Alethea Haver (1968).

110 Como veremos na subseção a seguir.

111 Menções à hipnagogia podem ser encontradas na literatura não romântica também: o livro de Beryl Bainbridge, *Every Man for Himself* (1996, p. 6), o livro de Miguel de Unamuno, *Niebla* (Névoa, 1914), e o conto "*Something childish but very natural*" (1924), de Katherine Mansfield, são apenas alguns outros exemplos.

Em seguida, veremos a presença da imagem hipnagógica nas obras de alguns escritores da época.

Coleridge (1772-1834), Brontë (1818-1848) e Wordsworth (1770-1850)

Samuel Taylor Coleridge, em sua "*Prefactory Note to Kubla Khan*"[112], expõe como seu poema originou-se em um intenso devaneio diurno. Pode ter sido um estado hipnagógico, induzido indiretamente pelo relaxamento propiciado pelo ópio: em consequência de uma doença menor, Coleridge tomou uma pequena quantidade de um anódino láudano (2 grãos de ópio) e, enquanto lia um trecho em *Purchas his Pilgrimage,* de Samuel Purchas (1613)[113], adormeceu em sua cadeira. Coleridge afirma ter permanecido por cerca de três horas "em um sono profundo, pelo menos dos sentidos externos", durante o qual supostamente compôs um poema de duzentas a trezentas linhas. A vividez de suas imagens é descrita em termos de sua substancialidade, "todas as imagens se ergueram diante dele como *coisas,* com uma produção paralela das expressões correspondentes, sem qualquer sensação ou consciência de esforço" (1964, pp. 84-5, seu itálico e terceira pessoa no original). A partir dessa descrição, podemos concluir que Coleridge pode ter experimentado uma Imagem Auditiva e Visual (PV 5) com elementos de sinestesia. Vale notar a definição de Coleridge de um "sono dos sentidos externos", que sugere uma compreensão correta da imagem como derivada da privação sensorial e da necessidade de uma consciência residual necessária para apreender a imagem mental.

Em "O Morro dos Ventos Uivantes" (1847), de Emily Brontë, o Sr. Lockwood, o inquilino da propriedade, experimenta uma imagem hipnagógica do tipo Perseverante[114]. O Sr. Lockwood primeiro nota um *graffiti* no canto de uma parede, "um nome repetido em todos os tipos de caracteres, grandes e pequenos". Em seguida, ele diz: "Eu inclinei minha cabeça contra a janela e continuei soletrando Catherine Earnshaw — Heathcliff — Linton, até que meus olhos se fecharam; mas eles não haviam descansado por cinco minutos quando um brilho de letras brancas começou a surgir do escuro, tão vívido quanto espectros — o ar estava cheio de Catherines". Isso é apenas um rápido trecho de um romance muito mais longo, no entanto, afirma o tom geral da obra, cujo título parece apontar para um caos psicológico: " Wuthering" (uivante) é um adjetivo regional inglês significativo, que descreve

112 Extraído de *The Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*.

113 Vasto compêndio geográfico e teológico que relata viagens e religiões do mundo, desde a criação até a época, cobrindo Ásia, África e América.

114 Ver a distinção de McKellar no Capítulo 1.

a turbulência atmosférica à qual um local está exposto durante um tempo tempestuoso. Deve ser esclarecido que o Sr. Lockwood é apenas um personagem em um romance, mas isso prova que sua criadora deve ter tido pelo menos conhecimento de tal EAC.

No entanto, o clima da hipnagogia não precisa necessariamente ser sombrio. No início da sua Ode, William Wordsworth aponta para o contrário:

"Quando a mão suave do sono havia

Fechado a fechadura

Na casa cansada dos sentidos corporais,

E a Fantasia, mantendo uma vigília não relutante,

Era livre para dispersar seus favores mais escolhidos;

Eu vi, em perspectiva maravilhosa exibida,

Uma paisagem mais augusta do que a habilidade mais feliz

Do lápis já vestiu com luz e sombra;[...][115]"

O trecho acima poderia ser interpretado como imagem onírica. No entanto, o grau de esplendor e a consequente dificuldade mencionada em reproduzir a paisagem maravilhosa sugere vividez hipnagógica típica. É interessante notar, novamente, uma pista para a privação sensorial: a mão do sono fechando a fechadura dos sentidos. Também é notável como Wordsworth está próximo, quando escreve sobre a "vigília não relutante" da fantasia, das noções de West sobre uma "consciência residual" necessária para perceber imagens visuais (ver subseção *Gênese*, no Capítulo 1). *Insights* semelhantes sobre a psicologia experimental moderna também foram mencionados por seu colega poeta Coleridge, como acabamos de ver. E, de fato, Hayter (1968) aponta que Wordsworth, como um estudante em Hawkshead, costumava experimentar imagens hipnagógicas enquanto se deitava, à beira do sono, e via "caçadores e cães correndo, fileiras de soldados subindo, faces grotescas inexplicáveis derretendo umas nas outras"[116] (note PV 4, 6, 3, 2 e 7).

Hawthorne (1804-1864) e Poe (1809-1849)

Se a suposição de que a hipnagogia exerceu alguma influência sobre a literatura do século XIX em algum grau é correta, será na obra de Nathaniel

115 Em tradução livre.

116 De *Prelude* VII ii, 600-6.

Hawthorne e de Edgar Alan Poe que encontraremos os exemplos mais claros de sua presença.

Susan Kurjiaka (1993) tenta provar que Hawthorne usou o estado hipnagógico como inspiração básica para sua escrita. Ela afirma que sua criatividade emerge em estados de sonolência, e que a imagem hipnagógica permeia toda a sua ficção. O próprio Hawthorne definiu "romance" como uma área liminar, a meio caminho entre fantasia e realidade, e Kurjiaka compara essa área liminar e nebulosa à fronteira entre o sono e a vigília. Na verdade, o que Kurjiaka faz é criar uma metáfora para a dicotomia fantasia/realidade e estabelecê-la como uma analogia para o estado hipnagógico propriamente dito.

Em contos como "*My Kinsman, Major Molineux*", "*Young Goodman Brown*", "*Roger Malvin's Burial*" e "*The Devil in Manuscript*", Hawthorne descreve personagens que passam por experiências fantásticas e introspectivas. Além disso, Hawthorne afirma explicitamente que ele próprio experimentou imagem hipnopômpica. Em seu ensaio "A Mente Assombrada" (1832), Hawthorne diz: "Que momento singular é o primeiro, quando você mal começou a se recompor, após sair de uma sonolência noturna! Ao abrir os olhos tão subitamente, você parece ter surpreendido as personagens do seu sonho em plena reunião ao redor da sua cama, e capturou um olhar amplo nelas antes que pudessem desaparecer na obscuridade". Desconhecendo o termo psicológico preciso (que seria cunhado por Maury, quatro anos após a morte de Hawthorne), Hawthorne afirma que as personagens pertenciam a um "sonho", embora ele claramente afirme ter saído de uma sonolência noturna, ou seja, um estado hipnopômpico.

Hawthorne reconhece vários traços típicos da hipnagogia. Assim, ele menciona a privação sensorial e o caráter liminar desse estado especial, dizendo: "você encontrou um espaço intermediário, onde os negócios da vida não se intrometem". E também o sutil e delicado equilíbrio entre eles: "até agora você permaneceu perfeitamente imóvel, porque o menor movimento dissiparia os espectros do seu sono". A questão da intencionalidade também é abordada quando ele diz: "em uma hora como esta, quando a mente tem uma sensibilidade passiva, mas não uma força ativa; quando a imaginação é um espelho, imprimindo vivacidade a todas as ideias, sem o poder de selecioná-las ou controlá-las", apontando aqui para o carácter não-voluntário típico da imagética mental. Parece que os espectros da imaginação de Hawthorne tinham o poder de assustá-lo, provavelmente devido à natureza misteriosa desse estado, já que ele menciona que "com um esforço desesperado, você se senta ereto, rompendo com um tipo de *sono consciente*, e olhando ao redor da cama com um olhar selvagem, como se os demônios estivessem em qualquer lugar, exceto em sua mente assombrada", e até convida o leitor a se engajar nesse estado: "Veja! Essas feições diabólicas

gravadas na escuridão". Não parece haver dúvida de que o estado em que Hawthorne se encontra é de fato hipnopômpico, já que ele começa ao sair do sono e descreve a característica de fronteira e visual do estado em termos tão indiscutíveis como "você afunda em um local florido, *nas fronteiras do sono e da vigília*; enquanto seus pensamentos se erguem diante de você em imagens, todos desconexos, mas todos assimilados por uma alegria e beleza pervasiva" (pp. 200-3, ênfase minha). Também podemos notar que a imagem de Hawthorne pode ter tido um caráter autossimbólico, já que ele menciona que seus pensamentos se erguem diante dele em forma de imagens.

Kurjiaka afirma que a hipnagogia é o eixo que une as imagens, a imaginação, as obras e a intuição psicológica de Hawthorne. Para apoiar sua suposição, ela menciona um trabalho de Rita Gollin, no qual é apresentada a suposição de que Hawthorne tentou entender a mente nas fronteiras da consciência, enquanto trafegava entre o mundo real e as verdades da imaginação.

Kurjiaka parece ter se inspirado em outra tese escrita uma década antes. Powers (1981) havia estabelecido claramente que um gênero do conto americano, a história fantástica exemplificada por Hawthorne, Melville e Poe, toma como seu reino um terreno de fronteira "suspendendo-se inquietamente entre os polos da fantasia e da realidade". Desta maneira, Powers havia usado a mesma ligação metafórica entre a dicotomia realidade/fantasia e o estado hipnagógico propriamente dito. Ela diz que a técnica de misturar o fantástico com o real cria um efeito de "suspensão da descrença "(*suspension of disbelief*, como Coleridge estabeleceu) no leitor, que então tenderia a passar por uma suspensão empática. Especificamente sobre os narradores nos contos de Poe, Powers diz que eles são frequentemente ou "insanos ou estão no estado hipnagógico, suspensos entre o sono completo e a vigília completa". Indubitavelmente, como Hayter (1968) destaca, Poe estava profundamente interessado em todos os EAC incomuns, como sonhos, imagens hipnagógicas, desmaios, catalepsia, ressuscitação, medo e ansiedade extremos, perda de identidade, obsessão, letargia, claustrofobia, vertigem, melancolia, etc.

Poe, em um de seus artigos "*Marginalia*", descreve "uma classe de fantasias de delicadeza requintada" e "novidade absoluta" que só podem ser experienciadas enquanto em certos estados especiais. Em seu estilo romântico/gótico característico, Poe diz: "Estou ciente dessas 'fantasias' apenas quando estou à beira do sono, com a consciência de que estou assim... Nessas fantasias — vamos chamá-las de impressões psíquicas — não há nada, nem mesmo aproximado, em caráter, às impressões ordinariamente recebidas. É como se os cinco sentidos fossem substituídos por cinco mil outros, alienígenas à mortalidade". Poe entende que essas fantasias são intraduzíveis, pois não são "pensamentos, e para os quais, até agora, achei impossível adaptar a linguagem". Como Hawthorne, Poe também está ciente

do caráter liminar do estado em que essas "impressões psíquicas" ocorrem, quando diz que elas acontecem apenas "à beira do sono". Diferentemente de Hawthorne, Poe parece ter experimentado imagem hipnagógica de maneira mais relaxada; ele diz que as imagens "surgem na alma (ai, quão raramente!) apenas em épocas de intensa tranquilidade"[117]. No entanto, ocasionalmente, na sua infância, Poe também experimentou visões aterrorizantes, como o rosto maligno sorrindo perto do seu próprio rosto quando acordava em semiescuridão (Hayter, 1968).

Ópio e Estado Hipnagógico

Devo iniciar com o que Hayter concluiu sobre a relação entre a escrita romântica e a imagem visual induzida pelo ópio. Ela postula que a experiência visual alcançada por meio da ação do ópio provavelmente desvele alguns dos processos quase conscientes pelos quais a literatura romântica começou a ser escrita. De acordo com ela, esses processos "podem ser idênticos e até análogos aos processos mentais do devaneio, dos sonhos em sono profundo e das visões hipnagógicas", e ela acrescenta: "Parece haver evidências suficientes de que o ópio tanto intensifica esses processos quanto estende sua duração, para que possam ser observados enquanto estão acontecendo. O escritor poderia realmente testemunhar o processo pelo qual as palavras e as imagens visuais surgem simultaneamente e em paralelo em sua própria mente"[118]. Hayter, no entanto, faz uma exceção, dizendo que o escritor "só pode fazer isso se ele já tiver uma imaginação criativa e uma tendência a devaneios, sonhos e visões hipnagógicas" (p. 334).

No Capítulo 2, vimos como os alucinógenos Mescal e *Cannabis* produzem imagens semelhantes às do estado hipnagógico. Como vimos acima, Hayter sugere uma analogia entre visões induzidas por ópio e visões hipnagógicas. Vamos examinar a sugestão de Hayter. O fato necessário para apoiar essa suposição é que o ópio deva ser um alucinógeno[119]. Entretanto, isso *não* é o caso; o ópio é definido em farmacologia como um *narcótico*, não como um alucinógeno. Os narcóticos são drogas que produzem analgesia (alívio da dor), narcose (estado de estupor ou sono) e dependência (dependência física da droga). Em algumas pessoas, os narcóticos também produzem euforia, um sentimento de grande alegria. Nem as alucinações visuais nem as auditivas estão listadas entre os efeitos diretos do ópio. O

117 Citações de *Marginalia*, de Poe, editado primeiramente na Graham's Magazine, março de 1846, em Poe (1958).

118 Vale destacar a semelhança entre o surgimento simultâneo e a coexistência de imagens auditivas e visuais (PV 5).

119 Ver "*The Classification of Psychotropic Drugs*", em *Pharmacology* por Rang, Dale e Ritter (1999).

ópio alivia a ansiedade, induz sedação, *relaxamento* e *sonolência*. O ópio não é definido como um alucinógeno; portanto, estritamente falando, não deve produzir alucinações como os verdadeiros alucinógenos fazem. Nessa perspectiva, todas as menções a alucinações de ópio na literatura romântica estariam erradas?

A resposta parece ser parcialmente positiva. Por um lado, não há tal coisa como um imaginário mental provindo do ópio. Por outro lado, e isso é crucial, o ópio induz *relaxamento e sonolência*. Como foi descrito no Capítulo 1, as condições para alcançar o estado hipnagógico são exatamente relaxamento e sonolência, dois dos efeitos da intoxicação por ópio. Portanto, a provável correlação entre ópio e imagem visual é que o ópio *facilita* as condições necessárias para alcançar o estado hipnagógico. Assim, a imagem vista durante a intoxicação por ópio, tudo indica, deve ser atribuída à imagem hipnagógica propriamente dita, embora ajudada pelos efeitos relaxantes do narcótico.

- Pintura de Fadas da Era Vitoriana

Vimos anteriormente exemplos em que a imagem hipnagógica foi mencionada como um meio de inspiração para o ato criativo de escritores românticos. Vejamos agora um subconjunto do Romantismo na Inglaterra: a Pintura de Fadas da Era Vitoriana. Os pintores dessa esfera costumavam ilustrar textos literários, como "Sonho de uma Noite de Verão" e "A Tempestade" de Shakespeare, e contos de fadas. O movimento reflete um espectro completo de preocupações típicas do século XIX, como nacionalismo, antiquarianismo, exploração, e o advento do Espiritualismo; foi também influenciado pelo Balé e Teatro Românticos (Maas, 1998; Gere, 1998). Existem instâncias de imagem hipnagógica nessa escola? Se sim, então PV e FC seriam esperadas. Vamos dirigir nossa atenção a certos pintores do período e verificar.

Richard Dadd (1817-1886)

Este movimento vitoriano tem um apelo especial para esta tese, devido ao fato de que as duas pinturas mais artisticamente realizadas do período foram feitas por um pintor após o início da psicose. Richard Dadd pintou suas duas obras-primas "Contradição: Oberon e Titânia" (1854-8) e "O Golpe de Mestre do Lenhador das Fadas" (1855-64), figuras 019 e 020, respectivamente, durante sua internação no Hospital de St. Mary de Bethlehem (Bethlem). Podemos ver que Dadd não perdeu sua habilidade, e pintou de memória cada figura, planta e objeto (Allderidge, 1974), não uma proeza menor, considerando a quantidade de elementos retratados pelo artista.

Essas duas pinturas apresentam algumas PV e eu assumiria que ambas podem derivar de imagens hipnagógicas do segundo estágio. Essas pinturas têm a riqueza de detalhes, a profusão luxuosa de elementos, a estranheza do traje típico dessa fase. Além disso, a PV de Poliopia pode ser observada na repetição das flores brancas. Em ambas as pinturas, há grandes diferenças na escala dos personagens que compõem as cenas, tipificando a PV de Megalopsia. Em "Contradição", a colocação em estilo de colagem de folhas murchas à frente do plano pictórico faz com que ela se assemelhe a um mosaico segmentado (PV 3.4). Eu suporia, devido à memória poderosa de Dadd, que ele realizou um complexo processo de recordação: uma compilação de várias imagens mentais.

Dadd foi transferido para o Hospital Broadmoor em 1865, e dentro de quatro meses de sua chegada, fez uma cópia de memória (em aquarela sobre placa de marfim) de seu "lenhador", deu-lhe um novo título, "*Songe de la Fantasie*" (Sonho da Fantasia), e fez um acompanhamento escrito intitulado "Eliminação de uma Pintura e seu Conteúdo". De acordo com Allderidge (1974), o novo título foi destinado a ser uma memória onírica do título original, daí uma "*Fantasie*". Na nova versão, as gramíneas agora estão em flor, e há uma *maior proliferação de arabescos caligráficos* sobre a superfície. Esse fato indicaria uma ligeira tendência à geometria, mormente a representação de FC, neste caso, espirais e curvas catenárias.

- Espirais e Curvas Catenárias

Curiosamente, espirais e curvas catenárias (FC 6 e 4) são especialmente conspícuas em duas de suas pinturas anteriores, feitas um ou dois anos *antes* de sua internação. Na composição geral da fig. 021, "Vinde a estas Areias Amarelas" (1842) (um trecho de *A Tempestade*), podemos testemunhar como há vários movimentos espiralados, alcançados pela colocação das fadas, pela rocha e sua sombra. Todos os elementos participam de dois redemoinhos conectados. Na fig. 022, "Titânia Dormindo" (1841), a heroína é mostrada sendo atraída para o sono por seus atendentes sob um caramanchão, cercado por folhagem e duendes que tocam trompas espiraladas. A composição espiralada começa no lado direito acima, em um meia-moldura muito peculiar feito de morcegos, com asas estendidas; esse quadro consiste em um semicírculo, e podemos ver a continuação dele na sombra escura no canto inferior esquerdo. Em seguida, o movimento é capturado pelas pedras e pétalas espalhadas no primeiro plano, para finalmente subir pelas flores e os pequenos músicos que compõem o caramanchão, e termina exatamente no pé direito de um dos atendentes de Titânia. No Repertório de Estratégias (item C) isso significaria uma FC estrutural que organiza a composição inteira, compondo outros elementos. Mas seria essa composição em espiral uma presença validada de FC?

E seria esta questão digna de investigação? Vamos considerar primeiro o seguinte fato: em uma carta[120] de uma viagem ao Oriente Médio, Dadd escreveu: "e muitas vezes eu me deitei à noite com minha imaginação tão cheia de caprichos selvagens que eu real e verdadeiramente duvidei de minha própria sanidade". De fato, essa carta provou ser premonitória. Logo após seu retorno, Dadd comete parricídio, foge para a França, é preso e internado no hospício Bethlem imediatamente. Portanto, podemos apenas especular se esses "caprichos selvagens" devem ser atribuídos ou à hipnagogia ou a alucinações de uma psicose iminente. Vimos que alucinações psicóticas típicas não possuem padrão geométrico. O fato de que outros pintores vitorianos também usaram o *modus operandi* de estruturar sua composição de acordo com uma espiral pode elucidar esse enigma. A seguir, relaciono algumas pinturas do período que contêm claramente essa característica:

- Fig. 023. "Ariel em um Dorso de Morcego" (1819), por Henry Singleton. Uma linha curva, catenária, começa no pé direito de Ariel, vai diagonalmente para cima, curva em um véu flutuante, cercando a cabeça do anjo. Outras curvas catenárias são encontradas no vestido de teia.

- Fig. 024. "O Desencantamento de Bottom" (1832), por Daniel Maclise. Aqui vários movimentos em espiral são feitos por fadas e elfos pequenos, que são seguidos pelo braço esquerdo de Bottom e pela borda de uma entrada de caverna ou de uma casca de árvore.

- Fig. 025. "Vinde a estas Areias Amarelas" (1847), por Robert Huskisson. Obviamente influenciada pela versão homônima de Dadd, essa pintura tornou ainda mais conspícua a utilização da espiral na composição. Na fig. 026, "Fadas da Noite de Verão" (1847), além disso, ele coloca um caracol na frente como se fosse a metalinguagem de uma espiral.

- Fig. 027. "A Reconciliação de Oberon e Titânia" (1847), e fig. 028, "A Discórdia de Oberon e Titânia" (1849), são ambas por Joseph Noël Paton. Na primeira, o movimento começa no tronco de uma árvore, vai para baixo, então para a esquerda, então para cima pelos corpos brancos do casal e das fadas, e então descendo pelo corpo de uma fada em queda, e finalmente termina pela asa ascendente de Titânia. Na segunda, várias curvas catenárias varrem a superfície inteira da tela.

- Fig. 029. "O Despertar de Titânia" (1795-90), de Henry Fuseli. Embora, Fuseli fosse um suíço, lecionava na *Royal Academy*, e veio a influenciar toda a geração de pintores de fadas ingleses. Nesta pintura, pode-se ver uma espiral começando no lado direito, seguindo a linha inferior e então subindo, onde é elegantemente capturada pelos gestos cinemáticos de três fadas performando em três estágios uma pose de balé clássico.

120 Para seu amigo W. P. Frith, citado em Maas (1998, p. 14).

Todas essas pinturas mencionadas acima, incluindo a de Dadd, referem-se a obras literárias e, portanto, são ilustrações de textos narrativos: traduções de excertos verbais para o formato visual. Portanto, em princípio, elas não deveriam ser consideradas como representações verdadeiras de imagem. Então, por que o uso recorrente de espirais e curvas catenárias? Posso apenas supor que a presença de uma espiral estruturando suas pinturas pode ser explicada como uma tentativa de dar um sentido geral de movimento às suas obras. Sugiro que esses pintores usaram intuitivamente essas composições convolutas para evocar uma empatia semelhante a um transe no observador. Será que os pintores vitorianos sabiam sobre a existência de formas e figuras persistentes durante EAC?

Vamos considerar outra peça de evidência. Havia, na Europa do século XIX, um uso bastante comum e disseminado de Láudano e Paregórico (tinturas alcoólicas de soluções diluídas de ópio), prescritos na prática médica como analgésicos e sedativos. Como vimos na correlação entre ópio e estado hipnagógico acima, os efeitos narcóticos dos opiáceos podem ter facilitado e aprimorado as experiências hipnagógicas. Isso pode ter dado uma vaga consciência das formas giratórias, que são típicas de uma natureza hipnagógica. Portanto, o uso de espirais e curvas catenárias nessas pinturas citadas pode ser considerado como um procedimento voluntário para imitar a experiência ópio-hipnagógica. Esse esquema, supostamente adotado pelos pintores de fadas, não se encaixa em minhas duas categorias de representação verdadeira de imagens mentais visuais, a saber, o estado de laço e a recordação de imagens. Os pintores vitorianos estavam usando um dispositivo composicional inteligente para induzir um estado semelhante a vertigem no observador. Como havia a necessidade de retratar o tema de seres fantásticos tão presentes nestas peças de Shakespeare, uma forma dinâmica composicional apropriada e adequada era necessária. E a espiral e a curva catenária provaram ser adequadas para fornecer essa dinâmica.

Considerando que as pinturas de fadas são ilustrações de textos literários, a presença desses traços seria melhor lida como traduções indiretas ou imitações de verdadeira hipnagogia. Ainda mais, a existência de criaturas minúsculas, que teoricamente poderia apontar para Micropsia (PV 3.3), deveria ser melhor atribuída ao conteúdo dos textos e às crenças gerais em fadas como seres minúsculos.

John Anster Fitzgerald (1823-1906)

Evidência do uso visível de drogas pode ser detectada nas obras de outro pintor vitoriano, John Anster Fitzgerald. Em “O Sonho do Cachimbo” (c.1870), a fumaça que cobre toda a superfície sai de um *cachimbo fumegante*, posicionado no canto inferior direito da pintura. Criaturas fantásticas povoam a cena. Em “Pesadelo” (c.1857-8), fig. 030, Fitzgerald usa uma

representação óbvia de medicamentos ao lado da cama de uma sonhadora irrequieta e retrata duendes servindo medicamentos em copos. Gere e Lambourne (1998)[121] apontaram que "de todos os pintores de fadas, as obras de Fitzgerald têm a referência mais óbvia a alucinações induzidas por drogas" (p. 115). No entanto, em linha com meu argumento anterior, eu enfatizo novamente que essas "alucinações" são apenas indiretamente induzidas por drogas. Elas poderiam ser mais apropriadamente descritas como imagens hipnagógicas induzidas, e facilitadas pelo relaxamento proporcionado pelo narcótico.

Se olharmos para as pinturas de Fitzgerald, notaremos sua iconografia como um verdadeiro compêndio de exemplos da segunda fase da imagem hipnagógica. Quanto à questão da falta de FC em sua pintura, isso poderia ser explicado pelo fato de que a representação de padrões geométricos em pintura era algo inconcebível para a época, ou pela suposição de que ele não teve acesso à primeira fase. Isso também não teria conexão direta com o assunto das fadas, além do uso da composição em espiral, como vimos. Para retratar adequadamente o assunto, Fitzgerald parece representar a iconografia típica da segunda fase figurativa do estado hipnagógico.

Relembrando que o ópio não é um alucinógeno, mas apenas um facilitador do estado hipnagógico, podemos nos voltar para o que Maas (1998) disse sobre o ópio e as pinturas de Fitzgerald: "Com o sono, vieram sonhos fantásticos, com imagens violentamente intensificadas, quase orgásticas. O ópio ofereceu um paraíso verdadeiro de sensações caleidoscópicas, cores sendo sentidas tanto quanto vistas — quase uma descrição de pintura de fadas, especialmente as de Fitzgerald" (p. 19), e concordar com ele, mas apenas na medida em que sua descrição se ajusta mais perfeitamente ao estado hipnagógico.

Os duendes retratados por Fitzgerald possuem todos traços pontiagudos, membros semelhantes a palitos que terminam em fios, o que pode indicar a presença tanto de desvanecimento (FC 11) incorporada à figuração, ou dismorfopsia (PV 3.2). Suas pinturas também abundam com Teriantropos e Fitotropos (provavelmente dois dos recursos mais recorrentes em suas obras), que são instâncias claras de Categorias Mistas, 3.1 Hibridismo. Podemos também observar em suas obras os aspectos de Micropsia e Poliopia, PV 3.3 e 4, respectivamente, que são recursos recorrentes não apenas em suas pinturas, mas também em todos os pintores de fadas, como vimos anteriormente. Outro recurso é a intensidade das cores e a luminosidade, que ilumina a cena como se por um holofote teatral[122]. Essa luz con-

121 Em "*Catalogue Entries*".

122 Maas menciona o uso inovador dos holofotes nos teatros, como influência para a luminosidade de Fitzgerald.

centrada e focada se assemelha ao aparecimento luminoso da imagem em meio a obscuridade das pálpebras fechadas. Além disso, suas criaturas são frequentemente cercadas por aglomerados de pequenas estrelas cintilantes, especialmente em "A Barca da Fada" (1860), fig. 031, que, incidentalmente, é estruturada em espiral se enroscando em direção ao centro da imagem: a bandeja em que é servida alguma bebida (o láudano?). De acordo com os termos usados nesta tese, eu diria que o artista usou a abordagem de Recordação de Imagens, usando-a de tal forma que os elementos foram reunidos de várias imagens mentais e rearranjados para criar uma imagem coerente. Ou melhor ainda, que suas experiências em EAC anteriores inspiraram e forneceram elementos adequados para retratar um assunto de cunho sobrenatural.

Agora, eu deveria considerar a hipótese do papel do sonho em sua iconografia. Em sua pintura "O Sonho do Artista" (1857), fig. 032, o pintor é mostrado como se estivesse dormindo recostado em uma cadeira. O tema de alguém descansando com os olhos fechados também aparecem em "O Pesadelo" (c. 1857-1858) e em duas versões de "O Material dos Quais os Sonhos São Feitos" (ambas c. 1858). Seus títulos estabelecem que os personagens estão dormindo. Não podemos argumentar contra o que o autor pensava sobre seu próprio estado de mente. No entanto, podemos considerar o fato de que as fronteiras entre o estado hipnopômpico e os sonhos acontecidos no REM são às vezes borradas, um estado se fundindo no outro. Essa falta de fronteiras precisas é o que pode ter levado a maioria das pessoas a aplicar o termo "sonhos coloridos" à imagem hipnagógica propriamente dita[123]. Além disso, as características dos duendes retratados na obra de Fitzgerald devem muito mais à hipnagogia do que às imagens de sonhos.

Uma última consideração é a posição dos braços da mulher na cama em "O Pesadelo", onde seu cotovelo esquerdo está virado para cima, o que indica uma certa tensão muscular, não configurando a inconsciência total requerida para ser um sono completo[124].

Finalmente, gostaria de apresentar um exemplo deste movimento de Pintura de Fadas, em que nem hipnagogia nem imagens de sonhos foram retratadas, mas sim alucinações propriamente ditas. De acordo com Gere e Lambourne (1998), "o tema de visões e alucinações pessoalmente experienciadas é comum a vários pintores de fadas vitorianos". Esses autores apontaram que o "Retrato de Charles Doyle, uma Meditação" (1885-1893), fig. 033, foi feito após a epilepsia e o alcoolismo terem levado Doyle a ser

123 Mavromatis (1987) sugere o termo "sonhos hipnagógicos" para certos sonhos que apresentam características hipnagógicas fantasticamente coloridas e originais.

124 Ver Gray, A. A. (1987) "*Nightmares, Hipnagogic Hallucinations, and Sleep Paralysis*" para uma descrição de certos tipos de interconexões entre esses fenômenos.

internado no Asilo Real de Lunáticos de Montrose. E, de fato, essa aquarela retrata o artista acordado, sentado em uma cadeira, cercado por espectros típicos de alucinações psicóticas, nas quais não se pode observar FC ou PV, apenas criaturas noturnas tentando assustá-lo e sussurrando em seu ouvido, ou seja, alucinação psicótica auditiva.

Concluindo esta seção, devo dizer que todas as evidências acima indicam a presença da imagem hipnagógica influenciando a iconografia relacionada a essa escola, mas não suas escolhas temáticas, cuja natureza foi mais determinada por textos shakespearianos.

Surrealismo

O Movimento Surrealista, como é bem conhecido, estava profundamente preocupado com os EAC. Portanto, é provável que se espere uma ligação entre esse movimento e a hipnagogia.

O Surrealismo começou como um movimento literário que utilizava o artifício da Escrita Automática. Não foi senão só após a presença de Max Ernst e a introdução do fartamente ilustrado livro de Hans Prinzhorn, "*Bildnerei der Geisteskranken*" (1922) no meio surrealista, que esse movimento finalmente direcionou sua atenção para o meio pictórico (os artistas franceses puderam ver a figuras do livro, sem a necessidade de compreender o texto em alemão!). Essa mudança culminou com o artigo "*Les Yeux enchantés*"[125] de Max Morise, juntamente com os chamados Desenhos Automáticos de André Masson. Veremos alguns exemplos de imagem hipnagógica — primeiro em poemas surrealistas, e então sua presença nos métodos criativos de certos pintores surrealistas.

- Textos Surrealistas

Vamos considerar primeiro o fundador e eterno defensor do movimento, André Breton (1896-1966). Estimulado pelas obras dos precursores surrealistas Rimbaud e Lautréamont, por suas experiências em um pavilhão psiquiátrico durante a Primeira Guerra Mundial e, de acordo com Cardinal, "pela sua própria experiência de frases improvisadas flutuando magicamente na superfície da consciência enquanto ele estava em um *estado semiadormecido*" (1992, p. 95, ênfase minha), Breton, em 1919, iniciou experimentos em escritas aparentemente não controladas com Philippe Soupault. Usando os termos desta tese, aquele estado de "*semiadormecimento*", com a licença do meu orientador, deveria ser mais precisamente denominado hipnagógico.

125 Em "*La Révolution Surréalist I*" (1 de novembro de 1924), veja o artigo do Cardinal "*André Masson and Automatic Drawing*" (1996).

Breton (1974) nos conta sobre uma imagem auditiva que ele experimentou uma noite, antes de adormecer (portanto, hipnagógica[126]): "eu percebi, tão claramente articulada que era impossível mudar uma palavra, mas removida do som de qualquer voz, uma frase bastante estranha que veio a mim sem qualquer relação aparente com os eventos nos quais minha consciência concordava. Eu estava então envolvido, uma frase que me parecia insistente, uma frase, se eu posso ser tão ousado, *que estava batendo na janela*" (ênfase dele). A imagem auditiva foi acompanhada por uma "imagem visual fraca de um homem caminhando cortado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo do seu corpo"[127]. Ele percebeu que estava lidando com uma imagem de um tipo bastante raro e tudo o que ele podia pensar era incorporá-la no seu "material para construção poética" (1974[128], pp. 21-2). Isso é um exemplo inquestionável do uso de imagem hipnagógica (auditiva acompanhada por uma autossimbólica) para fins artísticos.

Breton descreve outra imagem auditiva quando acordou na madrugada — portanto, em um estado hipnopômpico — e viu espectros que eram "bastante adequados para serem usados em um rascunho ou serializados; de repente, eu encontrei, bem por acaso, frases bonitas, como eu nunca havia escrito. Eu as repeti para mim mesmo, palavra por palavra; elas eram excelentes" (p. 22). Breton as escreveu enquanto as palavras ainda estavam fluindo sobre ele, ele diz, em um "fluxo tão abundante que eu perdi uma grande quantidade de detalhes delicados" (p. 23)[129]. Breton também experimentou imagens visuais, ele diz, "se eu fosse um pintor, essa representação visual teria se tornado mais importante para mim do que a outra" (a imagem auditiva). Breton sugere a possibilidade de tal vivacidade de imagens visuais que elas poderiam ser projetadas no papel, ele diz: "Com um lápis e uma folha de papel em branco à mão, eu poderia facilmente traçar seus contornos. Mais uma vez, não se trata de desenhar, *mas simplesmente de traçar*" (ênfase dele)[130], como se houvesse uma imagem eidética pairando sobre o papel, e ele apenas a decalcasse.

Outra referência a imagens hipnagógicas é dada por um dos artistas mais paradigmáticos do Movimento, Salvador Dalí. Em um poema (*L'Amour et le Mémoire*, 1931) dedicado à sua companheira de vida, Gala, Dalí diz:

126 Breton menciona Knut Hamsum, que sugeriu que essas "espécies de revelações" poderiam ser derivadas da fome. Ver o caso de Miró a seguir.

127 Note a propriedade visual das categorias mistas (homem mais janela).

128 Publicado pela primeira vez no "Manifesto do Surrealismo" (1924).

129 Ver a semelhança com o caso de Coleridge acima da inspiração para o Kubla Khan.

130 Ver a suposição de Lewis-Williams & Dowson sobre a projeção de imagens entópticas na arte rupestre.

"*...et c'est encore*

en dehors des sentiments

que ta représentation pure et unique

me fait bander et décharger

en dehors

des images hypnagogiques supplémentaires

de la masturbation

en dehors

de la courbe nostalgique

des lieux comuns pervers..."

["...e é ainda/ fora dos sentimentos/ que sua representação pura e única/ me faz ter uma ereção e gozar/ fora/ das imagens hipnagógicas suplementares/ da masturbação/ fora/ da curva nostálgica/ dos lugares comuns perversos...", em livre tradução].

Em outro texto, embora não em termos tão explícitos quanto anteriormente, ainda podemos encontrar pistas para a imagem mental visual. Em "O Asno Podre"[131], Dalí expõe seu método Crítico-Paranoico. Ele fala da paranoia como um mecanismo de força e poder, que pode levar a uma crise mental tão grave quanto uma alucinação. Ele afirma que, "por meio de um processo de pensamento paranoico deliberado (como através do automatismo e *outros estados passivos*)" (ênfase minha), uma desacreditação completa do mundo da realidade será alcançada; sem dúvida, uma referência a EAC. No mesmo texto, ele afirma que a atividade paranoica está "o mais longe possível dos fenômenos sensoriais" e está mais ou menos relacionada à alucinação[132].

Outro exemplo de referência à imagem mental visual é encontrado em um parágrafo do poema "*L'Éternité dans les Draps Noirs*" (1959)[133], de Jean-Pierre Duprey, que diz:

"*Ailleurs, j'ai fermé portes et fenêtres, baissé les stores, cherché les poisons viables, j'ai la bougie comme l'intérieur de la vue et rien ne m'empêchera de me Jeter au feu des boulets de souvenirs*".

131 Na revista *Grand Street*, nº 60, de 1º de março de 1997.

132 É digno de nota o uso de Dalí de terminologia e princípios psicológicos precisos em sua discussão, o que aponta para um bom conhecimento dessa área científica.

133 Reimpresso em "*La Fin et la Maniere*" (1965), como mencionado por Pierre, J. e Schuster, J. (eds.) (1988).

["Em outro lugar, eu fechei portas e janelas, baixei as cortinas, procurei pelos venenos viáveis, eu tenho a vela como o interior da visão e nada me impedirá de me lançar ao fogo das balas da memória", em tradução livre].

A poesia de Duprey, sem ser tão explícita quanto de Dalí, fala sutilmente sobre a imagem mental visual, devido a várias pistas que ele nos dá de entrar em um EAC. Cada segmento desse parágrafo parece expressar ideias relacionadas aos EAC. Assim, ele começa mencionando uma metáfora de privação sensorial por meio do fechamento de portas, janelas e cortinas[134]. Em seguida, ele procura os venenos prováveis, que podem ser os alucinógenos. Da mesma forma, a ideia de uma vela dentro da visão sugere as luzes típicas de vários fenômenos subjetivos. O último segmento também é de interesse para nós, pois menciona seu lançamento iminente ao "fogo das balas da memória", o que destaca a importância de luzes e do material armazenado na memória, crucial para a produção de mentalizações.

Duprey escreveu seu poema durante o segundo momento do Surrealismo, décadas após Breton ter estabelecido os princípios da Escrita Automática no início dos anos 1920, e pode ou não se referir à hipnagogia.

Embora a hipnagogia faça parte das preocupações de Dalí, em seus textos Dalí recorrentemente tenta rebaixar seu papel em seus métodos criativos. Quando deixa Paris para uma estadia em Port Ligat (Cadaques) com a intenção de construir os primeiros passos do método Crítico-Paranoico, Dalí declara que deixou certas ideias, por assim dizer, cozinhando por meses na arena cultural de Paris, a fim de reunir os resultados esperados ao retornar; ele diz: "Eu semeio entre o grupo surrealista os *slogans* ideológicos necessários contra a subjetividade e o maravilhoso. Para os pederastas, o problema era simples: eu reatualizei o romanticismo clássico de Palladio[135]. Para os viciados em drogas, eu forneci uma teoria completa de imagens hipnagógicas e falei de máscaras de minha invenção para ver sonhos em cores" (Dalí, 1948, p. 296). Para Dalí, já não era mais o tempo para estados e métodos de criação passivos e puramente receptivos, como o estado hipnagógico e o automatismo; eles estavam "em liquidação" e dando lugar à "irracionalidade objetiva". Assim, em "Conquista do Irracional", ele diz: "o automatismo psíquico puro, sonhos, experimentos oníricos, objetos surrealistas funcionando simbolicamente, ideografismo instintivo, irritações fosfenomenais e hipnagógica não parecem ser, hoje, processos evolutivos" (*sic,* p. 417). Dalí apresentou duas principais objeções contra os métodos passivos: primeiro, as imagens alcançadas por esse método eram facilmente reduzidas pela

134 Ver acima imagem semelhante em "*The hand of sleep closing the latch*" ("A mão do sono fechando o trinco"), de Wordsworth.

135 Andrea Palladio (1508-1580) é considerado o maior arquiteto do norte da Itália do século XVI.

psicanálise à linguagem lógica ordinária. Em segundo lugar, essas imagens possuíam uma característica "virtual e quimérica", que já não se adequava ao "princípio de verificação"[136] surrealista. Apesar de suas reservas, Dalí faz uma exceção muito positiva em favor da metodologia passiva, dizendo que as imagens alcançadas dessa forma "ainda continuam a oferecer um resíduo ininterpretável e uma margem autêntica e muito vasta de enigma, especialmente para o grande público". Considerando tal observação, juntamente com seu grande sucesso comercial com "o grande público", pode-se supor que o método hipnagógico passivo de alcançar imagens não foi, afinal, descartado por Dalí.

- Pinturas Surrealistas

Demonstrei anteriormente a presença de imagem hipnagógica em textos surrealistas. Por outro lado, a influência da arte dos psicóticos no Surrealismo está bem estabelecida[137]. O clássico livro de Hans Prinzhorn[138] - que estudou a produção dos asilos dos países de fala alemã, e centrou sua análise em 10 Mestres Esquizofrênicos - havia circulado entre os membros do movimento, seguido de grande entusiasmo genuíno pela criação de imagens dos doentes mentais, o que levou a uma guinada do movimento em direção às artes visuais. Fato este, aliás, pouquíssimo reconhecido pela historiografia da arte deste movimento, talvez pela contiguidade de um dos movimentos oficiais da arte integrada estar imbuído do trabalho e do imaginário de um dos estratos considerados mais baixos da sociedade, *i.e.* os internos em hospitais psiquiátricos.

Como este meu livro propõe a imagem hipnagógica como base para as obras de arte de Artistas Marginais Psicóticos, pode ser axiomático, dado a natureza visual das imagens hipnagógicas, que a presença dessas imagens também subjaz ao processo pictórico de alguns artistas surrealistas. A seguir, veremos alguns artistas surrealistas cujo método de trabalho criativo é, sem dúvida, nutrido pela hipnagogia.

136 Esses princípios foram anunciados pela primeira vez por Breton no *Discourse on the Dearth of Reality*.

137 Para uma descrição completa da influência da arte psicótica na arte integrada em geral, ver o catálogo completo da exposição "*Parallel Visions – Modern Artists and Outsider Art*" (1992).

138 *Bildnerei der Geisteskranken*, (1922), algo como a Artesania ou Produção de Imagens do Doente Mental.

Max Ernst (1891-1976)

Max Ernst deve a descoberta de uma de suas técnicas pictóricas — a frotagem — a um incidente na infância, quando a visão de um painel de mogno artificial oposto à sua cama havia "induzido um daqueles sonhos entre o sono e a vigília". Ernst recordou essa experiência em 1925, quando olhava para as úmidas tábuas do piso de uma pousada à beira-mar em tempo chuvoso. Ele diz: "fiquei impressionado com a maneira como o piso, com seu grão acentuado por muitas lavagens, obcecava meu olhar nervosamente excitado" (Ernst, 1964, p. 64).

Engajado no emprego efetivo da técnica, que implica esfregar um material de desenho sobre uma folha de papel opostamente a uma superfície áspera, Ernst criou manchas que representavam "...rochas, mar e chuva, tremores de terra, a esfinge em seu estábulo, as pequenas cápsulas ao redor da terra, a omoplata de Caesar, posições falsas, um xale coberto com flores de geada, pampas", certamente um processo de "ver" imagens mentais em manchas aleatórias[139]. Quando Ernst colheu os primeiros frutos do processo de frotagem, ele os chamou de "História Natural". Ele afirma que uma série de sugestões e transmutações chegaram a ele espontaneamente, como "visões hipnóticas". Argumentando que o processo se revelou um equivalente verdadeiro à escrita automática, Ernst alega que, durante a técnica de frotagem, o artista está "presente como um espectador, indiferente ou apaixonado, no nascimento de sua própria obra"[140].

A frotagem teve um paralelo com outra técnica que Ernst afirma ter inventado[141] anteriormente, em 1919, isto é, a colagem feita a partir de catálogos científicos ilustrados. As figuras dos objetos haviam igualmente obcecado seu "olhar nervosamente excitado". Para o desfecho de ambas as técnicas, tudo o que Ernst tinha a fazer era adicionar o que se tornara visível para ele; diz ele: "obter uma imagem fixa e fiel de minha alucinação"[142] (p. 70).

A presença de formas constantes alucinatórias na obra de Ernst já foi avaliada por M. H. Keeler em seu "Mecanismos de Alucinação de Klüver,

139 As propostas de exercícios de imaginação de Leonardo da Vinci e Piero di Cosimo.

140 Note uma das descrições de hipnagogia em que o experimentador é um espectador passivo.

141 De acordo com Legge (1985), Ernst afirma incansavelmente que suas próprias ideias e métodos antecedem os de Dalí. Para uma descrição completa dessa questão problemática de pioneirismo, ver sua tese *Conscious Sources of the Unconscious*.

142 Essa ideia de "fixar" uma imagem fugaz é parte da teoria do fenômeno entóptico de Lewis-Williams e Dowson, exposta no Capítulo 2, e foi mencionada anteriormente como um dos processos de captura de imagens de Breton. Incidentalmente, também pode ser notada no método criativo do artista marginal P. M. Wentworth.

ilustrados pelas pinturas de Max Ernst"[143]. No entanto, Jos ten Berge (1992) argumenta que Keeler falha em estabelecer uma relação causal entre os padrões nas obras de Ernst e as constantes de Klüver. Essa relação causal, eu sustento, pode ser pelo papel da imagem hipnagógica.

Resta dizer que o processo fundamental às colagens de Ernst — e também de outra artista surrealista, Hannah Höch — é o de juntar peças tiradas de diferentes objetos. A imagem resultante é então composta por uma mistura de características, e esse traço coincide exatamente com o hibridismo das Categorias Mistas (PV 3.1), tão referido neste trabalho como típico da hipnagogia, e por extensão, das obras de certos psicóticos. O hibridismo é quintessencialmente um procedimento semelhante a uma colagem. Eu certamente não assumiria que Ernst fez suas colagens em um transe ou a partir de um transe, mas essas obras mostram evidências de uma compreensão intuitiva de um dos processos fundamentais de alteração de formas realizados durante o estado hipnagógico, ou de uma das características das obras de psicóticos, que ele conhecia tão bem: Ernst teve um papel fundamental na inclusão da arte psicótica na "Dada-Vorfrühling" (Dada Início de Primavera) uma exposição Dada de Colônia em 1920, logo dois anos antes da edição do *Geisteskranken*. Pode ter sido sua compreensão intuitiva das Categorias Mistas na imagem mental ou do conhecimento da arte de psicóticos que pode ter levado sua colagem "Édipo" a ter uma semelhança tão impressionante com o desenho "Pastor Miraculoso" de Natterer, como é tão extensivamente apontado (figs. 034 e 035).

- Salvador Dalí (1904-1989)

O que pôde ser notado em uma subseção acima era que Dalí estava ciente do termo "hipnagógico" e de certas hipóteses concernentes à sua gênese[144]. Assim, ele escreve sobre "a transformação concreta de fosfeno noturno em uma imagem hipnagógica ou de 'fosfeno de vigília' em uma imagem objetiva" (1948, p. 418). Conhecendo técnicas de indução do estado hipnagógico, Dalí usou o método um pouco cômico e inverossímil de segurar uma colher em uma mão e colocar sua parte côncava ajustada sob seu queixo, enquanto esperava o início do sono. Adormecendo, ele soltaria a colher, fazendo com que sua cabeça caísse, e consequentemente, acordasse[145]. Dalí então registraria as imagens autossimbólicas hipnopômpicas correspondentes ao susto de acordar desta forma.

143 Em W. Keup (ed.), *Origin and Mechanisms of Hallucination* (1970).

144 Ver Seção "Gênese", no Capítulo 1.

145 Provavelmente inspirado por Silberer (1909). Ver também Nielsen (1992), procedimento de "Soneca em Pé".

Uma pista óbvia para verificar a veracidade do estado hipnopômpico em Dali pode ser encontrada no título de uma das suas pinturas: "Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao Redor de um Romã Um Segundo Antes de Acordar" (fig. 036). Se a inspiração veio de seu método com a colher, não sabemos. O fato é que claramente fala de "um segundo antes de acordar"[146]. Vemos nessa pintura uma representação de uma metamorfose dinâmica (PV 6 e 7). A pintura mostra uma sequência começando com uma romã. De uma brecha em sua casca, um peixe salta; então, da sua boca aberta, sai um tigre, da cuja boca ainda podemos ver a ponta da cauda: a última parte de outro tigre, também saltando. Finalmente, um rifle parece ter saído, mais uma vez, da boca do segundo tigre, e vai com a ponta da baioneta indo diretamente perfurar o braço de uma mulher nua deitada sobre um fragmento de rocha. Da romã à ponta da baioneta, um arco completo é formado, o que implica que um único movimento foi feito, durante o qual uma transformação foi realizada. Ao fundo, um elefante com pernas de aranha está caminhando, carregando um enorme bloco piramidal (um dos marcos ultra usados e desgastados de Dalí), o que exemplifica um caso clássico de Categorias Mistas. Este é um caso exemplar de Recordação de Imagem: foi experienciada uma imagem antes da criação real da pintura, o artista a recorda e a representa com cuidado, com, é claro, as inevitáveis adições, subtrações e outras mudanças. Nessa pintura em particular, o grupo de figuras ao fundo e o grupo na frente pertencem a duas imagens originais diferentes, reunidas aqui por um propósito composicional[147].

Joan Miró (1893-1983)

O método criativo de Joan Miró parece ter se afastado gradualmente da percepção sensorial para a imagem visual mental. Sua pintura "A Fazenda" (1922) foi a culminação da abordagem sensorial anterior e um divisor de águas para sua criação de arte mais orientada para a imagem. Na época em que ele estava trabalhando no estúdio de Gargallo, uma escassez de dinheiro o levou a passar fome, e sendo muito orgulhoso para pedir ajuda aos colegas, ele vivia à base de alguns figos secos por dia. Durante esse período, ele diz: "Eu comia pouco e mal... a fome me dava alucinações, e as alucinações me davam ideias para pinturas"[148]. Olhando para o seu estúdio, ele tentava capturar os espectros no papel ou na tela. Miró afirma que ele estava

146 Embora ele ainda mencione o termo "sonho", estando ciente da terminologia psicológica precisa, pode ser uma tentativa de se fazer entender mais facilmente pelo "grande público", no que nisso foi um grande mestre!

147 Podemos afirmar isso pois ele usou a imagem do elefante em dezenas de obras diferentes.

148 Em "*Souvenirs de la Rue Blomet*", transcrito por Jacques Dupin, 1977, em Miró (1987, p. 103).

desenhando quase inteiramente a partir de alucinações e cita "O Carnaval do Arlequim" (1924-5), na fig. 037, como derivado de alucinações produzidas pela fome (Miró, 1978, p. 84[149]).

Sobre essa pintura, Miró, em seu estilo lapidar de poesia, escreveu sobre "O novelo de lã desenrolada por gatos vestidos como arlequins fumarentos, girando dentro de mim e esfaqueando meu estômago durante o período da minha grande fome que deu origem às alucinações registradas nessa pintura, linda floração de peixes em um campo de papoula..."[150].

Uma pergunta permanece aberta sobre se haveria de fato uma correlação entre fome e alucinação. Pode ser o caso de que a fome seja uma forma de privação sensorial. Como tenho apontado ao longo desta tese, a alucinação é um termo genérico, guarda-chuva, e, portanto, indistinto; assim, refinando a terminologia, Miró estava experimentando um estado hipnagógico? Não encontrei nenhuma menção na literatura científica sobre a conexão entre a fome e a hipnagogia. Se as "alucinações" que ele experimentou tivessem uma base hipnagógica, deveríamos esperar encontrar FC e/ou PV, pelo menos nas pinturas desse período. E, de fato, além de espirais (FC 6), suas obras em geral, como todos sabem, abundam com formas que se desvanecem (FC 11), linhas radiantes (asteriscos, FC 7) e curvas catenárias (FC 4), particularmente na fig. 037. No entanto, isso pode constituir apenas uma coincidência, e não estou particularmente seguro sobre a presença de hipnagogia na obra de Miró. Se as supostas "alucinações induzidas pela fome" de Miró o levaram a experimentar FC, o sistema composicional ordenado e preciso, empregado por uma mão consciente, sugere que essas chamadas alucinações lhe deram apenas uma inspiração passageira em direção a uma carreira inteiramente preocupada com outros assuntos, como a elegância do traço, a leveza do toque, a poesia dos espaços vazios e da economia dos elementos.

Com relação à disputa sobre o modo passivo ou ativo de busca por ideias e imagens, proposta por Dalí, parece que Miró optou pelo primeiro. De acordo com Rowell, as imagens elementares de Miró emergem de uma condição resoluta de circunstâncias arranjadas de modo a atingir "uma receptividade completa e acesso direto às fontes da imaginação" (1987, p. 18). Para lançar luz sobre essa questão de métodos ativos e passivos de criação, vamos investigar brevemente o procedimento criativo de um quarto pintor surrealista, René Magritte (1898-1967). As pinturas produzidas no período entre 1926 e 1936, em suas palavras, foram "o resultado de uma busca sistemática por um efeito poético perturbador". Essa "busca sistemática" é, sem dúvida, um método ativo, que se baseava na encenação voluntária

149 E também em "*I dream of a large Studio*", em Xxe, Paris, maio de 1938, em Miró, 1987, p. 161.

150 Publicado em *Verve* (Paris), janeiro-março de 1939

de objetos comuns fora de contexto, em combinações novas e inesperadas. O novo arranjo criou, assim, um "sentido poético perturbador — por meio de uma troca perfeitamente natural" (Magritte, 1938)[151]. Essa abordagem certamente tem sua fonte na citação bem conhecida do fantástico poeta Lautréamont (1846-1870): "Belas como o encontro casual, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva". E, paradoxalmente, esse mesmo axioma foi proposto por Ernst como o mecanismo central de sua técnica de colagem. Ernst pensava na colagem como sendo criada "em um plano não apropriado de duas realidades distantes". O paradoxo reside no fato de que a colagem, assim como a frotagem, são técnicas que, como vimos anteriormente, pressupõem um método passivo, um ato de receber, por assim dizer, certas imagens indistintas como um espectador. Essa questão de metodologias ativa e passiva de criação, que implica processos voluntários e involuntários, está além do escopo da tese. Mas se traduzíssemos a terminologia que estou agora usando, eu talvez colocasse minhas propostas de Estado de Laço e Recordação de Imagem sob os termos de método ativo e passivo, respectivamente. Talvez, pois pessoalmente considero essa questão de métodos ativos e passivos como absurda: de onde vêm, em última instância, as imagens e ideias que chegam em uma mente "passiva"? A mente é espectadora de um espetáculo criado por quem, e onde? Sem dúvida, embora constituída por vários módulos e agentes, temos apenas uma mente. O que podemos ter certeza é de que certas agências estão mais ativas durante o ato criativo do que outras. É inconcebível a noção de uma mente, como um todo, ser um tipo de receptor de rádio, ou de *tabula rasa*. Em resumo, a mente está sempre ativa, e não poderia ser de outra forma.

Edgar Ende (1901-1965)

Provavelmente, o pintor integrado que mais visivelmente fez uso de imagens hipnagógicas como uma fonte criativa para suas obras foi o surrealista alemão Edgar Ende[152]. Em uma entrevista (Ende & Krichbaum, 1985), seu filho Michael Ende[153] fala sobre o processo que seu pai usava para encontrar ideias para as pinturas. É relatado que Ende costumava em silêncio e com uma "consciência vazia" sentar-se em um sofá dentro de uma sala escura por vinte e quatro horas ou mesmo mais. Após alcançar um certo estado, imagens então surgiriam diante de seus olhos. É relatado que essas imagens consistiam em uma marcha dinâmica de imagens. Quanto à

151 Em *The Penguin Book of Art Writing* (1998), p. 452.

152 Tenho que agradecer a Thomas Roeske por gentilmente me fornecer essas informações e traduzir material bibliográfico.

153 Autor do *bestseller* "A História sem fim".

natureza dessas imagens, é relatado que elas eram às vezes estáticas e, em outras vezes, se moviam (Fixidez e Movimento).

Também é relatado que as imagens estavam bem focadas e que Ende costumava ter um lápis conectado a uma pequena lâmpada, que ele podia acender quando necessário. Ende escolhia cuidadosamente o que registrar e esboçava apenas as imagens que ele considerava interessantes, descartando o que era considerado material irrelevante[154]. Posteriormente, ele reelaborava as imagens para pinturas à óleo com adições e subtrações.

Outro ponto, que confirma o processo de Ende como hipnagógico, é sua correspondência com experimentos sobre Privação Sensorial. Estritamente falando, as imagens de Ende são produzidas em um estado idêntico às condições efetivadas em experimentos pela Psicologia Experimental, e as imagens vistas pelos sujeitos nesses experimentos são idênticas às vistas espontaneamente durante o início do sono[155].

Se o estado que Edgar Ende passou foi realmente hipnagógico, então as pinturas feitas após as imagens experienciadas conteriam, de acordo com a tese, FC e/ou PV. E, de fato, o que a figura 038 nos mostra são Dinâmicas (PV 6) e Poliopia (PV 4). A presença desses atributos em várias de suas pinturas indica a correção da suposição.

Michael Ende também afirma[156] que seu pai reunia uma grande quantidade de imagens registradas em arquivos e, ao decidir sobre uma em particular, trabalhava nela, produzindo mudanças com base em critérios puramente estéticos, como composição e simplificação. Um segundo passo era o de resolver problemas de cores. E ainda, quando finalmente aplicava a ideia na tela, existia um estágio adicional de modificações, preocupado apenas com a necessidade dos elementos essenciais, excluindo tudo o que não era necessário.

Tudo isso para dizer que a questão da diferença entre a experienciada imagem mental visual e a obra produzida a partir dela é tornada ainda mais aparente aqui: a imagem mental original foi manipulada com esforço e filtrada por várias concepções artísticas tradicionais. Aliás, uma manipulação de algum tipo pode ocorrer também com certos Artistas Marginais Psicóticos (como veremos no caso de Natterer), que hipoteticamente utilizam a mesma fonte de imagens mentais. No entanto, se isso for verdade, esses artistas marginais manipulariam as imagens inquestionavelmente com muito menos, por assim dizer, filtros educados em escolas de arte.

154 Vale notar, em minha distinção entre Fixidez e Movimento, sobre uma "inteligência" que apenas certas imagens possuem.

155 Ver "Condições para excitação", no Capítulo 1.

156 Em seu *site* https://edgarende.de/en.

Malcolm McKesson (1909-1999)

Com o apoio de sua esposa, Malcolm McKesson abandonou o mundo dos compromissos comerciais e sociais em 1961, para se dedicar inteiramente à arte (Thomne, 1994[157]). McKesson viveu em um quarto cheio de desenhos que ele manteve em segredo por quase quatro décadas. Sua falta de preocupação com uma audiência para sua própria produção e sua maneira de vida um tanto bizarra o tornariam facilmente merecedor do rótulo de "marginal". Além disso, seu universo imaginário complexo — composto por princesas, pajens, amantes e escravos — sugere uma enciclopédica vida alternativa, que é um dos princípios de MacGregor para ser um *outsider artist*. No entanto, a situação financeira de McKesson está em oposição direta ao mito do marginal (Rhodes, 2001). Devido à dificuldade levantada por Rhodes de categorizá-lo como um marginal e, além disso, por ele não ser um psicótico diagnosticado[158], eu coloquei seu caso neste capítulo e não no dedicado a estudos de caso psicóticos[159]. Mas por que, então, estou discutindo-o como um Exemplo Comparativo neste capítulo? A resposta virá de forma direta a seguir.

Martin T. Wilner, MD, um psicanalista freudiano e psiquiatra, intitula seu ensaio[160] sobre McKesson como "*Half-asleep, just sensations: the hipnagogic drawings of Malcolm McKesson* (Meio-adormecido, apenas sensações: os desenhos hipnagógicos de Malcolm McKesson). Wilner afirma que os desenhos de McKesson, "criados em um estado febril hipnagógico de excitação sexual acoplada com tormento ansioso, são um agregado de marcas de caneta agitadas repetidamente gravadas em qualquer papel que lhe venha às mãos". Portanto, se hipnagógicas, essas marcas de caneta repetidas trariam algum sinal de FC e/ou PV — os sinais que este livro estabeleceu como índice da existência de hipnagogia?

Infelizmente, não é o caso. Os desenhos de McKesson, como exemplificado na fig. 039, são sempre feitos com um movimento nervoso da mão, criando um padrão de linhas pretas e grossas entrelaçadas. A criação dessa malha é modulada com mais ou menos traços, construindo assim a impressão de planos tridimensionais, que são representados em *chiaroscuro*. Não consegui encontrar sinais de FC nem de PV nesses traços, não há padrões

157 Página não numerada de um catálogo de exposição da Galeria Henry Boxer.

158 Estou ciente de que este não é um critério claro, considerando que um dos meus casos do Capítulo 6, Hélêne Smith, também não foi diagnosticada como psicótica. Ela é, no entanto, um caso de *Classic Outsider* europeu.

159 Outro motivo, mais trivial, é que eu vim a conhecer seu caso após completar o (quase) manuscrito final da tese, portanto o estudo de seu caso foi feito de forma mais superficial.

160 No mesmo catálogo mencionado anteriormente.

nem atributos, apenas uma construção quase escultórica de volumes corporais estáticos e hieráticos.

Além disso, sua habilidade como desenhista mostra sinais de vir de um frequentador de museus em seu domínio do espaço perspectivo e seu agudo senso de contar histórias. No entanto, seus personagens são semelhantes a bonecos, cujas formas parecem sair de um molde, de uma linha de montagem de uma fábrica de brinquedos.

Parece, pela falta de FC e PV, difícil entender os motivos que levam Wilner a estabelecer os desenhos de McKesson como hipnagógicos. De acordo com o método utilizado nesta tese, ou seja, detectar padrões e/ou atributos na obra de alguém para estabelecê-la como fundada em hipnagogia, não consigo ver como a afirmação de Wilner pode ser fundamentada.

CAPÍTULO 5
PONTOS GERAIS SOBRE A ARTE MARGINAL, IMAGEM MENTAL E PSICOSE

Preâmbulo

Neste capítulo, tentarei delinear o conceito de Arte Marginal, a fim de estabelecer a circunscrição exata da minha investigação. Portanto, investiga as consequências de relacionar o conceito de imagem mental à questão da Arte Marginal em conexão com a Psicose. Este capítulo prepara o terreno para os dois capítulos seguintes, no sentido de que delimita e ajuda a focar o campo da investigação.

Arte Psicótica

Este livro lida principalmente com obras realizadas por indivíduos diagnosticados como psicóticos, logo subscrevo a noção de que existe uma Arte Psicótica. Considerando que a arte é uma "coisa mental" (como Leonardo da Vinci havia apontado), então, se uma mente é de alguma forma alterada por uma doença mental, consequentemente, o produto dessa mente — a arte — será alterado de acordo; mas apenas com a cláusula de que a doença deva afetar o processo de criação de imagens nessa mente. Portanto, a psicose deve produzir um tipo distinto de arte, e o termo "Arte

Psicótica" seria válido. Este termo abrangeria as obras realizadas por certos indivíduos talentosos, diagnosticados como psicóticos, cuja produção visual alcançou uma alta qualidade estética[161]. Assim sendo, este termo significa "arte vinculada à condição", como Navratil propôs. Em outras palavras, é a arte feita por um grupo de indivíduos que notadamente possuem certas dificuldades psicopatológicas[162] e que esta condição afeta de uma forma ou de outra sua produção.

Contra a noção de uma "arte psicótica", argumentou-se que não é a doença mental, mas o longo encarceramento e a privação imposta aos internos de hospitais psiquiátricos, que foi o principal determinante para originar sua perturbadora arte, como Thévoz (1995) propôs. Contra tal noção gostaria de apresentar alguns exemplos de artistas que produziram obras de arte altamente perturbadoras sem, no entanto, terem sido internados. O primeiro é Henry Darger, um recluso com obsessão meteorológica, que pode ou não ter sido psicótico mas possuía comportamento bastante excêntrico[163], embora nunca tenha sido internado; o outro é Schröder-Sonnenstern de comportamento ultra errático (foi pecuarista, *performer* de circo, vendedor de cigarros, ladrão de cavalos, chantagista, líder de seita, e detento), para contestar essa hipótese. Se o internamento fosse a única causa para a produção de arte perturbadora, as obras de prisioneiros teriam um poder semelhante aos dos psicóticos. No entanto, a diferença na categoria das imagens é imensa. A qualidade geral das obras de prisioneiros[164], a falta de surpresa visual e originalidade, juntamente com a ausência de visão enciclopédica, e a criação de um universo paralelo ao mundo dado (uma cosmogonia própria), certamente apontam para a afirmação de que a doença mental é o verdadeiro determinante da alta qualidade da criação psicótica, em vez do encarceramento.

Eu subscrevo as abordagens de Navratil e Prinzhorn e afirmo que a doença é o principal constituinte e desencadeador da produção artística desses indivíduos. Ao discutir o caso Franz Bühler, um de seus dez Mestres Esquizofrênicos, Hans Prinzhorn afirmou que podemos ver "cada mudança

161 Obviamente, para uma alta qualidade estética, uma poderosa concentração mental direcionada ao trabalho visual é um pré-requisito.

162 Eu iria tão longe a ponto de acreditar que, sem a doença, esses indivíduos nunca teriam se tornado artistas. Mas encontraria sérias dificuldades metodológicas em validar essa hipótese.

163 Nascido em Chicago, Darger frequentemente afirmava ser brasileiro nascido em São Paulo com o sobrenome Dagarius, mas não há qualquer evidência disso.

164 Ver *Bildnerei der Gefangenen*, de Prinzhorn (Arte dos Condenados) (1926) e comparar a qualidade com *Geisteskranken*.

no seu método de desenho como causada pela doença, ou seja, podemos ter certeza teórica dos efeitos da doença no desenho" (1995, p. 218).

Distinção entre Artistas Integrados e Marginais

O conceito de "*Outsider Art*" foi criado por Roger Cardinal, em seu homônimo e influente livro de 1972, como um equivalente em inglês ao termo francês "*Art Brut*", que foi postulado por Jean Dubuffet na metade dos anos 40. Dubuffet pretendia que uma obra de "*Art Brut*" tivesse uma certa crueza e qualidade *visionária,* que fosse "bruta" no sentido de não polida, não contaminada pelo que ela chamava de "arte cultural", *i.e.,* o sistema de arte integrada. Da mesma forma, os fatores definitivos e decisivos para atribuir a categoria "*outsider*" a uma peça visual, de acordo com Cardinal, seriam se existem qualidades de "feroz independência" e de " áspera autossuficiência". Além disso, devemos investigar se a obra possui uma certa "imediaticidade resplandecente e até aterradora", como Cardinal (2001) estabelece de forma bela como a expressão visível do que resolvi chamar neste livro de Arte Marginal Psicótica, ou seja, uma tradução quase literal do termo inglês. Podemos notar que, embora Cardinal estabeleça uma certa qualidade da obra como indicativa de considerá-la uma peça de "*Outsider Art*", os termos "*outsider"* e "marginal" se referem às circunstâncias sociais daquele que faz a obra, enquanto o termo de Dubuffet se refere à obra de arte em si.

Devo dizer, em primeiro lugar, que os conceitos polares de Arte Marginal e Arte Integrada são melhor vistos como "diretrizes vagas em vez de categorias coerentes e fechadas", como enfatizado por Thévoz (1994). No entanto, uma clivagem pode ser observada na forma como os estudiosos se reúnem em torno de um campo ou outro. O que é necessário para justificar a separação de certos artistas de um grupo maior? No nosso caso, por que uma cisão foi estabelecida entre a categoria de Arte Marginal e a tradição ocidental convencional? Vários conceitos foram apresentados na avaliação dessa extrusão. Discutirei agora certas proposições que foram apresentadas para categorizar os Artistas Marginais.

O critério do "autodidatismo" é mais comumente aplicado. Ele foi usado por críticos e comerciantes de arte como uma correspondência, um substituto ou um subconjunto da Arte Marginal. Contra esse critério, apresentarei vários casos de artistas marginais típicos e clássicos que receberam educação artística e alguns que até tiveram uma carreira como artistas. Um caso é o de Franz Bühler (Pohl) (1864-1940), que foi empregado como professor em uma escola de arte industrial. Dois outros casos de marginais com treinamento prévio em arte são Paul Goesch (1885-1940) e Carl Fredrik Hill (1849-1911). O primeiro foi um arquiteto e ambos foram pintores de carreira antes de serem internados em instituições psiquiátricas. Outro caso

é o de Louis Soutter (1871-1942)[165], que estudou engenharia, arquitetura, música e pintura e até se tornou diretor de belas artes do Colorado College. Todos os artistas anteriores são sempre apresentados como *outsiders*[166]. Como Dubuffet havia estabelecido os parâmetros na metade da década de 1940, os defensores do termo *Art Brut* concordaram há muito tempo que a falta de treinamento artístico seria um parâmetro confiável para categorizar artistas sob esse rótulo. De acordo com essa visão, Hill, Goesch, Bühler e Soutter não deveriam ser considerados dentro desta categoria, a menos que seu treinamento tivesse sido de alguma forma apagado[167].

O outro critério aplicado à categoria de *outsider* é a indiferença em ser rotulado como artista. E aqui devemos questionar se podemos ter certeza de que uma pessoa excluída nunca pensaria em si mesmo como um artista de fato. Wölfli, considerado o paradigma por excelência da *Outsider Art*, se considerava artista, tinha peças no museu do Asilo Waldau, e esteve presente em sua exposição individual em uma livraria em Berna[168]. Aqui, é apenas uma questão de grau na indiferença em se tornar um artista. Certamente, a maioria dos indivíduos na *Haus der Künstler* (Casa dos Artistas) de Gugging é aclamada como tal, sendo apresentada em suas aberturas de exposição, tendo *marchands*, contratos assinados e contas bancárias, portanto, obviamente se considerando e vivendo como artistas.

Em conjunto com a noção de "indiferença em ser artista" vem a ideia de falta de interesse em um público: se um indivíduo não está preocupado em "produzir arte", então ele não estaria preocupado com um possível público para apreender suas obras de arte. Dessa forma, esse indivíduo atenderia ao requisito da *Art Brut* estabelecido por Dubuffet: a arte que é "concebida sem qualquer consideração para os destinatários habituais das obras de arte, ou mesmo sem consideração para qualquer destinatário". como mencionado por Thévoz (1995, p. 12). Veremos se os estudos de caso têm ou não essa indiferença em relação a um público para suas obras visuais.

Agora, se considerarmos a raiz do termo inglês "*outsider*", e sua mais próxima tradução em português "marginal", significando estar "do lado de fora" da comunidade social, a definição do que é ser marginal seria a posição e *status* sociocultural do arquetípico artista marginal: ele é um marginalizado tanto das camadas privilegiadas da sociedade quanto da tradição artística. Essa definição circunscreve o meio social e cultural do criador e

165 Primo de Le Corbusier.

166 Ver *Parallel Visions* (Visões Paralelas).

167 Mais dessa discussão virá adiante.

168 Além de ter uma monografia escrita pelo psiquiatra Walther Morgenthaler, *Um Paciente Mental como Artista* (1921), ainda em vida.

contextualiza sua obra de (arte marginal) em uma "localização fora de algum outro lugar", ou talvez, de "um não-lugar" (desculpe o clichê), que não seria onde a tradição artística nasce e funciona; em outras palavras, é produzida fora do grande Sistema da Arte, da rede socialmente integrada de escolas, galerias, museus, etc. Esse conceito de estar fora de algo terá um paralelo interessante com a diferença que apresentarei a seguir.

Considerando a ligação que estou estabelecendo com a imagem mental visual nesta tese, estou prestes a empregar as mesmas ferramentas — com as quais estou construindo minha hipótese — para ampliar essa gama de critérios que justificam, ou melhor dizendo, tornam inteligível essa cisão. Em outras palavras, uma das condições variantes na Arte Marginal é, proponho, o uso da imagem mental visual como fundamento no processo de criação dessa arte, em oposição ao uso da percepção sensorial por artistas integrados

A sociedade ocidental desenvolveu, há muito tempo, uma tradição de treinamento artístico, no que diz respeito ao desenho, especializada em apreender a realidade por meio da percepção sensorial visual — para ser preciso, por meio das representações mentais, ou seja, a concepção primária de imagens mentais[169] como mediadoras entre o real e o sujeito da percepção. Aprender a desenhar fornece ao futuro artista, além do domínio motor, um grande repertório de procedimentos relacionados à observação precisa da realidade pelos olhos, em outras palavras, longe dos erros e das más interpretações[170] típicas da imagem mental visual (por exemplo, a PV de dismorfopsia e megalopsia) — para ser rigoroso, a concepção secundária de imagem mental. O treinamento artístico na tradição ocidental se preocupa em ensinar ao aluno as maneiras de alcançar a precisão representacional no posicionamento perspectivo de objetos, na proporção anatômica correta de figuras e na composição equilibrada e harmônica, dentre outras preocupações de configuração. A tradição ensina ao aprendiz como perceber a realidade sem erros, embora lhe dê a liberdade de fazê-lo depois, de uma forma subjetiva, no seu próprio «estilo». O aprendiz deve observar a realidade por meio de um exame preciso e não mediado pelo que ele pensa sobre essa realidade. É comum ouvir em aulas de desenho que: não se deve permitir que o conhecimento interfira no que se vê. Essa percepção (aguda) da realidade sensível é apartada e contradiz (os erros característicos) da imagem mental visual. Uma é o antípoda da outra. O processo de aprender a desenhar faz com que se tenda ou se incline para a aquiescência às leis da anatomia, perspectiva, proporção, e assim por diante. Um desenho educado digno do nome deve conter, pelo menos algumas, se não todas, dessas leis assimiladas pelo desenhista. Estou perfeitamente ciente de que essa definição parece

169 Como foi visto e estabelecido no Capítulo 1.

170 Ver a subseção Imagens e Percepção, no Capítulo 1.

mais apropriada ao pré-modernismo; no entanto, a apreensão precisa da realidade sensorial por meio do desenho ao vivo ainda faz parte do currículo de qualquer escola de arte hoje e é a plataforma a partir da qual até a arte abstrata e não figurativa é lançada[171].

Por outro lado, a concepção secundária de imagem mental visual, que é usualmente definida por psicólogos como uma 'má interpretação da realidade', obviamente contradiz um dos objetivos do treinamento artístico tradicional, a saber, a precisão sensorial. De acordo com essa suposição, posso, portanto, inferir que, dentro da tradição ocidental, certos artistas do movimento Surrealista (particularmente Dalí, Ernst e Magritte) criaram um estilo híbrido, no sentido de que o desenho aprendido foi usado para retratar o mundo da imagem mental visual. Esse hibridismo não aparece nas obras da maioria dos marginais, que são feitas principalmente dentro do reino da imagem mental visual; elas incorporam involuntariamente todos os erros e distorções que são típicos da imagem mental. Portanto, é isto o que proponho como um dos critérios fundamentais para distinguir artistas integrados dos marginais psicóticos: o uso da percepção sensorial pelos primeiros e a utilização da imagem mental visual como base para as obras dos últimos.

O critério de usar a imagem mental como o *sine qua non* para essa divisão está em linha com uma distinção importante que ocorre dentro da própria mente. Isso significa que a mente oscila entre os dois polos da percepção sensorial e das imagens mentais. Metaforicamente, podemos dizer que a imagem mental corre na direção vetorial oposta ao pensamento desperto. Em outras palavras, essa distinção entre os dois conjuntos de criação artística reflete uma fronteira que ocorre naturalmente em nós. Essa distinção pode criar um paralelo interessante: se as imagens mentais são antípodas da percepção sensorial realista, então uma obra de arte criada a partir das perturbadoras imagens mentais é igualmente alienígena à nossa vida desperta e, portanto, à bela e decorativa arte integrada[172]. Essa concepção reafirmaria a condição do artista marginal de ser externo, fora do local usual onde a arte integrada é produzida, ou seja, no reino da vida desperta e da percepção sensorial. Esse paralelo justifica o uso do termo "marginal" para aqueles artistas/pacientes que usam a imagem mental como base para suas obras; isto é, eles exploram um fenômeno que está fora do escopo do pensamento desperto e corriqueiro.

171 Pode-se dizer que até os artistas conceituais de vanguarda mais radicais negociam com a realidade, seja por meio dos sentidos ou por meio de procedimentos conscientes e intelectuais. Por outro lado, e de acordo com minha distinção, os marginais negociam, a maior parte do tempo, com seu mundo pessoal e subjetivo, reexperimentado por eles durante os EAC e suas imagens mentais resultantes.

172 Estou utilizando, portanto, como critério na classificação de fenômenos artísticos, parâmetros extraídos de estudos da ciência da cognição sobre o funcionamento do cérebro.

O critério acima é apenas uma diretriz geral, nascida como corolário dos princípios propostos por esta tese. Resta ser dito que não há apenas um critério decisivo e final para definir uma obra de arte visual como pertencente à categoria de *Outsider Art*[173], ou *Art Brut,* ou Marginal Psicótica. Minha própria crença é que essa definição deve seguir pelo menos alguns dos requisitos acima. Portanto, um conjunto de alguns dos fatores mencionados acima resolveria a questão.

Estabelecerei na próxima subseção a área de concentração desta tese, que é a de certos artistas/pacientes que usam imagens hipnagógicas, que podem ser entendidas como subconjunto desta categoria já altamente restrita, que tenho chamado de "Arte Marginal Psicótica".

Arte Marginal Psicótica

Devo aqui estabelecer a ressalva de que nem todos os psicóticos que produzem artefatos visuais são artistas marginais[174]. O que poderia ser chamada de "Arte Marginal Psicótica"[175] seriam apenas aqueles indivíduos psicóticos cuja arte pode ser inscrita sob os parâmetros mencionados por Cardinal, Dubuffet e MacGregor, quais sejam: a existência de uma certa brutalidade natural (não no sentido de 'crueldade'), ou crueza expressiva, a invenção de um universo alternativo e paralelo, isto é, possuir uma cosmogonia enciclopédica própria, aliada a um poder perturbador ao transmitir conteúdo psicológico profundo.

Então, e como corolário do paradigma principal desta tese, apenas alguns desses indivíduos especiais teriam tendência a experimentar imagens mentais, particularmente do tipo hipnagógico. Dessa forma, eles seriam compreendidos em um subgrupo ainda mais reduzido, aquele no qual o artista marginal psicótico prototípico se nutriria de imagens hipnagógicas para a produção de artefatos visuais. A concorrência desses três fenômenos diferentes — Arte Marginal, Psicose e Imagem Hipnagógica — é o foco da investigação desta tese, e o diagrama que ilustra essa circunscrição pode ser visto na fig. 044.

173 Há uma grande controvérsia entre os estudiosos do campo sobre a definição e as consequências do termo «*Outsider Art*". Por exemplo, durante a Conferência de Edimburgo 2000, intitulada precisamente "*The End of Outsider Art* ", com a presença do criador do termo, Roger Cardinal, a maioria dos trabalhos apresentados criticou duramente o termo. Exemplos disso foram os trabalhos: "*Fuera de Que*", de Hills, M., " *Outsider What*?", de Vickery, J., "*Inside or Outside*?", de McNairn, C., e "*Is there any Outsider Art*?", de Baumann, D., dentre outros.

174 Não preciso dizer que nem todos os que produzem artefatos visuais produzem arte e são artistas, ao contrário do que hoje se presume e é geralmente aceito.

175 Muitas obras feitas por psicóticos seriam melhor classificadas como Arte *Naïf*.

Mais claramente exposto: a particularidade de uma doença mental em um indivíduo específico pode causar conjuntos únicos de conexões neuronais, o que facilitaria alguns deles a se concentrar na criação artística. O isolamento social que essa doença acarreta pode muito bem levá-lo a bloquear o ambiente ao seu redor, tornando possível um estado semelhante ao alcançado em experimentos de privação sensorial. O ato de desenhar será, então, o único contato com a realidade. Proponho que esses indivíduos únicos, enquanto absorvidos e extremamente focados no ato de desenhar, entram em um estado hipnagógico. Esse estado traz à tona a exacerbação, e posterior exteriorização de um certo agente universal cujo funcionamento pode ser normalmente contemplado e vivenciado visualmente durante a imagem hipnagógica propriamente dita. Essa imagem (como amplamente demonstrado nos Capítulos 1 e 2) possui um alto grau de originalidade, e sua natureza dramática está embutida em um mecanismo complexo responsável pela alteração de percepções sensoriais passadas. Essa fonte maravilhosa de imagens hipnagógicas perturbadoras alimentaria o processo de criação artística do psicótico. Em outras palavras, a Arte Marginal Psicótica se nutriria de imagens visuais. No entanto, devo reiterar aqui as informações (apresentadas no Capítulo 1) de que o estado hipnagógico é experimentado por uma grande porcentagem da população não patológica. A conclusão, então, paradoxal como possa parecer, é que parte da criação marginal psicótica pode se basear em um estado hipnagógico benigno!

A presença de FC e PV nas obras de artistas psicóticos do século XIX

Irei agora verificar a aplicabilidade da minha sugestão, ou seja, a possível presença de padrões hipnagógicos nos artefatos visuais de artistas psicóticos do século XIX. Isso colocará em perspectiva e servirá de contraponto a abordagem a ser feita nos dois capítulos que se seguirão.

Infelizmente, o acervo desse período é muito precário. Uma explicação para isso foi a forma depreciativa como a produção de artefatos visuais feita em instituições psiquiátricas era considerada, sendo tratada como uma espurcícia sem sentido e, portanto, descartada sem piedade, especialmente aqueles espécimes sem características realistas. O único valor que se dava aos trabalhos era quando eles serviam para ilustrar os vários diagnósticos de doença mental. A consequência é que restaram poucos exemplos de arte feita por psicóticos no século XIX.

No entanto, podemos ver um dos poucos remanescentes na fig. 040, um mapa de Richard Nisbett, Mariner (1816), um dos únicos exemplos sobreviventes de produção psicótica. Nele é possível, talvez, detectar algumas FC; um conjunto de linhas onduladas paralelas (FC 2), um conjunto de linhas

retas paralelas (FC 1) e pontos (FC 10). No mesmo desenho, entretanto, também podemos notar a segmentação (PV 3, 4) na representação de um mapa muito idiossincrático do mundo, onde se pode ver o que parece ser um arquipélago ou um continente com todos os seus países desconectados uns dos outros. É um mundo desmembrado, que, no entanto, é mantido coeso por uma estrutura quase invisível de um asterisco (FC 7).

A conformidade com a tradição ocidental, em termos de perspectiva e anatomia, pode ser encontrada na fig. 041, intitulada *DIAGRAMA*, ou *Plano do Porão*, ou *Lugar onde os Assassinos se Encontram e Trabalham* (1810), obra de um interno do asilo de Bedlam, James Tilly Matthews. Em relação à sua correção em termos de realismo, MacGregor argumenta que, embora tenha sido gravada profissionalmente por outra pessoa, por várias razões, o *DIAGRAMA* pode ser considerado razoavelmente fiel ao desenho original, hoje perdido. Não podemos encontrar quase nenhum sinal de FC ou PV. O que certamente nos leva a considerá-lo como obra de um paranoico é a explicação escrita do funcionamento deste tipo de "máquina de influência"[176], e o delírio contido nela. Essa gravura é considerada a primeira reprodução existente de uma obra de interno psiquiátrico, mas tampouco pode estar alinhada aos parâmetros do nosso estudo.

O caso de Jonathan Martin foi um dos mais famosos da Inglaterra da primeira metade do século XIX, e fez dele uma figura de destaque a receber em sua cela visitas as mais distintas da sociedade. Martin tentou matar um bispo e anos depois pôs fogo na Catedral de York. Jonathan foi o irmão mais velho do pintor integrado John Martin, um dos mais famosos românticos visionários, o qual representava em telas de composições monumentais reconstruções arquitetônicas espetaculares de civilizações perdidas. Sempre ansioso por desenhar, Jonathan produziu algumas reinterpretações das obras do irmão mais acadêmico e mais respeitado na cena artística. No seu desenho 'O Combate de Jonathan Martin com o leão negro do inferno e todo o seu poder combinado', Fig 042, se identifica e se personaliza como o Sansão bíblico; um trabalho pleno de delírio de grandiosidade (*Delusion of grandeur*), não apresenta, entretanto, FC que valha a pena considerar: as linhas concêntricas do portal e da escadaria seria o caso? Creio que não.

Um último caso é o do desenho anônimo na fig. 043, "A Alma da Terra", de Tardieu (1872). O desenho representa a cabeça de uma mulher cercada por curvas catenárias e espirais (FC 4 e 6), e linhas retas e onduladas. Uma descrição detalhada do paciente acompanha o desenho, e nela, a referência

176 O paciente dizia que a máquina era operada por inimigos, médicos, assassinos, etc., conectados por fios invisíveis à sua cama, e era capaz de influenciá-lo apenas quando deitado nela. Para uma conexão interessante com o caso de Matthew, veja o artigo sobre uma "Máquina de Influência" ("*Influencing Machine*"), de Tausk (1933).

à imagem mental é clara, particularmente à sinestesia: "O aroma mais bem preservado de todos os aromas, entre aqueles que incluí em meu desenho, é o magnetismo aromatizado, um chuveiro de formas crescentes saltitantes". O autor parece ter um vislumbre de uma força superior guiando seus movimentos, "A Alma da Terra me fez seguir seu movimento com minha caneta no papel, e a eletricidade da tinta absorveu os fluidos que já haviam sido mais ou menos completamente desnaturalizados" (p. 105), o que aponta claramente para um estado de laço que se retroalimenta, quando diz seguir os movimentos da "alma da terra".

Esses foram alguns exemplos de produtos visuais de psicóticos do século XIX que mais ou menos utilizam FC e/ou PV. Esta breve exposição abre caminho para os estudos de caso nos capítulos seguintes e também para a questão considerada na próxima subseção.

Preservação do treinamento de arte durante a psicose

Agora, retomarei uma questão abordada anteriormente, quando discutimos a distinção entre artistas integrados e marginais, nomeadamente a questão da formação artística. Aqui, será discutida a resiliência da formação artística contra o influxo da psicose e como essa resistência pode ser utilizada na taxonomia dos artistas.

Em contraste com o que aconteceu com Hill, Goesch e Soutter, as habilidades acadêmicas de Richard Dadd[177] sofreram pouco após sua doença. Isso pode ser explicado de duas maneiras. Primeiro, pela sua robusta formação artística — ele era estudante da Royal Academy Schools — e, segundo, pela possibilidade de que sua psicose não tenha sido tão severa — suas habilidades verbais e escritas não foram comprometidas pela doença. Com a exceção de um estranho e inquietante aspecto geral das suas composições pictóricas, que lotam a superfície inteira com elementos, considerando-a quase como bidimensional (um procedimento completamente incomum para a época), e da imobilidade hipnótica dos personagens, não podemos com convicção classificar as pinturas de Dadd como Arte Marginal, embora parte de sua obra pareça ter elementos hipnagógicos. Portanto, a permanência de suas habilidades de desenho após o início da psicose parece ter sido o fator determinante para que Dadd não fosse rotulado como um *outsider*, ao contrário do que aconteceu com Hill, Goesch e Soutter.

O escultor austríaco Franz Xaver Messerschmidt (1736-1784) criou seu grupo de bustos que retratam diferentes expressões psicofisiológicas após o início de uma doença mental. A habilidade acadêmica não foi perdida, e Messerschmidt a utilizou para transmitir a estranheza de sua nova visão

177 Já discutido em "Exemplos Comparativos".

fisiognômica[178]. O fato de Messerschmidt ter uma doença mental permaneceu oculto até surgir um estudo de Ernst Kris (1932)[179]; era difícil inferir que o autor daquelas esculturas habilmente feitas sofria de doença mental. O que nos deve preocupar aqui é o fato de que tanto Dadd quanto Messerschmidt mantiveram sua formação artística após a chegada da loucura, e que ambos são considerados artistas psicóticos, mas não *outsiders*, ou marginais.

Outro caso de um artista treinado que sofreu de doença mental é o do gravador francês Charles Meryon (1821-1868). Após o início da doença, Meryon limitou-se a retrabalhar parcialmente suas antigas placas de cobre. Ele então adicionava figuras como carruagens, grandes peixes, aves de rapina e cobras sobre as nuvens, todas desenhadas de forma bastante razoável. No entanto, MacGregor sugere a existência de "uma força interna mais primitiva e compulsiva que controla o movimento de sua mente e mão" (1989, p. 87). Podemos ler essas adições como a influência de uma observação contínua e absorvente das formas vistas nas formações de nuvens[180], ou seja, um caso típico de "Pareidolia", um fenômeno neuropsicológico onde o cérebro humano identifica formas, rostos ou objetos familiares em estímulos aleatórios, como nuvens, manchas, paredes ou sons. Como no método de Leonardo da Vinci, Meryon pode ter se deleitado em observar espectros saindo das nuvens, elaborando sobre eles e, posteriormente, adicionando as imagens percebidas às suas antigas placas de metal, sempre aptas a receberem modificações. Meryon também produziu, em forma de diagrama, um caixão vertical no qual homens e mulheres deveriam ser obrigados a serem enterrados, por economia de espaço e por estarem próximos da posição de levantar ao ressuscitarem! Walter Benjamin em sua obra inacabada *Das Passagen-Werk* (O Livro das Passagens), analisa Meryon como uma figura que capturou a "fantasmagoria" e o lado obscuro da modernidade urbana. Somente nesse diagrama é possível detectar uma provável deterioração de suas habilidades anteriores. Meryon tampouco é incluído na categoria de Arte Marginal.

Um caso de deterioração ocorreu de forma mais grave com Ernst Josephson (1851-1906), um notável pintor sueco. O influxo de esquizofrenia paranoide pôs um fim momentâneo em sua carreira e trouxe mudanças em sua figuração. No entanto, dado que essas mudanças foram convergentes com os primeiros movimentos do Expressionismo, suas obras participaram

178 O artista austríaco contemporâneo e coletor de *outsider art*, Arnulf Rainer, baseou uma de suas poderosas séries de interferências nas fotografias das esculturas fisiognômicas de Messerschmidt.

179 Kris primeiramente, enquanto historiador da arte, era o fornecedor de arte arqueológica egípcia para a coleção de Freud, antes de se tornar psicanalista e seu colaborador.

180 Ver o papel das nuvens em Natterer e em Saint Denys.

de exposições em museus, como o *Berliner Secession*[181]. Esse fato pode indicar por que Josephson não é considerado um marginal, apesar de uma "revolução abrupta em sua atividade de criação de imagens" (MacGregor, 1989, p. 230).

Um último caso, que veremos mais detalhadamente no último capítulo, é Raphael Domingues, que foi um estudante de arte precoce e habilidoso realista, que após uma psicose severa passou primeiro a uma construção linear monótona de malhas e, em seguida, a uma fase dourada de desenhos resplandecentes, nos quais apenas um vago indício de realismo pode ser discernido. Considero Raphael, juntamente com os outros estudos de caso, um caso típico de Artista Marginal Psicótico, não menos porque ele nunca voltou ao seu desenho acadêmico.

Em um *continuum* hipotético, poderíamos colocar em uma extremidade os psicóticos Soutter, Hill e Goesch, que tiveram sua educação artística completamente apagada após doença mental severa[182]. Logo após, Josephson, cujas obras feitas após a psicose retêm alguns vestígios de seu treinamento. Ao centro disporíamos Bühler, que mesmo sob psicose severa ainda podia fazer seus autorretratos perturbadores com alguma atenção aos detalhes anatômicos, e, junto com ele, poderíamos colocar Raphael, com suas linhas elegantes. Na outra extremidade, podemos colocar Messerschmidt e Dadd, que retiveram totalmente sua habilidade após a doença; antes deles dois, porém, colocaríamos Meryon que manteve em parte sua habilidade motora. Esse *continuum,* porém, não é quase coincidente com a noção de Arte Marginal Psicótica. Bühler, Goesch, Josephson, Hill, Raphael e Soutter, cujas obras sofreram mudanças profundas, são categorizados como *Outsider artists*. Meryon, Messerschmidt e Dadd, que não perderam sua habilidade de desenho, não são considerados marginais, mas sofreram de psicose. Portanto, a eliminação da formação artística pode ser um indicador ambíguo e não confiável de que um artista anteriormente integrado seja considerado um marginal.

E aqui podemos perguntar: a qual fator podemos atribuir a eliminação de uma habilidade motora? Como anos de formação artística podem desaparecer? Podemos apenas inferir aqui que, talvez, a força, o tipo e a localização da doença nos lobos cerebrais específicos determinem se a formação artístico/motora será afetada. Outra inferência é que os psicóticos que perderam a formação artística podem ter internamente considerado

181 Foi um movimento artístico que se separou da Associação de Artistas de Berlim para promover a arte moderna, impressionismo, pós-impressionismo e expressionismo.

182 Se incluíssemos músicos nesse *continuum*, Robert Schumann seria colocado entre aqueles cuja doença mental impediu completamente sua criação: ele podia ouvir música transcendental em sua cabeça, mas não conseguia compor mais (Cardinal, 1975).

que ela era inadequada e até prejudicial às novas imagens e pensamentos que começaram a emergir. A habilidade acadêmica mais atrapalharia as novas ideias e formas do que ajudariam no fluxo do imaginário. Mas isso é apenas ilação.

Finalmente, vou apresentar uma conjectura, a fim de criar um campo de controvérsia contra minha própria noção de "Arte Psicótica". É que, se todos esses artistas/pacientes não estivessem inicialmente sofrendo de nenhuma doença mental patológica, seriam, em vez disso, apenas experienciadores de imagens hipnagógicas extremamente poderosas e vívidas? E estou aqui cunhando o termo "imaginadores fortes" para me referir a esses indivíduos especiais. Em outras palavras, os experienciadores de imagens hipnagógicas seriam colocados ao longo de um (mais uma vez!) continuum que variasse de um grau maior a um menor de capacidade de experienciar esse fenômeno. Aqueles que estou chamando de "imaginadores fortes" seriam colocados na seção mais extrema desse *continuum*. Esses supostos "imaginadores fortes" não teriam sido capazes de lidar com o poder de suas próprias imagens visuais. Veremos como um Carlos Pertuis extremamente impressionado foi enviado ao hospital após relatar a visão de um "Planetário" magnífico, na verdade uma forte imagem hipnopômpica. Estou assim inferindo uma regra fantasiosa geral, na qual os artistas/pacientes seriam "imaginadores fortes" em vez de exatamente psicóticos, e foram mal diagnosticados. Além disso, a existência de médiuns que ouvem vozes e veem "espíritos" pode ser um exemplo de indivíduos algo patológicos que permanecem em uma seção imediatamente aquém daquela dos psicóticos, e que, de uma maneira ou de outra, conseguiram escapar de diagnósticos e de internações, que por esse tempo poderiam ser comparados a encarceramento sem prévio julgamento.

Como propus superficialmente na seção de Recordação de Imagens, uma maneira de entendê-la seria por meio de uma certa influência que a imagem exerceria sobre quem a vivencia. O puro poder da imagem, de acordo com esse preceito, influenciaria tanto a forma como percebemos o mundo quanto a própria produção de artefatos visuais. O "imaginador forte" produziria, então, obras seguindo a estrutura das imagens às quais está acostumado a vivenciar.

No entanto, essa proposição ousada de "imaginadores fortes" permanecerá no território da especulação: a avaliação de sua veracidade é extremamente difícil.

Sumário

Já vimos que a noção de Arte Marginal não é ponto a ponto idêntica à Arte Psicótica: há apenas uma circunscrição na qual os dois fenômenos se sobrepõem. Também observamos que a aparente eliminação das habilidades

adquiridas durante o treinamento artístico pode determinar a inclusão de certos artistas psicóticos (anteriormente integrados) no âmbito da Arte Marginal. A aplicação de uma terceira circunscrição, a da imagem hipnagógica, criará uma área que é o centro desta tese, seu ponto focal, ou seja, as obras de psicóticos marginais nutridas por imagens hipnagógicas. Essa circunscrição guiou a escolha de artistas dos dois capítulos seguintes. A única ligeira imprecisão, por assim dizer, nessa convergência é a chamada Artista Mediúnica[183], Hélène Smith, que não é considerada psicótica. Exceção à parte, todos os outros casos estudados pertencem à circunscrição na qual os três fenômenos coincidem. Portanto, a escolha de artistas foi guiada pela necessidade de encontrar indivíduos diagnosticados como psicóticos, cujas produções visuais atendem às definições de Arte Marginal e também apresentam os padrões e atributos estabelecidos nos dois modelos de FC e de PV.

Deve-se dizer que estou absolutamente ciente de que esse método de escolher apenas aqueles indivíduos cujas produções possuem FC e PV pode parecer ligeiramente tendencioso. No entanto, não vejo sentido em discutir outros artistas cujas obras não se conformam inteiramente à minha linha de investigação. O motivo é que minha hipótese se aplica apenas a certos artistas, sob certas condições e em certos momentos. Deve-se notar que até mesmo meus estudos de caso têm obras visuais que não se conformam à minha hipótese, significando que algumas das obras são realizadas de acordo com processos outros, diferentes da hipnagogia. Em outras palavras, minha hipótese não busca abranger toda a gama de criação psicótica.

Por fim, deve-se dizer também que os modelos de FC e PV podem fornecer ferramentas para que qualquer pessoa possa distinguir casos outros, dentro de qualquer campo da Arte, em que a hipnagogia possa funcionar como o fator estimulador.

183 Isso realmente criaria uma confusão no meu foco se não fosse encontrada nenhuma tendência psicótica em sua personalidade. No entanto, uma sugestão de inclinação psicótica em espiritualistas será mencionada tanto em seu estudo de caso quanto em uma nota de rodapé na Conclusão.

CAPÍTULO 6
ARTE MARGINAL CLÁSSICA DA EUROPA

Preâmbulo

Neste capítulo investigarei dois Artistas Marginais Clássicos amplamente estudados (Wölfli e Natterer), a partir de fontes secundárias de informação. Limitarei minha busca à procura da presença de FC e PV em sua obra e, como resultado da diferente linha de investigação, mencionarei apenas brevemente suas histórias de vida. Em segundo lugar, farei um estudo de um caso clássico da chamada Arte Mediúnica, Hélêne Smith — que foi estudada pelo psicólogo Théodore Flournoy — verificando se os estados anormais que ela costumava experienciar têm alguma relação com a hipnagogia. Um outro caso estudado por Flournoy, no qual fortes imagens auditivas hipnagógicas foram transcritas em textos poéticos, será brevemente discutido.

Adolf Wölfli (Suíça, 1864-1930)

Adolf Wölfli é o artista sobre o qual mais se escreveu na história registrada de *Art Brut*[184]. Ele foi internado no Asilo de Waldau em 1895, por ter duas vezes atentado sexualmente contra crianças e adolescentes, possuído

184 Há uma sala toda dedicada ao seu trabalho no Museu de Arte de Berna, Suiça. Talvez seja o único *outsider artist* a ter esta deferência pelo sistema da arte integrada.

por violenta e gravíssima psicose. Seu caso foi estudado pelo Dr. Walter Morgenthaler[185] entre os anos 1913 e 1919, enquanto esteve em Waldau. A imensa produção de Wölfli (com milhares de trabalhos, arranjados em 44 álbuns, que empilhados atingiam mais de 2m de altura) mostra uma originalidade e poder de trabalho e invenção surpreendentes, e absolutamente fora do comum. Mesmo assim, certos padrões recorrentes de seu método de trabalho podem ser discernidos através de um exame minucioso de seus desenhos.

- Produção

A produção de Wölfli compreende desenhos, poesias, escritos de viagens fantásticas e composições musicais. Todo o trabalho de Wölfli está relacionado a uma única força motriz: uma aventura épica imaginária, na qual todos os meios acima mencionados visam retratar e, possivelmente, comunicar a uma audiência mais ampla. Essa afirmação de uma tentativa de comunicar sua visão é extraída do fato de que ele reuniu a grande maioria de seu trabalho em forma de livro, em folhas encadernadas[186]. Elka Spoerri acredita até que ele "claramente supôs que seu livro seria impresso como uma edição *fac-símile*", pelo modo como tratou cada página como uma unidade gráfica (1997, p. 33).

Seus escritos foram, em grande parte, inseridos dentro dos desenhos; de forma que o desenho pode ou ser entendido como ilustração do escrito, ou o escrito, como comentário sobre o desenho. Em qualquer caso, a integração dos dois meios diferentes juntamente com as notações musicais, como um produto conciso (o livro) mostra uma mente trabalhando em vários níveis e sistemas hierárquicos ao mesmo tempo[187].

Essa aventura épica imaginária, que assume a forma de uma viagem cósmica, está no núcleo de seus delírios. A produção de Wölfli é interdisciplinar, verdadeiramente enciclopédica e tem um amplo alcance, aspirando a uma *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana. Como estou preocupado com a relação entre imagens visuais e artes visuais, comentarei apenas sobre seus desenhos, que são sua contribuição mais importante.

185 Em seu livro "*Ein Geisteskranker als Künstler*" (1921). Essa monografia foi o primeiro reconhecimento de que um indivíduo mentalmente doente poderia ser considerado um artista.

186 O desejo de Wölfli de comunicar é o primeiro de vários casos ao longo da tese que contradizem uma suposta "indiferença" do marginal psicótico em relação a uma audiência à sua produção.

187 Isso poderia apontar para uma afirmação verdadeiramente validada de um estado hipnagógico como gerador de sua imagem, dado o fato da ocorrência de imagens auditivas e visuais simultâneas e também de sinestesia nesse estado?

- Estilos

Mongenthaler distingue dois tipos de produção: a "*Brotkunst*" (Arte Pão com Manteiga) e a "Autobiografia". A primeira compreende as obras que ele fez em troca de materiais de arte ou comida, enquanto a segunda compreende os livros que contam sua vida fantástica e viagens imaginárias. No entanto, tanto MacGregor (1992) quanto Spoerri (1997) distinguem três fases cronológicas na produção de Wölfli, embora com diferenças sutis em seus critérios. MacGregor estabelece uma sequência de fases em conjunto, enquanto Spoerri diferencia a produção de Wölfli de acordo com o seguinte esquema: Desenhos iniciais, de 1904 a 1906; Obra Narrativa, de 1908 a 1930; e a "Arte do Pão com Manteiga", desenhos independentes em folhas únicas, de 1916 a 1930.

Embora sua produção tenha começado em 1899, infelizmente apenas sua produção após 1904 foi preservada. Antes disso, como observado em sua história médica, seus desenhos eram considerados "coisas muito estúpidas, um emaranhado caótico de notas, palavras, figuras..." como citado em Spoerri (p. 10). Outro comentário em seus registros, embora descartando seus desenhos como um "emaranhado fantástico", reconhece como admirável sua habilidade em desenhar "linhas retas ou curvas simples sem equipamento de desenho". Os desenhos de Wölfli de 1904 a 1906 são considerados (MacGregor, 1992; e Spoerri, 1997) como um grupo unificado, uma fase distinta (fig. 045). Eles são feitos principalmente em lápis preto e compreendem um enxame apertado de linhas, arranjadas em linhas onduladas ou retas paralelas, e em círculos concêntricos.

Wölfli alcança as nuances de cinzas pela variação na densidade de hachuras; um procedimento semelhante ao alcançado por gravadores usando o buril. Wölfli parece evocar essa analogia ao chamar seus desenhos feitos em grafite sobre papel pelos termos "gravura em cobre" ou "gravura em aço"[188]. Sua consciência dos nomes e peculiaridades das técnicas de arte, de certa forma, desmente as alegações de que os artistas marginais são indivíduos totalmente alheios ao legado da arte. Ao contrário da máxima de Dubuffet ao definir a *Art Brut*, "seus melhores momentos são quando esquece seu próprio nome", Wölfli, pelo contrário, sabia que era "arte", o nome da atividade na qual ele estava envolvido.

A presença, no entanto, de elementos e termos encontrados na arte integrada, não exclui a hipótese de que seu trabalho esteja embutido na imagem mental. Assumo que Wölfli estava apenas reconhecendo a correspondência entre seu procedimento estilístico e o do gravador, quando ele

188 Podemos observar um uso semelhante de hachuras nas obras de vários artistas marginais, especialmente Madge Gill, Scottie Wilson e nas roupas das bruxas de Natterer.

intitulou algumas de suas obras como "gravuras" (os "Desenhos Iniciais" segundo MacGregor e Spoerri).

- Imagem Hipnagógica *versus* Alucinações

A ligação entre os desenhos gráficos de Wölfli e as FC de Klüver já foi estabelecida por MacGregor, que afirma que Wölfli costumava experimentar "alucinações visuais"[189], acrescentando que ele se queixava de ter visões que o comandavam a desenhar (1992, p. 271). MacGregor prossegue dizendo que há uma semelhança impressionante entre seus desenhos iniciais e a fase geométrica inicial da experiência alucinatória. Ele descreve as constantes de Klüver como motivos lineares em preto e branco[190] — espirais, tabuleiros de xadrez, treliças, túneis e círculos concêntricos[191] — que estão em constante mudança durante as alucinações visuais. MacGregor também descreve a segunda fase figurativa das alucinações como "pequenas figuras humanas e animais" (p. 272) dentro daquela ordem geométrica (PV 1). MacGregor afirma que a obra subsequente é mais semelhante às características coloridas e narrativas comuns aos sonhos, o que, segundo MacGregor, é semelhante à segunda fase das alucinações. Da mesma forma, Spoerri afirma que algumas formas (com um olho, uma orelha e uma boca) "podem ser lidas como emblemas alucinatórios" (1997, p. 34).

No entanto, eu submeto primeiro que a ligação com as chamadas "alucinações" está presente em toda a produção de Wölfli, incluindo a "Arte de Pão e Manteiga", não menos devido à coerência de estilo de Wölfli. E, em segundo lugar, que as obras de Wölfli devem ser correlacionadas com a imagem hipnagógica, e não com alucinações e sonhos. Na verdade, o vocabulário gráfico de Wölfli abrange um grande número de FC e PV, como veremos a seguir. Esse fato o torna o mestre por excelência no uso desses padrões e atributos hipnagógicos e não "alucinatórios"!

Estou rejeitando o termo geral de alucinação, comumente usado, e propondo, em vez disso, a imagem hipnagógica como a terminologia correta, em relação a uma criação psicótica. Em primeiro lugar, consideremos o uso que MacGregor faz das constantes alucinatórias de Klüver. O que MacGregor não menciona em sua declaração é que as FC de Klüver foram

189 Observe que usarei a terminologia de MacGregor e Spoerri neste parágrafo, embora equivocada.

190 MacGregor fala do caráter preto e branco das constantes, embora, como vimos, Klüver destaque as impressionantes "cores Mescal".

191 Na verdade, na terminologia de Klüver, a teia de aranha, que, de acordo com meu modelo, é a superposição de duas outras FC, a saber, as linhas radiantes (asterisco) com os círculos concêntricos.

estabelecidas após experimentos com estados induzidos por mescalina. E, sem dúvida nenhuma, isso não é o caso de um psicótico em uma instituição psiquiátrica de forma alguma! Sobre os desenhos feitos durante estados induzidos por mescalina, eu diria que a droga impõe invariavelmente um grave comprometimento das habilidades motoras, como pode ser observado no experimento liderado por Maclay e Guttman, e nos desenhos de Henri Michaux, nos quais todas as linhas parecem estar sob um movimento zigue-zague inquieto e trêmulo. As FC são, de fato, experienciadas pela visão durante o efeito de drogas. No entanto, durante tais estados, a representação das FC é prejudicada: a mão não segue as imagens e não pode representar as formas vistas pelos olhos[192]. E o que se nota é a destreza infalível de Wölfli em desenhar todos os tipos de linhas ou formas, ou seja, o oposto do comprometimento das habilidades motoras; inclusive é dito que Wölfli , ainda parco de recursos, ao desenhar, tinha que segurar os fragmentos de grafite entre as unhas do polegar e do indicador! Em segundo lugar, as alucinações psicóticas típicas são figurativas, e não possuem a geometria encontrada em estados induzidos por drogas. Embora se acreditasse que as drogas pudessem induzir estados quase psicóticos, é bem conhecido entre psiquiatras hoje que as alucinações visuais típicas da psicose diferem daquelas dos estados induzidos por drogas (e hipnagógicos). Como vimos no Capítulo 1, as alucinações visuais psicóticas típicas são: 1) não geométricas, mas figurativas e semelhantes a um palco (neste sentido, então, mais análogas à imagem dos sonhos); 2) elas aparecem no espaço tridimensional circundante; 3) elas são frequentemente acompanhadas por alucinações auditivas e delírios (de grandeza, perseguição etc.)[193]. Consequentemente, Morgenthaler (1992) relata as alucinações de Wölfli: "ele via sua noiva em todos os lugares, ou então ele dizia que ouvia vozes que o incitavam a abusar de crianças pequenas" (p. 12); "Em suas alucinações, ele afirmava que estava sendo perseguido pelos guardas e pelos pacientes, ou ele lançava insultos às mulheres, dizendo que não queria se casar com aquela ou aquela" (pp. 13, 14); e "ele quebrou sua mesa em pedaços e ameaçou bater até a morte o primeiro guarda que entrasse em sua cela, alegando que eles estavam gritando absurdos e obscenidades pelo buraco da fechadura a noite toda" (p. 15). Portanto, essas são as alucinações visuais e auditivas típicas dos psicóticos. Na literatura sobre alucinações psicóticas, nada é mencionado sobre formas geométricas sendo experienciadas na matriz visual dos pacientes. Nenhuma FC deve ser vinculada, então, às alucinações psicóticas. A explicação para a presença de FC na obra de psicóticos deve ser encontrada no estado hipnagógico.

192 De fato, a tentativa de desenhar pode até interromper o fluxo livre de imagens visuais alucinatórias.

193 Naturalmente, sofrendo de psicose, Wölfli colocou elementos delírio de grandiosidade — ele como Santo Adolf — dentro de suas obras. Esse fato, no entanto, não significa que ele está transcrevendo alucinações em obras visuais.

- O Estado de Laço e a Recordação de Imagem

A presença de hipnagogia em obras de arte é afirmada nesta tese, seja pelo estado em que os artistas podem entrar enquanto estão no processo de trabalho (Estado de Laço) ou pela representação de imagens previamente vistas durante o estado hipnagógico propriamente dito (Recordação de Imagens). Quando Morgenthaler — afirmando que Wölfli é o tipo de indivíduo cinestésico — diz: "ele pensa com seu lápis, e muitas vezes é o *movimento que traz seu pensamento*" (p. 23, ênfase minha), isso pode ser considerado como um apoio ao Estado de Laço que estou propondo. Esse "movimento que traz um pensamento" — ou mais precisamente, uma imagem corporificada com significado — pode certamente servir como o paradigma desse estado.

Morgenthaler afirma que Wölfli nunca trabalhou a partir de um plano pré-estabelecido, que quando perguntado sobre o que ele estava prestes a desenhar, não mostrou nenhum sinal de inspiração prévia, que "ele não sabe ainda, ele terá que ver" (p. 23). Essa afirmação contradiz a existência de uma imagem lembrada, mnemônica ou de outra forma, e sua transposição para sua obra de arte[194]. Spoerri, por outro lado, afirma que "impressões visuais" reemergem "em suas representações fragmentárias" de percepções sensoriais anteriores, que seu "dom *mnemônico* extraordinário... lhe permitiu *lembrar* impressões ópticas de seu passado remoto" (p. 22, ênfase minha)[195]. Cardinal (1972) parece concordar com ela quando afirma que Wölfli está "repetindo em vez de inventar" (p. 57). Essas afirmações claramente contradizem a afirmação de Morgenthaler, no sentido de que sugerem o uso de imagens recordadas.

Por outro lado, as sugestões acima parecem apontar para imagens de memória moldadas por percepções sensoriais. É uma das afirmações deste livro que, em geral, psicóticos não trabalham *diretamente* a partir de uma imagem de memória perceptual. Em vez disso, proponho que eles frequentemente partem das imagens experienciadas durante a hipnagogia, quando a lembrança de uma imagem de memória perceptual específica pode ser metamorfoseada e suas categorias mnemônicas Mistas. Concordo com Spoerri que Wölfli trabalhava a partir de imagens anteriores, mas não que essas imagens eram exclusivamente vestígios de memória sem distorções. Não estou nem um pouco convencido com a noção de Spoerri de que as capacidades mnemônicas de Wölfli eram grandes, considerando a falta manifesta

194 Morgenthaler assume, de fato, que seu método de trabalho era "sem começo ou fim" (p. 22).

195 Spoerri também menciona um comentário escrito no verso de um desenho, que diz "nº 38, 39, 40, 41 ainda estão por ser feitos", indicando que ele concebeu seus desenhos em várias páginas com antecedência.

de representação realista em seu estilo; ele era, sim, um "imaginador forte". Nesse sentido, concordo com Morgenthaler, quando ele afirma que o que caracteriza o desenho de formas de Wölfli é "sua completa falta de fidelidade ou mesmo semelhança com a natureza" (p. 57)[196]. É completamente claro que aqui está um artista que não se preocupa com a representação de experiências perceptuais diretas, mas sim que sua figuração é frequentemente construída por uma reelaboração, mudança e distorção do material armazenado na memória. Essa reelaboração pode ocorrer por meio de um deslocamento involuntário das categorias dos objetos da percepção. Assim, frequentemente, sua figuração apresenta "mudanças antropomórficas em seres vegetais, que são mostrados como 'inteligentes', 'rindo', 'voando' ou 'falando' flores e frutos"[197] (Spoerri, p. 36). Além disso, ao falar sobre a presença crescente da figura dominante "pássaro", Spoerri afirma que "com a combinação de rosto, asa e forma de pássaro, Wölfli consegue criar um novo tipo de ser, às vezes um homem-pássaro, às vezes um anjo-pássaro" (p. 60). Essas descrições dão evidências do caráter híbrido do Teriantropo, das Categorias Mistas, mais instâncias das quais, juntamente com as FC, veremos a seguir.

- Formas Constantes e Propriedades Visuais

As composições musicais de Wölfli, das quais as notações foram, a partir de sua segunda fase, inseridas dentro da configuração dos desenhos, podem exemplificar a coexistência de imagens auditivas e visuais (PV 5) no seu processo criativo. Isso é reforçado ainda mais pelo uso constante de escrita, seja ao redor das margens ou dentro das formas dos desenhos, como uma textura complementar a eles.

Outra característica notável nas obras de Wölfli é a justaposição e superimposição de figuração e geometria (PV 1). Vemos faces dentro de círculos concêntricos e corpos feitos de grades ou linhas paralelas. Essa característica aponta para a suposição de que o experienciador permanece no espaço intermediário entre a primeira fase geométrica e a segunda fase figurativa. Essa tendência mista é uma das principais características exibidas pela criação psicótica.

Uma forte tendência em direção à simetria composicional (PV 2) também é discernível em toda a sua obra, com poucas exceções. E essa simetria ocorre tanto no modo caleidoscópico quanto no modo axial, significando

196 Morgenthaler acrescenta que Wölfli também tem uma "completa ausência de plasticidade".

197 Veremos como essa observação se aplicaria de forma surpreendente também às obras de Adelina.

uma disposição de elementos, respectivamente, em torno de um centro e em torno de um eixo.

A PV 4, Poliopia, também é muito conspícua na produção de Wölfli. Em suas composições os elementos são frequentemente multiplicados um número surpreendente de vezes. Essa característica é outra das semelhanças de Wölfli com todos os outros marginais. Essa PV coloca firmemente Wölfli sob os parâmetros de trabalho daqueles cujas criações estão embutidas de imaginário mental.

Wölfli nunca abandonou seu estilo distintivo, composto por motivos e dispositivos decorativos, ao longo do curso de sua vida. Se escolhermos aleatoriamente um desenho de Wölfli, de qualquer uma de suas três fases, é provável que encontremos várias das FC estabelecidas no modelo de 12 FC. Markus Rätz criou e estabeleceu um "Vocabulário de Formas de Wölfli", tanto geométrico quanto figurativo (1997, pp. 226-7). Meu modelo coincide com alguns dos vocabulários estabelecidos por Rätz: linhas em zigue-zague e em forma de osso de peixe (FC 3); sino com espirais e hélice (FC 6); barril de música (FC 1); e anel com treliça (FC 9). Ou seja, outros pesquisadores já detectaram as recorrências formais, embora sem relacioná-las a hipnagogia.

Na fig. 047, círculos concêntricos (FC 5) podem ser vistos no centro da peça. Esse motivo concêntrico repetitivo é utilizado, de fato, em toda a produção de Wölfli e pode ser visto como sua marca mais conspícua. A presença do motivo hélice (de Rätz), um tipo de espiral (FC 06), cerca a imagem como uma moldura. A FC 1 — linhas retas paralelas — é a base para as linhas das notações musicais. A FC 11 — diminuição de cauda, ou desvanecimento — forma ambos "pássaro" e "lesma", duas das figuras mais recorrentes em sua iconografia. No entanto, nessa peça, as FC são apresentadas como figuras ou como dispositivos decorativos (RE - B), mas não como a estrutura da peça. Por outro lado, na fig. 048, podemos ver que a imagem toda é estruturada por meio de círculos concêntricos (RE - C). Portanto, podemos notar uma variedade em seu método de trabalho: diferentes estratégias em como as FC são aplicados nas obras.

Em sua Obra Narrativa, as FC também são encontradas, em todos os lugares, a todo momento. Assim, na fig. 048, podemos notar que a estrutura da imagem toda é formada por um conjunto de linhas radiantes (FC 7), além dos círculos concêntricos habituais (FC 5). E na fig. 049, notamos a ramificação (FC 12), o desvanecimento (FC 11) e o zigue-zague (FC 3), e aqui, incidentalmente, pode suceder um caso de Pareidolia, pois um rosto parece surgir do emaranhado de formas, ameaçadoramente fumando um cigarro! Um uso inteligente das FC é na fig. 050, em que o que pode parecer à primeira vista um conjunto de círculos concêntricos é, na verdade, uma espiral apertada, que termina no rosto de uma cobra no canto inferior direito.

Todos esses procedimentos constituem a aplicação de Wölfli de um Repertório de Estratégias particular, e só seu. A complexidade de estratégias pode indicar a "qualidade" em uma obra específica ou artista. Nem a quantidade de FC usadas nem a constância de seu uso podem avaliar a qualidade, mas sim pelas maneiras variadas de aplicação das FC, a riqueza do repertório de estratégias usadas para aplicar o vocabulário das FC [198]. Isso é reafirmado por seus métodos de trabalho, como veremos a seguir.

- Métodos de Trabalho

O sistema de trabalho de Wölfli, embora considerado obsessivo em termos do tempo que consumia, está longe de ser monótono. Morgenthaler diz que ele costumava começar da borda e avançava em direção ao centro, e essa afirmação é aceita sem maiores problemas. No entanto, alguns desenhos, por exemplo a fig. 051, simplesmente não poderiam ter sido feitos de acordo com esse procedimento, pois a figura central, tudo indica, deve ter sido por onde se iniciou o desenho, uma vez que ela determina os espaços negativos (as duas lesmas brancas). Eu concordo que é o caso com vários outros, especialmente aqueles em que os círculos concêntricos ou ovais estão estruturando a imagem toda (RE - C), como na fig. 047. Parece ser um procedimento comum seu, a tática de trabalhar a partir de todos os lados do papel. É bem possível que girasse o papel enquanto estava no processo de criação. Assim, algumas figuras e ornamentos aparecem de cabeça para baixo ou de lado. Esse procedimento leva o observador a uma sensação de vertigem, tentando ver os elementos na posição em que foram originalmente desenhados[199]. Em imagens estruturadas por um conjunto de círculos ou ovais concêntricos, esse procedimento pode ser afirmado sem contestação. Se for o caso, então o que decidiu a posição final do desenho foi a colocação do rosto, seu autorretrato conspícuo, em uma ou mais regiões decisivas, cruciais, como na fig. 047. Essa colocação do rosto no centro de um movimento concêntrico direciona nossa visão para o rosto retratado e ajuda a focar nossa visão. Dessa forma, restringe um pouco o movimento vertiginoso da lineação tectônica e dinâmica[200]. O movimento dinâmico, aliás outro dispositivo estilístico de importância fundamental no trabalho

198 Eu não estaria sendo ousado demais para afirmar que, com esta afirmação, possuo a chave para determinar o porquê do calibre estético de um artista?

199 Nesse caso, talvez a melhor maneira de exibir o desenho seja sobre uma mesa, permitindo que os espectadores se movam em torno da peça. Retraçaríamos assim os movimentos do desenhador enquanto desenhava. Um sentido de espaço escultórico pode ser assim alcançado por uma peça bidimensional.

200 Embora para mim o sentido de movimento nas obras de Wölfli seja tão conspícuo, MacGregor observa que suas representações de eventos são "curiosamente estáticas... como momentos congelados" (1989, p. 213).

de Wölfli, pode ecoar as imagens vivas vistas durante a hipnagogia. O dinamismo (PV 6) é alcançado nos desenhos por meio de modulações. É como se as linhas estivessem se movendo de acordo com o som da música, a própria música cuja notação nas pautas cruza continuamente a superfície. Parece que o redemoinho das linhas estava obedecendo à pressão de uma força externa, que, ao comprimir uma região aqui, consequentemente produz uma protuberância em outro lugar (fig. 049). Isso me leva a ver as obras de Wölfli como coisas materiais — talvez corpos orgânicos — que obedecem às leis físicas e mecânicas.

Para mencionar novamente a exibição proeminente dos pequenos rostos no centro dos mandalas, duas coisas podem ser ditas. Primeiro, que ao focar nossa visão no pequeno rosto, isso pode funcionar como um pequeno espelho no qual nos vemos refletidos. E como corolário do primeiro, que ao focar neste fulcro e com ele nos identificarmos, adotamos o seu lugar, e nos tornamos os experienciadores das imagens que lá estão, os espectadores, por assim dizer, do imaginário circundante dentro da cabeça do autor. Isso pode explicar o apelo duradouro de suas obras.

Às vezes as linhas dinâmicas tomam caminhos subterrâneos, como se estivessem passando por viadutos ou túneis, submergindo aqui e reaparecendo ali, como na fig. 052. Esse procedimento permite uma leve ilusão de profundidade na superfície bidimensional. Entretanto, quase tudo o que está acontecendo visualmente em suas obras está ocorrendo na superfície plana do papel, o que significa que ele raramente tenta criar a ilusão de perspectiva. Nesse sentido, ele antecipa e prefigura um dos preceitos mais fundamentais do Modernismo integrado, a aceitação da bidimensionalidade da superfície. Embora tenha feito algumas tentativas (não muito precisas) de representar perspectivas do prédio de Waldau, sua principal preocupação formal é bidimensional, e contemporânea (ou talvez até anterior!) aos primeiros ensaios abstratos de Hilma af Klint e de Kandinsky, os quais chegaram a esta configuração por meio do Espiritualismo e da síntese formal. Como um rude camponês poderia chegar a tal abstração, sem o advento da psicose?

Também devemos enfatizar aqui a tremenda habilidade manual de Wölffi; sua destreza está além do alcance de adjetivos fáceis. Às vezes é difícil acreditar que ele desenhou sem instrumentos. Às vezes é necessário ver o desenho de lado, com os olhos próximos à superfície, para descobrir as ligeiras irregularidades de suas linhas retas.

August Natterer (Alemanha, 1868-1933)[201]

- Breve Biografia

Natterer foi o mais novo de nove filhos. Após a escola secundária, ele fez um curso técnico em engenharia elétrica. Natterer viajou pela Europa e América e, posteriormente, estabeleceu sua própria empresa em 1897. É provável que tenha sido durante essas viagens que ele tenha contraído sífilis. Natterer se casou com uma mulher sofisticada, que ele adorava, e, no entanto, frequentemente visitava prostitutas. Um início típico de psicose começou a mostrar seus primeiros sinais em 1907. Natterer perdeu a motivação para trabalhar e começou a se preocupar com invenções e patentes, o que causou insônias recorrentes. Após uma tentativa de suicídio, Natterer foi levado a uma instituição mental.

- Relatórios

A apresentação do caso de Natterer foi, para mim, a mais convincente dentre os dez mestres esquizofrênicos discutidos por Prinzhorn. Este estudo fez uma conexão cristalina entre a imagem de Natterer e sua arte. O conhecimento pessoal que Prinzhorn tinha de Natterer certamente contribuiu para substanciar a descrição do caso. Natterer relatou suas imagens mentais diretamente a Prinzhorn, permitindo que o psiquiatra tivesse um contato não mediado com a visão interna do paciente. A importância das comunicações de Natterer, além de contribuir para o estudo vivo de Prinzhorn, também será fundamental para o presente estudo, no sentido de que elas ajudarão a avaliar o papel da imagem mental na produção de seus desenhos[202]. Meu estudo sobre Natterer enfatizará três pontos em seus relatos: a) o número de fantasias que ele alegou ter visto; b) o caráter metamórfico das figuras; e c) o local onde as imagens eram projetadas.

Mas vamos primeiro examinar alguns de seus fenômenos mentais, que são, essas sim, verdadeiros exemplos de alucinação psicótica, neste

201 Toda a informação biográfica sobre esse artista/paciente vem do livro "*Bildnerei der Geisteskranken*" (1922), de Hans Prinzhorn. Nesse sentido, o presente estudo não pode ser considerado um estudo de caso verdadeiro. No entanto, eu visitei a Prinzhorn Sammlung em Heidelberg, tive acesso à obra de Natterer e fui ajudado pela equipe da coleção em assuntos relacionados a ele. Portanto, a discussão sobre esse artista/paciente está localizada em algum lugar entre os genuínos estudos de caso do hospital brasileiro e os estudos sobre Wölffi e Hélêne Smith, que foram feitos apenas a partir de fontes secundárias.

202 De forma semelhante ao estudo de Hélène Smith, no qual seus relatos a Flournoy esclareceram a avaliação de suas chamadas "visões espirituais", como veremos.

caso específico, alucinações hápticas e cinestésicas. Natterer claramente experimentou imagens corporais de caráter avassalador, que *não* foram traduzidas em cognatos visuais:

- uma vassoura estava varrendo dentro de seu peito e estômago;

- sua pele havia se transformado em pelo;

- seus ossos e garganta estavam petrificados;

- havia um tronco de árvore em seu estômago;

- seu sangue era composto de água;

- animais saíam de seu nariz;

- tocar a superfície de uma mesa com a mão era como tocar madeira com ossos nus;

- os estalos em seus joelhos era explicado como telefonemas para o diabo lá embaixo, a fim de notificá-lo sobre sua localização.

Essas são claramente alucinações hápticas e cinestésicas[203] - ou seja, falhas na percepção das entradas de dados sensoriais do próprio corpo - respectivamente, no sentido tátil e no equilíbrio espacial do corpo. E podemos ver que, apesar de possível ser transcritas em correlatos textuais, as traduções dessas em formato de artefatos visuais seriam muito difíceis, se não impossíveis: como representar uma garganta petrificada, por exemplo?

Por outro lado, sua "Grande Alucinação", amplamente comentada, tem sido considerada a fonte aceita de sua iconografia (Prinzhorn, 1922; Cardinal, 1972; MacGregor, 1989; Weiss, 2000; Rhodes, 2000). Então, se é inquestionável que Natterer usou algum fenômeno subjetivo como fonte para sua produção artística, o que resta ser claramente avaliado é a natureza desse fenômeno, se é uma alucinação psicótica delirante típica ou imagem hipnagógica.

Portanto, vamos analisar seus relatos para avaliar claramente essa natureza. Natterer narrou ter visto, na chamada Grande Alucinação: um ponto branco em uma nuvem, então esse ponto se retirou e permaneceu no céu como uma placa, ou tela, ou palco, onde as imagens se sucediam como relâmpagos. Natterer afirma ter visto dez mil imagens em meia hora, algo na ordem de *5,5 imagens por segundo*. Um possível exagero por parte do narrador, não? Pode parecer fastidioso discutir números, mas esse é um dos pontos que pode ajudar a estabelecer a natureza de sua experiência, como veremos a seguir

203 Além disso, no mesmo relato, Natterer afirma ver o diabo na forma de uma coluna de fogo dançando à sua frente, o que é uma alucinação visual psicótica típica.

Nos experimentos com maconha de Siegel & Jarvik (1975), que eles compararam à imagem hipnagógica, foi encontrado que a melhor estimativa dos sujeitos foi que "no pico da experiência com a droga, essas imagens estavam mudando a uma taxa de *10 imagens por segundo*" (p. 128, ênfase minha)[204]. Considerando esse dado, mais ou menos cientificamente mensurado, a contagem de Natterer não teria sido superdimensionada: Natterer foi um forte-imaginador!

Outro exemplo de imagem induzida por haxixe é dado por um amigo de William James[205], que relata que "apareceram diante dos meus olhos várias fileiras de mãos humanas, que oscilaram por um momento, giraram e então mudaram para colheres. Os mesmos movimentos foram repetidos, os objetos mudando para rodas, soldados de chumbo, postes de iluminação, vassouras e inúmeras outras absurdidades. Esse estágio durou cerca de dez minutos, e durante esse tempo é seguro dizer que eu vi pelo menos mil objetos diferentes". Isso significa uma taxa de *16,66 imagens por segundo*. Um verdadeiro recorde!

Ainda, outro exemplo de taxa de imagens, desta vez de imagens hipnagógicas, é apresentado por McKellar (1972), cujos sujeitos relataram experimentar imagens a uma taxa de *0,33 imagens por segundo*.

Embora alguns possam considerar as dez mil imagens de Natterer como parte de seu sistema delirante, e não levar sua narrativa ao pé da letra, a taxa relatada de sua aparição é quase metade da encontrada no experimento *científico* de Siegel & Jarvik! Portanto, não devemos duvidar do relato de Natterer nem considerar sua estimativa tão delirante. O número de espectros relatadas por Natterer é, claro, uma estimativa aproximada, assim como as relatadas nos experimentos científicos, e se eu me dei ao trabalho de encontrar esses percentuais foi apenas para mostrar que sua Grande Alucinação tinha uma natureza mais próxima da hipnagogia do que da alucinação psicótica típica.

Essa conclusão é baseada nos fatos de que, primeiro, a verdadeira alucinação psicótica não aparece com tanta rapidez, uma característica comum apenas às imagens hipnagógicas e às induzidas por drogas, e segundo, seria totalmente impossível, não preciso dizer, que Natterer tivesse acesso a qualquer alucinógeno. Além disso, e mais importante, Natterer não teve nenhuma reação delirante associada às imagens, como acontece na alucinação

204 Os autores, no entanto, esclareceram que os sujeitos não foram treinados para fazer julgamentos quantitativos.

205 Em "*Principles of Psychology*" de William James (1890, p. 121). Mais tarde (pp. 124-5) James compara essa experiência ao que Maury cunhou de "Alucinações Hipnagógicas", onde "trens de faces, paisagens etc. passam diante do olho mental", e menciona o livro "*Les Sonmmeil et les Rêves,*" de Maury (1865).

psicótica verdadeira. Natterer viu-as como um espetáculo, de certa forma dele distanciado, ele as viu como um filme, como os experienciadores de imagem hipnagógica.

Se essa conclusão estiver correta, então podemos detectar referências a FC ou PV em seus relatos?

Lendo as descrições dadas por Natterer a Prinzhorn, podemos notar o uso recorrente dos advérbios "então" e "finalmente", e verbos como "mudar" e "tornar-se". O uso constante desses termos implica que sua visão estava sob transformações incessantes; na terminologia desta tese, sua imagem visual mental possuía Dinâmica e Metamorfose (PV 6 e 7). Consequentemente, Natterer diz sobre o "Anticristo" (fig. 053), "primeiro aparece um cachimbo, ...então ele fuma... E então uma figura humana... e finalmente um monte de palha" (p. 167). A metamorfose de sua imagem é atribuída por Natterer à "transitoriedade do mundo", o que significa uma consciência por Natterer do caráter representacional, simbólico se você quiser, da imagética, o que implica uma compreensão da irrealidade de sua natureza, e não um delírio equivocado.

Da mesma forma, sobre a "Bruxa com Águia" (fig. 055), Natterer afirmou: "...pontos de interrogação, e esses foram transformados em penas... Várias mudanças também ocorreram no pescoço" (p. 165). As transformações são viscerais e evidentes.

A outra PV que geralmente está conectada à anterior é Dinâmica (PV 6). Os relatórios de Natterer sobre sua Grande Alucinação mostram isso claramente: "Eram figuras vivas que se moviam. No início, pensei que elas não estavam realmente vivas; então elas foram transcendidas com êxtase... Finalmente, era como um filme". Além disso, a descrição da visão sobre a qual ele baseou seu "Eixo do Mundo e Coelho" (fig. 054) demonstra de maneira exemplar como a Metamorfose está conectada à Dinâmica. Natterer diz: "Havia uma nuvem puxada para baixo... Então ela se tornou uma placa — e essa placa se tornou uma árvore... Pés foram anexados à árvore: pés de bodes e esses foram trocados por pés de cavalos... Minha árvore genealógica apareceu nessa árvore. A árvore era protegida por... mãos de mulheres bonitas. Os anéis formam os anéis de crescimento... Agora na árvore cresceram folhas — e as folhas foram trocadas por ouro. A árvore foi virada como um rolo na tempestade. No lugar da árvore veio a cabeça de Júpiter..." (p. 168).

Agora, vou me concentrar em sua obra visual, para procurar PV e FC. Em seguida, vou comentar sobre o *locus* de suas imagens visuais, como prometido.

- FC e PV

Primeiramente, vou complementar o comentário sobre o "Anticristo" (fig. 053). Existem versões ligeiramente diferentes dele, nas quais Natterer tentou mudanças mínimas nas linhas compostas, por exemplo, linhas acima ou abaixo das mãos. As mãos são vistas de frente, embora tenhamos a impressão paradoxal de que a figura é vista por trás, uma vez que não possui rosto. Elas parecem balançar para cima e para baixo; esse efeito é produzido pelas linhas curvas de círculos concêntricos segmentados (FC 5) em suas mangas. As curvas internas são segmentos de círculos que têm seu centro no meio do pescoço, e o círculo externo, a borda da manga, tenuemente continua para formar um traço horizontal que cruza a linha vertical grossa entre os dois conjuntos de linhas paralelas mais finas que formam um "A" em seu corpo. Esse círculo fraco também determina onde as linhas da nuvem/cabeça encontram o vestido do falso profeta[206].

No "Eixo Mundial e Coelho" (fig. 054), sentimos que o coelho saltou da nuvem para o tronco da árvore, que agora rola (PV 6), formando círculos concêntricos (FC 5) de crescimento. É interessante notar que Prinzhorn, ao descrever os círculos concêntricos frequentemente desenhados por Natterer, os comparou a "Linhas de força de campos magnéticos ou elétricos" (p. 170), resquícios de engenharia brotando no desenhista?

Vimos anteriormente um relato de um amigo de William James, mais adiante ele descreve uma "criação singular do cérebro" que o assombrava. "Era uma imagem de uma boneca de duas faces, com um corpo cilíndrico que descia até um ponto como um pião" (p. 122). Isso tem uma semelhança notável com o movimento criado pelos círculos concêntricos no tronco giratório da fig. 054. No canto superior direito desse desenho, há uma imagem etérea do que é referido como o "cálice de sofrimento" de Natterer; isso também pode ser visto como uma das ilusões de ótica chamadas de "objetos ambíguos", onde o vaso pode ser visto como dois perfis frente à frente. É interessante notar que o relatório do amigo de James também se refere a uma "boneca de duas faces". No canto superior esquerdo, concomitante à ação principal, há o que pode constituir outra interpretação da mesma ambiguidade, uma nuvem de três segmentos parece sofrer uma transformação: um perfil humano muda para um perfil animal e, em seguida, para um perfil de monstro. Mais um caso de Pareidolia nas nuvens.

206 A grade (FC 9) da tiara papal foi emprestada pela artista imagista de Chicago Barbara Rossi para sua "Sea-N-Cipher" (1974), de acordo com Bowman, R. (1992, p. 170). Rossi, incidentalmente, foi minha primeira tutora no programa de Mestrado na SAIC, em Chicago, e quem me apresentou ao termo "hipnagógico", quando eu lhe disse que era experienciador de imagens mentais, em 1984.

O uso de FC pode ser observado nas roupas usadas por todas as suas bruxas e por "Prinzregent Luitpold" (fig. 059). Os padrões compreendem várias FC, nomeadamente: 1 - linhas retas paralelas, 2 - linhas onduladas paralelas, 3 - linhas em zigue-zague e 9 - treliça ou grade. Essas FC são exemplarmente usadas como dispositivo organizacional de figuras (RE - D.2).

Agora, abordarei a questão do *locus* da "Grande Alucinação" de Natterer, ou seja, as nuvens, cuja importância é fundamental na imagética de Natterer. No "Anticristo", o falso profeta está de pé sobre uma nuvem, como se tivesse surgido de um buraco na cabeça do homem perfilado nela. Portanto, é provável que essa imagem tenha sido uma das dez mil imagens que ele viu na sua 'grande alucinação'. Além disso, a importância das nuvens não pode ser superestimada ao discutir a imagem mental visual. Já mencionei a recomendação bem conhecida de Leonardo da Vinci sobre nutrir a imaginação olhando para as nuvens. Também mencionei o caso de Charles Meryon, que adicionou figuras de canoas, pássaros, carruagens e monstros marinhos em frente às nuvens, como se brotassem delas. Outro exemplo é encontrado nos escritos pioneiros de Hervey de Saint Denys[207], sobre experiências hipnagógicas, onde chamas explodem de uma errante fumaça branca como uma nuvem espessa. A visão era tão brilhante que machucou seus olhos, e então "Logo elas absorveram a nuvem: seu brilho é suavizado; elas giram e se espiralam, formando grandes plumas... elas se abrem no centro, agora formando um anel dourado fino, uma espécie de moldura no meio da qual eu acho que vejo o retrato de um dos meus amigos" (1982, p.136). Podemos relacionar a "moldura" de Saint Denys ao "placa, ou tela, ou palco" da experiência de Natterer.

Finalmente, mais um ponto que pode ligar a imagem hipnagógica aos desenhos de Natterer é a queda do crocodilo na fig. 055. Ela pode indicar uma imagem autossimbólica correlacionada à sensação de queda produzida pelo espasmo mioclônico (ver Capítulo 1). O senso de queda é duplicado pela água derramada sobre o animal a partir de uma cornucópia no canto superior direito.

- Estado de Laço e Recordação de Imagens

MacGregor confirma que os desenhos de Natterer encarnam seus fenômenos subjetivos, e argumenta que "é provável que a imagem gráfica, como apareceu no papel, tenha desencadeado muitas das sequências associativas". MacGregor afirma, então, que, nesse caso, "as imagens visuais, seja na

207 As pinturas pioneiras de Saint Denys a partir da imagem hipnagógica foram mencionadas no Capítulo 1 (fig. 001).

mente ou como desenhos[208], parecem *preceder* as descrições e explicações verbais" (1989, p. 201, ênfase minha). Isso implica que uma imagem, ao ser concluída no papel, pode ter desencadeado elaborações verbais no artista. Essa conjectura pode ser confirmada pela forma como Natterer descreveu a águia Fênix[209] (na fig. 055): "dois palácios, uma adega com duas entradas, os portões do inferno, então um coração foi formado em suas costas e, finalmente, ela voou para o céu". Como não há nada disso no desenho, é claramente uma elaboração sobre o material desenhado.

Sobre o uso de imagem mental visual em obras de arte, Prinzhorn diz que, frequentemente, experiências alucinatórias são desenhadas apenas após algum tempo, *como no caso de Natterer*. Isso é explicado pela suposição de que "a importância real da aparição diminuiu com o passar do tempo e se deslocou da esfera emocional para a racional, de modo que a experiência agora pode se tornar o 'objeto' de uma representação" (1922, p. 243).

Discutindo os dois modelos nos quais a arte Surrealista pode se manifestar, o Automatismo e a Transcrição Consciente[210], Cardinal (segundo Morise, 1924, e Breton, 1941) argumenta que, se um artista psicótico como Natterer foi capaz de alucinar um complexo visual e traduzi-lo laboriosamente no papel, então o procedimento de transcrição pode ser validado.

Portanto, se três dos mais importantes estudiosos da Arte Marginal estabeleceram que Natterer fez uso de imagem mental visual como base para seus desenhos, esse uso pareceria inquestionável. No entanto, ainda resta dizer que, em primeiro lugar, a natureza dessas imagens era hipnagógica, e, em segundo lugar, Natterer, como sugeriu Cardinal, usou quase exclusivamente o procedimento de Recordação de Imagem, entrando em um Estado de Laço (de natureza verbal) ao contemplar seus próprios desenhos.

Vamos avaliar essa suposição estudando certas semelhanças a seguir.

- A Cabeça da Bruxa

Se o uso do procedimento de Recordação de Imagem e a elaboração verbal sobre seus próprios desenhos são plausíveis, então, em conjunto com

208 Observe que MacGregor considera *imagens visuais* como sendo tanto o que aparece no desenho quanto o que aparece na mente.

209 A águia, dentro de um quadrado de papel, foi colada posteriormente na folha original de papel para corrigir uma colocação anterior mais próxima da bruxa e do crocodilo (linhas apagadas podem ainda ser vistas). Esse tipo de *pentimento* indicaria uma luta para ter o desenho o mais próximo possível da imagem mental original ou seria uma mera busca composicional?

210 Esses dois métodos são lidos, nesta tese, como Estado de Laço e Recordação de Imagem, respectivamente.

essa proposição, também seria possível que Natterer tivesse tido imagens visuais evocadas por material previamente desenhado?

Essa pergunta surge ao observar as semelhanças entre diferentes desenhos. Portanto, qual é exatamente a relação entre a cabeça da "Bruxa com Águia" (fig. 055) e a "Cabeça da Bruxa" (fig. 056)? Podemos notar que as marcas de interrogação que formam a touca noturna na primeira são transformadas em árvores na segunda. Parece que a "Cabeça da Bruxa" foi concebida a partir da "Bruxa com Águia". Nesse sentido, a verruga no nariz, inicialmente feita por três traços soltos (na fig. 055), foi posteriormente traduzida em um conjunto de linhas radiantes feito com cuidado no meio da rua que forma o nariz da "Cabeça". Na explicação de Natterer sobre sua "Bruxa com Águia", essa suposição pode encontrar confirmação: ele diz que as marcas de interrogação foram transformadas em penas — mas nenhuma pena é encontrada nesse desenho. No entanto, o pequeno barco que forma a parte inferior do olho na "Cabeça da Bruxa" é certamente semelhante a uma pena. Natterer também disse que o olho parecia com um olho de vidro, e podemos ver como o olho é semelhante ao vidro na "Cabeça", mas não no desenho sobre o qual essa afirmação foi feita. Além disso, a explicação de Natterer sobre "Bruxa com Águia" de que "a figura toda é uma bruxa; simboliza a criação do mundo como uma bruxaria" (p. 165), parece mais adequada a "Cabeça de Bruxa".

Estou propondo que ocorreu um processo de retroalimentação de imagens mentais. Aqui, podemos apenas nos maravilhar com o efeito de uma poderosa imagem hipnagógica em uma personalidade psicótica: obcecado com a imagem anterior, podemos imaginar Natterer experimentando mentalmente uma sequência, na qual a cabeça foi vista em primeiro plano, inserida dentro de uma paisagem.

Se o desenho "Cabeça de Bruxa" também veio de uma imagem mental, deve ter alguns dos elementos formais que tenho apontado, nomeadamente FC e/ou PV, então, vamos analisar os elementos compostos.

Predominante é o uso de FC 3 — zigue-zague e ameias que aparecem nas cercas, formando as fendas das articulações do crânio, como na fig. 055. Zigue-zagues ousados moldam sua silhueta inteira[211]: a partir da touca feita de uma cerca de árvores, uma linha desce até o perfil angular e sobe novamente através da ponte, então desce até a extremidade inferior da touca e finalmente chega às cercas das casas no canto inferior direito. Esse zigue-zague contínuo cria um movimento ininterrupto, animando vigorosamente a imagem toda. É um caso de um FC estruturando a imagem toda (RE - C).

211 De maneira semelhante à forma geral do "*The Miraculous Shepherd*" (O Pastor Miraculoso), fig. 035.

Ameias podem ser observadas na forma como quatro blocos brancos representam os dentes quebrados. A ponte de madeira na paisagem, que também é o laço que segura a touca da Cabeça, é feita de ameias, e assim é a cerca verde no lado inferior, que forma o colarinho do vestido. Esse mesmo padrão também é encontrado na forma de barco semelhante a uma pena que forma o contorno do olho, e que segura por dois fios o balão azul pálido do olho sem pupila.

Há também outro conjunto de linhas radiantes no final inferior da touca: pode ser o que Natterer se referiu quando explicou a "Bruxa com Águia", como "o local de um lugar misterioso..." onde várias mudanças ocorreram e lá foi simbolizado.

É interessante notar como Natterer fez truques composicionais sutis, como deixar partes do contorno da cabeça ecoar, repercutir nas configurações circundantes do ambiente. Por exemplo, a linha do lábio superior se prolonga em um caminho, a ponta do nariz desvia uma rua, e a borda na parte de trás do chapéu continua imperceptivelmente em uma rua que se bifurca.

Quero chamar a atenção agora para a habilidade de Natterer em modelar os volumes do rosto da "Cabeça". A habilidade em lidar com pinceladas em suas nuances é tão sutil que pode passar despercebida. Por meio de uma aglomeração mais ou menos densa de pequenas pinceladas[212], Natterer construiu uma espécie de "baixo-relevo" que é mais notável nas narinas, queixo e especialmente nas bochechas.

O uso de imagens de revistas coladas no papel sugere que Natterer imaginou a cabeça da bruxa cercada por casas, mas foi incapaz de retratá-las apenas pelo processo de lembrança de imagens, decidiu emprestar imagens existentes[213] (a parte de trás mostra sinais da colagem).

Finalmente, um último ponto para conectar este desenho a imagens mentais é o fato de que a "Cabeça" corporifica uma paisagem vista de uma perspectiva aérea, um ângulo de visão incomum[214], que é uma das características típicas da imagem hipnagógica.

212 Conscientemente ou não, Natterer usou a técnica da Renascença inicial para têmpera, deixando até o fundo de ocre visível, um dispositivo típico do período. Por meio desta modelagem, o rosto apela à nossa "imaginação tátil", como postulado por Bernard Berenson (1952), sobre as pinturas desse período.

213 Bertina Brand-Clausen me disse (por *e-mail*, em 3 de fevereiro de 2001) que ela poderia identificar a igreja no desenho como uma perto de Ravensburg, onde Natterer nasceu.

214 Ver no Capítulo 7 o texto de Diniz descrevendo uma vista aérea de uma cidade.

- Os Desenhos “Realistas”

Classificados separadamente da produção bem conhecida baseada em experiências subjetivas, estes chamados desenhos “Realistas” também são geralmente negligenciados. Este abismo foi introduzido por Prinzhorn, que distinguiu “dois tipos completamente diferentes de imagens”, as alucinatórias e as “sobriamente realistas” (p. 163)[215]. Um exemplo é a figura 057, que mostra uma paisagem desenhada com habilidade e sensibilidade, na qual um pequeno barco está ancorado ao lado de uma casa. Perto dali, de um redemoinho (FC 6) na água surge um poste de iluminação ou farol. O telhado da casa é feito dos padrões favoritos de Natterer de linhas paralelas (FC 1, 2 e 9). Uma seção de um asterisco (FC 7), idêntica à verruga no nariz da cabeça da bruxa, sugere uma escada que liga o porto à casa. Este desenho tem uma qualidade onírica, com poucas características realistas, e é requintadamente atraente para a imaginação. Seu lado inferior é cortado em diagonal e deixado completamente vazio, criando assim uma forma trapezoidal. Não há características “realistas” neste caprichoso desenho.

Outro desses desenhos é “Amorette”, fig. 058. Ele mostra uma jovem mulher rosada, cujos braços, pescoço e seios são folhas, que crescem em torno de sua cabeça. Sua mão direita segura o caule de uma flor que floresce em sua própria cabeça. A outra mão segura um galho das plantas que crescem de seu seio, que também é um arco que segura uma flecha. Sua roupa íntima é um saco cheio de bagas vermelhas, como uma oferenda erótica e suculenta. Ela se apoia em cima de um dragão d’água. Isso mostra claramente o PV de Categorias Mistas, Hibridismo (3.1), na forma do que poderíamos cunhar de “Fitotropos”. Veremos as pessoas-flor de Adelina e reafirmaremos o Hibridismo como um dos aspectos mais conspícuos da imagem mental, colocando assim “Amorette” fora de qualquer categorização realista.

Estou em dúvida sobre como categorizar um “velho diploma forjado por Natterer, que finge ser antigo com um tom marrom (uma resina?). Aqui, seu delírio de grandeza atinge o auge: ele é o Imperador e Embaixador da França e foi prometido a uma mulher cujos sinais ele vê no céu. Ele quer que Sua Majestade Wilhelm saiba que as imagens e a mulher foram enviadas a ele, para que ele seja visto como Napoleão IV, e quer que Wilhelm conte isso a todos no inferno e no céu. Natterer chega ao ponto de escrever que ele quer que o Diploma seja visto como um documento antigo — assim, a falsificação de um papel desgastado. Natterer também critica Bismarck por ter feito de Wilhelm imperador em vez do Conde de Württemberg[216]. Não

215 “*nüchtern realistisch*”, p. 208, na segunda edição alemã (1968).

216 Aqui, gostaria de agradecer a um membro da equipe da Coleção Prinzhorn, Torsten Kappenberg, por ter me ajudado a traduzir a caligrafia de Natterer.

é necessário dizer que uma obra como essa não tem base hipnagógica, é apenas a encarnação de um delírio de grandeza.

- O Poder Sintético

Vimos anteriormente como sua Grande Alucinação foi prolixa, metamórfica e dinâmica. No entanto, paradoxalmente, os escassos desenhos de Natterer são quase minimalistas. Concentrados como estão em poucos elementos, eles não têm excessos. Natterer se baseou em experiências subjetivas transbordantes para produziu apenas algumas poucas obras. Assim, alcançou um poderoso senso de síntese, seja de diferentes imagens ou de transformações de imagens em figuras compostas resolvidas. Nesse sentido, a distinção tipológica de Fixidez e Mobilidade é resolvida, ou parece ser tratada de uma maneira única, na qual imagens metamórficas são posteriormente condensadas, por um esforço voluntário do artista, em imagens sintéticas. Isso significa que Natterer trabalhou as imagens visuais, reduzindo-as a elementos essenciais. Daí a força bruta e direta de suas obras: elas são extratos densos condensados de expansões maiores.

Em contraste com a produção avassaladora de milhares de peças de Wölfli, a de Natterer é comparativamente modesta. Natterer não precisou de mais do que alguns exemplos para revelar um universo de originalidade extrema. Enquanto Wölfli faz variações intermináveis de um tema semelhante, Natterer deixa cair algumas joias de uma quantidade altamente concentrada de material psicológico que se grava para sempre em nossa memória. Muitas vezes, Natterer repete a mesma ideia, como se tentasse chegar a uma composição muito precisa — esforçando-se para combinar o desenho com uma imagem previamente vista. Enquanto Wölfli espalha sua energia excepcional em uma miríade de obras, Natterer condensa a sua em poucas obras-primas: enigmas desafiadores de um visionário imponente.

Seus enigmas são decifráveis? Cardinal parece vagamente responder a essa pergunta quando conclui seu estudo sobre o artista. Ele diz que, se alguém se familiariza com a maneira de pensar de Natterer, então provavelmente compartilhará seu prazer infalível na exclusividade da "comunicação significativa para si mesmo": este alguém estaria *do lado de dentro*, onde os critérios externos de forma estética e técnica adequada não são mais operativos (1972, p. 97).

Hélène Smith e Frank Miller

Théodore Flournoy, um psicólogo da Universidade de Genebra, realizou dois estudos que têm um interesse próximo a esta tese. Vamos começar com o mais antigo, o de Hélène Smith.

Hélène Smith era o pseudônimo de Elise-Catherine Müller (1861-1929), uma humilde atendente em uma loja de tecidos em Genebra. A Srta. Müller, como consequência de uma infância introvertida repleta de fenômenos subjetivos, no inverno de 1891-2 foi iniciada no Espiritualismo. Seus supostos poderes foram reconhecidos a ponto de ela logo estabelecer um grupo sob sua própria liderança. Théodore Flournoy estava muito interessado em fenômenos psíquicos e estava procurando um caso para estudar. O convite da Srta. Müller para participar de uma sessão em seu grupo se transformou em uma intensa colaboração. A Srta. Müller então se tornou Hélène Smith[217]. Sua colaboração de quatro anos resultou no livro "*Des Indes à la planète Mars*"[218]. O livro, infelizmente, causou o fim de sua relação — ela não aceitou suas conclusões.

Neste livro agora clássico, Flournoy descreve as fases pelas quais a médium passou, juntamente com teorias sobre o fenômeno. De uma maneira muito elogiosa, ele também retrata a solidez dos atributos físicos de Hélène Smith, talvez para garantir que ela não fosse confundida com um indivíduo mentalmente doente[219].

Hélène Smith relatou a Flournoy sua vida desde a infância, quando ela costumava experimentar "fenômenos visionários". Ele chama a atenção para seus "sonhos mais ou menos conscientes e alucinações propriamente ditas" comuns desde que ela era criança. Naquela época, ela gostava de se entregar a "devaneios" enquanto repousava imóvel em uma poltrona. Nesses momentos, ela costumava ver "todos os tipos de coisas estranhas". No entanto, o medo de ser considerada mentalmente insana a restringiu de mencionar essas experiências subjetivas aos seus pais. Flournoy nos conta que essas "fantasmagorias" também apareciam para ela à noite, como, por exemplo, quando, na cama, ela viu "uma luz brilhante lançada contra a parede do seu quarto, que então parecia estar cheia de seres estranhos e desconhecidos". Ela teve a impressão de estar completamente acordada, mas de repente ocorreu a ela que devia ter estado sonhando, e foi apenas então que ela compreendeu que era realmente uma "visão" que ela havia experimentado" (p. 20). Sem dúvida que Smith foi uma forte-imaginadora!

217 Um nome adotado devido ao nome da filha de Flournoy.

218 *From India to Planet Mars*, publicado originalmente em 1900 com o subtítulo "*Étude sur un Cas de Somnambulisme Avec Glossolalie*", com algumas omissões. Foi reimpresso, sem cortes, em inglês, em 1994, com um novo subtítulo: " *A case of multiple personality with imaginary languages* ". Todas as referências se relacionam a esta nova edição.

219 A ênfase de Flournoy na descrição da beleza do corpo de Hélène Smith trai uma influência da orientação teórica de Lombroso, que enfatizava conceitos como degeneração física, hereditariedade e eugenia.

Esta descrição, está claro, relaciona-se ao estado hipnagógico e à sua imagem correspondente — notável é a confusão dela sobre se estava sonhando ou acordada, ou seja, entre o sono e a vigília. No entanto, claro que possa ser para nós agora, Flournoy estava relutante em decidir qual termo aplicar aos fenômenos que a afetavam. Ele diz: "seria difícil dizer exatamente a qual categoria os fatos psicológicos pertencem, especialmente o fenômeno noturno, e pode-se hesitar se considerá-los como simples sonhos de caráter muito vívido, hipnagógicos ou hipnopômpicos[220], ou como verdadeiras alucinações" (p. 20). Não obstante, ele estava bastante positivo de que certas outras experiências deveriam ser descritas como alucinações, como no caso em que ela estava brincando ao ar livre com uma companheira e viu um indivíduo imaginário seguindo-a em torno de uma árvore. Aqui, devemos perguntar se essa aparição foi uma alucinação de fundo psicótico. Se sim, Hélène Smith era psicótica? Se não, a alucinação foi devida a qual circunstância?

Flournoy teve problemas adicionais ao categorizar as complexas experiências dela. Por exemplo, quando escrevia para seus amigos, a Srta. Smith substituía (in)voluntariamente letras latinas por caracteres estranhos[221]. Flournoy atribui essa grafia alienígena a "alucinações grafomotoras" e acrescenta: "esses são, sem dúvida, os mesmos caracteres que, em outras ocasiões, apareciam para ela em imagens visuais" (pp. 20-1). Dessa forma, ele parece estar propondo um "vazamento", por assim dizer, de imagens visuais para a escrita.

Ao longo do livro, Flournoy subestima o papel da hipnagogia[222] e tenta excluir seu lugar na imaginação de Hélène Smith. Ele considera seus "fenômenos teleológicos", "pressentimentos" ou "alucinações de utilidade manifesta" como mais sérios do que suas meras divagações, que, segundo ele, são supérfluas, se não prejudiciais à sua personalidade. Esses "sonhos e outros automatismos", embora espontâneos, são, segundo Flournoy, absolutamente inúteis e devem permanecer "fatos isolados, sem importância e sem interesse", como consequência do fato de que "não podem estar ligados a nenhum princípio central" (p. 23).

Quaisquer que sejam as reservas que Flournoy tenha contra essas experiências subjetivas espontâneas e o que elas possam significar e representar, todas as descrições indicam que elas compartilham a mesma natureza que seus outros fenômenos "mediúnicos", que ele provavelmente considerava mais "sérios". A partir das descrições do que ela viu em suas primeiras

220 Esta é a única vez que Flournoy usa esses dois termos em relação às experiências dela.

221 Ver um caso semelhante nos escritos de Pertuis (espiral entre as letras).

222 Embora Flournoy não mencione o termo exato novamente, usa "divagações" ou "sonhos" para se referir à hipnagogia.

sessões, nas quais ela começou "a distinguir vagos clarões com longas fitas brancas se movendo do chão ao teto, e então uma magnífica estrela, que na escuridão aparece apenas a ela durante toda a sessão", é possível detectar que os espectros vistos são semelhantes aos de fosfenos e/ou fenômenos entópticos. Flournoy mesmo aponta para essa semelhança quando interpreta as ocorrências de certas "sessões obscuras" nas quais a faculdade visual de Hélène Smith se apresenta na forma de "alucinações elementares" ou figuras, que parecem ter seu ponto de partida no "fenômeno entóptico único, a luz própria da retina". E já vimos como esse fenômeno está intimamente relacionado com a imagem hipnagógica e pode ser seu desencadeador.

A rejeição de Flournoy do termo "hipnagógico" é ainda mais incompreensível diante do que ele escreveu sobre as condições em que Smith entra, na cama, à noite, antes de ter suas "visões". Ele diz: "a luz da lâmpada some diante de seus olhos; os ruídos das rodas na rua param de ser ouvidos; ela se sente tornar inerte e passiva, enquanto um sentimento de beatitude e bem-estar eufórico permeia toda a sua individualidade diante do espetáculo que lhe aparece" (p. 38). Essas são, sem dúvida, as condições de relaxamento para um estado hipnagógico iminente. Flournoy afirma que, às vezes, a mão de Smith executa automaticamente esplêndidas caligrafias e acrescenta que isso acontece "*naquela condição intermediária entre o sono e a vigília*". Diante dessa descrição, é bastante difícil entender por que Flournoy retinha o termo "hipnagógico" para definir suas visões.

A consequência disso é a rejeição de parte de sua iconografia, aquela que foi feita a partir de memórias de imagens visuais. Flournoy critica suas pinturas, dizendo que elas não foram feitas de maneira absolutamente automática (como se isso fosse condição para qualidade estética). Ele argumenta que elas foram feitas em condições de consciência normal, em um tipo de atividade intermediária, um estado de "hemisonambulismo". É argumentado que, por exemplo, o retrato do marciano Astané "deve ser considerado simplesmente como cópias de memória, pela personalidade comum, de visões passadas, cuja memória está gravada em sua mente de maneira suficientemente persistente para servir como modelo vários dias depois" (p. 110). Flournoy então acreditava mesmo que Smith havia visto marcianos?

Por outro lado, as escritas automáticas foram muito valorizadas por ele. Dessa forma, Flournoy parece ser um pioneiro defensor do verdadeiro Automatismo como o único estado capaz de alcançar os estratos profundos da psique, como foi assumido por certos membros do movimento Surrealista[223] algumas décadas depois, em oposição à Transcrição Consciente. Um exemplo deste último é exemplarmente esclarecido no seguinte relato: "Uma

223 E, de fato, Breton utilizou seis das aquarelas de Smith para ilustrar seu artigo "*La Message Automatique*", em Minotaure (1934).

terça-feira à noite, Hélène Smith viu em sua *cama* flores magníficas, muito diferentes das habituais. Enquanto experienciava essa visão, ela não tinha intenção de se mover, permanecendo *inerte e passiva*. No domingo, ela já havia feito os esboços das flores", e disse sobre isso: "não foi apenas minha mão que fez o desenho, mas sim uma *força invisível* guiou o lápis *apesar de mim*" (p. 109, minhas ênfases). Essa declaração, no entanto, leva a uma conjunção dos dois procedimentos: enquanto tentava retratar uma imagem previamente vista (em uma noite, na cama) foi então capturada no estado laço (a "força invisível"). Assim, guiada por essa "força invisível", e de forma involuntária, flagrada no trecho "apesar de mim", é provável que ela não pudesse manter uma semelhança fiel com a imagem original. Além do reconhecimento de que o estado de laço fornece imagens resultantes com desenhos mais fluentes do que os da lembrança de imagens, este livro não tomará lados estéticos concernentes a essa oposição, porque muito frequentemente esses dois procedimentos se fundem durante o sempre complexo processo de criação de imagens, como acabamos de ver.

- Personagens e viagens

Hélène Smith acreditava ser a reencarnação de certas personalidades de alto escalão[224]. Uma delas era uma princesa hindu, Simadini — que era casada com um príncipe, Sivrouk, que por sua vez era supostamente reencarnado em Flournoy! — assim, ela afirmava conhecer sânscrito, com o qual podia falar apaixonadamente com Sivrouk/Flournoy. Outra reencarnação era a de Marie-Antoinette (Ex-rainha consorte da França, esposa de Luís XVI). Ela também tinha guias espirituais, um dos quais era Léopold, além de Giuseppe Balsamo e Cagliosto[225]. Outro de seus guias espirituais era Victor Hugo...

Hélène Smith também acreditava que suas chamadas visões marcianas realmente vinham de espíritos visitando o Planeta Marte. Ela pintou vários ciclos de paisagens marcianas, como na fig. 060[226]), além de criar ciclos de

224 Isso sugere um possível Delírio de Grandeza, presente em quase todos os casos de psicose.

225 Conde Alessandro Cagliosto, um charlatão religioso, mago e adivinho da França pré-revolucionária, que supostamente escreveu o *The Book of Seven Temptations*. Cagliosto usava uma "linguagem secreta", usando símbolos alquímicos e hieróglifos misturados em seus textos.

226 E pode ser interessante notar a semelhança próxima entre essa imagem e a de Pertuis na fig. 079.

"Linguagens" Ultra-Marciana, Uraniana e Lunares[227], por mais absurdo que hoje possa soar em um mundo em que sondas já pousaram e filmaram a desolação neste planeta. Nas sessões durante o ciclo marciano, ela experimentou imagens auditivas e olfativas (de enxofre queimando) seguidas por imagens visuais, na forma de uma luz muito brilhante e vermelha, dentro da qual figuras apareciam[228]. Durante esses ciclos, ela começou a escrever letras e palavras de uma suposta "língua marciana". Ela até falou essa "língua" e a traduziu sem pausa para palavras francesas.

Esse aparente domínio das línguas sânscrita e marciana chamou fortemente a atenção de Flournoy, considerando que, se Smith estava realmente pronunciando línguas que possuíam os requisitos linguísticos necessários, designadamente estrutura gramatical, léxico, sintaxe, e assim por diante, então esse fato provaria suas teorias de "Alucinação Telepática" e de "Criptomnésia". Para alcançar esse objetivo, Flournoy convidou linguistas distinguidos, como Ferdinand de Saussure e Victor Henry, para participarem das sessões e estudar a caligrafia de Smith. Na época, foi encontrado que sua "glossolalia e xenoglossia"[229] tinham elementos de uma língua própria, atendendo aos requisitos de uma gramática universal. No entanto, de acordo com Cifali (1994)[230], não foram encontrados registros das sessões em que Smith falou sânscrito. Cifali também observa que a habilidade de Smith com línguas pode ter vindo de seu pai húngaro, que possuía uma facilidade notável para línguas. Cifali acrescenta que, quando os linguistas se interessaram pelo sânscrito, durante uma sessão, Smith logo mudou para o marciano, do qual ninguém poderia autenticar a veracidade. Após repetidas falhas em fornecer a língua marciana junto com sua tradução francesa, Smith alegou estar doente e assim permaneceu em leito por seis meses, um tempo que Cifali assume ser de "incubação" da médium. Durante esse intervalo, visões abundantes surgiram, e ela produziu uma paisagem marciana a partir de uma "visão noturna" (5 de setembro de 1896). Essa visão veio da seguinte forma: ela *acordou* à noite, saiu da cama para pegar flores da janela e, em

227 É possível que seja esclarecedor notar que, durante esse tempo, havia uma moda sobre a habitabilidade do planeta Marte devido à descoberta de seus canais por astrônomos, que então levantaram a possibilidade de que esses canais pudessem implicar a existência de água e, portanto, de vida (uma suposição ainda mantida por cientistas hoje). Outro ponto é que o outro psicólogo presente em seu círculo, August Lemâitre, havia expressado seu desejo de saber como eram os outros planos espirituais, um ano antes de seu ciclo marciano ter começado (Cifali, 1994).

228 Note a semelhança com as visões de Hildergard.

229 Fenômeno onde uma pessoa fala, escreve ou entende um idioma estrangeiro que nunca estudou ou teve contato.

230 No Apêndice Um, de *From India to Planet Mars*, "*The Making of Martian: The Creation of an Imaginary Language*", (pp. 209-79).

seguida, viu pessoas estranhas; ela estava à beira de um lago azul-rosa com uma ponte, cujos lados eram transparentes e feitos de tubos amarelos, como os tubos de um órgão, mergulhados na água. A terra era cor-de-pêssego. Ao que tudo indica essa "visão noturna" é, sem dúvida, de natureza hipnopômpica: ela surge após acordar à noite.

- Teorias de Flournoy

Flournoy apresenta suposições sobre um possível 'transe mediúnico', no qual ocorreriam, em suas palavras, "Alucinações Telepáticas". Durante o transe alucinatório, a médium teria acesso à mente de outra pessoa. A emissão de uma língua estrangeira desconhecida da médium provaria essa conexão telepática, daí o interesse de Flournoy em avaliar as línguas de Smith. A outra suposição era a existência de uma "Criptomnésia" (memória secreta), uma espécie de propriedade "hipermnésica" (ultra-memória) do transe mediúnico. Essa "Criptomnésia" teria o poder de recuperar e revelar "memórias perdidas", enquanto em amnésia para a consciência normal. O fenômeno da escrita automática representaria um exemplo de "Criptomnésia". As suposições de Flournoy são certamente extravagantes para os padrões científicos de hoje e podem ter fornecido a C. G. Jung a primeira percepção em direção à malfadada (embora hoje *bestseller*) concepção do Inconsciente Coletivo. Essa influência pode ser afirmada pelo fato de que Jung escreveu a Introdução a uma reimpressão do clássico livro de Flournoy e, também, que Jung reavaliou[231] o caso da Senhorita Frank Miller, como veremos a seguir.

Concluindo o caso de Smith, devo dizer que todas as evidências — presentes em seus próprios relatos — apontam para a afirmação de que suas experiências subjetivas tinham natureza hipnagógica e hipnopômpica e que ela era particularmente propensa a esses estados. Além disso, como foi esclarecido, ela frequentemente reproduzia imagens nascidas nesses estados. Portanto, diante disso, sua iconografia deve ser mais bem denominada Hipnagógica em vez de Mediúnica, não menos devido à falta de dados reais para a suposição improvável do papel de "espíritos"[232], além da possibilidade mais improvável ainda de viagens a um planeta Marte populado por seres quase-humanos!

231 "*An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*", em "*Symbols of Transformation*", publicado pela primeira vez em 1956, vol. 5 das Obras Coletadas de C. G. Jung.

232 Um dos dez mestres esquizofrênicos de Prinzhorn, Bühler, quando visitou Chicago, entrou em contato com um círculo de espiritualistas e, posteriormente, produziu textos muito no estilo deles. Além disso, o Dr. Navratil apontou que o artista mediúnico Lesage tinha tendências psicóticas. Esses são indícios de que pode haver uma correlação entre esquizofrenia e espiritualismo.

Agora, vou me voltar brevemente para outro caso estudado por Flournoy, que dará substância à minha proposta terminológica. Seis anos após publicar seu livro clássico, Flournoy publicou um artigo[233] sobre uma mulher estadunidense rica, Frank Miller que era uma estudiosa autodidata e palestrante sobre roupas e costumes russos e gregos. Foi por pouco tempo internada com problemas mentais, mas, resgatada por uma tia, conseguiu se evadir da internação compulsória. Podemos dizer que os diagnósticos de psicopatia eram largamente aplicados por este tempo a jovens mulheres pioneiras em viver sozinhas nas cidades e em alcançar uma certa liberdade para gastar e para associar-se com quem quisessem.

No entanto, Frank Miller não se passava por médium nem usava meios visuais para transmitir seu imaginário mental, que era tanto visual quanto auditivo. Frank Miller escreveu alguns textos importantes, como uma "Poesia Hipnagógica" e um "Drama Hipnagógico", como ela mesma os designava. Desta vez, não há dúvida alguma sobre a natureza hipnagógica de sua inspiração. Os trabalhos foram escritos entre 1898-1902.

"A Mariposa e o Sol", uma poesia hipnagógica, ela diz, "veio à minha mente" durante uma *viagem de trem*. Já "Chiwantopel", um drama hipnagógico, veio a ela enquanto estava na cama, quando sentiu um grande *relaxamento* tomar conta dela, e ela permaneceu completamente passiva; então "*Linhas, faíscas e espirais de fogo* passaram diante dos meus olhos, sintomas de nervosismo e fadiga ocular, seguidos por uma revisão *caleidoscópica* e fragmentada de eventos triviais recentes" (p. 455[234], minhas ênfases). Daí um poderoso drama se desenrola, próximo a uma cidade de sonhos, estrelado por uma figura asteca de nome Chiwantopel. Em seguida, Miller ouviu estas palavras: "Fale, Senhor, pois teu servo ouve — abre meus ouvidos". Na sequência, a cabeça de uma esfinge apareceu subitamente em seu campo de visão, em um cenário egípcio. A confusão de referências culturais – egípcio e asteca – exemplifica bem as Categorias Mistas[235] típicas da hipnagogia.

Em outra etapa de sua imagem hipnagógica, ela viu um asteca em todos os detalhes: mão aberta, dedos grandes, cabeça em perfil, armadura, com penacho. Isso foi acompanhado por uma imagem auditiva (PV 5), um nome formando-se pouco a pouco: "Chi - wan - to - pel". Na sequência, ela viu "um enxame de pessoas, cavalos, uma batalha, a visão de uma cidade dos sonhos. Uma conífera estranha com galhos nodosos, velas latinas em uma baía de água roxa, um penhasco perpendicular..." e assim por diante. Sua

233 "*Quelques faits de l'imagination créatice subconsciente*", em Archives de Psychologie, (1906), V, pp. 36-51.

234 Em Apêndice: *The Miller Fantasies*, em Symbols of Transformation (1981).

235 Como se pode ver no Adendo Teórico, no volume II.

descrição da imagem de Chiwantopel se assemelha a um drama épico, e é incomumente longa e bem conectada na evolução de sua trama para provir de uma imagem hipnagógica comum. Ela descreve passo a passo a saga desse herói mexicano: ele é visto primeiro a cavalo, então um índio ameaça atirar uma flecha nele; ele desafia o índio e deixa seu cavalo. Ele está por cem luas em busca de "quem o entenderá". Em seguida, uma víbora verde sai dos arbustos e pica ele e seu cavalo, que morre imediatamente. Um vulcão fumegante, o rugido de um terremoto, um deslizamento de terra, ele grita em agonia, e a terra fecha sobre seu corpo, enquanto ele diz "Ja - ni - wa - ma'", significando "tu que me entendes".

Apesar do poder de suas imagens visuais e auditivas, Miller nunca se deixou levar e não trouxe explicações sobrenaturais para elas. Em vez disso, ela afirma que a imaginação hipnagógica é um fenômeno de fronteira, que deveria explicar o "mistério dos chamados 'espíritos' e dissipar a superstição a respeito deles". Sua posição pragmática está bem alinhada com minha rejeição do termo "Mediúnico". E é estranho que Flournoy não tenha batido no peito uma *mea culpa* por não ter tratado com o devido cuidado e atenção a terminologia hipnagógica no caso de Sta. Smith.

A concepção de Flournoy sobre os automatismos teleológicos — impulsos úteis e gratuitos que preparam para o futuro — antecipou ideias que formam o corpo do pensamento junguiano: a autonomia e a teleologia da psique; a natureza criativa e compensatória do chamado 'inconsciente', e a sincronicidade, de acordo com Sonu Shamdasani, *Uma mulher chamada Frank* (1990)[236]. Flournoy, apesar de subestimar o papel da hipnagogia nas poesias e na mente de Miller, não obstante, está alinhado com as concepções deste livro quando afirma que constantemente mensagens também são enviadas de nossas regiões subliminares para nossa consciência pessoal, trazendo consigo conteúdos de diversos valores sob as mais variadas formas.

236 Em https://www.ijusc.com.br/sonu-shamdasani-1990-uma-mulher-chamada-frank-traducao-leticia-capriotti-revisao-gustavo-barcellos/.

CAPÍTULO 7
ESTUDOS DE CASO DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

Preâmbulo

Este capítulo está principalmente preocupado com a investigação de artistas/pacientes de um hospital psiquiátrico brasileiro. A produção visual deles foi reunida em um museu dentro das dependências do hospital. O capítulo examinará minuciosamente a produção visual deles em busca de padrões e atributos visuais, mas não se limitará a essa busca: também considerará outros temas e processos, quando apropriado. Certos fatos da vida dos artistas/pacientes serão mencionados, e uma conexão com suas obras visuais será tentada.

Museu de Imagens do Inconsciente e a preocupação brasileira

O Museu de Imagens do Inconsciente, no bairro de Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, tem uma impressionante coleção de cerca de 350 mil obras. Essa coleção é catalogada de acordo com o sistema adotado pelo Arquivo para Pesquisa do Simbolismo Arquetípico (ARAS), em Nova York, que também

é utilizado pelo Instituto C. G. Jung, em Zurique (Almeida, 1981)[237]. Essas obras foram reunidas dos estúdios conhecidos como STOR, um acrônimo para Seção de Terapêutica Ocupacional, localizada no então Centro Psiquiátrico Pedro II[238]. Tal setor foi iniciado em 9 de setembro de 1946 pela Dra. Nise da Silveira apenas alguns anos após sua chegada ao Centro Psiquiátrico. A Dra. Nise foi assistida pelo artista Almir da Silva Mavignier, na época um funcionário do hospital. O primeiro passo para criar um estúdio de pintura para os pacientes foi dado após Almir Mavignier sugerir ter um estúdio para si mesmo nas dependências do hospital[239]. Dessa forma, trocando suas funções burocráticas, ele poderia oferecer assistência aos pacientes que pudessem estar interessados em tais atividades. Seguiu-se a criação da STOR, uma seção de terapia ocupacional, onde os internos podiam se dedicar a uma variedade de atividades, como bordado, dança, encadernação, escultura em argila, desenho e pintura. Após um certo volume de trabalho ser reunido, o Museu de Imagens do Inconsciente — doravante tratado simplesmente como o Museu — foi criado, em 20 de maio de 1951, com o objetivo de preservar, catalogar e expor a produção da STOR em sua galeria.

Nise da Silveira era uma estudiosa de Jung e orientou firmemente a direção do Museu. Os estúdios se tornaram um local onde, ocasionalmente, artistas, críticos de arte, escritores e médicos psiquiatras de outras instituições podiam visitar. Existem, de fato, vários retratos de artistas/pacientes feitos por artistas integrados, e vice-versa. Um jovem jornalista na época, Mario Pedrosa, era um visitante frequente dos estúdios e mais tarde se tornou o crítico de arte mais prestigiado do Brasil. Nesse ambiente inspirador, a maior parte da melhor produção do Museu foi criada. O número impressionante de obras mantidas na coleção atual foi alcançado devido à política do Museu de não vender nenhuma obra. O acervo seria destinado apenas à pesquisa científica.

237 A linha de pesquisa desta tese não foi favorecida por esse sistema. Ao chegar ao museu, fui perguntado com qual símbolo eu iria trabalhar. Em seguida, ao mencionar FC e PV, minha investigação foi colocada em compasso de espera. Depois de algumas semanas de atraso, finalmente tive acesso à coleção. Minha busca por padrões e atributos cruzou em uma direção contrária ao sistema de classificação junguiano, baseado em supostos "mitos arquetípicos".

238 Primeiro hospital psiquiátrico do Brasil, hoje chamado Instituto Municipal Nise da Silveira.

239 De acordo com uma entrevista por telefone com o artista e professor da *Staatliche Hochschule für Bildende Künste* de Hamburgo, em 24 de fevereiro de 2000.

- A preocupação brasileira

A criação do Museu não surge como um fato isolado dentro da cultura brasileira. Existe um amplo interesse pela arte dos doentes mentais no Brasil. Devo mencionar alguns fatos sobre isso.

O trabalho incansável realizado pela Dra. Nise da Silveira, além de revolucionar a psiquiatria brasileira, também impressionou grandes segmentos da população. Ao mencionar a expressão "arte por indivíduos psicóticos", traz à mente de qualquer pessoa razoavelmente educada e informada no Brasil o "Museu de Imagens do Inconsciente" e o nome e os livros de sua fundadora. Ela publicou, dentre outros estudos, "Imagens do Inconsciente" (1981), um *best-seller* influente, e "O Mundo das Imagens" (1992). Nesses dois livros, ela lê as obras da coleção através de lentes junguianas.

Também pode trazer à mente o nome de Arthur Bispo do Rosário, um talentoso interno de uma outra instituição, a Colônia Juliano Moreira, também no Rio de Janeiro. Bispo do Rosário começou sua surpreendente produção no sótão de uma mansão de uma família abastada de advogados que gentilmente permitiu que seu empregado vivesse e tivesse seu "estúdio" sem restrições. Essa família era de persuasão espiritualista e tomou suas alucinações psicóticas como confirmações de suas crenças. Quando a condição mental de Bispo do Rosário se tornou de alguma forma incontrolável, ele foi internado na Colônia, e lá ele novamente teve uma oficina relativamente ampla apenas para si (Hidalgo, 1996), onde produziu extensivamente objetos interessantes e simulacros de ferramentas reais, juntamente com soberbos mantos místicos usáveis, respectivamente enrolados e costurados com as linhas que ele havia completamente desenrolado dos uniformes azuis dos internos da Colônia. Essa Colônia hoje abriga no Museu Bispo do Rosário – mBrac, toda a volumosa obra de Bispo do Rosário. Devo destacar a compreensão e o respeito da família e dos médicos da Colônia à época para a peculiar produção de Rosário, iniciada por volta dos anos 1940, que é reconhecida hoje como arte contemporânea em seu pleno direito.

Esse conhecimento amplo do trabalho de psicóticos é confirmado ainda mais por uma série de três filmes de longa-metragem chamados "Imagens do Inconsciente" (I, II e III) dirigidos pelo importante cineasta brasileiro Leon Hirzman. Os filmes são sobre três pacientes que trabalhavam na STOR (e todos são, incidentalmente, estudos de caso desta tese). Os filmes são:

- "No Reino das Mães", 1983/86, 55 minutos, sobre Adelina Gomes.

- "A Barca do Sol", 1983/86, 70 minutos, sobre Carlos Pertuis.

- "Em Busca do Espaço Cotidiano", 1983/86, 80 minutos, sobre Fernando Diniz.

Devo acrescentar que Diniz teve ainda outro filme, desta vez um filme de animação produzido e dirigido por um dos principais animadores brasileiros hoje, Marcos Magalhães, desenhado inteiramente por Diniz, chamado "Estrela de Oito Pontas", como veremos em seu estudo de caso.

A criação do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, pela Dra. Nise da Silveira, foi seguida[240] pela criação, em 1951, de uma divisão de terapia artística para os pacientes do Hospital Franco da Rocha, em Juquery (arredores de São Paulo), pelo pintor-técnico Mario Yatan[241]. O Dr. Osório Thaumaturgo César, um psiquiatra com inclinações artísticas, marxistas e freudianas, deu continuidade às atividades, criando a Escola Livre de Artes Plásticas (laboratório para experimentos em artes visuais). O Museu Osório César foi criado em 1985 para reunir a produção no mesmo hospital e ainda está aberto ao público em geral. O Dr. César escreveu dois livros sobre os textos e as obras visuais derivadas de suas observações no hospital: "Contribuição ao Estudo do Simbolismo Místico nos Alienados: um caso de Demência Precoce Paranoide, n'um antigo escultor" (1927), e "Expressão Artística dos Alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte" (1929). Considero o segundo livro do Dr. César particularmente interessante por mostrar textos notáveis produzidos pelos internos[242]. O museu tem uma coleção de pinturas e uma seleção notável de máscaras e esculturas de argila. Outra parte de sua coleção (desenhos em papel) é mantida hoje no mais prestigiado de todos os museus de arte brasileiros, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em uma coleção especial com o nome de seu incentivador.

O trabalho destes dois psiquiatras não foi anódino. Algumas consequências podem ser delineadas: a Bienal de São Paulo, em sua XVI edição em 1981, apresentou no seu Volume III, sob o termo "Arte Incomum"[243], trinta e dois artistas, alguns nomeados apenas pelo prenome, a maioria pacientes de hospitais psiquiátricos, entre os quais estão os meus cinco

240 Há, no entanto, alguma controvérsia sobre qual dos dois estúdios de terapia foi o pioneiro.

241 Notem a semelhança com Almir Mavignier no Pedro II.

242 Incidentalmente, César menciona o estudo de Don Juan Lafora, "*Los Milagros y otros ensayos*", Madrid, 1927, que afirma que a função poética é um tipo de processo psicológico que possui analogias profundas com transe místico, visões e alucinações *hipnagógicas*, uma sugestão não muito diferente da de Hayter e central no presente livro.

243 O critério para a bienal não era rígido, abrigando também exemplos de Arte Popular. Nesse sentido, pode ter seguido a orientação estadunidense para o termo "*Outsider Art*", que neste país engloba as duas manifestações.

estudos-de-caso[244]. O segundo fato é que Arthur Bispo do Rosário foi um dos dois artistas escolhidos para representar oficialmente o Brasil na "*Biennale di Venezia*", em sua 46ª edição, em 1995, junto de Nuno Ramos. Bispo do Rosário é hoje considerado um artista em pleno direito, fora das categorizações *outsider, brut* ou marginal.

Escolha e estrutura dos estudos de caso

O procedimento adotado no estudo de campo foi escolher artistas/pacientes de acordo com a semelhança de sua iconografia com o fenômeno subjetivo de imagem mental. São eles: Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Octávio Ignácio e Raphael Domingues. A detecção de FC e PV seria um indicativo de que, pelo menos, uma parte de sua produção visual se nutre da hipnagogia.

Como foi estabelecido no final do Capítulo 5, a escolha do artista/paciente é feita dentro de um quadro que considera uma circunscrição na qual três fenômenos diferentes se sobrepõem, especificamente os campos da Arte Marginal, Psicose e imagem hipnagógica. Por exemplo, um excelente pintor da STOR, Emygdio de Barros, foi deixado de lado devido ao fato de sua produção estar principalmente preocupada com a percepção visual sensorial. Emygdio inicialmente se envolveu em representar imagem visual[245]. Era comum na STOR, na época, levar os pacientes em excursões pela floresta, juntamente com telas, papéis e tintas. Durante essas viagens, Emygdio começou a se interessar pela realidade, ou seja, percepção sensorial. Assim, ele passou de imagem para interpretar seu entorno (paisagens ou espaços internos), como visto na fig. 061. Ele tinha uma escolha de cor reminiscente do Expressionismo (embora essa referência cultural certamente fosse desconhecida para ele). Seu manejo do pincel, por outro lado, sugere mais um estilo Impressionista. Assim, por meio de sua pintura, Emygdio parece usar diretamente as impressões do seu aparelho visual sensorial em vez das imagens ("erros"), que evoluem do processo de percepção. O seu é um caso em que um artista psicótico não costuma fazer uso de imagem visual mental.

Os estudos de caso obedecem a uma estrutura esquemática; eles frequentemente começam com algumas informações biográficas e descrições do início da doença. Esses dados vieram basicamente do estudo de seus prontuários médicos e anamneses, mas também de entrevistas com

244 No catálogo digital não há fotografias de nenhum dos trabalhos de Arte Incomum, nem biografia, nem texto curatorial explicativo. O tal Volume III nem sequer consta do índice principal do catálogo!

245 Veja seu desenho ilustrando o Capítulo 3 (fig. 006), como um exemplo de como uma forma constante é formada durante a imagem.

funcionários[246] que trabalharam em estreita colaboração com os artistas/pacientes. Em seguida, seguem os métodos de trabalho artístico, temas, preferências, e assim por diante, dos artistas/pacientes. Invariavelmente, os estudos de caso concluem com uma discussão crítica de algumas obras.

- Abordagem das obras

Além de apontar formas e atributos, procederei a descrever como ambos podem funcionar em uma obra, ou seja, como o artista as elaborou estratégias para construir um trabalho. Não obstante essas questões técnicas, também discutirei aspectos estéticos subjetivos, tais como configuração, desenho, leveza de toque, composição, manipulação dos materiais, bem como resposta emocional, profundidade e, em alguns casos, significado da imagem.

Adelina Gomes (2 de outubro de 1916 - 21 de novembro de 1984)

- Histórico do Caso

Quando Adelina Gomes era jovem, sua mãe interferiu em um relacionamento amoroso e proibiu a relação. Adelina aparentemente aceitou a ordem autoritária de sua mãe. No entanto, sua angústia cresceu, se acumulou, e mais tarde, em um acesso de raiva, ela estrangulou o gato de estimação da família. Por causa disso, sua mãe a internou imediatamente. Adelina foi internada em 24 de março de 1937, em um estado confuso, diagnosticada como psicótica.

Uma observação clínica feita em 17 de abril de 1937 afirma que ela tinha "raciocínio precário, baixo nível intelectual, associação lenta de ideias, autismo, iniciativa e afetividade diminuídas". Na época, ela relatou que costumava ouvir vozes, mas acrescentou que isso não acontecia mais. Ela foi submetida a tratamentos de choque convulsivo e insulina. Em outra observação clínica sete anos depois, ela parecia "nervosa, torcendo as mãos e dedos. Mantendo-se afastada do mundo". No entanto, nem delírios nem alucinações de qualquer tipo foram detectados posteriormente. Não foi prescrito nenhum medicamento a ela na época. Em 1946, foi relatado que ela era exibicionista, devido ao fato de levantar sua saia ao passar pela enfermaria masculina[247]. Um psiquiatra comenta sobre seus "desenhos extravagantes",

246 Especialmente com Gladys Schincariol.

247 Em um relatório feito treze anos depois, ainda havia alusões às suas "altas necessidades sexuais".

insinuando "o conteúdo libidinoso de alguns deles". Uma enfermeira nos informa que, em 5 de agosto de 1950, a paciente pratica automutilação, infligindo e perfurando seu corpo com grampos e cortando seu próprio cabelo com pedaços de vidro quebrado.

Em 1947, ela foi enviada para a STOR, onde começou a criar esculturas de argila, desenhos e pinturas. Seu processo de trabalho no estúdio foi de altos e baixos, alternando entre intensos períodos felizes e preguiça esmagadora. A presença feminina de Adelina e de suas necessidades afetivas criou um microcosmo de sociedade dentro do grupo de artistas discutidos aqui nos estudos de caso. Ela se tornou muito apegada a Carlos Pertuis, com quem sempre compartilhava café e cigarros. De acordo com Silveira (1981), ele é o retratado em uma série de suas pinturas de um casal em um idílio amoroso. Mas não era um relacionamento fiel: uma vez, ela beijou Octávio Ignácio no momento em que ele entregava um de seus desenhos ao terapeuta (26 de novembro de 1979). Adelina espalhou uma atmosfera intensamente carregada em todo o estúdio. Até o usualmente tímido e inofensivo Raphael teve acessos inesperados de agressividade ciumenta em relação a ela, jogando no chão a roupa íntima de Carlos que ela havia lavado e pendurado para secar. Raphael uma vez bateu na sua nuca sem nenhum motivo aparente.

Adelina trabalhou principalmente com figuras. À luz da minha hipótese, podemos deduzir que as imagens de Adelina operavam principalmente no segundo estágio figurativo das imagens. Adelina foi escolhida como um dos meus estudos de caso principalmente porque ela ilustra claramente as Categorias Mistas, PV 3. Sua bela e lírica série de pinturas de seu caso amoroso com Carlos não será comentada extensivamente. Adelina parece ter tido uma profunda identificação com imagens tanto de gatos quanto de plantas. Ela geralmente misturava seres humanos com um gato ou uma planta, ou mais frequentemente com flores. O primeiro provavelmente está relacionado ao incidente que levou à sua internação, enquanto o segundo não tem nenhum antecedente traumático conhecido. Tanto os tipos de planta quanto o de gato em sua iconografia se enquadram no subgrupo 3.1 Híbrido, em ambas as suas manifestações, ou seja, Fitotropos (homem e planta) e Teriantropos (homem e animal), respectivamente.

A morte do seu animal de estimação foi entendida como uma tentativa desesperada de sufocar suas próprias necessidades sexuais (Silveira, 1981). Adelina de fato via o gato como uma pessoa, tendo a obrigação de se comportar moralmente como se fosse um ser humano. Em 26 de agosto de 1973, ela comenta à enfermeira, que relatou a conversa, que "aquela gata é mal-educada, deita-se desajeitadamente no chão entre os arbustos, com as pernas abertas. Ela não deve se comportar assim!". A gata seria um *alter ego* de Adelina?

Adelina pintou e desenhou várias instâncias de sua mistura de características humanas e não humanas. Ela estava de alguma forma ciente da recorrência dessa combinação de características de objetos de percepção dentro de sua imagem visual ou de sua obra. Em 11 de abril de 1962, um terapeuta relata que Adelina pegou uma de suas telas e comentou: "pela primeira vez, de um galho brotou uma flor, e não uma mulher!".

Um fato descrito em seus registros médicos corrobora a hipótese de um estado hipnagógico subjacente à sua criação artística. Foi relatado em 3 de abril de 1959 que ela parecia estar "tonta e sonolenta" enquanto trabalhava em sua arte. Foi dito inclusive que "ela dorme involuntariamente". Assi podemos concluir que Adelina costumava deslizar facilmente da consciência para o sono, o que me leva a crer que ela provavelmente estava em um estado liminar, ou seja, em um tipo de estado hipnagógico, enquanto criava arte.

O fato de ela fluir para o sono aponta claramente para a confirmação da existência de um estado hipnagógico. De fato, Adelina não é o único caso conhecido de um artista psicótico que se desvia para o sono durante o processo de criação artística. Veremos que seu colega artista na STOR, Raphael, também tinha tendência a sonolência enquanto criava. Outro exemplo é o artista marginal norte-americano psicótico[248] Dwight Mackintosh e sua colega, no Creative Growth Art Center, Judith Scott, que também eram propensos a dormir ou ficarem extremamente sonolentos enquanto desenhavam. De acordo com Danchin & Lusardy, Mackintosh podia permanecer profundamente concentrado em seu trabalho e "até cair no sono sobre o desenho em questão e retornar a ele assim que acordasse" (1999, p. 141).

- Discussão das Obras

A pintura de Adelina da fig. 062, à primeira vista, pode nos fazer pensar que estamos vendo folhas de grama se curvando devido à força do vento, mas logo notamos que, além disso, também é o entrelaçamento de duas mãos. Aqui, é um exemplo indiscutível de categorias de memória sendo mescladas durante o processo de imagem visual mental. Podemos testemunhar uma analogia entre o tema de mistura de categorias de Adelina e outro artista psicótico, nosso terceiro estudo de caso, Octávio Ignácio. Um desenho de Ignácio (fig. 134) que retrata quatro pés, cujos dedos são transformados em pênis, é um exemplo conspícuo de categorias sendo fundidas no processo de imagens. As obras de Adelina e Ignácio retratam os mesmos elementos (dedos da mão e dedos do pé, respectivamente), seja tomando o lugar de folhas de grama ou sendo substituídos por órgãos sexuais. O elemento da

248 A categorização de Mackintosh como psicótico é controversa, pois sugere que ele sofreu danos cerebrais pós-natais.

troca pode variar de acordo com as obsessões ou traumas de cada um, mas o que permanece sólido no argumento é o processo de mistura de categorias de memória.

As figuras 063, 064, 065 e 066 mostram instâncias de uma amalgamação de um ser humano e uma planta, Fitotropo, de maneira direta e clara, enquanto na fig. 067, os três grupos (gato, planta e pessoas) são condensados em uma criatura única, *i.e.*, Teriantropo.

Seu desejo de ser amada produziu uma série romântica de casais em relacionamentos amorosos (fig. 068). Essas pinturas lidam principalmente com encontros humanos, não tendo relação com hipnagogia, e, portanto, têm poucas referências a PV ou FC. No entanto, nessa pintura em particular, observamos um noivo quase carregando sua noiva em seu braço esquerdo, que é mostrado saindo direto do seu rosto, em uma estranha transparência. Assim, nesse caso específico, parece ter ocorrido uma amalgamação de suas características. Na área da parte superior de sua manga azul, a boca pintada com batom da noiva sorri, como se tivesse saído por seu braço. Sob seu braço esquerdo, o véu diáfano de seu vestido cai como uma flor aberta, que parece oferecer-se ao noivo ou ao observador. Sua mão direita cai inocentemente sobre sua virilha.

A ocorrência de FC na obra de Adelina é extremamente rara. No entanto, podemos notar algumas delas em uma de suas obras (fig. 069), na qual um sol brilha no canto superior direito e é feito de movimentos concêntricos de pinceladas (FC 5). Além disso, as patas (ou caudas?) dos dois gatos que rodeiam o homem de olhar-de-cachorro em pé giram em um espiral (FC 6) dentro do espaço negativo do fundo verde. O corpo de um homem é feito em forma de losango, e exatamente essa forma é delineada em vermelho em seu ombro direito, como se demonstrando a estrutura a partir da qual seu corpo foi construído.

Uma parte do corpo do gato, enrolando-se em uma espiral, aparece novamente na fig. 070, mas desta vez é sem dúvida sua cauda que executa o movimento. Esta é, com certeza, uma das imagens mais perturbadoras, em que um gato sem patas é prensado junto ao perfil de uma pessoa (um homem?). O gato está como um parasita absorvendo a energia vital da pessoa. Esta conjunção de compressão parece causar que seus traços sofram um processo de dismorfopsia (PV 3.2): seu nariz parece ter desaparecido, devorado por essa força faminta, e a boca se rotou chapada para o primeiro plano. Tanto a pessoa quanto o gato são pintados em cores rosadas, semelhantes à carne, e a boca do homem parece ser apenas um aumento, um eco da boca do gato. Apesar de sua aparência medonha, a configuração tem uma geometria oculta rigorosa: a boca da pessoa obedece ao mesmo ângulo inclinado da boca do gato. As bocas configuram duas linhas quase paralelas, de acordo com a borda da camisa e com a linha da mandíbula. No que diz

respeito à dismorfopsia, esta imagem poderia ser colocada ao lado daquelas figuras poderosamente distorcidas de Heinrich Anton Müller. Comentando sobre Adelina, Mario Pedrosa (1994) diz: "suas aparições são maciças e surpreendentes pela hipérbole das aproximações", que, ele completa, são transfiguradas e fantasmais.

Para concluir o estudo de caso de Adelina, eu diria que seu *modus operandi* de pintura é completamente direto. Seu senso de cor é poderoso, e a colocação de áreas na superfície obedece a uma ordem oculta. Na fig. 071, ela coloca um perfil no centro superior, cercado por três áreas de cores (vermelha, amarela e preta). A vermelha e a amarela se misturam para construir o volume do rosto, juntamente com alguns toques da área preta, que se dissolve para gerar os traços do perfil.

Sua arte realmente merece ser chamada de "bruta", no sentido de que ela carece de conhecimento de qualquer tipo, se baseia apenas em sua própria urgência de existir, e lança uma luz direta sobre os mecanismos da hipnagogia, especialmente em seu segundo estágio figurativo, e seu traço mais recorrente e dominante, a saber, as Categorias Mistas.

Carlos Pertuis (4 de dezembro de 1910 - 21 de março de 1977)

- Histórico do Caso

Carlos Pertuis era o único filho de uma família com duas irmãs mais velhas e um irmão dez anos mais novo. Seu pai era francês e seus avós também eram franceses. Ele recebeu apenas educação básica: seu pai, em seu leito de morte, o chamou para dizer que, como o único filho, ele precisava trabalhar para sustentar a família. Esse fato lhe causou uma profunda ansiedade[249]. Assim, Carlos foi trabalhar em uma fábrica de calçados, e o início de uma psicose se desenvolveu lentamente. Ela começou a dar seus primeiros sinais quando o usualmente organizado Carlos começou a desarrumar a casa continuamente. Em seguida, ele começou a quebrar coisas deliberadamente. Uma de suas irmãs diz que, quando seu pai morreu, Carlos "ficou muito bravo".

Foi relatado então que, em uma manhã, ao acordar e começar a abrir os olhos, ele viu a luz do sol refletida em um espelho. Carlos viu o que pensou ser o "Planetário de Deus". Em êxtase, ele correu para fora do quarto para

249 Estresse ou pressão desse tipo em personalidades sensíveis tende a ser um dos gatilhos mais comuns de psicose. Raphael, outro estudo de caso, também sofreu sob a responsabilidade de sustentar a família após seu pai a abandonar.

chamar todos para ver a "coisa maravilhosa", uma maravilha que apenas ele podia testemunhar. Após esse surto, sua família decidiu, em setembro de 1939, interná-lo imediatamente. Ele tinha 29 anos na época. Nos pavilhões do hospital, Carlos costumava desenhar espontaneamente nos papelões retirados de caixas de sapatos (as quatro faces na figura 078 parecem pertencer a esse período). Mavignier, no início da STOR, foi perguntar nos pavilhões do hospital se o pessoal conhecia algum paciente que tivesse interesse anterior ou atual em arte. Foi então que Carlos e suas caixas de sapatos foram lembrados. Ele chegou à STOR no início de suas atividades e tinha os bolsos cheios de textos escritos[250].

Carlos tinha um discurso muito dissociado. Muito raramente ele conseguia se fazer entender. Da mesma forma, seus textos escritos seguiam o mesmo padrão, apenas de uma maneira um pouco mais estruturada, cheios de neologismos, carregando sequências e associações de ideias ininteligíveis. Além disso, estavam permeados por signos, como uma recorrente espiral[251], que ele misturava entre as letras normais. No entanto, ele produziu uma grande quantidade de poesia bastante compreensível. Ele possuía um bom senso de ritmo e rima, com uma musicalidade sincopada[252].

Carlos se tornou um paciente exemplar na STOR. Voluntariamente se envolveu em várias atividades, como cuidar das dependências e instalações, consertar coisas quebradas, garantir que todas as portas e janelas estivessem fechadas no final de um dia de trabalho no estúdio. Ele sempre era o primeiro a chegar e o último a sair. Carlos também estava muito apegado aos gatos e cães, que abundavam nas dependências[253]. Ele cuidava da comida deles, tratava dos seus ferimentos e cuidava do seu bem-estar.

- Discussão das Obras

Em 1947, oito anos após sua experiência de despertar, Carlos Pertuis iria pintar aquele "Planetário Divino" (fig. 072), que o havia atingido como um raio naquela manhã fatídica. Pedrosa (1994) entende que Pertuis havia feito uma representação de uma "visão" que ele havia tido em uma manhã específica, causada por alguns fatores místicos ou religiosos. Aqui, nesse estudo, aquela "visão" tem um termo mais preciso e técnico. O que Pertuis havia experimentado tinha sido uma imagem visual hipnopômpica típica.

250 Como a STOR só começou suas atividades em 1946, durante esse período de pelo menos sete anos como interno do Centro Psiquiátrico, ele se ocupou com escritos e desenhos.

251 Por coincidência (ou não), a espiral pertence ao Modelo de 12 FC.

252 Seus poemas foram publicados em um livreto editado pelos amigos do Museu.

253 Dr. Nise da Silveira acreditava que o apego afetivo aos animais de estimação ajudaria no processo terapêutico.

A característica caleidoscópica (PV 2.2) e as linhas radiantes (FC 7) do desenho podem confirmar a afirmação. Podemos supor que a "luz refletida do sol" era, na verdade, luzes usuais (PV 8) típicas da imagem visual mental. A imagem ainda tem duas cobras em uma contorção catenária (FC 4) nos lados da forma central semelhante a uma flor.

Outra visão para entender o que aconteceu é que, se de fato ele viu os raios de sol refletidos em um espelho, os raios de luz nunca poderiam produzir (em uma percepção sensorial normal) uma imagem caleidoscópica. Ainda menos provável seria visualizar um espelho cercado por cobras, como foi retratado na pintura. Nesse caso, a disposição caleidoscópica foi meramente uma incorporação de uma imagem hipnopômpica sobre a percepção das reflexões luminosas sobre superfícies polidas[254]. Pertuis estava acordando e experimentou uma forte imagem visual hipnopômpica, que teve o poder de superpor-se à percepção, como às vezes faz, mesmo em indivíduos não patológicos. Pertuis, mais um imaginador-forte.

Só podemos imaginar o impacto de uma imagem hipnopômpica poderosa sobre um indivíduo sensível e nos perguntar se tal imagem pode desencadear a doença em uma mente estressada que está psiquicamente debilitado, já à beira da psicose. De qualquer forma, o que ele pintou em 1947 foi um caso exemplar e cristalino da hipótese de Recordação de Imagem, que é quando o artista retrata uma imagem visual mental previamente experenciada. Embora, a semelhança entre a imagem subjetiva que ele experimentou e a obra concreta de óleo sobre papel que vemos na fig. 072 não pode — é, na verdade, impossível de — ser mensurada.

No caso anterior, vimos que os principais temas de Adelina eram o hibridismo de personagens e seu idílio amoroso com o artista que estamos discutindo agora. No entanto, esse idílio está completamente ausente na obra dele. Suas preocupações estavam em outro patamar. Antes da crise, Pertuis costumava ler livros sobre Espiritualismo. Esse fato pode ajudar a explicar por que, de acordo com o crítico de arte Mario Pedrosa (1994) e da psiquiatra Nise da Silveira, Pertuis deve ser colocado entre os grandes místicos da história! Em um artigo, Silveira (1973) traçou um paralelo entre Pertuis e Jacob Böhme, pois os dois tiveram visões a partir de reflexões e eram ambos sapateiros. Para Böhme, olhar para uma superfície altamente polida de um prato de peltre o levou a um êxtase místico. Se essa afirmação ousada é difícil de ser aceita, deve ser reconhecido que Pertuis possui uma das produções mais complexas entre os Artistas Marginais Psicóticos aqui estudados. Essa complexidade pode explicar por que uma explicação extemporânea como essa surge a partir do ato de olhar para a obra de

254 Como Jacob Böhme. Ver também a descrição de MacKellar (1954) de imagem eidética ao olhar para reflexos em esferas de cristal, na Seção "Estado Hipnagógico", Capítulo 1.

Pertuis. É de fato difícil encontrar um fio condutor dentro do labirinto de sua produção. No entanto, a variedade de técnicas, a riqueza de temas que Pertuis desenvolveu, não pode ser reduzida ou explicada afirmando um especulativo "misticismo", que, no geral, achei muito difícil de detectar em seus desenhos e pinturas. Além da série Mandala — que poderia ser lida através das dogmáticas lentes junguianas —, poucos espécimes do trabalho de Pertuis podem ser irrefutavelmente conectados com simbolismo hermético, misticismos, ou coisas do gênero.

Prosseguirei com abordagens mais realistas. Primeiramente, uma visão geral da produção de Pertuis será estabelecida de acordo com uma ordem cronológica. Essa sequência no tempo, no entanto, serve apenas para mostrar como sua iconografia progrediu por caminhos irregulares. Essa primeira abordagem não será totalmente ilustrada, e a numeração das figuras seguirá a segunda abordagem, não cronológica, na qual distinguirei os diferentes tipos de estilos que se sobrepõem ao longo do tempo. Nesse segundo modo, a progressão não seguirá nenhuma cronologia; em vez disso, estará preocupada com ligações formais, criando assim uma concatenação que obedecerá apenas às suas próprias características internas. Dessa forma, o que parecerá um "caminho irregular" no primeiro arranjo, espero, fará completo sentido no segundo

Sequência cronológica

Uma série de lápis sobre cartão (fig. 076), retratando faces assustadoras que surgem de linhas radiantes, foi feita na enfermaria, antes da existência dos estúdios terapêuticos. Em 1948, ele fez trabalhos com preocupação geométrica e simetria (PV 2). Eles consistiam em uma estrutura de tabuleiro de xadrez (FC 9), às vezes superposta por estrelas ou paisagens urbanas. Tudo ali obedecia a um sistema de construção rigoroso, no qual as cores funcionam para separar diferentes planos das superfícies imaginárias. A série Mandala também começou nessa época, (fig. 073). Em seguida, essa severidade começou a se dissolver em um estilo mais suave. Linhas onduladas se inseriram nas cenas, modulando paisagens, dentro das quais traços de sua antiga geometria podem ser vistos (fig. 074, 075 e 077). Ao mesmo tempo, surgiu uma série de formas amorfas cujas transformações constantes parecem fazer parte de uma sequência de um desenho animado (fig. 082 e 083). Em 1949, ele tentou pelo menos três cópias da iconografia cristã: São Sebastião, o santo padroeiro do Rio de Janeiro, perfurado por flechas. Essas cópias foram uma intrusão alienígena de uma imagem da cultura católica em sua produção. Pode ter sido sugerida por um terapeuta ou por sua própria tentativa de aprender uma técnica, ou apenas uma admiração pessoal pelo santo padroeiro de sua cidade natal, e pelo sofrimento físico do santo em ter seu corpo perfurado. Dois anos depois, encontramos desenhos de lápis

de cor curiosos e intrigantes, com *cenas figurativas* (figs. 084, 085 e 086), juntamente com, novamente, composições geométricas exibindo estruturas de tabuleiro de xadrez (fig. 074). Encontraremos Pertuis desenhando com lápis de grafite até a próxima década. No entanto, ao lado disso, surgiram suas pinturas a óleo de "paisagens visionárias". Durante o mesmo período, ele produziu uma série sobre sua "tia francesa", tanto em lápis quanto em óleo sobre papel. Em 1957, Pertuis começou uma série perturbadora que representava alucinações psicóticas típicas (figs. 087, 088 e 089). No mesmo ano, após o lançamento do primeiro satélite soviético, ele pintou uma série de foguetes e astronautas. Um retorno às suas geometrias rigorosas e mandalas anteriores ocorreu em 1958. Silveira (1973) identifica uma série de 1959 de idosos brancos com *uvas*, meio pintadas e meio desenhadas, e assume que ele está lidando com o mito de Dionísio. Rostos gigantescos, assustadores e impressionantes apareceram em 1963. Finalmente, seus desenhos a bastão de cera (série considerada por Pedrosa sua obra-prima) começaram em 1975 e duraram dois anos, até sua morte (figs. 090, 091, 092 e 093). Durante essa última fase, ele trabalhou exclusivamente nesse meio.

Sequência de ligação formal

A segunda abordagem organizará as ilustrações em uma concatenação teórica construída à base de ligações formais. Isso representa uma ordem não cronológica de sua produção. Aqui, podemos supor que um desenvolvimento possível de sua iconografia ocorreu de forma não linear ao longo do tempo, como se ele estivesse lutando para encontrar seu próprio caminho através de vários níveis ou módulos de sua mente. Podemos imaginar aqui um detetive psicológico, por assim dizer, que persegue um fio por entre séries de pistas múltiplas. Essas pistas foram paulatinamente dadas a ele pelos vários módulos, ou agências, que constituem sua mente, se usarmos um princípio da Ciência Cognitiva. E a imagem visual mental foi o meio pelo qual essas pistas lhe foram internamente transmitidas.

Assim, prosseguirei de acordo com essa cadeia intrinsicamente costurada. Já discutimos a fig. 072 anteriormente. A fig. 073 segue o mesmo procedimento simétrico (PV 2) apenas com mais rigor. É uma das várias mandalas feitas por Pertuis na STOR[255]. Uma silhueta em zigue-zague vermelho (FC 3) delimita um círculo, áreas alternadas de preto e branco preenchem os espaços negativos resultantes; esse procedimento é seguido ao longo da forma semelhante a uma rosa dos ventos, criando um efeito óptico e uma

255 Poderíamos levantar uma ressalva quanto à veracidade do formato da mandala, extensivamente produzido nos estúdios da STOR, já que alguns pacientes estavam cientes da importância dada a ele por médicos e artistas de inclinação junguiana. Essa questão delicada será discutida posteriormente no estudo de caso de Fernando Diniz.

ilusão tridimensional ambígua, dando à natureza estática de sua configuração um movimento sutil. Do Repertório de Estratégias, as linhas radiantes (FC 7) estruturam a imagem inteira. A composição é rigorosamente feita com réguas — o que aponta para uma lembrança de imagem — com apenas pequenas imprecisões da linha vermelha ao longo da borda inferior.

A mesma estrutura de alternância entre preto e branco é encontrada na figura 074, animada pela substituição dos triângulos pretos por triângulos amarelos e vermelhos. Um sol radiante (FC 7) está no centro da forma simétrica. Essa é uma imagem emblemática, sugerindo algum significado e, ao mesmo tempo, se recusando a revelá-lo a nós. A semelhança entre os tamanhos dos triângulos é flutuante, e Pertuis parece não ter usado ferramentas de desenho. As três áreas de marrom-avermelhado trazem um clima mais animado, em conexão com o sol simpático e sorridente.

Na figura 075, o sorriso da figura anterior se transforma em um sorriso irônico. Em ambas as figuras, as formas ovaladas e as pontiagudas dominam todo o campo visual, mas agora se transformando em um rosto. As cores aqui desempenham um papel não apenas como valores contrastantes, mas também como uma chave de modulação. Essa é uma composição elegante cujo colorido, com suas sutis nuances de tom, e estrutura lembram as de Paul Klee. Colunas verticais, algumas laranja e outras semelhantes a velas com pavios ascendentes, flanqueiam o fundo escuro principal. A composição é dominada por um rosto central (que parece ser um autorretrato de Carlos) com um nariz bifurcado em forma de coração invertido e um bigode fino, típico da moda daquela época. Ele está olhando e sorrindo sarcasticamente para o observador. Os olhos em forma de amêndoas inclinadas dentro de amêndoas maiores enfatizam sua expressão dúbia. Para enfatizar as analogias entre a criação psicótica e as imagens hipnagógicas, devo mencionar Mavromatis, que comenta a qualidade estética dos rostos vistos durante o estado hipnagógico (citando MeckKellar, 1957, 1979a, e Dudley, 1979), que "varia de 'beleza transcendental' a 'horroroso e aterrorizante', podem ser rostos estranhos que espiam e sorriem de forma horrível..." (p. 25).

Existe um choque contrastante entre a suavidade das áreas brancas e amarelo-pálidas e o dramático fundo preto e roxo. No entanto, esse choque tonal é mediado tanto pela mudança no tom azul do estranho chapéu ou penteado quanto pelas colunas laranja. Abaixo do queixo, podemos notar uma sucessão de pequenos elementos triangulares, pelos quais a multiplicação (PV 2) de um único constituinte dá movimento intermitente à composição estática e centralizada. O rosto foi desenhado a partir das diagonais e curvas resultantes dentro dos quadrados de uma grade (FC 9). Portanto, é uma figuração nascida da geometria. Podemos ler esse fato da geometria (FC) sendo a estrutura de uma figura como: a) coexistência de geometria e

figuração (VP 1); e b) uma FC pode servir como estrutura, um andaime de uma figura particular (RE D.1).

A estratégia anterior, de construir (ou evocar) um rosto a partir de uma estrutura geométrica dada, é vista perfeitamente na fig. 076. Nesses quatro desenhos a lápis, Pertuis desenha rostos a partir de linhas radiantes (FC 7) que emergem do nariz ou entre os olhos. Aqui, novamente, a FC está estruturando a figura e também a imagem como um todo (RE D.1 e C). Vemos o mesmo nariz bifurcado como na figura anterior, fig. 075, em todos os quatro desenhos. No entanto, as bocas assumem uma conformação ainda mais grotesca, semelhante a bestiais máquinas de serra. Um arco mais grosso coroa cada rosto, reforçando suas cápsulas cranianas. Tanto a fig. 075 quanto a 076 são fantasias extravagantes, brincando com a noção de que os seres vivos são construídos por meio de estruturas geométricas. Essa noção será encontrada explicitamente expressa nas "ideias filosóficas" de Diniz.

Um procedimento semelhante é visto na fig. 077 (a, b e c). Rostos aqui são recipientes de paisagens, que são estruturadas por um alinhamento regular de linhas. Da esquerda para a direita: 077.a tem o mesmo conjunto de linhas radiantes como a fig. 076, embora desta vez sejam linhas de perspectiva convergente, que se unem no nível dos olhos do rosto, exatamente como acontece na realidade[256]. Essas linhas constituem a rua de uma paisagem urbana, com nuvens pairando; 077.b mostra uma combinação incrível de pontes, escadas, uma barragem, uma cachoeira e um rio turbulento; e 077.c exibe um rosto plácido integrado a um grande edifício azul de três andares. Ao redor de todos esses desenhos, meticulosamente projetados com pincel e guache, um cabelo ondulado e desalinhado enquadra os rostos/paisagens. Cada busto mereceu uma resolução peculiar e diferente, combinando linhas retas e curvas. A relação entre a cabeça, ou seja, a mente, e coisas imaginárias (como essas paisagens), pode sugerir de alguma forma uma suposta consciência por parte de Pertuis de que a imaginação nasce na cabeça, ou seja, na mente.

Um edifício ambíguo na fig. 078 pode ser visto como dois edifícios separados. As linhas de perspectiva da rua os separam em dois planos diferentes. No entanto, um portão ou passagem os une por seus lados ao nível do solo, que parece indicar ser um só prédio. Acima do portão, entretanto, o que parece ser uma grande fissura nos leva novamente à noção de que são mesmo dois prédios. Através dessa brecha, aparecem vinte objetos voadores não identificados, cada um constituído por um círculo preto com,

256 De acordo com as leis de perspectiva, as linhas de fuga sempre se encontram em um ponto no nível do horizonte, que coincide com o nível dos olhos do observador. Podemos nos perguntar como um sapateiro com educação elementar sabia sobre as leis da perspectiva.

invariavelmente, oito linhas radiantes (FC 7). Eles podem ser satélites, estrelas ou representações de luzes (PV 8). Na rua, uma procissão de vultos severos vestidos de preto parece se mover em direção ao portão. Mavromatis menciona, em sua classificação de imagens hipnagógicas, as *cenas de natureza* em que, às vezes, "paisagens mais urbanas também são relatadas na forma de edifícios notáveis de construção incomum, bem como de ruas e edifícios comuns" (1987, p. 25).

Pedrosa e Silveira chamam as duas pinturas seguintes, bem como a mencionada acima, de "pinturas visionárias". Para eles essas pinturas aparentam ter uma qualidade onírica; no entanto, sabemos que os sonhos raramente possuem a tendência para a geometria e a poliopia, que caracteriza essas obras. O tipo de imagem que essas pinturas contêm pertence à segunda fase figurativa do estado hipnagógico, portanto, um pouco mais próxima da imagética dos sonhos. Isso poderia explicar seu carácter aparentemente "visionário".

A fig. 079 tem essa qualidade "onírica", nascida das características da segunda fase, ou seja, sua luminosidade, estranheza dos cenários, multiplicação de elementos, e assim por diante. Ela retrata uma cidade branca[257] em pura planaridade, povoada por templos e igrejas. E devo admitir que ela tem, de fato, uma atmosfera muito mística. Os templos parecem estar iluminados por dentro, as luzes brilhando através de suas finas, etéreas e açucaradas paredes. Suas fachadas parecem faces com olhos pequenos e fixos. Uma armada, como se fosse um cardume de peixes que respiram ar, acaba de chegar (ou está passando) pela costa da mística cidade. Os navios/peixes parecem representar a mesma presença alienígena que os satélites/luzes da fig. 078 anterior, ambos chegando inesperadamente à cena.

Uma paisagem, na fig. 080, parece invadida por uma onda de linhas onduladas, em curvas catenárias (FC 4). Ela retrata um istmo com uma linha branca, que, à medida que se desvanece (FC 11), se transforma em uma serpente. É uma pintura um pouco frouxa, solta, mas compartilha uma analogia próxima com a Cabeça de Bruxa de Natterer (fig. 056), especialmente na maneira como a repetição de postes cria uma cerca ao longo das linhas onduladas da paisagem, representada do ponto de vista de um pássaro. Em ambas as obras, as linhas que delimitam diferentes territórios se tornam algo estranho, seja uma cabeça de bruxa ou uma serpente; além da presença de casas espalhadas aqui e ali. Dois navios estão chegando do lado direito, de uma maneira semelhante à armada anterior, enquanto um peixe enorme, semelhante a uma cobra, irrompe do céu, vindo da direção oposta.

257 Ver como essas pinturas apresentam uma grande semelhança com uma das Paisagens Marcianas de Hélène Smith (fig. 060).

Um (mesmo?) peixe semelhante a uma cobra aparece da mesma forma, como um intruso, na fig. 081, e pousa sobre a cabeça de uma pessoa verde-esmeralda, distante e serena. A mistura de categorias da memória ainda não alcançou seu processo completo de metamorfose da figuração: uma criatura alienígena é simplesmente colocada sobre a pessoa, não se fundindo com ela, como o gato no rosto, de Adelina. Um asterisco com oito linhas radiantes (FC 7) é colocado na barriga da pessoa. Ao longo da parte inferior, uma grade (FC 9) em linhas amarelas estabiliza a composição, enquanto uma área pontilhada (FC 10) preenche todo o espaço vazio ao redor.

Agora, vemos na fig. 082.a como as formas geométricas superam a figuração: o processo de amalgamação de categorias mistas está completo aqui. Uma grande cabeça verde sem tronco tem um tufo de cabelo saindo da parte de trás, que está colocada sobre as pernas. A partir do ponto onde as pernas e a cabeça se encontram, uma cauda sai, dura, sob as linhas paralelas retas do cabelo endurecido. As pernas são projetadas de tal maneira que as linhas retas de seus contornos internos transformam o espaço negativo em um triângulo fino. As mesmas pernas estão presentes em 11.b, onde o homem, novamente sem tronco, começa a engolir uma estrela. Uma espiral se projeta de sua testa, ao lado de um enorme chapéu vermelho balançante.

Havia dinâmicas visíveis (PV 6) e metamorfoses (PV 7) acontecendo nas figuras mencionadas acima como dois fotogramas de uma mesma animação. E agora, na fig. 083, a metamorfose é ilustrada exemplarmente. Quatro etapas foram escolhidas de uma série maior, onde as formas orgânicas parecem engolir umas às outras e sofrer transformações. No sentido horário, a partir do canto superior esquerdo, a forma rosada duplamente circulada de 083.a parece ter sido dividida em 083.b, então elas se tornam círculos em 083.c e se reúnem novamente em 083.d, em uma forma em rim de cor mais escura. Pertuis tentou equilibrar a cromaticidade térmica colocando um fundo azul frio para contrastar e reduzir as cores quentes das formas em constante mudança do primeiro plano.

Agora, procederei a comentar um conjunto de desenhos a lápis feitos por ele em 1951. O primeiro, fig. 084, mostra um enxame de moscas (multiplicação PV 4) que parece ter eclodido de um ninho de ovos. Isso está colocado no canto superior direito e é cercado pelas linhas de um padrão ramificado (FC 12), que também organiza as moscas dentro dos segmentos resultantes entre os ramos. Dois homens de gravata se afastam do enxame, estendendo seus braços esquerdos para trás, em direção às moscas, como se as estivessem comandando, se despedindo delas ou afastando-as. Uma terceira pessoa, uma mulher, permanece imóvel no primeiro plano. Uma linha fina passa sob os pés de cada pessoa, o que dá às figuras um lugar fixo no espaço. A colocação delas no espaço perspectivo é alcançada de forma ingênua, elevando as pessoas mais distantes (como na perspectiva chinesa).

No entanto, esse procedimento cria uma composição diagonal interessante. Todos os três olham para a esquerda, como se estivessem observando uma cena mais interessante ao longe.

A figura 085 mostra dois desenhos com teriantropos voadores (PV 3.1). Em 085.a, um homem-pássaro parece conversar e quase beijar um rosto que sai de um sol giratório (FC 6 e 7). Abaixo do sol, um peixe voador gira sua cauda no sentido horário em torno de um eixo centrado na ponta de sua boca. À medida que esse movimento ocorre, seu tamanho diminui proporcionalmente (PV 3.3 e 6). A dinâmica giratória do sol parece capturar o peixe grande, provocando tanto seu movimento quanto sua diminuição de tamanho. As linhas do sol giratório parecem ter sido feitas com algum tipo de instrumento de desenho, tão precisas são. A fig. 085.b mostra três pássaros pesados com rostos humanos. Os pássaros estão cobertos por uma penugem peluda e estão colocados ao redor de uma estrela. A estrela é o agente dominante e central da cena, sob cujo jugo, por assim dizer, as criaturas são obrigadas a obedecer.

Uma cena misteriosa é retratada no desenho da fig. 086. Não há como capturar o significado dela. O que essas figuras humanas estão fazendo nessa terra árida? É o topo de uma escarpa deserta? É uma cena teatral? As linhas onduladas no topo podem indicar um ambiente tectônico. Elas podem estar no topo congelado de uma montanha. Algumas áreas grossas e pretas formam a silhueta de cumes distantes e encontram suas contrapartes na cena principal abaixo, onde podem representar fissuras no chão, prontas para engolir os personagens. Essas personagens são esboçadas de maneiras das mais curiosas e econômicas. As mãos, se aparecem, são representadas por pequenas massas negras, como se fossem cascos. Uma pessoa segura quatro peixes, que nos lembram aqueles na fig. 085.a, como se tentasse vendê-los a uma mulher careca próxima que usa uma pequena casa como chapéu. Justo atrás dela, o contorno da montanha se curva para cima e forma uma face feita apenas por quatro pontos. Transformações mais peculiares (PV 3.1 e 7) parecem estar acontecendo: na parte inferior direita, três criaturas semelhantes a focas parecem ter sido, um dia, seres humanos; logo acima delas, um homem se transformou em um cão e agora mendiga humildemente por uma carícia aos pés de uma outra pessoa. Atrás dessa pessoa, um cavaleiro com uma longa e afiada lança presa às costas se ergue. Em seu lado direito, no eixo vertical central de toda a cena, uma criança senta-se no pico mais alto da montanha e observa tudo, como um rei em seu trono protegido por uma guarda armada, o cavaleiro. Embora a cena apresente duas PV, não considero essa peça como fruto da hipnagogia e prefiro vê-la como uma espécie de intricada narrativa visual dramática. E essa narrativa é uma pequena obra-prima de simplicidade de linha e segredo de significado, com uma bela noção de espaço perspectivo com os planos recessivos escalonados.

As duas próximas obras (figs. 087 e 088) não apoiarão diretamente minha principal hipótese, mas podem mostrar padrões de alucinações psicóticas típicas.

Em um de seus raros episódios de fala articulada, Pertuis comentou sucintamente sobre o guache na fig. 087, dando seu título de "O Aparelho da Razão com Pessoas Mártires". A obra mostra um aparelho em forma de capacete, no centro do qual está escrito a palavra "Razão", mais alguns neologismos e a assinatura de Carlos. Em leve pareidolia pode-se ver um rosto no qual nariz e boca são formados pelo escrito. Dois anjos azuis alados, que podem ser as "Pessoas Mártires" cercam o aparato formando forte espaço negativo. Uma imagem obscura e ininteligível seria, se não tivesse sido esclarecida pelo título. Pode estar relacionada àqueles indivíduos que caíram na loucura devido à tirania opressora do "Aparelho da Razão" cartesiano. Essa imagem pode muito bem ser uma ilustração de seus pensamentos e reflexões sobre a loucura e sua etiologia.

Carlos Pertuis tinha uma linguagem verbal severamente dissociada. No entanto, como no caso acima, ele podia, às vezes, se fazer entender. Em 13 de abril de 1957, é relatado que ele fez o seguinte comentário sobre o guache em papel da fig. 088: "duas pessoas em uma, com o nome de "Carlinhos, as outras duas, no lado direito, é Ari[258], que está se transformando em um porco. A do meio ainda é Carlinhos ". Ele aproveitou o vazio, espaço negativo entre as duas figuras esbranquiçadas para criar sua persona Ari/porco, e descreve a mulher, vestindo o longo vestido branco, como sendo o próprio, inalterado, Carlos! É claro que um processo de divisão psíquica esquizofrênica está ocorrendo aqui além da imagética hipnagógica. Em outro guache (não ilustrado) que retrata três figuras enfrentando uma quarta, ele comentou novamente sobre sua persona: "a figura do lado direito é ele conversando com as Eurídicéias do Ari". Isso sugere que há personas dentro de persona, ou, em outras palavras, agentes que se desdobram em outros. Esses são casos em que devemos considerar que alucinações e delírios psicóticos típicos — em vez de imagem hipnagógica — orientaram e fundaram a iconografia.

Pertuis pode ter tido várias dessas personas. A Fig. 089 mostra um exemplo aterrador, que parece próximo da imagem hipnagógica. O rosto aterrador mostra um desenho de traços faciais com base realista que é absolutamente estranha à sua obra, e está em contraste marcante com a grosseria do desenho das mãos disformes. A personagem diabólica, está, no entanto, vestindo um terno e uma gravata, como se fosse um funcionário de repartição pública. Formas triangulares enquadram seu rosto verde e perplexo, criando assim seus cabelos longos, barba (ou colarinho?) e chifres. Essa moldura preta em zigue-zague ao redor de sua face sombria parece ser uma grande

258 Uma das múltiplas personalidades de sua psique.

estrela escura, que é ecoada, de fato, por duas estrelas em forma de hexagramas na faixa na parte inferior da imagem. Um "W" (um zigue-zague, FC 3?) está inscrito sobre a faixa preta, talvez a superfície do seu *bureau,* sobre a qual a criatura selvagem apoia suas mãos aleijadas. Seus olhos encaram fixamente o observador, e esse olhar é tornado mais concentrado pelas linhas onduladas de suas sobrancelhas e testa rugosa, mesmerizando aqueles que ousam olhar para ele. E, procurando analogias entre obras de arte psicóticas e hipnagogia, devo mencionar Mavromatis quando ele fala sobre as "faces hediondas e aterrorizantes" que são "fortes, claramente definidas, barbudas, bíblicas" (p. 25). Esse demônio hediondo se assemelha de perto aos estudos fisionômicos esculturais do psicótico austríaco Franz Xaver Messerschmidt. Arnulf Rainer, que fez interferências fotográficas baseadas nas expressões de Messerschmidt, pergunta, sobre as faces atormentadas de suas obras, se elas são as alucinações de faces cômicas tão frequentes na paranoia, os olhares laterais ameaçadores, os olhares penetrantes que nos assustam, as faces que se aproximam demais da nossa própria (Gisbourne, 1992, p. 179).

A série de giz de cera

A partir de 1975, Pertuis abandonou todos os outros materiais em favor do giz de cera. Seu método de trabalho durante essa última e exclusiva fase era colocar o papel sobre uma superfície áspera e friccioná-lo com o giz de cera colocado sobre o papel, criando assim uma *frottage*, capturando as irregularidades da superfície. Um processo de ver nas manchas aleatórias e encontrar várias formas, pareidolia, pode ser inferido, pois um exame mais detalhado mostra uma representação sutil das imagens com lápis grafite. A Figura 090 é um exemplo dessa técnica, na qual vemos o rosto de um gato fundido com o corpo de um peixe (PV 3.1). Esse processo de ver imagens nas manchas pode ter sido o gatilho de um estado de laço. Estou propondo que Pertuis utilizou a técnica criativa descrita por Leonardo da Vinci, que consistia em olhar para manchas e nuvens para evocar imagens, e utilizada por Max Ernst, como descrito anteriormente nos Capítulos 1 e 4, respectivamente. Deduzo que o processo pode ter sido assim: a) manchas aleatórias foram produzidas por friccionar o giz de cera sobre uma superfície irregular; b) o artista olhou para as manchas e, vendo nelas, ou, se preferir, projetando imagens que não estão exatamente lá, dando início ao estado de laço; c) capturando as imagens e delineando-as com um lápis; e d) realçando as formas encontradas com giz de cera e adicionando novos elementos. Carlos Pertuis, de acordo com funcionários que trabalharam próximos a ele, costumava desenhar em pé, na frente do local de trabalho, continuamente a lamber o giz de cera, e, falando consigo mesmo, dizia "Rainha Elizabeth, Carlinhos ele mesmo".

Embora seja muito provável que ele tenha produzido desenhos de acordo com essa técnica descrita acima, não posso afirmar que tudo o que ele fez nessa fase foi produzido assim. Um tema recorrente era de uma personagem caminhante, cuja aparição repetida levou tanto Pedrosa quanto Silveira a chamarem essa fase de giz de cera de "A Longa Jornada". A Fig. 091 mostra um exemplo desses "viajantes", nesse caso cercados por linhas em zigue-zague (FC 3) e círculos concêntricos (FC 5). Várias cruzes também são colocadas ao redor dele, como se ele fosse um agente funerário, ele mesmo macabro, errando por um cemitério. Essa é uma imagem perturbadora: as linhas em zigue-zague e cruzadas nos dão uma sensação desagradável de uma suposta dor de cabeça (a linha em zigue-zague é uma FC na aura de enxaqueca). É também uma imagem que induz um senso de ruído devido à existência das linhas onduladas concêntricas de um conjecturado som emanando por toda a imagem.

Na Fig. 092, um ovo está sobre uma flor, cujas pétalas são linhas em zigue-zague e irradiam de um centro. O ovo choca um animal semelhante a uma raposa que sorri sarcasticamente. Do núcleo da flor, chamas vermelhas jorram, queimando a base do ovo, como se elas o estivessem cozinhando. O focinho preto da criatura-raposa coincide com o centro de um círculo, que emite linhas suaves (FC 7). Esse círculo é repetido, ecoado imediatamente abaixo dele.

Em 31 de janeiro de 1977, após cair gravemente doente, Pertuis fez outro desenho nesta série (fig. 093). Ele apresenta um navio coroado por um padrão em zigue-zague. O navio está ancorado na costa de uma cidade. Uma escada ou um cais liga o navio à cidade e direciona nossa visão para a entrada de uma igreja católica. Ao lado esquerdo da porta, escrito em letras maiúsculas na parede da igreja, como um gigantesco *graffiti*, está a palavra "PAI". Carlos não voltaria ao estúdio novamente. Ele morreu dois meses depois, em 21 de março de 1977. Em trinta anos de produção artística, Carlos Pertuis produziu 21.162 obras e centenas de poemas. Esse último desenho foi o fim de sua "Longa Jornada", na qual, percebendo sua morte iminente, ele finalmente expressou seu desejo de encontrar seu "Pai"!

Fernando Diniz (6 de dezembro de 1918 - ? março de 1999)

Fernando Diniz foi criado apenas por sua mãe e era seu único filho. Ela ganhava a vida trabalhando em casas da classe média alta. Fernando era um filho obediente e um aluno disciplinado na escola. Aos 26 anos de idade, em 1944, ele foi preso e enviado à prisão judicial porque foi encontrado se banhando nu em plena praia de Copacabana. Posteriormente foi transferido para o Centro Psiquiátrico Pedro II.

Os relatórios médicos sobre Fernando são muito mais extensos do que os de qualquer um dos outros artistas/pacientes focalizados aqui. Diniz, um homem muito gentil, sempre sorrindo, e muito falante, que sempre respondia às perguntas dirigidas a ele, era um dos pacientes favoritos da equipe do Museu.

Apesar da proverbial loquacidade, em 21 de julho de 1944, já no Pedro II, um relatório médico o descreve como pouco falante, falando apenas quando solicitado. Diz-se que ele alegou ser quieto e reservado devido à sua necessidade de estudar, acrescentando: "falar atrapalha os estudos". O relatório afirma que ele: é ansioso e tímido, possui uma imaturidade afetiva em alto grau, associada a uma forte fixação maternal e um sentimento de fracasso profissional e social, ligado a um complexo racial. Referindo-se às suas atividades recentemente iniciadas na STOR, o relatório diz: "em busca de um espaço perdido, o paciente se esforçou para reencontrá-lo, aproveitando a pintura como uma ferramenta para orientação espacial". Ele foi então diagnosticado como esquizofrênico, do tipo hebefrênico[259].

Foi prescrito para ele em 31 de dezembro de 1944 um conjunto de dez sessões de tratamento de choque, mais Cardiazol. Relata-se que ele não teve convulsões. Encontrei registros de prescrições desse tipo de tratamento para ele até 1955, o que estranhamente coincide com a produção de algumas de suas pinturas mais brilhantes.

Em 11 de julho de 1949, cinco anos após sua internação, em um exame médico ele é descrito como um "paciente calmo, que se senta curvado, olhando fixamente para o chão. Orientado no espaço e no tempo. Responde claramente com boa vontade às perguntas. Ele pegou um pedaço de pão do bolso e, com solicitude, como se estivesse tentando esconder de nós o ato de mastigar, ele rapidamente o devorou. Seus olhos às vezes se desviam, não olhando para os nossos. Memória lúcida".

Outra observação clínica, em 27 de junho de 1951, descrevendo as características físicas do paciente, diz: "indivíduo de cor escura, cabelos pretos grossos, nariz achatado, dentes malconservados distribuídos irregularmente e diminuídos em número. Orelhas pequenas, cabeça inclinada para baixo, olhos escuros. Altura regular, compleição forte, razoavelmente nutrido. Duas grandes cicatrizes na região glútea e um eczema seco entre as nádegas".

A descrição acima tem uma grande semelhança com as noções de Morel e Lombroso, que no século XIX tentaram associar criminalidade e

259 Ou Esquizofrenia Desorganizada, CID F20.1, é uma forma grave que surge no final da adolescência ou início da fase adulta (15-25 anos). Caracteriza-se por comportamento irresponsável, imprevisível, infantilizado e risos inapropriados, além de pensamento e fala desorganizados. Alucinações e delírios são menos comuns e fragmentados.

loucura com características físicas, de acordo com o conceito de "degeneração física". Ao apresentar esses relatórios médicos, estou visando denunciar a diferença avassaladora entre sua superficialidade árida em contraste com a profundidade, riqueza e complexidade da obra de Diniz.

Em contraste com as abordagens supérfluas acima, Silveira (1981) rastreia as causas sociais de sua loucura até as dificuldades enfrentadas por um menino negro pobre e sensível. Sua mãe costumava levá-lo consigo quando trabalhava em casas da classe média alta. O contraste gritante entre sua pobreza e o bem-estar confortável dessa classe pode ter causado um impacto profundo no jovem meigo e delicado.

O impacto de sua baixa condição social e raça é de fato avaliado: em um exame psiquiátrico, um Dr. Pierre Le Gallais apontou que seu complexo em relação à sua raça estava de alguma forma conectado a um sentimento de culpa por falha profissional e social. Fernando costumava dizer que para obter o diploma de Engenharia Mecânica precisava ler (pelo menos) cinquenta livros! E, de fato, pelo resto de sua vida, Fernando se referiria a si mesmo como um "Engenheiro". Certa vez, ele pediu a uma terapeuta que lhe ensinasse o funcionamento dos computadores. Perguntado por ela se não estava pedindo demais, ele concluiu: "nada disso, os Engenheiros são todos assim (curiosos)".

Apesar de sua natural curiosidade, ele falhou em frequentar a escola. E a subsequente falha na sua profissionalização pode ter sido uma das principais causas de seus traumas. Fernando alegou que precisava estudar o dia todo, "desde o início da manhã até o amanhecer". Ele se declarou não doente, apenas terrivelmente cansado devido ao esforço de estudar, que lhe custou muito para seguir. O fato é que, apesar de ser um bom aluno, Fernando começou a faltar às aulas e, consequentemente, fracassou nos exames. Mais tarde, ele abandonou os estudos por completo. Por outro lado, ele garantiu que não havia pressão de sua mãe para trabalhar[260] após deixar a escola (interpretado por ele como o "fechamento da escola"). No entanto, há pelo menos uma década de hiato entre sua saída da escola e sua prisão na praia de Copacabana.

A consequência da cor da sua pele na sociedade também pode ter tido um efeito profundo em sua sensibilidade e contribuído para o início da doença. Em uma de suas primeiras – talvez - alucinações, ele disse à sua mãe: "eles continuam ligando para a escola, dizendo que um negro não pode ser o melhor aluno nem se tornar um Engenheiro". Já como interno, décadas depois, ele pinta seu rosto com pó de talco e expressa seu desejo de ser um

260 Ao contrário de Fernando, dois outros artistas estudados aqui, Raphael e Pertuis, parecem ter se tornado doentes após terem que desistir da escola para ajudar a renda familiar trabalhando durante sua adolescência.

homem branco! Um fato não comprovado, referido a ele, foi um suposto "irmão branco" que sua mãe teria abortado: ele costumava dizer que o aborto era uma pena: ter um irmão branco os tornaria muito mais respeitados na vizinhança! Em uma conversa gravada com a terapeuta Luciana Ramos Mesquita (em 2 de janeiro de 1980), Fernando disse que "as pessoas negras são como urubus, não têm nada de seu".

Embora inicialmente diagnosticado como esquizofrênico, essa avaliação era incerta. Nem alucinações auditivas e/ou visuais nem delírios foram relatados. O exame do Dr. Le Gallais, em 1955, afirma claramente que os sintomas esquizofrênicos que ele havia apresentado quatro anos antes haviam "completamente desaparecido", não apresentando nada além de um "fundo neurótico" associado a uma "fixação maternal extraordinária e uma imaturidade afetiva para um homem de 36 anos". E, de fato, o que é relatado (em um relatório não datado e não assinado) é a inutilidade para ele do tratamento usual com insulina e eletrochoque. Por outro lado, seu diagnóstico neurótico foi afirmado por vários testes realizados nele: "Rosenzweig", em 7 de janeiro de 1955; "Rorschach", não datado; e "Psicodiagnóstico Miocinético do Professor Emilio Mira y Lopes", em 31 de agosto de 1954. Curiosamente, nos testes de Quociente de Inteligência, ele foi avaliado como possuindo uma "Inteligência Superior", de acordo com o "Teste Del Olmo", em 27 de agosto de 1950; e com o "Prueba de Raven", não datado.

- Métodos de Trabalho

Seus procedimentos na criação de obras eram muito complexos. Ao estudar sua obra, alguns passos usuais e recorrentes que ele costumava tomar para criar sua iconografia podem ser distinguidos. A categorização aplicada abaixo pode parecer arbitrária, e eu concedo que outras poderiam ser igualmente feitas. Será sempre apenas *uma* maneira de abarcar a extraordinária variedade da sua produção.

1- Variações

Ele costumava fazer variações sobre o mesmo tema, como se estivesse desenvolvendo-o. Esses esforços às vezes parecem ser uma tentativa de estudo de forma ou um exercício para trabalhos futuros. Nesse caso, ele parecia estar voluntariamente se esforçando para encontrar o resultado de um problema formal estrito. Outra forma de entender essas variações é ligar suas causas à imagem mental. Nessa perspectiva, eu poderia afirmar que a) ele estava de posse de uma recordação de imagem e daí tentando fazer com que o trabalho real se adequasse a ela; ou b) estivesse em um estado de transe de laço tentando capturar as várias fases metamórficas de uma imagem dinâmica.

1.1- Números

Várias obras de Diniz contém uma numeração inserida. Pode-se supor que aquelas variações, independentemente de suas causas, são comprovadas por meio da numeração das diferentes etapas (1, 2, 3,) em cada folha de papel. No entanto, é difícil ver a relação precisa entre elas: eu mal podia ter certeza se um determinado #3 era, de fato, o seguidor de um similar #2, ou de outro qualquer. A Fig. 094 tem um #1 escrito no canto superior esquerdo. No entanto, eu não consegui encontrar as etapas seguintes. Incidentalmente, podemos já apontar a existência, nessa figura, de movimento concêntrico (FC 5), espiral (FC 6) e asterisco (FC 7), embora aparentemente ele estivesse tentando copiar um vaso de flor por representação sensorial e não de imagem mental.

1.2- Holandesas e Japonesas[261]

As duas extensas séries de pinturas que retratam mulheres vestindo trajes holandeses ou japoneses, que seriam denominadas, respectivamente, "Holandesas" e "Japonesas", são feitas exclusivamente de variações sobre uma composição padrão. Terapeutas femininas que trabalhavam na STOR e tinham algumas semelhanças faciais, de acordo com ele, com aqueles tipos de pessoas, serviram de inspiração. Na Figura 095.a (e vagamente na 095.b), podemos ver a Montanha Fuji no canto superior esquerdo. Balões são colocados imediatamente ao lado esquerdo dos penteados das japonesas, os quais são representados como uma forma espiralada cruzada por dois enormes alfinetes pretos, formando uma enorme "x" (cruz) preta. Os guarda-chuvas feitos de asteriscos (FC 7) estão posicionados à direita delas, e ambas as mulheres estão em pé sobre uma ponte, representada pela forma de meia-lua com cruzamentos na parte inferior[262]. Teias de aranha (FC 5 superpostas sobre FC 7, outra espiral) e um favo de mel (FC 9) também estão presentes. Aqui, vemos um caso em que as FC são utilizadas em conexão com elementos (as enfermeiras) tirados (ou reelaborados) da realidade.

1.3- Experimentos

Diniz claramente se divertia brincando com arranjos formais. Ele costumava experimentar com uma forma em particular, como pode ser visto na figura 096, com a silhueta humana simplificada, inserida em uma grade (veja abaixo) de 6 retângulos, um das quais é subdividido em outros 16. Essa figura é constituída de seis etapas, de uma sequência maior, na qual Diniz parece ter feito uma análise de seu próprio método de trabalho. Podemos ver como ele faz uso de mudanças de escala, número, constituição, entorno e

261 Em outra abordagem para classificar suas obras, este item poderia ter sido colocado separadamente de acordo com "fases".

262 Lembra um pouco também a ponte de Monet em Giverny.

assim por diante. Em algumas das mudanças, pontos preenchem ou a figura em si ou o espaço negativo. Esses trabalhos também ilustram algumas de suas ideias filosóficas, como veremos no final deste caso.

2- Divisões

Como uma primeira medida na construção de algumas de suas imagens, Diniz dividia o papel em linhas verticais e horizontais. Os quadriláteros resultantes, uma grade (como visto acima) variavam em número de quatro a sessenta e quatro. No entanto, o que foi feito com essa grade tomou várias formas.

2.1- Grade como estrutura

Um número de linhas superpostas é adicionado à grade. Essas linhas podem formar polígonos, malhas, estrelas multipontiagudas (figura 097) e túneis (figura 098). Essas estrelas e malhas também poderiam ser vistas, em uma suposição, como a estrutura anatômica do aparelho sensorial visual. Como apoio a essa ousada suposição, posso mencionar o estudo dos matemáticos cibernéticos Ermentrout & Cowan (1979), que ligaram as formas constantes de Klüver à estrutura retiniana e à área cortical responsável pela visão. A essência do estudo era estabelecer um processo de combinação entre as estruturas da retina e do córtex. Sugere-se que deve haver uma transformação não linear das coordenadas polares retinianas para as coordenadas retangulares corticais. Em uma de suas estrelas multipontiagudas, Diniz escreveu: "teia de aranha e favo de mel", como se citasse explicitamente a terminologia de Klüver para duas de suas formas constantes.

Considerando o estudo acima, parece menos estranho encontrar coordenadas, grade e polígonos resultantes nas obras de Diniz. Esses polígonos são, de longe, seu tema mais recorrente e sua forma mais persistente. Diniz se ocupou com essa forma até o fim de seus dias. Depois de projetar a malha linear, ele podia preencher alguns dos espaços negativos resultantes entre as linhas com áreas brilhantes de cor, de maneira semelhante à de vitral[263]. Esses polígonos também representam instâncias de Simetria Central (Caleidoscópica) (PV 2.1). As figs. 097 e 098 mostram claramente estruturas em grade (FC 9) muito semelhantes aos fosfenos intraoculares. A última também contém um desvanecimento da forma (FC 11), e, com a adição de elipses, se refere também à constante do túnel (FC 8). É um caso de uma FC estruturando toda a imagem (RE - C) e, por associação, de diferentes FC (RE - E).

263 Ver as descrições das experiências com mescalina de Knauer & Maloney, como citado por Klüver (1966), no item abaixo, "Luzes e Estrelas".

2.2- Função parcial da grade

A grade, quando suas linhas são tênues, serve para segurar formas parcialmente independentes colocadas sobre ela. Os quadriláteros da grade perdem as fronteiras rígidas, permitindo que formas e figuras escapem de um quadrado para outro, flutuando, por assim dizer, sobre a grade (fig. 099). A grade mantém a composição unida, estruturando-a, mas não de forma dura, permitindo que os elementos cruzem o espaço ortogonal. Nessa fig. 099, várias espirais começam a se destacar da superfície do canto superior esquerdo e a se espalhar pelo espaço circundante, onde brilha um conjunto cintilante de círculos concêntricos.

2.3- Animação

Cada quadrado da grade recebe uma imagem, e então variações de um tema correm ao longo dos quadrados. Nesse procedimento, os dois métodos de Variação e Divisões estão conectados. Na fig. 100, uma sala de estar sofre uma série de transformações, com mesas, portas e candelabros mudando de lugar e forma, e aparecendo e desaparecendo. Esse procedimento parece ser a própria representação da dinâmica (PV 6) e da metamorfose (PV 7) que caracteriza a imagem visual mental. A inferência de que pode retratar as várias etapas de uma imagem dinâmica implica, portanto, que também pode representar o tempo: o tempo gasto para que as figuras se movam e mudem. Essa representação do tempo também pode ser vista no item Superposição, a seguir.

Outra forma de entender essas salas-de-estar seria como rascunhos de uma das séries de pinturas mais encantadoras de Diniz, nas quais ele retrata suas lembranças de mansões luxuosas, onde ele costumava acompanhar sua mãe ao trabalho e aonde ele desejava pertencer, como na fig. 102. Portanto, essas pinturas poderiam ser consideradas como representações de material armazenado na memória (MAM).

No entanto, de qualquer forma, podemos entender essa sala metamórfica como imagem mental: o MAM presente em imagens hipnagógicas do tipo perseverante (como proposto por McKellar e visto no Capítulo 1). Esse material de memória é apresentado em suas várias combinações, de acordo com o caráter multifário e mercurial da imagem mental. A fig. 109 é estruturada de forma semelhante e também apresenta um caráter transformador, como veremos.

2.4- Exposição[264]

Outra forma de usar a grade[265] para organizar imagens está presente na fig. 101. Cada cubículo representa uma espécie de vitrine, na qual algum personagem é colocado. Aqui, fantasias de carnaval são retratadas em cada quadrado da grade (cada uma com o nome do disfarce escrito ao lado). As figuras, colocadas inicialmente dentro dos quadrados, finalmente começam a ultrapassá-los, como acontece na fig. 099. É uma espécie de museu de personagens carnavalescos, com vitrines mais ou menos densas, mais ou menos sucintas.

Em qualquer um dos casos mencionados acima sobre o papel da grade nas obras de Diniz, a FC está funcionando de acordo com o RE.C, estruturando a configuração como um todo. Isso significa que a grade FC organiza outros elementos, figuras ou até mesmo outras FC.

3- Escolha de temas

O que teria induzido Diniz a escolher um objeto específico para ser representado? Eu sugiro que isso pode ser devido à existência de FC dentro do objeto escolhido, por assim dizer, estruturando sua forma. Por exemplo, a escolha de flores na fig. 094 pode ter sido induzida por uma consciência da existência de FC como estrutura de objetos escolhidos. Em outras palavras, ele seleciona objetos nos quais pode perceber a existência de FC.

Se for verdade que Diniz percebe a presença desses universais nos temas que escolhe, então surge a questão da intencionalidade. Assim, podemos nos perguntar se Diniz, de alguma forma ciente das analogias, decidiu retratar um objeto específico devido à sua estrutura formal. A representação de folhas, por exemplo, na fig. 094, a estrutura de ramificação (FC 12) não pode ser invocada para explicar essa escolha. Nesse caso, a existência de uma FC deve ser considerada como uma mera coincidência: afinal, sua presença é uma representação direta da natureza. Mas, se for esse o caso, por que, na mesma pintura, Diniz decidiu retratar uma flor como um asterisco? Foi apenas um capricho artístico, ou uma síntese formal de um objeto da natureza?

Por outro lado, eu posso conceder que, no que diz respeito ao tema, o MAM também deve desempenhar um papel importante. As experiências da vida, que têm um impacto particularmente forte no indivíduo e estão ligadas à afetividade e a trauma, podem explicar a escolha do tema. Nesse sentido, Diniz pintou sua lembrança dos lugares ricos que havia visitado enquanto

264 Essa obra também poderia ter sido incluída em suas "obras classificatórias", como veremos.

265 A grade com o papel de organizar e transformar imagem também pode ser vista em um desenho de Karl Gustav Sievers, que mostra, em doze quadros, um soldado em várias e curiosas situações. Imagem não disponível.

acompanhava sua mãe (fig. 102). Portanto, nesse caso, não se pode esperar que FC ou PV estejam presentes. De acordo com essa premissa, as pinturas dessa série lidariam apenas com memórias afetivas. A sala, o piano, as cortinas etc. seriam MAM não afetados pela imagem mental e suas características. No entanto, nas duas séries claramente ligadas à afetividade, "Holandesas" e "Japonesas", baseadas em duas terapeutas femininas do STOR, como eu já mostrei, é possível encontrar a presença de FC.

Em resumo, sugiro que FC e PV possam coexistir ao lado de memórias afetivas. E isso pode ser o caso quando ele escolhe copiar uma molécula orgânica da capa desgastada de um livro de química (fig. FC 103.a e 103.b)[266]. Aqui, o estímulo do conhecimento (representado pelo livro) e sua interpretação imaginativa (o desenho) são encontrados e mostrados, permitindo que façamos comparações. Sua cópia (mais uma interpretação do que uma representação fiel) está cercada por abreviações pessoais, e no final da página, encontramos uma de suas típicas estrelas multipontiagudas, que está lá para afirmar a analogia formal que ele pode ter encontrado entre elas. Aqui, podemos ver como a "estrela" tem uma similaridade com as estruturas retinianas e corticais. Neste desenho/estudo, testemunhamos um artista marginal agindo como um quase-cientista que descobre analogias no reino perceptual. Eu ousaria dizer que Diniz está comparando suas invenções, vistas em imagem visual, com o arranjo organizacional dos elementos, ou seja, as moléculas químicas. E talvez sua escrita taquigráfica ininteligível tenha sido sua tentativa hesitante de explicar a profunda correlação que ele havia encontrado.

Na fig. 104, moléculas (como são usualmente mostradas em livros de química) estão dispostas espalhadas por toda a página. Nove pares de estrelas pretas estão colocados entre as moléculas, quase evitando contato com elas. Diniz desenhou as estrelas em pares, estranhamente ligando uma à outra. Ele estará buscando analogia e relação entre suas invenções (estrelas) e o conhecimento científico aceito e reconhecível (as moléculas)[267]?.

Para concluir a questão da escolha do tema, eu diria que a recorrência de um certo tipo de forma também pode ocorrer por razões mais prosaicas. O pessoal, enfermeiras e terapeutas que trabalhavam na STOR seguiam a orientação junguiana da diretoria do Museu. É bem conhecido que a forma Mandala tem um papel fundamental na teoria de C. G. Jung. Parece não haver dúvida de que esse conhecimento foi transmitido aos pacientes nos

266 Esta capa de livro desgastada só sobreviveu devido à existência de um desenho de Diniz no verso dela.

267 Aqui destaco a famosa descoberta do anel de benzeno por Kekule, enquanto ele estava em um estado hipnagógico: "Eu caí em um devaneio, e eis que os átomos estavam dançando diante dos meus olhos!" (1858), como mencionado em Mavromatis (1987).

estúdios. Em uma declaração gravada, Diniz ingenuamente e de forma bonita e direta pergunta se "uma gota de água ou um ovo frito é um mandala ou não". Perplexo com a questão, ele comenta: "cada pessoa diz algo diferente. Cada mandala é diferente da outra. Eu estava pensando que uma mandala é uma grande roda com muitas pequenas figuras douradas ao redor. Eu estava pensando que era algo religioso". E em sua ideia sobre o conceito, podemos claramente inferir como ele associou os traços de sua própria imagem visual ("muitas pequenas figuras douradas") à forma da mandala. Eu não sei até que ponto as milhares de formas de mandala na coleção do Museu são espontâneas ou um procedimento para buscar recompensa de algum tipo.

4- Estudos

Diniz foi um pesquisador persistente de formas geométricas e figurativas, tanto em duas quanto em três dimensões. Essa busca por descobertas também se desenrolou em palavras. Diniz costumava escrever o nome de uma forma que havia desenhado, seja no campo visual ou no verso do papel, quadro ou tela. A pintura na fig. 105 mostra uma redundância e um interação entre formas e palavras. Neste livro, estou sugerindo uma ocorrência concomitante de fenômenos auditivos e visuais (PV 5) como explicação para a coexistência de imagens e palavras escritas na criação de artistas marginais. No entanto, aqui certamente não seria o caso, muito embora haja a presença conspícua de duas FC (4 e 6) para complicar esta asserção. Termos geométricos correspondentes dificilmente acompanhariam imagens visuais: essa precisão não é característica do fenômeno. O *link* que Diniz havia feito parece ser um involuntário trabalho crítico de arte conceitual contemporânea que brinca com ideias de sintaxe e abstração[268].

Outros objetos de seus alegres estudos formais foram as letras do alfabeto, seu próprio nome, animais, árvores, paisagens e formas misteriosas. Alguns desses estudos foram feitos dentro de grades.

5- Superposição

Diniz costumava superpor repetidamente camadas de redes de linhas, de maneira a cobrir o que havia feito nas primeiras etapas. Preocupados com esse comportamento "destrutivo", os terapeutas tentavam convencê-lo a não fazer isso, raramente com sucesso. O que foi negligenciado é que, ao fazer isso, ele construiria uma ilusão de tridimensionalidade, como podemos ver na fig. 106, onde as linhas desenhadas por último saltam para o primeiro plano, enquanto as primeiras recuam para o fundo. Esse comportamento aparentemente obsessivo pode ilustrar como é dinâmica a imagem visual

268 Como fazia Kosuth, guardadas as devidas proporções.

que ocorre durante o estado hipnagógico[269]. Cada camada de linhas representaria, como se fosse, um estágio ou fase da imagem. Como, por algum motivo (urgência?), o artista não se importasse em colocar as fases em folhas de papel separadas, elas se tornaram camadas de uma única obra. Portanto, essa obra pode ser entendida como uma representação do tempo, como mencionado anteriormente. No caso anterior, o tempo foi visto de uma forma mais cinematográfica, quadro a quadro, por meio da grade inicialmente estabelecida. Em contraste, este presente caso de representação do tempo é alcançado por condensação via superimposição. As etapas pulsantes são todas acumuladas em uma única obra visual. Além disso, o observador pode ver através das etapas, como se elas constituíssem um túnel do tempo, onde o presente está em primeiro plano e o passado em segundo plano, como pode acontecer em nossa memória.

- Presença de Traços Hipnagógicos

Eu já havia apontado a presença de traços hipnagógicos, especialmente FC, nas obras de Diniz, juntamente com descrições de seus métodos de trabalho. A obra de Diniz é provavelmente, entre os estudos de caso, a que mais visivelmente apresenta a presença de aspectos de imagem mental. Agora, vamos nos concentrar na presença de PV. FC serão comentadas apenas em um exemplo.

Espirais, curvas catenárias e linhas radiantes

A Figura 107 apresenta, na metade direita de sua superfície pintada, um conjunto de espirais giratórias. Flutuando, por assim dizer, sobre este conjunto, podem ser vistas algumas curvas catenárias (FC 4). Na metade esquerda, vários círculos e semicírculos com linhas radiantes (FC 7) são apresentados não apenas em vista frontal, mas também de forma inclinada. Esta pintura, guardadas as devidas proporções, apresenta uma semelhança bem próxima com as de Delaunay, durante sua fase Orfista. E, incidentalmente, Orfeu significa melodioso e *encantador*. Pode-se sugerir, então, que esta pintura foi feita em um estado encantado, de transe, mesmerizado, ou seja, no estado de laço.

Macropsia

Na Fig. 108, podemos ver como ele retratou o crescimento cinemático de uma mão. O evento é representado em cinco instâncias. Este desenho

269 A compulsão de trabalhar de Diniz era tão imperativa que ele não esperava por uma nova folha de papel e desenhava ou pintava no verso da mesma folha, quando talvez sentisse que uma imagem já estava por demais sobrecarregada.

formalmente simples é feito com pinceladas soltas de tinta muito fina e fluida sobre papel liso. Esse meio permitiu que ele capturasse a velocidade do evento de um fenômeno subjetivo metamórfico: a ilusão de aumento dos membros, macropsia (PV 3.3). Este fenômeno também caracteriza alucinações hápticas durante a aura da enxaqueca, de acordo com Sacks (1992). Diniz pode ter representado uma experiência corporal subjetiva anterior, o que tornaria este desenho uma inequívoca lembrança de uma imagem cinestésica[270].

Dinâmica

Aquele desenho vívido da mão em crescimento também aponta para o aspecto volátil e ativo da imagem, ou seja, a dinâmica (PV 6). Diniz fez vários desses desenhos de mãos em crescimento, às vezes escrevendo nas costas ou até mesmo na área pictórica as palavras "Mão-Cinema". Este termo, ou título, me fez acreditar que ele estava ciente das semelhanças entre seu dinâmico mundo subjetivo e os filmes de animação.

E talvez tenha sido o senso de dinâmica de Diniz que fez o animador de filmes Marcos Magalhães decidir realizar um filme de animação em 35 mm com ele. "Estrela de oito pontas", 1996, pode ser um dos poucos, se não o único, filme de animação inteiramente desenhado por um interno de uma instituição mental. Nesse filme, somos apresentados a uma galeria enciclopédica, por assim dizer, de imagens hipnagógicas *Dinizianas*. Uma procissão de várias FC aparece e some diante de nossos olhos, como se estivéssemos experimentando uma sequência de imagens hipnagógicas trazidas à vida. No filme, um homem cavalga seu cavalo e passa em frente a uma exposição sintética dos temas favoritos de Diniz, assuntos e constantes formais pessoais. De maneira semelhante, "japonesas", "holandesas", espirais, grades, letras do alfabeto, salas de estar, cestas de frutas e estrelas de cinco pontas são saudadas pelo cavaleiro que passa, que acaba dentro da malha labiríntica de linhas que constitui o tema mais recorrente de Diniz: a estrela de oito pontas. A estrela então começa a sofrer uma série de transformações até o final do filme.

Outro delicioso exemplo de movimento está na fig. 109. Aqui, uma grade organiza o movimento e dá uma ordem, sentido e direção para lê-lo: da direita para a esquerda, em duas faixas. Em quinze quadros, somos apresentados a uma figura magra e esguia, rapidamente esboçada, que continua andando de maneira alegre. Seu traje é diferente em cada quadro. A pessoa muda de pose de um quadro para o outro, dando assim uma sensação enérgica à toda a imagem. Toda a superfície do papel está viva, vibrando com

270 Ver as descrições de Natterer sobre suas imagens não visuais.

os traços nervosos de Diniz, feitos mais uma vez com tinta diluída. Diniz escreveu um '3' na pintura, no entanto, não consegui encontrar as obras anteriores dessa sugerida sequência (de uma animação?).

Metamorfoses

Os quatro guaches (a, b, c e d) sobre papel mostrados na fig. 110 mostram exemplarmente como a imagem muda de acordo com um processo contínuo de transformação. A partir do canto superior esquerdo, vemos um imenso balão, ou uma vista em *close-up*, pairando acima de uma cidade minúscula, ou distante, com figuras, moinhos e caminhões. Em seguida, no canto superior direito, 110.b, estrelas, uma lua crescente e um sol minúsculo vêm e interrompem a cena tranquila. Em 110.c, no canto inferior esquerdo, ainda podemos ver o balão, agora engolido pelas linhas pretas do esboço de uma coisa alongada com rodas, que não podemos identificar claramente. Um par de casas ainda pode ser visto na cidade quase desaparecida. A lua crescente participa da "construção" do que está acontecendo. A sequência termina, em 110.d, no canto inferior direito, com uma espécie de máquina voadora. O balão foi transformado em outra coisa, mas que também pode voar. Essa progressão é uma ilustração cristalina de um processo de imagem hipnagógica e sua dinâmica metamórfica. Em uma conversa gravada com a terapeuta Luciana R. Mesquita (9 de setembro de 1979), *enquanto pintava*, Fernando disse: "uma estrela girou e se transformou em um relógio". Isso é um relato verbal de uma imagem mental visual de um elemento que sofre um movimento e uma mudança em sua forma, em todas as maneiras, semelhante à fig. 110, feita pouco após esse relato (em 1980).

Simetria

As pinturas a óleo sobre papel da fig. 111 podem ser apenas uma tentativa de emular paisagens idílicas, que representam montanhas, árvores e coisas semelhantes, sendo refletidas invertidas nas águas paradas de um lago. É possível que Diniz não tenha visto essas paisagens duplas em sua imagem visual mental. Ele pode ter apenas imitado cartões-postais ou calendários, e se esse for o caso, ele pode involuntariamente ter escolhido um tema que por acaso possui uma propriedade visual típica da imagem mental, a saber, a Simetria Axial (PV 2.1). Se realmente for verdade, então isso traz à tona mais uma vez a questão da escolha de temas, como discutido anteriormente. Nessa luz, teria Diniz escolhido um tema devido à existência nele de Simetria? Estaria ele encontrando analogias entre o mundo e a imagem mental visual?

Poliopia

Como essa característica é um dos principais *modos operandi* da *Art Brut*, não poderia estar ausente da obra de Diniz. E, de fato, a multiplicação de elementos pôde ser vista anteriormente nas figs. 096, 104, 107 e 110. Também pode ser notada na fig. 112, que nos apresenta um balcão de parque de diversões em perspectiva profunda. O palco é completamente feito de elementos repetidos, que diminuem de tamanho, criando um sentido vertiginoso de profundidade. A longa construção é feita de pequenas casas, formas semelhantes a árvores(?), e sua típica silhueta humana.

É interessante notar o fato de que Diniz não se preocupou em mudar o tamanho do pincel para um mais fino à medida que progredia do primeiro plano para os planos recuados, em direção ao ponto de fuga. Dessa forma, por exemplo, para criar os telhados das primeiras casas, ele precisou de quatro ou cinco pinceladas, enquanto, à medida que avançava, menos pinceladas podiam ser colocadas nos (agora menores) telhados, até que apenas um ponto pudesse preencher os últimos telhados. Essa violação das regras da representação perspectiva aérea[271], estranhamente, não impede o efeito deslumbrante, impressionante e quase frenético da composição. No canto inferior esquerdo, Diniz colocou três elementos: um emblema do time Vasco da Gama, um vaso coberto por um conjunto de linhas radiantes (FC 7) e uma grade tímida (FC 9). No canto oposto, um #1 é escrito, cuja sequência, mais uma vez, não consegui encontrar.

Luzes e Estrelas

Diniz parece ter sido um forte-imaginador, alguém constantemente cercado por espectros brilhantes. Em uma declaração gravada para Luciana R. Mesquita, em 11 de julho de 1980, enquanto estava na oficina de modelagem, ao ser questionado sobre o que estava fazendo, ele respondeu "estrelas, estrelas por toda parte". Ele desenhava estrelas recorrentemente, o que — como tudo indica — deve ser visto como uma representação de imagens mentais de luzes. A aparição de luzes é uma das características mais recorrentes da imagem visual mental (PV 8). Elas são comuns no estado hipnagógico, na enxaqueca[272], nos fosfenos e fenômenos entópticos. No entanto, a representação realista do fenômeno luminoso é tecnicamente difícil e, requer um conhecimento da teoria das cores. Como um artista autodidata,

271 O que determina que quanto mais distante o objeto, menor deve ser o pincel usado para representá-lo.

272 De acordo com Flanagan (1989), Hildegard von Bingen teve "visões" recorrentes de luzes. Sacks (1992) interpretou isso como um possível sintoma de enxaqueca. Ver também em Exemplos Comparativos, Capítulo 4, a relação entre Diniz, Hildegard e Rámon Llull.

Diniz não possuía esse conhecimento. Portanto, para resolver o problema de representar a luz, foi aplicada uma solução gráfica: as estrelas multipontiagudas. A aparição desse tipo de imagem deve ter sido tão comum que o levou a criar uma pintura a óleo de dois metros de altura em tela (fig. 113), exibindo na metade superior a frase "O Universo de F. Diniz — O Mundo das Estrelas". A metade inferior está preenchida com sua persistente estrutura multipontiaguda (um pouco cingida aqui). Como eu disse anteriormente, seu tema de estrelas foi sua principal preocupação durante pelo menos as duas últimas décadas de sua vida[273]. Encontrei recorrentemente nos relatórios escritos a preocupação dos terapeutas e enfermeiros com sua "obsessão". A equipe se esforçou para alterar seu foco do que descrevem como uma "malha caótica de linhas" ou um "labirinto confuso". E, de fato, uma grande parte de sua produção com estrelas não tem muita importância estética. No entanto, o número avassalador delas mostra que a imagem cintilante o fascinava.

Pode parecer contraditório falar de luzes e relacioná-las a linhas gráficas. No entanto, eu já fiz comparações entre suas estrelas e estruturas anatômicas reticulares. Embora as luzes e as linhas não pareçam estar formalmente relacionadas, na imagem visual mental é realmente o caso. E aqui eu gostaria de mencionar Klüver, que cita os relatórios de Knauer & Maloney (1913) sobre experiências com mescalina em sujeitos "... um vasto número de anéis, aparentemente feitos de arame de aço extremamente fino, todos constantemente girando na direção dos ponteiros de um relógio" (ver fig. 097), e "os espaços entre os fios parecem mais brilhantes do que os próprios fios[274]. Agora os fios brilham como prata opaca em partes. Agora um lindo tom violeta desenvolveu-se neles", e também que "a luz, que estava irregularmente distribuída entre o círculo, recuou com o centro para o ápice do funil" (1966, p. 14). Klüver também cita a experiência de Weir Mitchel (1896) com mescalina, dizendo que ele experimentou "um número de estrelas, pontos e espectros de vidro colorido com os olhos fechados". Nas palavras de Mitchell, "estrelas... delicadas películas flutuantes de cor... então um súbito fluxo de incontáveis pontos de luz branca varreu o campo de visão, como se as invisíveis milhões de estrelas da Via Láctea fluíssem como um rio cintilante diante do olho... linhas em zigue-zague de cores muito brilhantes..." (p. 15). Referências a luzes e linhas como essas são muito frequentes no estudo fundamental de Klüver. Se Diniz não tomou mescalina, ao que se deveria sua obsessão com luzes, senão à hipnagogia?

273 Ele também esculpiu essas estrelas em três dimensões em argila. Uma seleção delas embeleza hoje a entrada do Museu.

274 Ver a tendência de Diniz de preencher os espaços entre as linhas.

- Obras Classificatórias

Aqui devo dizer que a vasta iconografia de Diniz não está obviamente relacionada apenas à hipnagogia. Ele era um artista que trabalhava em uma ampla gama de fases, temas e estilos, que coexistiam uns com os outros. Uma das ideias que ele continuamente perseguia era o que ele chamava de "Obras Classificatórias"[275]. Na fig. 114, podemos ver como ele havia arranjado conjuntos de objetos diferentes, como ferramentas, animais, frutas, formas etc., em locais específicos na superfície pintada. Ele também fez algumas pinturas que representavam logotipos e marcas de palavras de indústrias, firmas, marcas de medicamentos etc. A classificação de moléculas químicas, tipos de bactérias etc., tirados de livros, também era frequente. Essas pinturas formavam um conjunto de seu vocabulário pessoal de preocupações pseudocientíficas. E, de fato, um alfabeto está quase sempre presente nessas pinturas, como se cada coisa na realidade sensorial fosse uma "letra" com a qual ele poderia "escrever seu discurso". Através dessas obras classificatórias, ele poderia reunir as coisas vistas pela percepção sensorial, com uma transformação muito leve, intacta pelo rearranjo compulsório aplicado pela imagem mental.

Outra forma dessa empreitada classificatória foi sua alegre conexão entre tipos de pessoas e seus respectivos chapéus. Na fig. 115, intitulada "Chapéu", começando pelo canto superior esquerdo, lemos: homem, mulher, bacharel, juiz, soldado, frade, palhaço, fada e pintor. É bastante difícil de determinar o que são as conexões entre losangos e círculos com as pessoas, se não for apenas um jogo gráfico caprichoso e bem-humorado.

A fig. 116 é outra dessas pinturas classificatórias. É uma natureza-morta que retrata subcategorias relacionadas à alimentação. Os objetos e alimentos estão dispostos em vista frontal e cobrem homogeneamente a superfície pintada. Um equilíbrio estável de formas brancas é alcançado com uma dinâmica sutil. Há também um jogo interno e paradoxal entre a planicidade da composição como um todo e os volumes de certas formas, como o queijo, o abacaxi, etc. É uma pintura finamente realizada, feita já em 1953, alguns anos após sua chegada à STOR.

- Contas verbais, textos e ideias filosóficas

Muito comunicativo, Diniz deu várias pistas que confirmam a recorrência de imaginário mental. Para tornar o ponto indiscutível, procederei a

275 Incidentalmente, essa luta classificatória foi um dos marcos do outro artista psicótico brasileiro, Arthur Bispo do Rosário, cujo hábito de acumular objetos lhe permitiu criar interessantes assemblagens a partir de objetos do cotidiano.

citar mais algumas de suas declarações, registradas pela terapeuta Luciana R. Mesquita. Assim, em 2 de abril de 1980, ela diz que Diniz lhe contou que, *logo antes de acordar*, havia visto duas meninas, uma maior do que a outra, segurando um enorme pincel. O pincel era tão grande que ele havia esquecido de ver a face da garota. Aquela era indubitavelmente uma imagem hipnopômpica com a propriedade de Macropsia. Em seguida, como de costume, Luciana sugeriu que ele poderia desenhar aquele "sonho" (o termo usualmente mal colocado). Diniz normalmente recusava sugestões desse tipo. Para sua surpresa, no entanto, ele pegou o pincel e pintou as meninas, embora sem rostos. Perguntado se elas tinham um rosto, ele respondeu que estava muito escuro, muito escuro para ver, e que ele não era capaz de desenhar realisticamente. Eu não consegui encontrar essa pintura, que seria outro exemplo inquestionável de uma pintura baseada na lembrança de uma imagem hipnopômpica. O outro sendo o paradigmático "Planetário" de Pertuis.

No verso de um desenho de uma de suas estrelas semelhantes a vitrais (feito em 9 de agosto de 1989), um texto manuscrito por Diniz descreve o desenho do anverso como a vista de uma cidade. Ele escreveu:

"(Veja de longe)

Mapa da cidade (Ex.: Paris, Belo Horizonte)

Praça Principal

Ruas e quarteirões

Casario visto do alto

Em verde, amarelo,

Vermelho e azul: quarteirões

Em alaranjado: praça e ruas.

Nota: as ruas irradian (*sic*)

Em círculos concêntricos

A partir e em torno da praça central"

Este texto mostra claramente uma visão aérea, os típicos ângulos incomuns hipnagógicos de visão. A natureza colorida da imagem visual também é descrita. Duas FC (7 e 5) também são descritas. O texto parece ser um comentário sobre a imagem desenhada na obra: uma de suas estrelas padrão, que combina em forma e cores com a versão escrita.

Podemos inferir desse comentário sobre um desenho próprio que Diniz estava tendo uma visão enquanto escrevia. Nesse sentido, em vez de a imagem visual ser a base para a produção artística, o desenho serve como

uma plataforma para ele divagar, como um estímulo para entrar em estado alterado de consciência[276]. Isso sugere que a própria obra de arte pode levar o autor (e talvez o observador) a imaginário mental frescamente evocado.

Para introduzir a conclusão deste estudo sobre Fernando Diniz, devo me referir a algumas de suas ideias filosóficas. Pode-se dizer que Diniz tinha uma cosmogonia própria, no sentido de que ele fazia reflexões sobre a origem e a natureza das coisas. Diniz entendia que todas as coisas são compostas por partes menores. E, incidentalmente, isso constitui uma teoria atomística, que descreve toda a matéria como composta por partículas individuais minúsculas. Essa ideia pode ser encontrada na filosofia ocidental, desde o século IV a.c., nas obras de Leucipo e Demócrito de Abdera. A ideia de Leibniz sobre *mônadas* como unidades de força é outro paralelo a esse conceito. De acordo com a teoria de Diniz, tudo é feito de pequenas bolas, com as quais todos podem reconstruir o mundo. A Fig. 096 pode ter sido a colocação de suas elocubrações no papel. Vamos ver o que ele tem a dizer sobre o assunto: "Uma coisa é separada da outra. Devemos conhecer cada parte. Isso é, aprender o valor de cada peça, saber o valor de cada pequena peça" (sobre uma tela #345, relatório datilografado, não datado). Ele então faz uma comparação entre as "peças" e o alfabeto, dizendo "é como aprender as vogais: a, e, i, o, u. Temos que aprender uma a uma, para colocá-las juntas depois e assim formar uma palavra. As letras são mais fáceis de reunir do que as imagens. As figuras são mais difíceis de unir. As letras sabemos de uma vez; as figuras nunca podemos ter certeza". Ele disse uma vez que estava fazendo estudos para descobrir, por meio de equações, de quantos pequenos segmentos era composta a casca do abacaxi. Diniz chegou à conclusão de que é feita por "grupos de quatro pequenas bolas", uma concepção que aponta para a existência de um módulo dentro de uma grade maior. Aqui sugiro que a concepção de Diniz também possa ser relacionada ao item D.2 do Repertório de Estratégias pelo qual as FC são os blocos de construção da figuração. De acordo com essa sugestão, Diniz teria escolhido as FC 10 (pontos, discos) como os blocos de construção da natureza, os tijolos de sua cosmologia.

Concluirei este complexo estudo de caso com a hipótese de Diniz sobre os constituintes estarem dentro das coisas. E é digno de nota como suas ideias são influenciadas por características da imagem mental visual. Como a ideia de Michelangelo de retirar uma imagem pré-existente de dentro da pedra bruta, Diniz imagina uma "estrela primordial"; ele uma vez afirmou poeticamente: "no início, havia a pedra preciosa cortada; no meio, há a estrela. Aqueles que cortam a pedra preciosa retiram todas as estrelas. A grande estrela é difícil de fazer, mas existe, mesmo assim. As pessoas só

276 Ver uma discussão semelhante no caso de Natterer.

podem fazer estrelas pequenas, mas não fazem a grande. A grande estrela pode ser dividida... A estrela existe antes de tudo. Sobre a estrela, podemos desenhar círculos, e sobre os círculos, borboletas ou margaridas".

Octávio Ignácio (1 de maio de 1916 - 30 de agosto de 1980)

Não há quase nenhuma informação sobre a infância de Ignácio. Ele se casou em 1945 e teve um filho. Negro, umbandista, ganhava a vida como ferreiro. Após sua internação no Pedro II, sua esposa relatou o início de sua doença como tendo ocorrido na véspera de Natal de 1950. Ela também mencionou que ele havia tido um ataque de varicela um ano antes (como se tentasse encontrar uma correlação). Ela relata que, quando foram fazer compras, ele viu alguém fazendo a mesma compra que ele. Esse fato o impressionou profundamente. Ele foi igualmente afetado quando, posteriormente, notou alguém mais usando as mesmas roupas, ou semelhantes, às dele. Então, um delírio e um medo persecutório o atingiram, e ele começou a dizer que seu chefe do trabalho o estava vigiando e perseguindo. Na oficina de metal, ele começou a dançar, assobiar, pular e dançar os rituais de sua religião. Seus colegas de trabalho chamaram a polícia, e ele foi preso, mas liberado logo em seguida. Ao amanhecer, dormindo com sua esposa, ele acordou, repetiu o acesso, mas parou logo depois.

Ignácio alegou (em um relatório médico, sem data) que o primeiro ataque havia ocorrido durante um ensaio de Carnaval de uma certa "Dança Indígena" que ele estava assistindo. Ele explicou que esse ataque foi a consequência de sua visita anterior a um museu, e ter visto alguns índios lá. Ele diz que uma saudade o atingiu com o desejo de ir à floresta, para pegar um pedaço de madeira para fazer uma flecha, e para cantar.

Além da versão de sua esposa e da sua própria, uma terceira foi relatada a mim por um membro da equipe, Gladys Schincariol, que me disse que o início realmente aconteceu quando Ignácio se vestiu de mulher para o Bloco das Piranhas no Carnaval carioca. Quando se viu no espelho como uma mulher, ficou chocado com o que viu e não conseguiu compreender a "mudança de seu sexo"; esse momento supostamente foi o início de sua psicose. Eu também fui informado de que ele costumava carregar uma bolsa de mulher no Museu, e tivesse dificuldade em lidar com sua conjecturada homossexualidade, escondendo e disfarçando a bolsa.

Eu só encontrei um diagnóstico superficial de Esquizofrenia e Alcoolismo em seus registros médicos. Também é relatado que Octávio tinha um histórico intermitente de internações e saídas. Entretanto, quando vivia fora do centro psiquiátrico, ele não voltava para sua esposa em casa, e assim foi enviado a um tribunal de acomodação. Nesse lugar, ele frequentemente causava problemas, ligando e desligando as luzes durante a noite.

O primeiro registro de sua presença na STOR remonta a 1963, embora mencione que ele a princípio não tenha aceitado atividades nem na Recreação nem nas oficinas de Psicodrama. Outro relatório, datado de 30 de abril de 1966, menciona que ele mostrou interesse em pintura, e um empenho irregular (assim como com sua internação) nos estúdios de arteterapia: costumava ou trabalhar incessantemente ou chegar atrasado, ser preguiçoso ou simplesmente não comparecer aos estúdios. Suas desculpas para faltar à terapia eram que estava ocupado ajudando nas tarefas do hospital, limpando e ajudando no cuidado da Enfermaria Infantil. E, de fato, Octávio sempre se mostrou preocupado com os jovens pacientes do Centro Psiquiátrico. Não obstante sua atividade artística instável, ele já participava das exposições do Museu no final de 1970.

- Imaginação

Ignácio era um paciente com uma das psicoses mais graves, no que diz respeito a alucinações visuais e delírios propriamente ditos, dentre esses artistas/pacientes que escolhi estudar. Ele relata (registrado em 26 de agosto de 1973) ter visto "criaturas negras com pernas longas, que pareciam galinhas ou abutres", em frente ao hospital. Um dos delírios mais interessantes — que pode confirmar sua possível homossexualidade — ocorreu em 18 de julho de 1974, quando ele chegou misteriosamente ao estúdio trazendo, sorrateiramente, uma fotografia de uma mulher nua. Ao ser questionado, ele menciona um "Sr. Nelson, fotógrafo", que lhe havia dado a foto. "Sr. Nelson", após lhe dar a foto, havia pedido que ele se despisse e, em seguida, havia *coberto* as costas dele para tirar uma foto dele. Aquela fotografia o havia impressionado profundamente e, agora, ele não podia ter certeza se a mulher nua na foto era ele mesmo ou não. Depois de contar essa história, ele então procedeu a desenhar um cavalo perseguindo uma pessoa nua de sexo indefinido, que cobre seu rosto com as mãos, com vergonha.

Ignácio, ao assinar seu nome, tinha por hábito quase sempre de apor o título aristocrático mal escrito (Dão) do último Imperador do Brasil, Dom Pedro II[277], além do sobrenome da antiga Família Imperial Brasileira, Orleans e Bragança. Ele era, de fato, muito afeiçoado a neologismos, como veremos. E aqui devo mencionar que neologismo, de acordo com Mavromatis (1987, p. 163), é uma das características do pensamento hipnagógico.

A força de uma psicose — adicionada a uma imaginação emocionante nutrida por imagens hipnagógicas, se minha hipótese estiver correta

277 Talvez um divertido jogo com o nome da instituição na qual está internada: Centro Psiquiátrico Pedro II, ou estaria ele se identificando com a instituição e seus funcionários?

— transformou Ignácio, um desenhista canhestro, no criador de uma produção iconográfica bastante interessante.

- Tendência gráfica

Os meios de desenho favoritos de Ignácio eram o lápis de grafite e o giz de cera. Em 5 de dezembro de 1972, quando ele recebeu pincéis e tintas, ele claramente argumentou que preferiria lápis e giz de cera em vez disso. E acrescentou francamente que não gostava dos materiais que recebeu porque, disse ele, "eles não são específicos para o tipo de trabalho que faço". Isso mostra uma consciência instintiva rara da adequação dos meios plásticos às suas preferências iconográficas. Ignácio afirma adicionar cores apenas às vezes, para animar o desenho. É uma questão de "malícia", concluiu ele. Ignácio tinha uma teoria cromática própria, na qual cada músculo deveria ser representado com uma cor específica. Ele afirmou: "a coloração existe para dizer quais são os músculos mais vibrantes... cada músculo é único. A cor representa aquele que luta, e outra aquele que descansa".

Apesar dessa preferência gráfica assertiva, a fig. 118 mostra uma pintura sua à óleo muito bem-sucedida. É de uma fera intensa e arrebatadora, que mostra a boca desdentada e olha diretamente para nós. Apenas essa aparição aterradora é representada; um espaço vazio e branco rodeia sua cabeça e pescoço. A falta de corpo e a irregularidade do pescoço dão a impressão de que o monstro emerge de baixo, como uma alucinação.

- Figuração de Ignácio

O estilo de Ignácio era absolutamente figurativo. De fato, pode-se notar que Ignácio nunca fez uma obra completamente geométrica. O mais perto que ele chegou da geometria foi com algumas incorporações de geometria na figuração. Isso significa que ele teria oscilado preferencialmente na segunda fase do imaginário, raramente se aproximando do estágio intermediário, e praticamente nunca da primeira fase. De maneira semelhante, sua produção mostra um excesso de PV, especialmente categorias mistas. E, de fato, o papel desempenhado por esse processo foi crucial para Ignácio não apenas em seus desenhos, mas também em suas ideias e delírios.

Ignácio também é, suponho, um artista que lida mais com o procedimento de recordação de imagens, pelo qual o artista tenta retratar imagens anteriores. Essa abordagem leva a um desenho mais duro e constrito, devido a um esforço para alcançar no desenho real uma semelhança com a imagem visual mental anterior. Esse esforço reforça a ideia de que a imagem real nunca é a mesma que a imagem visual mental original, principalmente quando a habilidade no desenho é pobre como a de Ignácio. Finalmente, a

figuração de Ignácio também lidou com alucinações hápticas (nos órgãos e nos membros) e sofrimento somático (como dor de dente), como veremos.

- Atividade de trabalho e medicamentos

A qualidade estética de sua produção é irregular. A grande maioria de sua obra consiste em desenhos inacabados, feitos com um desenho pobre. No entanto, entre essa produção mediana, podemos descobrir obras as mais surpreendentes e assombrosas, nas quais a imaginação é viva, a trama é complexa e o traço é vigoroso e limpo.

Dois pontos altos podem ser percebidos na produção de Ignácio. O primeiro ponto alto ocorre em 1975, quando ele produziu seus mais belos Teriantropos (homens/cavalos), dos quais os primeiros podem ser encontrados já em 1969. Uma seleção dessas criaturas foi inclusive publicada em forma de livro[278]. O segundo ápice ocorreu em 1979, quando ele produziu, em um ritmo febril, uma enorme quantidade de desenhos, com uma trama dramática de alta complexidade.

Paradoxalmente, é durante esse período que a ele foi prescrita a maior quantidade de medicamentos, a ponto de se tornar por eles *impregnado* (Saturação Medicamentosa[279]). Relata-se, em 29 de abril de 1979, que a Dra. Nise havia pedido ao médico responsável por sua prescrição de medicamentos para reduzir a dosagem, o que foi finalmente feito só após um certo tempo. Essa questão é problemática e será discutida com maior detalhe no final desses estudos de caso.

- Discussão das obras

Ao discutir a produção de Ignácio, serão estabelecidas ligações formais entre diferentes obras produzidas em momentos diferentes, de maneira semelhante à de Pertuis. Ao mesmo tempo, apontarei PV e, ocasionalmente, FC.

Em 1967 (um ano após ingressar na STOR), Ignácio já produziu desenhos de algum interesse. A Figura 119.a mostra um braço humano com manga de camisa permutado a uma garra animal (PV 3.1) disposta dentro de um sistema de coordenadas cartesianas. McKellar, em um artigo que estabelece analogias entre imagens hipnagógicas e surrealismo, menciona um psicólogo clínico que experimentou uma imagem hipnagógica de uma "garra belamente formada e talvez envernizada... uma garra muito mais

278 Publicado pela Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, que mais tarde pagaria os direitos autorais a ele, em prestações controladas por uma enfermeira, para evitar que ele gastasse todo o dinheiro de uma só vez.

279 Causadora dos terríveis 'efeitos colaterais extrapiramidais'.

precisa do que eu poderia desenhar, a menos que eu pudesse usar óleos" (1995, p. 35). E poderíamos supor que, se Ignácio, como o psicólogo, algum dia teve uma imagem de uma garra desta forma, o desenho da Figura 119 teria sido sua esforçada ilustração.

Na Figura 119.b, um rosto no céu é obtido pela colocação de um pássaro cuja cabeça se torna um olho desta face, e os galhos em que o pássaro está parecem formar a boca e o nariz da face imaginária. O longo rabo da ave, que parece ser um faisão, se torna o pescoço da pessoa entrelaçada com o tronco da árvore. Essa estratégia de construir uma face por meio de elementos alienígenas foi comum, *mutatis mutandis,* nas imagens duplas de Salvador Dalí[280]. O procedimento de Ignácio aqui é, portanto, coerente com a abordagem surrealista, movimento tão intricado com a *Art Brut*.

O olho flutuante daquela face é encontrado oito meses depois em um desenho de um jovem loiro (Figura 120). Há quatro olhos nesse desenho: dois deles repousam em seus lugares anatômicos adequados e são desenhados no mesmo estilo da figura anterior. Os outros dois, desenhados com traços mais soltos, são semelhantes a insetos. Um deles ocupa o lugar do nariz, e suas asas criam um bigode; apenas a íris desse olho não está ligada por uma linha reta a um retângulo branco. Um desses retalhos cobre a boca, como se a restringisse de sugar a chupeta rósea que flutua nas proximidades. A pele da pessoa é feita de pontos, traços e por um hachurado feito de forma solta. As curvas catenárias e espirais que o interessarão mais tarde já estão presentes nos cabelos e orelhas. As linhas da mandíbula e dos bigodes são feitas de forma grosseira, como se feitas em um acesso de raiva. Há um clima de atração e repulsa em coexistência aqui.

Apesar da presença de duas FC, suspeito que essa imagem possa ter uma relação com algum trauma infantil, independentemente do fato de que o desenho retrata alguém de origem racial diferente da de Ignácio. Essa afirmação de relação com a infância é feita apenas devido ao que Ignácio disse sobre esse desenho (registrado por um terapeuta, em 06 de março de 1968, no verso): "A Arte de Contemplar — Quando somos pequenos, chupamos uma chupeta para acalmar a raiva e não para alimentar o estômago. Enquanto chupamos, viramos os olhos verdes de raiva". Podemos apenas presumir quais problemas ele pode ter tido na infância para fazer essa afirmação furiosa. O que um indivíduo loiro representa para um psicótico negro? Haveria o mesmo anseio de ser um homem branco como em Diniz? A chupeta seria um substituto sexual? Aqui está um campo fértil para especulação. Outra suposição pode ser contraposta, na qual um desenho, fundamentado em imagem visual mental aleatória (os olhos/insetos, VP 3.1), o inspirou a visualizar e reconstruir emoções e fatos armazenados na memória.

280 E também nas pinturas de cabeças compostas de Giuseppe Arcimboldo (1526-1593).

Na fig. 121, um conjunto de linhas radiantes (FC 7) emana de uma espiral dentro da orelha de uma pessoa. É um caso raro na produção de Ignácio de coexistência de padrões geométricos com figuração (PV 1). As linhas radiantes foram primeiramente desenhadas à mão livre, só depois ele usou uma régua para estabelecê-las firmemente. Essa criatura alienígena parece exemplificar um caso de Recordação de Imagem. Através do apagamento sucessivo das linhas, testemunhamos sua luta para chegar à imagem específica que ele tinha em mente. O uso de uma régua, na verdade, parece sempre apontar para essa afirmação. O topo da cabeça é feito por quatro segmentos (o que lembra a cabeça da bruxa de Natterer). Esses quatro planos são representados de forma oblíqua, em uma direção contrária ao resto do rosto. E podemos pensar em duas possibilidades aqui. Uma é que a imagem mental anterior tivesse uma característica tridimensional, que ele honesta e diligentemente tentou reproduzir. O fato de que o lado mais distante do perfil é encurtado também aponta para essa afirmação. Em segundo lugar, podemos também induzir que uma rotação da imagem mental (PV 6) pode ter ocorrido enquanto ele trabalhava, e assim Ignácio tentou representar dois instantes diferentes da imagem. É também notável como o pescoço e o início da cabeça foram grosseira e hesitantemente esboçados. No entanto, quando chegou às regiões superiores da cabeça, ele mudou para um desenho um pouco mais seguro e fluente. Podemos entender sua luta para representar uma forma tão complicada, concebida, como pode ter sido, através das operações complexas no maquinário da imagética mental.

Ignácio pode ter sofrido de alucinações táteis conectadas à imagem mental visual. Isso é sugerido pelo fato de representações recorrentes de distúrbios de seus órgãos sensoriais: os olhos estavam conectados a linhas, como se tivessem sido perfurados, os ouvidos tinham discos radiantes. A Fig. 122 é outro claro exemplo de uma recordação de imagem. Ela exibe um disco azul com círculos concêntricos radiantes (FC 5), do centro do qual se projeta um funil (FC 8) conectado a dois pares de asas. Do disco também irradia um conjunto de raios amarelos tênues, conferindo-lhe um sentido de movimento. Ignácio colocou três círculos não concêntricos em linhas pálidas e amarelas, criando uma forma semelhante à de um globo ocular, da pupila da qual emerge ou é perfurado pelo funil alado: a imagem visual.

O disco presente nas duas figuras anteriores, conectado aos órgãos sensoriais, pode ser visto novamente na fig. 123. Agora ele representa talvez a secção, o corte da perna amputada de uma mulher cuja cabeça e braços estão logo abaixo de um cavalo, como se abrigados no espaço negativo produzido pelas linhas internas das pernas do animal. Há uma afirmação de Ignácio que pode se referir a essa imagem, disse ele: “muito frequentemente a pessoa perde uma perna, mas tem a mesma habilidade como se ainda tivesse as duas. A pessoa não perde a essência, apenas passa a viver a biologia do

animal". Essa obra pertence à série de cavalos em que ele trabalhou ao longo de sua relativamente curta carreira como artista.

Outra obra representando distúrbio nos órgãos sensoriais é mostrada na fig. 124. Nos registros, está escrito que em 28 de agosto de 1979 Ignácio sofreu de dor de garganta e dor de dente, e que ele teve que extrair dois dentes em 13 de agosto de 1979. O desenho mostrado foi feito em 14 de abril de 1979, o que sugere que pode ter sido realizado sob o efeito da dor. Dois anos depois, diante de sugestões de que ele voltasse ao dentista, ele respondeu: "quero que você entenda que sou eu quem está sofrendo de dor de dente. Como um dentista, que não tem dor de dente, pode entender a *minha*?", o que demonstra um solipsismo fundamental. E ele concluiu: "os dentes não crescem três vezes, apenas duas". A fig. 124 mostra dois conjuntos frontais de dentes tridimensionais, de maneira semelhante a diagramas anatômicos, mostrando raízes semelhantes a agulhas firmemente encaixadas dentro das gengivas. Abaixo da boca aberta, em cima do que parece ser uma mesa, está um aquário através do qual por baixo trespassa uma lança verde. Dois pequenos peixes dourados nadam placidamente; um peixe maior vem entre eles, coloca a cabeça através da superfície da água e cospe um longo jato de um líquido (água? saliva?). O jato faz uma hipérbole e cai sobre uma ave em pé. Em um exame mais próximo, um terceiro peixe dourado pode ser discernido dentro do estômago do peixe maior, como se tivesse sido devorado. Qual é o significado de todas essas conexões? Um leitor de tal iconografia hermética pode estabelecer relações entre o jarro de vidro e a boca; os dentes e os peixes; a dor e a lança, e assim por diante. Mas o que pode significar o jato de líquido ejaculado sobre a ave? O nome "Ilson" está escrito no meio do rosto, e uma conta em algarismos árabes é repetida, abaixo de uma linha horizontal, em numerais romanos, cujos resultados são ambos iguais a 23, e não podemos ter a menor ideia do que isso possa significar, até começarmos a contar, a título de teste, o número de dentes na fileira superior e encontrar que são nove; a fileira inferior é composta por dez; há três peixes dourados e um peixe grande. E todos esses montantes são encontrados discriminados na conta. A conta pode estar relacionada a ele mesmo, enquanto o único elemento deixado de fora da conta, a ave, pode representar o dentista (o que é incapaz de saber da sua dor).

Os problemas de Ignácio com os dentes remontam a pelo menos 1972, quando ele fez um desenho (fig. 125) no canto superior esquerdo do qual há uma forma amarela. Dentro dela, quatro dentes são inseridos (os quatro peixes?). A cena principal se desenrola abaixo: sobre um sapato de salto alto, um veado magro está de pé e observa através do painel de vidro de uma moldura em *art nouveau* ou limiar de uma porta cheia de curvas catenárias. O veado observa um imenso mosquito hematófago com seu probóscide pairando pela pressão ascendente de um gás ou vapor que emana de uma abertura do sapato. A substância volátil é representada por tracejados verticais. A ponta

do sapato se estende reproduzida para a frente e produz mais uma abertura. Embaixo de quase toda a extensão do sapato está escrita a frase críptica: "o homem que não tinha direito de morrer: Carlos Souto". Como a colocação de elementos por Ignácio, suponho, nunca é casual, podemos nos perguntar qual elemento na composição enigmática pode representar aquele homem "que não tem direito de morrer"? E, na vida interior de Ignácio, quem ou o que esse homem representa?

O mosquito hematófago aparece agora (fig. 126) etereamente se aproximando por trás de um cão, passando pelo espaço deixado entre a curva, grossa e fálica da sua cauda e o guarda-mão da espada, cuja espectral lâmina atravessa de forma insubstancial o corpo do animal. O cão sorri feliz enquanto observa tênues espectros talvez de peixes orbitando no perímetro interno de um aquário. Ou, por meio de duas elipses, a água na tigela parece ter dois níveis diferentes de líquidos separados (como óleo e água), e um peixe nada no nível inferior.

O mosquito picador pode ter sido uma imagem com um significado assombroso para Ignácio, pois aparece novamente na fig. 127. Desta vez, surge preso a um fio de um carretel. Essa obra tem um desenho um tanto fraco e rude, no entanto, o poder de sua inventividade supera suas limitações. Uma cena é narrada: um homem com um braço amputado, usando uma saia transparente com um bolso, parece pular de um longo banco vermelho e tenta capturar o mosquito com uma rede. Um jovem é assustado pelo repentino surgimento do inseto alado e parece derrubar um cadinho em forma de ampulheta preso ao centro de uma cruz avermelhada. Do vaso, uma substância é derramada sobre, ou dentro de, um tipo de cálice alquímico decorado com uma grade colorida, que se sustenta em pé com a ajuda de uma estrutura de dois pés. Ao longo da parte inferior da cena, três palavras são escritas, como se dividindo o desenho em 3 seções separadas e quase independentes. A primeira, da esquerda, é escrita medicação, um neologismo estranho da palavra "marijuana"[281], com acentos em cada vogal, como se tentando ocultar seu significado, ou tornar a palavra magicamente mais poderosa, enfatizando foneticamente as vogais. A segunda é aparentemente uma raiz quadrada com a palavra "qual" e um ponto de interrogação abaixo. Em seguida, abaixo do banco vermelho, está escrito "difarencial" (*sic*). O significado dessa narrativa intricada é hermético; pode condensar diferentes linhas de raciocínio, ou também pode ser seu pensamento sobre a natureza do medo (o inseto), que ele quer dominar (com uma rede).

281 Podemos apenas nos perguntar se Ignácio era usuário dessa droga, e se sim, se seu uso teve alguma influência sobre o início de sua doença ou sobre a natureza de sua iconografia. Observe que foi a partir de experimentos com *cannabis* que se formaram modelos formais para o imaginário mental visual, e se tornaram uma das bases a partir das quais construí os modelos de FC e PV.

Nessa sequência de desenhos, podemos testemunhar certos temas e elementos recorrentes deste artista contador de histórias enigmáticas. Outra característica encontrada em sua produção é o hibridismo (PV 3.1) do tipo Teriantropo. Na fig. 128, um garçom está equilibrando uma xícara quente em uma bandeja na ponta de um dedo. A parte inferior do seu corpo é um peixe de cabo a rabo. O local onde ocorre a conjunção entre a forma humana e a do peixe é um disco com algumas linhas radiantes e um ponto (umbigo?) no centro. Perfurando o disco, há uma adaga, que, à primeira vista, parece apenas uma decoração do uniforme do garçom. Escrito ao lado está um dos neologismos crípticos de Ignácio, "*olio Rubim*". E talvez Mavromatis possa esclarecer para nós a tendência de Ignácio para neologismos quando comenta sobre as semelhanças entre o pensamento esquizofrênico e hipnagógico, dizendo que neologismos "podem constituir o produto audível da confluência e condensação de um número de quadros de referência e podem abranger qualquer coisa, desde palavras conhecidas com variações ligeiras, mas frequentemente agramaticais em sua estrutura, até palavras completamente novas que representam significados simples ou complexos" (1987, p. 166).

No entanto, o tipo de Teriantropo mencionado anteriormente (homem e peixe) não era o mais característico do estilo de Ignácio. Sua obsessão era a interdependência entre o homem e o cavalo, como vimos na fig. 123. Ignácio geralmente tinha muito a dizer sobre essa relação. Na fig. 129, vemos um canhão — preso às pernas do cavalo — mostrando em transparência todo o seu mecanismo intrincado interno. Mais uma vez, o elo entre as duas coisas diferentes (as pernas de cavalo e a máquina bélica) é aquele disco com o mesmo ponto dentro dele. O disco é, aqui como ali, o pivô conectivo, o local da junção de coisas normalmente separadas. Pode-se ler o longo cilindro da arma como impregnado de significados sexuais, no entanto, vamos ouvir o que Ignácio tem a dizer, talvez sobre esse desenho específico: "o indivíduo tem que domesticar o animal com o espírito, e não pela força". Em certo sentido, esse desenho pode ser entendido como uma crítica à forma como o homem normalmente tenta controlar seu lado animal, instintivo. Se Ignácio tivesse feito isso conscientemente com essa intenção, então minha hipótese de Categorias Mistas, pelo menos nesse caso específico, deveria ser descartada. Por outro lado, Ignácio pode ter feito comentários sobre suas imagens mentais visuais e interpretado o significado embutido nelas: imagens hipnagógicas servindo como estímulos para ideias, inspirando comentários adicionais. Loquaz, Ignácio sempre teve muito a dizer sobre a relação entre o homem e o animal. Certa vez, afirmou: "O animal tem sido útil ao homem no que diz respeito aos estudos da mecânica, mas esse estudo não deve ser relacionado a seres humanos inferiores". E podemos observar certos elementos dessas afirmações coexistindo também em sua iconografia; no entanto, nunca podemos ter certeza de qual inspirou qual.

Sua preocupação com os cavalos exercia um poderoso domínio sobre seu universo imaginativo. Mais tarde, Ignácio definitivamente uniria o homem ao cavalo. O momento exato dessa conjunção pode ser visto na fig. 130, onde um jogador de polo deixa seu taco para trás e se lança para dentro da parte traseira de um cavalo. A imagem ilustra exemplarmente o momento exato de uma metamorfose dinâmica (PV 6 e 7), em sua imagem visual. Como foi o caso nas fig. 128 e 129, quando os locais de conexão foram vistos, aqui novamente podemos notar o disco, agora multiplicado três vezes, e indicando a direção do vetor transformista. O primeiro é o local onde a superposição do homem sobre o cavalo ocorre. Como a imagem tem uma dinâmica intrínseca, Ignácio indica a mudança desse local para uma posição diferente na parte frontal do cavalo por meio de uma curva catenária ondulada e sutil. O segundo é acima dos membros dianteiros do animal. Uma terceira posição do disco é vista logo ao lado da mandíbula do cavalo, novamente com o movimento do deslocamento indicado por meio de uma linha fina. Há um bacamarte flutuando sobre o cavalo e disparando pelos dois extremos para dois discos, como se eles fossem dois alvos. O cavalo e o homem que o invade, estão em pé, sobre uma estranha mesa ou banco (por meio de linhas de perspectiva contraditórias), na qual há um par de botas de hípica como a espera de receber um par de pernas.

Para concluir esse processo de configuração, de construção do teriantropo, preciso apresentar a fig. 131, uma obra inábil, mas que tem o mérito de ilustrar um momento posterior da conjunção. As pernas do homem agora estão em processo de se sobrepor às patas dianteiras do cavalo. E aqui parece que o *locus* ou desapareceu, ou se tornou uma espécie de sunga no quadril do homem. O que Ignácio disse, "O animal pega o gosto do cavaleiro. O cavaleiro transmite seus próprios vícios ao cavalo", pode parecer um comentário sobre essa imagem.

Em termos estéticos, há agora um aumento súbito de qualidade. O ápice da produção de Ignácio ocorre aqui. E coincide com a total condensação das características homem/animal. A fig. 132 é a obra-prima de Ignácio, com um intenso contraste entre as massas densas e pesadas do corpo da personagem e a delgada linha vertical de um poste de luz. Um cavalo alado, que caminha como um homem, pisa em uma plataforma de quadriláteros verdes e amarelos, ou degraus, e agarra o poste de iluminação. É uma criatura maravilhosa feita com uma incrível elegância de linhas curvas, catenárias e espirais. Seu corpo é totalmente segmentado (PV 3.4), e aqui podemos lembrar o que Ignácio disse sobre o uso da cor para diferenciar músculos em repouso e em trabalho, e verificar como ele conseguiu aplicar sua teoria aqui. E vamos novamente usar sua própria voz para nos explicar o significado de sua imagética. Assim, Ignácio diz: "o cavalo pode encontrar o caminho, quando o cavaleiro perde a cabeça": e "há alguns cavalos que veem melhor à noite do que durante o dia. Alguns cavalos se orientam pelas estrelas" (p.

2)[282]. As seguintes palavras parecem um comentário direto sobre sua marca registrada do cavalo/homem alado: "não é fácil colocar asas no animal. As asas significam o meio-termo dele. Se você dá muita força ao animal, ele é capaz de crescer asas". Ignácio entendia o cavalo como se fosse um ser humano, de uma maneira semelhante à postura moral de Adelina em relação ao gato. No entanto, a abordagem de Ignácio é mais cronológica, mostrada por etapas, e seguidas de reflexões éticas e filosóficas. Ignácio afirmou que o cavalo tinha a compreensão, a inteligência para entender o homem: "esse cavalo muitas vezes dá luz para aqueles que estão aprendendo". Essa luz a que ele se refere pode ser o poste de iluminação que a criatura alada segura em quase todas as representações que ele fez dessa imagem. Para Ignácio, o cavalo é um iluminador[283].

- Imagens e delírios lascivos

Durante minha estadia no Museu, ouvi frequentes afirmações sobre as tendências homoeróticas de Ignácio[284]. E, de fato, alguns de seus relatos verbais apontam para essa suposição, por exemplo, o caso de "Nelson Fotógrafo", e o que ele disse quando teve uma infecção uretral e precisou ser hospitalizado[285]. Na cama do hospital, ele disse a uma terapeuta visitante que precisava "limpar a vagina" e "submeter-se a uma operação da vagina". Ele estava, naquele momento, de alguma forma ciente do perigo que ameaçava sua vida; da maneira como ele frequentemente menciona a morte e a comida sendo trazida para sua cama como se fosse trazida para um caixão. E, entrelaçadas com medos de uma morte iminente, vieram suas fantasias homoeróticas expressas abertamente em termos de ter "problemas de mulher, a hemorragia", ou mencionar "uma mulher que deu à luz pelo ânus com um peido". No entanto, se em seus relatos verbais essa tendência é indiscutível, não pode ser afirmada com tanta clareza pelo estudo de suas imagens. Em seus desenhos relacionados a um tema sexual, eles podem ser lidos de forma hetero ou homo. Na fig. 133, vemos uma representação impressionante de um orgasmo. Um cavalo semelhante a um antílope com chifres longos e curvos avança com uma de suas pernas traseiras e inclina sua cabeça para baixo, sua boca pingando saliva, para lamber a vagina de uma égua, que está deitada com as pernas abertas. Dois formatos semelhantes a

282 Os textos de Ignácio foram encontrados em folhas de papel datilografadas sem datas, apenas indicações de páginas (78, 80 e 84), cuja origem não pude descobrir.

283 Como os *Houyhnhnms* de Jonathan Swift em Viagens de Gulliver?

284 Há um estudo do então diretor do Museu relacionando a iconografia de Ignácio com as alucinações e delírios do Caso Schreber, de Freud.

285 Em 23 de junho de 1980, foi, de fato, o primeiro sinal de um câncer que o mataria dois meses depois.

seios estão de cada lado das duas metades de seus quartos traseiros quase cortados ao meio. A égua, aparentemente dominada por um forte êxtase sexual, parece estar gritando de prazer e levanta suas pernas dianteiras como se estivesse louvando os céus. A cena, já poderosa com esses elementos visíveis, é refinada por uma imagem tênue de uma pessoa semelhante a chinesa (um mandarim?) cujo pescoço e cabeça se projetam para fora do peito da égua. O desenho é um pouco constrito no que diz respeito à fluência do traçado, mas essa representação paradoxalmente serve para transmitir um sentido extraordinário de desejo não contido e prazer. Observando essa cena delirante, podemos nos perguntar se está de alguma forma relacionada à declaração de Ignácio, feita na cama do hospital, sobre o parto de uma mulher. Estou fazendo essa conexão porque parece óbvio que os animais estão participando de uma cena humana e substituindo os personagens humanos. Isso se torna particularmente claro quando Ignácio descreve uma dicotomia atemporal: "a parte superior é o homem, o pensamento; a parte inferior é o animal. Metade do coração é animal, a outra metade é homem".

Suas tendências sexuais também podem ser observadas na fig. 134, onde ele mistura categorias, e coloca pênis no lugar dos dedos do pé. Quatro pés e pernas inferiores estão dispostos de tal forma que expressam um movimento (de direita para esquerda, de uma direção descendente para diagonalmente para cima). Em dois deles, existe uma estrela com linhas radiantes. A mistura de categorias entre partes do corpo (dedos do pé e pênis) tem um interessante contraponto na mistura de Adelina entre dedos e folhas de grama, como vimos anteriormente na fig. 062.

Nas duas ilustrações seguintes, testemunharemos o tema libidinoso sendo disfarçado e escondido por sua associação com máquinas, como já mostramos na figura 129. A fig. 135 mostra um homem sem pernas cujos braços se transformam nas asas de um vaso. Na frente dele, há um protótipo de um pseudo tecnológico carro de corrida visto de cima. A máquina tem, à primeira vista, chamas saindo de sua turbina. No entanto, em uma observação mais cuidadosa se descobre que a turbina que jorra é, na verdade, um foguete que sai da figura masculina e adentra as entranhas do carro passivo, em duas metades semelhantes à genitália. A cena pretende ocorrer em um hotel, pois está escrito "hóteu" (*sic*) sob o enorme pé semelhante a pênis do homem – mais uma vez - loiro. Ao lado de uma das rodas da máquina/parceira, há um bloco azul escrito ao lado "paralelopipedo"(*sic*), cuja presença pode significar um obstáculo para a satisfação completa dos desejos. Ignácio, em uma tentativa paradoxal de soletrar e, ao mesmo tempo, tentar ocultar o significado da cena, escreveu no canto superior esquerdo a palavra "sexo" de uma forma disfarçada, com divisas e sinais de igual entre as letras.

Justo abaixo dessa palavra disfarçada, ele escreve o local real onde o ato libidinoso ocorre: "Hotel Orfeus"[286].

A fusão de características orgânicas e inorgânicas (pernas e canhão) acima já havia sido vista na figura 129. Isso acontece novamente na figura 136. Como Ignácio era um serralheiro por profissão, é muito provável que este desenho seja uma influência direta de sua memória da oficina. No entanto, a mecânica aqui está agregada com a representação sutil de genitálias, para dar livre curso aos seus desejos. O desenho é uma representação de uma peculiar ferramenta múltipla, embaralhando perfuração, torno orbital, e serra de fita. No centro geométrico da máquina, pode ser observado que a própria broca tem uma cabeça arredondada, e se torna a mosca de um alvo criado por um conjunto tênue de círculos concêntricos. Esses círculos estão no espaço negativo, separam e intermedeiam as duas metades da compósita ferramenta. A cabeça da broca aponta para um buraco na outra metade, que, no entanto, está fechado. Está escrito acima: "Ferramenta chamada Frezé"[287].

Nas últimas obras, vimos um ocultamento de propriedades humanas por meio do disfarce da máquina. Para Ignácio, a máquina e o cavalo (uma espécie de máquina orgânica?) podiam se fundir com assuntos humanos, mesmo no processo de criação artística. E, mais uma vez, vamos ver o que o delírio de Ignácio pode nos dizer sobre essa relação entre mecanismos e contextos humanos: "uma vez apareceu um cara com uma máquina de desenhar incrível. Ele moveu uma lente e outra, e um desenho saiu, rabiscos. Ele girou uma manivela, mas o desenho era sem valor, porque não havia trabalho manual envolvido". Ele está afirmando abertamente que uma máquina pode substituir o artesanato, embora de uma maneira menos convincente; no entanto, ele usa máquinas (arma, carro e broca) para transmitir suas fantasias. Portanto, ele pode ter concluído que, assim como uma máquina pode fazer um desenho, também pode participar de relações carnais.

Na verdade, esta máquina de desenhar era uma referência delirante à STOR, que, de acordo com sua compreensão, era uma Escola de Arte. Ignácio imaginou a existência de um diretor que aceitava sugestões e não ensinava tudo o que sabia ao aluno, que teria que melhorar por seus próprios meios. O diretor escolheria as obras da aula de desenho e, em seguida, decidiria se o aluno estava pronto para receber o diploma, e, dessa maneira, o aluno poderia deixar a "Escola de Arte" (ou seja, a STOR, e logo, o hospital).

O último conjunto de desenhos é composto pelas figuras 137, 138 e 139. A sequência não segue um período de tempo, em vez disso organiza sua

286 O serralheiro Ignácio conheceria essa figura grega, encantador de seres vivos e inanimados?

287 Mais um neologismo: alteração de 'fresa' de tupia?

produção de acordo com a semelhança entre elementos formais. A figura 137 exibe um jardineiro deformado (PV 3.2) inclinado para a frente para cuidar de um vaso de flores segmentado, rachado (PV 3.4). O contraste entre a macropsia da região glútea de suas pernas, com a micropsia da cabeça, é evidente (PV 3.3). Seus dedos do pé são feitos de forma semelhante aos da fig. 134: unhas vermelhas semelhantes a cabeças de pênis. Há uma cisão entre o paralelepípedo onde os pés se apoiam e a base do vaso, um conspícuo fendilhamento entre sujeito e seu objeto de desejo. Suas mãos quase tocam o caule da planta e seu vaso estilhaçado.

Ignácio fez vários desenhos de vasos de flores segmentados. O da fig. 138 foi feito quatro anos antes do anterior. Foi feito de acordo com uma simetria axial (PV 2.1). O vaso, ou abajur, está inscrito dentro de uma grade, ou vários conjuntos de coordenadas, como se para garantir uma simetria completa, que pouco consegue. Esses vasos têm uma analogia com os aquários, e de fato alguns dos vasos têm um peixe nadando dentro. Como este, que também tem algumas cobras como ornamentos, e sua borda superior é decorada com padrões que lembram vagamente a cerâmica da cultura Marajoara. E, de fato, Ignácio faz mais uma de suas brincadeiras com palavras, escrevendo ao lado "Guanobojora", uma amalgamação interessante de Guanabara (o antigo nome do estado do Rio de Janeiro, onde ele nasceu) e o nome daquela cultura, sugerindo que a imagem é supostamente uma coalescência de memórias arcaicas e história pessoal. Uma das personalidades de Ignácio está se voltando para elementos primordiais, água, terra, flores, e, como um jardineiro, ele está buscando redenção.

Finalmente, o último exemplo de sua obra que tive à disposição, feito quatro meses antes de sua morte, figura 139.a, pode mostrar aquele mesmo jardineiro, sob o mesmo processo de macropsia. Desta vez, ele se volta para uma bela casa de dois andares, construída ao longo de linhas de uma perspectiva ingênua, e tem as costas para uma planta que o iguala em tamanho. O jardineiro veste uma roupa toda segmentada (PV 3.4) e aponta suas duas mãos pequenas e desajeitadas para a casa. O jardineiro está diretamente entre a planta e a casa, produzindo assim dois fortes espaços negativos na forma de retângulos verticais, ecoado no fálico portal da casa. É interessante notar a semelhança impressionante deste desenho com o de um clássico *outsider artist* europeu Heinrich Anton Müller, "Casa, Árvore e Figura", fig. 139.b. Ambos têm os mesmos três elementos verticais se erguendo no primeiro plano, com alturas semelhantes, e as casas com perspectivas intuitivas.

Ignácio assinou seu nome seguido pelo da Família Imperial, como ele costumava fazer. Embora ele tivesse esse hábito, não há descrição de

nenhum tipo de delírio de grandeza em seus registros[288]. E o Hospital, ou especificamente a STOR, parece ser o belo edifício para o qual o grandioso, o majestoso, o segmentado e dividido jardineiro Ignácio está acenando com as mãos como um adeus.

Raphael Domingues (1 de julho de 1912 - 17 de novembro de 1979)

Raphael Domingues nasceu de uma mãe brasileira, filha de pais italianos, e de um pai espanhol. Seu pai tinha a peculiar profissão de escultor de monumentos de cemitérios. Raphael era um jovem obediente, amável e sensível, de constituição muito frágil, que sofreu de várias doenças na infância. De acordo com sua mãe, em uma entrevista com médicos, seus irmãos, apesar de serem mais jovens do que ele, tiravam proveito de sua fragilidade e costumavam abusar e bater nele. Apesar de Raphael ter boas notas na escola, sua mãe não o considerava muito inteligente.

Seu pai abandonou a casa quando Raphael tinha onze anos de idade. Como filho mais velho, Raphael teve que parar de estudar e começar a trabalhar para sustentar a família. Primeiro foi trabalhar em uma fábrica de gaiolas de pássaros e, em seguida, em uma gráfica. Depois, começou uma série de empregos relacionados a *design* em uma série de agências de publicidade e ilustração, lojas de decoração, empresas de produção de cartazes; realizou também comissões para retratos. Nestes ele pôde aplicar sua habilidade em desenho precocemente desenvolvida, e foi um trabalhador exemplar, apesar de sua tenra idade. Enquanto trabalhava durante o dia nesses empregos, à noite ele frequentava a Escola de Arte do Liceu Literário Português[289], o que fez por três anos. Raphael, em seus primeiros anos da adolescência, já era um desenhista consumado no sentido acadêmico (o Museu possui algumas de suas obras realistas pré-psicóticas). Em 1926, ele ganhou um prêmio em uma competição artística regional.

Os primeiros sinais de sua doença começaram a aparecer quando Raphael tinha quinze anos; começou então a ter acessos de riso inexplicáveis, a falar sozinho e a ter delírios: ele pede à sua mãe que não o deixe sair nas ruas, porque havia visto uma figura sombria e perigosa, que poderia lhe fazer mal. Raphael fala de "ladrões de galinhas" e de "canivetes em garrafas". Ele é então internado pela primeira vez em 1930[290], mas logo retorna

288 Como mencionei em nota de rodapé anterior, essa assinatura pode ter sido apenas uma brincadeira com o nome do Hospital Pedro II.

289 No centro do Rio de Janeiro.

290 No Hospital da Praia Vermelha, e posteriormente transferido para a Colônia Juliano Moreira.

para casa. Sua mãe relatou que ao retornar para casa, ele estava melhor fisicamente, mas sua condição mental havia piorado! Raphael desenvolveu hábitos estranhos, como espalhar porções de comida sobre suas pernas e na mesa. Ele não tinha mais noção de orientação espacial, mesmo em áreas familiares e bem conhecidas. Sua condição mental atingiu um estágio muito grave, a ponto de ele poder defecar no chão ou nos sapatos e, em seguida, espalhar com as mãos. Apesar desse grave estado mental, sua mãe achou melhor que ele ficasse ao seu lado. Com o conselho de um médico local, a mãe de Raphael o levou a regiões de montanhas para uma "mudança de ar". Ao retornarem, sua mãe notou apenas melhora física. Ela cuidou dele até 12 de agosto de 1943, quando teve que se submeter a uma cirurgia de útero. A internação de Raphael foi então inevitável, mas desta vez ele foi enviado para o Hospital Pedro II. A partir daí, ele passaria o resto da vida em um regime intermitente de internação, passando períodos e/ou fins de semana em casa. Em uma das suas primeiras entrevistas médicas ele conta uma história delirante em que ele havia ido ao asilo acompanhando seu pai para visitar um amigo da família que estava internado lá. Em seguida, ao ver uma enfermeira, ele teve um "colapso nervoso" e foi internado. Apesar de contar essa história, o médico observa em Raphael um silêncio quase total. O médico relata que ele move os lábios muito ligeiramente, como se estivesse assobiando, e também que Raphael aplaude como se estivesse assistindo a uma cena cômica, olha através da mão como se através de um telescópio e une as mãos como se estivesse rezando. Desde o início de sua internação, Raphael continua a ter uma história de doenças físicas, variando de tumores na testa a parasitas e também um diagnóstico de sífilis recente[291], que produziu várias erupções cutâneas.

- Fase inicial

Como interno do hospital, Raphael costumava rabiscar nas paredes sempre que tinha a chance de pegar um lápis. Esse fato, de acordo com Silveira (1992), foi observado e relatado por uma enfermeira, e o levou à STOR. No entanto, de acordo com Almir Mavignier[292], no início da STOR, ele entrou nas alas do hospital perguntando se algum paciente tinha lidado anteriormente com arte. Assim, o caso de Raphael foi lembrado e ele foi enviado aos Estúdios, assim como aconteceu com Carlos Pertuis. E lá, por três ou quatro anos, Raphael produziu suas primeiras obras de fundo psicótico.

291 A sífilis - "a grande simuladora" - pode sim produzir psicose, porém apenas em estágios avançados da doença (quando então é chamada neurossífilis, ou a "paralisia geral dos insanos"). Tendo caído em surto bastante jovem, não poderia ter havido conexão entre sífilis via intercurso sexual e a loucura de Raphael. Entretanto, a sífilis pode ser passada também geneticamente, via vertical, congênita, da mãe para o filho.

292 De acordo com uma entrevista por telefone em 9 de março de 2000.

Estas eram constituídas principalmente de produções tediosas de grades, treliças, pequenos traços e padrões em zigue-zague (FC 9, 10 e 3). Raphael preenchia a folha de papel inteira sem um sentido geral de composição ou uma ideia interessante que guiasse seu laborioso trabalho. Essa produção inicial na STOR foi feita quase inteiramente com caneta esferográfica ou lápis de grafite. Muito raramente ele se aventurava a usar tintas, com a exceção de algumas aquarelas (fig. 140), onde ele parece apenas montar aleatoriamente algumas peças de um quebra-cabeça, sem uma ideia clara de propósito composicional. Na terminologia que estou usando nesta tese, Raphael não aplica o Repertório de Estratégias; FC certamente estão lá, no entanto, não parece haver manipulação delas. Tudo indica que elementos de uma possível linguagem foram reunidos ao acaso e sem qualquer finalidade.

- Fase dourada

Se Raphael tivesse continuado nesse estilo, ele seria apenas mais um paciente, entre milhares, em um estúdio de terapia ocupacional. O treinamento artístico, a habilidade que ele possuía antes do início da psicose, parecia ter desaparecido para sempre[293]. Então, algo muito prosaico aconteceu. Um funcionário do hospital, em 1947, que se cansou das infindáveis grades de Raphael, entrou no estúdio e, de forma abrupta e descuidada, sugeriu, ou melhor, desafiou Raphael a desenhar um rosto. Contrariamente ao que todos esperariam, Raphael desenhou um rosto. Em seguida, novamente o funcionário o provocou e pediu um "cavalo", e ele desenhou um cavalo. Mavignier[294], impressionado com a mudança e a qualidade do resultado do desafio, e antevendo um gênio em Raphael, o tomou como seu protegido pessoal; assim começaram quatro anos de uma frutífera relação. Mavignier afirma que, a partir daquele momento, ele foi o único responsável pela alta qualidade que os desenhos de Raphael começaram a mostrar. E, de fato, essa fase maravilhosa durou até a saída de Mavignier do Museu, em 1951. Mavignier sustenta que a maior produção de Raphael ocorreu na casa da mãe dele, durante suas frequentes ausências do hospital. Mavignier, após o horário do hospital, costumava ir à casa de Raphael para preparar os materiais e colocar o cavalete para que Raphael trabalhasse. Ele também costumava arranjar naturezas-mortas e sugerir cópias de modelos. Ele afirma que nunca *obrigou* Raphael a fazer algo, apenas que ele deveria ver o que havia diante dele. Ou seja, aqui estaria um artista psicótico marginal trabalhando sob a égide da percepção sensorial visual, e não *exclusivamente* ou *quase sempre* a partir de imaginário mental, como eu proponho aqui.

293 Ver discussão no Capítulo 5.

294 De acordo com uma entrevista por telefone em 24 de fevereiro de 2000.

Assim, daquela mistura caótica de linhas de sua fase anterior, a essência da linha surgiu magicamente: Raphael havia entrado no que seria chamado de sua "Fase Dourada". Sua habilidade motora então se tornou assombrosa, e o contraste com a fase anterior é esmagador. Como Mavignier organizava naturezas-mortas ou sugeria modelos vivos, a chamada Fase Dourada pode ser dividida nessas duas vertentes.

- Discussão das obras

A Fig. 141 mostra como aquela mistura desordenada anterior agora obedece ao comando de uma linha clara e fluente, que constitui o contorno das coisas. O que pode ser dito sobre esse desenho pode ser aplicado a todos da sua Fase Dourada, ou seja, a percepção sensorial agora estaria orientando e balizando os padrões de uma hipotética imagem mental. Se minhas suposições estiverem corretas, Raphael representa um caso raro de um artista produzindo sob o estado de laço em conexão direta com a percepção sensorial. Nessa perspectiva, seu trabalho apresenta uma peculiar incorporação de padrões geométricos (FC) em material figurativo proveniente da percepção sensorial[295].

Por razões além do escopo desta tese, a força de sua obra está em algum lugar entre a percepção sensorial e a imagem visual mental. É afirmado que suas faces e naturezas-mortas mais poderosas foram resultado de sugestões diretas de Mavignier. Raphael teve treinamento artístico em sua adolescência e, como resultado, era capaz de representar objetos perfeitamente, o que contribuiu para a avaliação de uma possível superior "qualidade" de seus trabalhos, em comparação com outros pacientes, por exemplo Octávio Ignácio. No entanto, é preciso dizer que, mesmo durante a Fase Dourada de 1948-1951, Raphael retornaria à mediocridade da criação de grades de sua fase anterior. Quando Raphael se limitava apenas à imaginação, ele não podia produzir mais do que uma repetição tediosa de FC. Portanto, apenas entre os modos de percepção sensorial e imagem visual mental, Raphael podia encontrar seu poder como um artista extremamente fino. É claro que ele não era obediente às formas da realidade, usando-as apenas como um arcabouço, com o qual ele infundiria FC. A ocorrência desses padrões em sua obra justifica a presença de Raphael sob minha categorização, mesmo que a melhor parte de sua produção tenha surgido, sem dúvida, com o apoio da percepção sensorial.

295 Entre os artistas psicóticos, Raphael pode ser comparado a Antonin Artaud, Franz Bühler e Ernst Josephson, no sentido de que eles mantiveram um certo apego à realidade, mesmo após o início da psicose. Compare, por exemplo, o desenho "*Head of a Girl*" (Cabeça de uma Menina) de Josephson, fig. 14.7 em MacGregor (1989), com o de Raphael.

Especificamente na fig. 141, podemos identificar várias FC; o elemento central, o cálice, é feito por linhas paralelas retas e em zigue-zague (FC 1 e 3), formando treliças e grades (FC 9). Esses padrões seguem a forma tridimensional na parte superior do objeto. O centro do volume tem uma configuração que interrompe o plano cilíndrico. No lado esquerdo do cálice, um conjunto de linhas radiantes (FC 7) pode ser visto dentro de uma forma semelhante a uma flor com quatro segmentos. À sua direita, três discos, dois dos quais com FC 7, e o terceiro com uma estrutura cristalina que nos lembra as estrelas de Diniz. Um canudo é colocado diagonalmente no primeiro plano, dando à composição um movimento equilibrado e, ao mesmo tempo, enfatizando o plano perspectivo da mesa, delineada por um tênue contorno que parece imitar a forma de quatro segmentos ao lado do cálice.

Um bule na fig. 142 é colocado ao lado de um prato cheio de frutas cobertas com conjuntos de círculos concêntricos (FC 5). No lado direito, duas formas circulares com círculos concêntricos e linhas radiantes (FC 7) parecem ser metades de uma fruta cortada ou um par de olhos fixos, na mesma disposição dos discos da figura anterior. O bule deve ser muito semelhante ao real, considerando sua semelhança com o da fig. 148. Como Mavignier geralmente fazia a disposição das naturezas-mortas, isso permite perceber o sentido de organização de um artista e desenhista treinado. Essas imagens, pode-se sugerir, são, em certa medida, obras colaborativas entre os dois artistas.

E há um trabalho que capta esta ideia de colaboração de maneira magistral: um vaso de flores, na fig. 143, magnificamente decorado com um protuberante anel de flores enrolado em sua superfície. Raphael desenha com brio. Seu toque de linha é tão leve e suave que, às vezes, a pena quase se descola da superfície do papel. Há uma autoafirmação notável na colocação, direção e curvatura da linha dentro do retângulo do papel. Dois cachos de bananas estão sobre a mesa, na frente do vaso. De repente, uma forma estranha aparece à esquerda e, vemos, surpreendidos, que é uma mão humana pegando elegantemente uma folha do arranjo floral: é a mão do seu mentor retirando uma folha do buquê! Uma representação cuidadosa de Raphael das características reais pode ser observada: a unha do polegar, a manga da camisa e até mesmo seu botão; todos os detalhes feitos em poucas sequências de linhas convolutas e ininterruptas. Mavignier diz que, antes de Raphael fazer esse desenho, ele havia pegado uma folha do arranjo floral e, mostrando a folha a Raphael, havia pedido que ele prestasse atenção ao que estava *à sua frente*. Assim, tão rapidamente quanto de costume, Raphael inseriu elegantemente a mão de seu mentor, como se fosse de um desenho meio-cego, onde a fluidez conta mais que a reprodução do real. Mavignier sempre sugeria a Raphael "desenhe o que você vê" (*i.e.*: percepção sensorial).

O outro assunto proposto a Raphael como um estímulo sensorial a ser capturado por sua fluência de linha era o do retrato. Alguns desses são, certamente, faces imaginárias, mas outros eram pessoas reais que posaram para ele, como seus irmãos e alguns amigos artistas de Mavignier, que costumavam visitá-lo em sua casa ou na STOR.

O retrato (fig. 144) é de um vizinho de Raphael; não é uma caricatura nem uma representação fiel do modelo, que serviu apenas como uma plataforma para o desenhista deixar fluir solta a linha. O que é crucial aqui é o circuito de *feedback*, no qual as primeiras linhas desenhadas servem como estímulo para as subsequentes. O que estou sugerindo é que a delimitação geral da imagem perceptual (a partir de modelos ou naturezas-mortas) é capturada por um processo de desenho lúdico, e atua como um estímulo para a descarga de constantes formais. Raphael não estava apenas vendo "o que estava lá"; ele também estava incorporando espectros dentro do que está lá. Como vimos no Capítulo 2, é isso o que Lewis-Williams e Dowson chamam de "incorporação de fenômenos entópticos em elementos perceptuais". Podemos observar que a cabeça do modelo está toda segmentada (PV 3.4) e apresenta uma espiral visível no centro da testa, que é coroada por uma grade (FC 6 e 9, respectivamente). Podemos observar também que os olhos irradiam círculos concêntricos. É curioso, pois é como se todos esses padrões estivessem mesmo dentro da cabeça e dos olhos, e corroborassem a hipótese de que a natureza dessas formas se origina a partir de dentro do cérebro e dos olhos[296]. Esse desenho pode ser considerado uma ilustração perfeita da conexão entre a estrutura do olho e a organização do córtex. O outro elemento forte nesse desenho é a mão direita do "modelo". Parece que o "modelo" teve os dedos cortados ou que os dedos são curtos e têm unhas redondas. Raphael parece não estar mais olhando muito para "o que está lá"!

Na figura 145 um rosto repousa sobre um elemento que pode ser um tronco de árvore ou o antebraço da pessoa retratada. O que talvez seja a mão se dissolve em vários ornamentos em torno da boca sorrindo simpaticamente. Um pequeno sol pende sutilmente do ouvido esquerdo do rosto, como um brinco brilhante. Aqui, novamente, como é o caso em quase toda a produção de Raphael, podemos identificar a presença completa de várias FC invadindo a percepção sensorial colocada à frente do desenhista. Jung menciona um paciente que, em um estado hipnagógico, teve a visão de sua mãe "pintada em uma parede, como um mural em uma igreja bizantina" e seus dedos "eram muito grandes, inchados nas extremidades em nós, cada um cercado por um pequeno halo" (1981, p. 185). A semelhança deste trecho com esses dois desenhos de Raphael não pode passar despercebida.

296 Como sugerem os matemáticos cibernéticos Ermentrout & Cowan (1979).

Isso não significa que tudo o que ele fez fossem retratos e naturezas-mortas, como Mavignier costumava sugerir a ele. Raphael também fez algumas cenas, ou, mais precisamente, agrupamentos de pessoas. Na fig. 146, ele coloca quatro pessoas na superfície do papel, e cada uma está em uma camada, por assim dizer, de espaço. A primeira é uma mulher baixa que dança usando um vestido de cinco camadas. Essa figura, em primeiro plano, é de uma configuração complicada, e sua cabeça está perdida dentro de uma rede intricada de treliças. Sua mão direita toca o que parece ser um cacho de uvas. A segunda é uma figura alta sorrindo, a parte superior da sua cabeça é totalmente decorada, e os pés estão exatamente entre os pés da figura em primeiro plano. Uma terceira figura, que está à esquerda, tem o pé direito unido ao da mulher dançante. Finalmente, a figura mais distante aparece com metade do rosto atrás do braço da figura alta. A noção espacial, se é que há alguma, é alcançada por meio de encurtar a figura mais distante. Os braços e pernas, estendendo-se em direção ao espaço vazio à direita, parecem estar tentando se libertar dos planos apertados, lotados e achatados que dominam o centro. Ou seja, uma figuração bastante caótica quando sem a base sensório-perceptiva.

Como Raphael continuamente retornava ao seu laborioso trabalho de criação de malhas, Mavignier sempre tentava fornecer-lhe novos estímulos. Assim, ele uma vez apresentou um crucifixo para Raphael desenhá-lo. Raphael fez algumas "interpretações" disso, das quais a fig. 147 é um exemplo. A barra horizontal da cruz no desenho é um pouco mais curta do que no objeto real, e o lado vertical inferior da cruz no desenho é mais largo do que o real. Essa coluna abraça, com muito espaço, os pés estendidos de Cristo, sob os quais um peixe nada placidamente, o que nos lembra dos peixes flutuantes de Ignácio. Os ossos das pernas são mostrados em forma de raio-X, e os genitais de Cristo são elegantemente, se não castamente, reelaborados em duas pétalas delicadas. O fluxo de linha de Raphael é quase ininterrupto, correndo sem obstáculos e resultando em longas trajetórias. Mas Raphael sabe como tornar a linha mais curta quando se trata de descrever um volume, como é o caso com os seios e a manga curta no braço direito de Cristo. A divindade está confortavelmente livre de seu suplício e dos cravos perfurantes: seus braços cruzam obliquamente a configuração ortogonal. Essa diagonal pode indicar a presença da forma de asterisco (FC 7) que estrutura a imagem inteira (RE - C). Esse asterisco é reforçado pela linha central de uma forma equilibrada, no canto superior esquerdo, apontando também obliquamente para o rosto da divindade, que constitui o núcleo do asterisco e da imagem inteira. Nesse desenho, também podemos notar o que parece ser um cacho de uvas acima da cabeça, semelhante ao que é visto na fig. 146 sendo segurado pela mulher dançante.

Em seus trabalhos com tintas, Raphael perseguiu (ou foi levado a) os mesmos temas de faces e naturezas-mortas. Já foi mostrado como Raphael

era graficamente habilidoso com uma caneta-tinteiro. No campo pictórico ele também mostra suas habilidades, embora a abordagem gráfica ainda persista com pincéis: cores seguindo uma estrutura linear. Suas áreas de cor obedecem à linearidade e raramente se sobrepõem, nunca formando transparências, gradações ou luz & sombra, o que mostra um abandono quase total do treinamento artístico anterior. Deve-se dizer que a linha gráfica é mais apropriada para transmitir FC do que as nuances das áreas de cor. Consequentemente, Raphael usa a cor como um simples preenchimento de circunscrições lineares. Ele recheia certas áreas de cores e, em seguida, por contraste, as rodeia com uma série de treliças. Seu sistema de composição, sua colocação de coisas dentro do retângulo, é mantido quase inalterado. No entanto, agora ele preenche a superfície inteira tanto graficamente quanto com áreas de cores. Podemos ver como a fig. 148 se assemelha à fig. 142, exceto que agora a superfície está lotada e completamente cheia de elementos. Os motivos de ornamentos agora preenchem o que era espaço vazio.

As duas formas arredondadas alaranjadas que representavam frutos na figura anterior parecem ter sido transpostas agora para as bochechas de um rosto imaginário na fig. 149; um traço de pincel preto e direto de tinta preta liga cada uma aos olhos vazios, como se as globos oculares tivessem sido arrancados. Diferentemente da figura anterior, Raphael circunda todo o rosto com um azul com relativas gradações. Dentro do rosto, o mesmo procedimento de grades e pontos é realizado.

Na fig. 150, Raphael estabeleceu primeiro a forma oval da cabeça com um contorno verde-claro; todos os outros procedimentos foram então influenciados por essa primeira delimitação. Áreas de cor apenas obedecem à borda assim circunscrita, parando antes ou reforçando-a. Nesse desenho pintado, há mais inter-relação entre áreas de cor e elementos gráficos.

- Observações de Mavignier

Em 10 de janeiro de 1950, Mavignier escreveu uma longa observação sobre o processo de trabalho de Raphael em casa, fazendo descrições sobre desenhos específicos e numerando-os. A correlação entre as descrições numeradas e os desenhos reais agora está perdida. Não obstante a desconexão, suas observações ainda são úteis para este estudo. Assim, é escrito sobre os desenhos:

"#1 - Raphael geralmente faz interrupções estereotipadas, como mudar o pincel de uma mão para a outra por sobre as costas; ele coloca um ponto de tinta sobre o cavalete, ou sobre a unha de alguém; Raphael calcula a posição das orelhas, do pescoço e dos Clássicos[297].

297 Ver o que o termo significa a seguir.

#2 - Raphael se recusa a copiar uma impressão colorida de um palhaço, colocada na frente dele. No entanto, ele aceita imediatamente uma sugestão de copiar um vaso de flores.

#3 - Raphael procura voluntariamente seu irmão como modelo. Depois, mostrando sinais de cansaço, quase fecha os olhos. Apoia a cabeça sobre o braço e, quase dormindo, permanece imóvel por cerca de dois minutos, retornando então ao trabalho em seus Clássicos.

#4 - Raphael aceita fazer uma cabeça, mas mostra sinais de cansaço e sonolência. Ele continua trabalhando sem interrupção e termina com sua assinatura, sob a qual ele faz um de seus Clássicos.

#5 - Raphael é interrompido enquanto faz ornamentos estereotipados, com a tendência de preencher toda a superfície do papel, devido ao seu aparente estado de grande cansaço."

Podemos ver acima observações diretas cruciais de um artista psicótico entrando em um estado de laço hipnagógico enquanto trabalha, o que apoia a hipótese central desta tese. Assim como Adelina e Mackintosh, Raphael também adormecia enquanto produzia obras. Essa tendência pode ser vista como um estado entre a vigília e o sono que se desequilibra, e por algum motivo leva a pessoa a adormecer. Sobre seus experimentos, nos quais os sujeitos foram guiados por um procedimento de relaxamento para o estado hipnagógico, Mavromatis observa: "alguns, de fato, adormeceram por períodos curtos" (p. 19).

Eu propus que certos artistas trabalham em um estado de laço, que é semelhante ao estado hipnagógico propriamente dito. Esses três artistas (Adelina, Macintosh e Raphael) têm relatos, escritos por testemunhas oculares, de adormecer enquanto produziam arte. Considero esse fato como indício da precisão da minha hipótese, pelo menos nesses três casos.

Outro aspecto relatado nas descrições acima é o termo "Clássicos" usado por Mavignier, que se refere aos ornamentos recorrentes de Raphael. Esses padrões são coincidentes com quase todos os do modelo de FC.

- O declínio

Em novembro de 1951, Almir Mavignier deixa o Brasil, viajando primeiro para a França e depois para a Alemanha[298]. O trabalho colaborativo é assim interrompido, e Raphael retorna às suas monótonas malhas

298 Mavignier estudou na Escola de Design de Ulm (*Hochschule für Gestaltung - HfG*), fundada em 1953 na Alemanha e posteriormente trabalhou como professor na Escola de Belas Artes de Hamburgo (*Hochschule für bildende Künste Hamburg*), entre 1965 e 1990, até sua aposentadoria.

labirínticas. Após sua ausência, Raphael nunca mais desenhou com a mesma fluência e intensidade novamente. O "milagre" havia acabado, e Raphael retornou à banalidade de sua fase anterior. A Dra. Nise estava ciente disso e, entendendo a necessidade do que ela chamava de "catalisador de afeto", um companheiro de apoio, tentou colocar terapeutas sensíveis para trabalhar ao lado dele, infelizmente sem resultado. A Dra. Nise então pediu a outra artista, Martha Pires Ferreira, que acontecia possuir um estilo de desenho semelhante ao de Raphael, para visitá-lo regularmente. Martha, impressionada com o vigor e a qualidade da Fase Dourada de Raphael, começou a visitá-lo voluntariamente em 1969. Em 1973, ela foi para a Inglaterra e ficou pelo período de um ano. Ao retornar, Raphael mostrou alguma distância, mas ainda se lembrava de chamá-la pelo apelido que havia inventado para ela, "Marthinica". Ela trabalharia em estreita colaboração com ele até 1975, o ano da aposentadoria da Dra. Nise. No entanto, se sua presença constituía um apoio afetivo, ela não conseguiu trazer Raphael de volta ao seu auge, agora perdido para sempre. Sua queda do zênite ao nadir parece tão incompreensível hoje quanto foi naquela época. Talvez Raphael, considerando Mavignier como um artista de calibre semelhante, o considerasse como o único público, o único espectador digno de sua arte: uma vez que Mavignier se foi, Raphael cessou seu canto.

- Fase posterior

Os esforços para trazê-lo de volta ao seu auge foram constantes. Em 20 de agosto de 1958, um terapeuta relatou que, com grande esforço de persuasão, Raphael se comprometeu a fazer um retrato — a mulher com o pequeno sinal (que não consegui encontrar). Em 23 de janeiro de 1963, um terapeuta relatou que ele está sempre em seus "pequenos traços e fazendo malhas", e quando lhe é oferecida tinta, ele tenta bebê-la! Um rosto raro apareceu em um desenho, fig. 151, quase duas décadas após o declínio. Nesse momento (em 26 de novembro de 1968), um terapeuta escreveu em seus registros: "há vários anos ele tem feito pequenos traços, labirintos, rendas e só faz faces e objetos quando solicitado insistentemente". O rosto na fig. 151 pode ter passado despercebido, o que pode ser assumido pelo fato de o terapeuta ter escrito o nome de Raphael na obra em posição invertida. Podemos observar nessa obra uma ressonância daquelas de seu auge, mas agora não há mais a fluidez da linha pura. A linha é amarrada, como numa cerca, e o rosto é construído apenas com FC, pequenos traços paralelos, e uma teia que faz a boca. A forma oval dessa cabeça em comparação com a figura colorida anterior é digna de nota, também pelo fato de haver um intervalo de vinte anos entre elas.

As quatro ilustrações a seguir são bons exemplos de sua fase subsequente. Essa fase só pode ser distinguida daquela do primeiro período pelo

tratamento mais refinado do espaço vazio. Podemos observar nessas obras, todas feitas com caneta de feltro, um jogo de tensão nos espaços negativos entre as formas. Agora, um artista mais formalista está trabalhando, brincando com suas grades labirínticas e a vacuidade que as rodeia, tensiona, e é tensionada por elas. FC estão desconectadas de imagens perceptuais sensoriais, portanto, da mesma forma, separadas de afetividade. Nas figs. 152.a e 152.b, podemos sentir uma enorme quantidade de energia no centro do papel, criada pelos vetores das formas arredondadas que emergem das grades. Na 152.a, podemos ver, em um modo de visualização reversível, um grande "x" branco contra um fundo em grade, o que faz criar uma vertigem de estranha natureza.

As figuras 153.a e 153.b são obras muito incomuns de Raphael; elas são mais "dramáticas", são composições rebuscadas, orgânicas, e complicadas. Ele constrói áreas maciças de cor por meio de pequenos traços repetitivos da caneta de feltro. A interação entre essas áreas delimitadas — e as linhas sinuosas que vazam e escapam delas — e o vazio que as circunda é a única questão que parece interessá-lo aqui.

A fig. 154 é uma obra feita ao lado de sua amiga Martha Pires; seus apelidos estão participando da composição, como se a obra fosse um comentário sobre sua amizade. Essa sugestão parece ir contra o que eu disse anteriormente sobre essas obras não terem envolvimento com afetos. Entretanto, é de fato bastante difícil encontrar o papel das emoções no ambiente frio desse desenho. Raphael usa cores diferentes para diferenciar diferentes tipos de malhas. Eles usaram suas próprias assinaturas como elementos compositivos para fechar e dividir espaços, girando a posição do papel na mesa.

Na fig. 155, se Raphael tivesse preenchido toda a superfície do papel, poderia ter sido considerada uma amostra de sua medíocre primeira fase. A estrutura interna da malha é exatamente a mesma. No entanto, agora seu foco reside na maneira que as formas desempenham dentro de um vazio. Assim, observe como a forma grandiosa e imponente se ergue e começa a se espalhar para cima, em contraste marcante com as peças tímidas abaixo. Ele parece interessado na sensação de flutuação da forma monumental, cujas partes constituintes aqui parecem dissolver-se lentamente no espaço vazio.

A fig. 156 é outro espécime extremamente peculiar na obra de Raphael. A representação dos elementos é atípica. O desenho apresenta, dentre outras coisas, uma borboleta e um pássaro. Esses podem ter vindo de um descuido na fala de Martha[299] durante uma sessão com Raphael, quando ela confundiu uma borboleta com um pássaro. Essa obra foi a única que encontrei em que os objetos são nomeados, como fazia Diniz, e, nesse caso,

299 Mencionado em um texto dela de 1994.

pode ser sua alegre benevolência em "ensinar" os nomes das coisas a ela. No entanto, o que é ainda mais incomum em sua obra é a composição em espiral dos elementos — que, *mutatis mutandis*, é semelhante em sua estrutura composicional às Pinturas de Fadas Vitorianas, vistas no Capítulo 4. Ela começa no canto inferior direito, com o braço do homem, continuando ao longo de sua assinatura (escrita incorretamente), subindo até a palmeira ou flor, encontrando a nomeada borboleta, daí entrando em um movimento anti-horário encontra um jacaré, então outra palmeira/flor, daí em direção ao centro encontra-se o pássaro cujo bico quase encosta, talvez, um coração partido do qual foi arrancado um pedaço. Os elementos são compostos por pequenas bolas, e esse fato pode ser relacionado a uma série de desenhos de Diniz (fig. 096), que ilustram as ideias filosóficas atomísticas de Diniz, nas quais as pequenas bolas são os componentes básicos de todos os objetos e criaturas vivas.

Para concluir este estudo sobre Raphael, apresento a fig. 157. Eu disse sobre sua fase posterior que ela lida principalmente com formas tensionando um espaço vazio. Exceções, no entanto, são prováveis de serem encontradas. Essa figura mostra uma superfície completamente tomada por uma grade, como ele costumava fazer em seu primeiro período. Parece ser apenas o tedioso e labiríntico trabalho de criar malhas; ambos os lados da folha são assim cobertos; no entanto, ao examinar mais de perto, esse lado da folha revela uma surpresa: como se estivesse tentando cruzar uma barreira de pequenas pedras, ou uma cortina de gaze, de cruzes tecidas, com certa dificuldade vislumbra-se um rosto emergindo por entre as linhas. O rosto é constituído pelos próprios elementos que o rodeiam, e dos quais ele tenta se libertar. A cabeça aparece ligeiramente descentrada e inclinada. Com os dentes rangendo e os olhos fixos em algum lugar, sua expressão é duvidosa. Para mim, isso significa a luta de Raphael para capturar sua antiga figuração e segurá-la com segurança. Infelizmente, parece ser uma tentativa na qual Raphael parece ter falhado.

Sumário

Neste sumário, discutirei questões que puderam ser observadas ao longo dos estudos de caso. Um problema de certa falta de desenvolvimento durante toda a carreira dos artistas/pacientes será abordado em primeiro lugar, conectado ao papel que a medicação pode desempenhar em seus processos criativos. Finalmente, processos além da hipnagogia, que também foram detectados ao longo dos estudos de caso, serão listados.

- Desenvolvimento Artístico nos Artistas Marginais Psicóticos

Foi observado que a criatividade de certos psicóticos segue um caminho irregular, cuja descontinuidade é bastante notável. Vejamos o caso de Fernando Diniz: assim que ele começou a participar da STOR, ele se provou um pintor de tinta a óleo habilidoso e talentoso. Sua facilidade com o meio, juntamente com um senso inato de composição, harmonia de cores, dinâmica e equilíbrio de pesos, pode ser vista em uma de suas primeiras pinturas (fig. 117). É uma natureza-morta brilhante de 1950, feita por um humilde, não treinado e pobre paciente mental em seus primeiros dias de estúdio. Qual poderia ser a explicação para tal realização, se não seu estado mental especial? Se Diniz tivesse se aventurado no território da arte sem a presença da psicose, provavelmente teria produzido arte *Naïf*.

Se constatamos a psicose como o gatilho de uma disposição para uma poética, por outro lado, ela não ajuda a desenvolver, a desdobrar essa capacidade. O artista psicótico pode mudar de fases, estilos, temas, mas não testemunhamos uma melhoria na qualidade inicialmente atingida. A qualidade chega subitamente. Não há ascensão, não há aprendizado através do processo. Morgenthaler disse o mesmo sobre Wölfli, que não houve evolução, não houve enriquecimento no processo (1921, p. 52). Essa estase no desenvolvimento das habilidades pode ser vista dramaticamente no tema das estrelas de Diniz e nas malhas de Raphael, no qual eles passaram a maior parte de sua energia e tempo nos últimos anos, sem infelizmente alcançarem resultados razoáveis, apesar dos incansáveis esforços dos terapeutas.

No caso de Raphael, uma dependência afetiva parece ter sido a razão tanto para seu zênite quanto para seu nadir. Por outro lado, Carlos Pertuis cruzou fases e mudou de estilo continuamente ao longo de sua vida. No entanto, Pertuis parece ter trabalhado de forma constante no que diz respeito à qualidade do trabalho, conseguindo uma modulação suave no que tange à qualidade estética. O interesse de Adelina no estúdio de arte seguiu um padrão de altos e baixos. No entanto, em termos de qualidade, a *Art Brut* de Adelina variou uniformemente em torno de uma linha mediana. Ignácio teve um padrão mais contrastante de altos e baixos em seu interesse pelo trabalho no estúdio, e a qualidade de seus trabalhos igualmente foi muito irregular.

Agora, considerarei o papel que os psicotrópicos podem desempenhar na criatividade de artistas/pacientes. Antes de realizar o estudo de campo e antes de coletar dados e imagens de coleções de arte psicótica, eu nutria uma hipótese de que a medicação psicotrópica deveria ser a explicação para o quase desaparecimento de trabalhos de qualidade em hospitais psiquiátricos nos dias de hoje. Eu estava alinhado com o Dr. Leo Navratil, que afirmou que durante estados psicóticos graves, os medicamentos impediam

a criatividade[300]. No entanto, essa suposição da interferência da terapia medicamentosa, do tratamento de choque convulsivo e outros, como elementos de obstáculo à criatividade do indivíduo psicótico apresenta certos problemas. Havia, na verdade, fatos que sugeriam o oposto! No caso de Diniz, há registros de tais terapias no início de sua internação, exatamente quando a qualidade de seu trabalho estava em seu auge. Eu não consegui encontrar em seus registros médicos menção a tais terapias nos anos posteriores, quando sua criatividade estava em seu nadir.

Os fatos pareciam ainda mais complexos e surpreendentes no caso de Ignácio. As informações que eu coletei sobre a ingestão de medicamentos de Ignácio foram confusas, desencontradas e contraditórias. O que era claramente conhecido era que o tratamento de choque havia sido abolido para os pacientes que estavam sob os cuidados da STOR de forma regular.

Porém, em 1979 acontece uma coincidência incrível entre as altas doses de medicamentos que ele recebeu (saturação) e uma atividade vívida em seus desenhos. Há algo extremamente difícil de determinar aqui. Será que a alta dose foi favorável à atividade artística frenética? Pessoalmente, considero isso difícil de acreditar. Outra forma de ver esse antagonismo é supor um aumento agudo no nível de sua psicose. A gravidade da doença teria levado, em primeiro lugar, a um fortalecimento de sua imaginação e, em segundo lugar, levou os médicos a prescreverem um aumento correspondente nas doses. De qualquer forma, parece que mesmo impregnado com medicamentos, Ignácio manteve sua atividade artística, que, aparentemente, não foi afetada pelos medicamentos, pelo menos os que lhe foram prescritos. Será que o possível consumo de *canabis* (sua "marújúánã") tenha enriquecido de imagens seus artefatos visuais?

A concorrência paradoxal de estar impregnado, saturado e produzir febrilmente, no caso de Ignácio, parece surpreendentemente refutar a teoria, à qual eu havia antes me submetido, *i.e.,* de que os neurolépticos impedem a criatividade psicótica. Em seus registros médicos, está registrado, em 2 de junho de 1979, que sua prescrição diária era 10 mg de Haldol e 10mg de Prometazina. De acordo com Arieti, Haloperidol (Haldol) é um neuroléptico "particularmente útil no manejo de episódios de excitação, especialmente em pacientes paranoicos e maníacos, no tratamento da síndrome de Tourette e em todos os pacientes psicóticos que apresentam agitação, hiperatividade e movimentos involuntários" (1974, p. 656). Arieti acrescenta que a dosagem varia de 5 a 10 mg diariamente. Arieti continua dizendo que a Prometazina

300 Navratil em conversa com Gisbourne, em 2 de março de 1990, como citado por Gisbourne em 1992, p. 180.

(Fenargan) é uma cadeia lateral da Fenotiazina[301]. Esse grupo de medicamentos atua principalmente no córtex cerebral [302]. Ele diminui a ansiedade, a atividade psicomotora e as tendências agressivas, com um mínimo de sonolência. As alucinações e delírios se tornam menos intensos e perturbadores mas, posteriormente, desaparecem (Arieti, 1974, p. 657). Se compararmos esses efeitos com a atividade febril aparente na produção de Ignácio do mesmo período em que ele estava tomando a dosagem mais alta prescrita, é digno de nota a discrepância ou a falta de efeito do medicamento sobre sua criatividade. Considerando que o efeito de uma ingestão regular dura dois ou três meses, a noção de um possível impedimento desempenhado pelos psicotrópicos sobre a criatividade psicótica é, no mínimo, problemática.

Contrariando essa noção de interferência negativa, o Diretor da *Haus der Künstler*, Dr. Johann Feilacher, afirma explicitamente[303] que, como a medicação pode "ajudar a concentração" e permitir que os doentes mentais "vivam confortavelmente", então ela não afeta negativamente as atividades artísticas, pelo contrário. O papel preciso, então, dos psicotrópicos, no que diz respeito à criatividade psicótica, ainda precisa ser avaliado com mais rigor.

- Processos além da hipnagogia

Os artistas aqui estudados não exibem uma produção homogênea, flutuando de um polo de interesse para outro. Nesse sentido, é provável esperar que não só traços hipnagógicos sejam encontrados em sua produção. De fato, vimos que as obras baseadas em hipnagogia são apenas uma parte - por mais importante que seja para nossa tese - nas suas preocupações visuais, para não falar em suas vidas como indivíduos. É claro que processos além da hipnagogia também desempenham um papel importante na criação de suas imagens. Verifique, por exemplo, a abordagem curatorial para "*The Prinzhorn Collection*"[304], nela, é listada como fonte da produção criativa dos psicóticos: o hospital; a percepção do paciente sobre sua doença; adaptando como esperança; alegorias e invenções; arquitetura; e sistemas.

301 Arieti afirma que "era usado há muito tempo como anti-helmíntico para o gado e como antisséptico urinário em humanos. Devido à sua toxicidade, seu uso foi descontinuado".

302 Especificamente na formação reticular, no mesencéfalo, hipotálamo, rinencéfalo e gânglios basais.

303 Durante a conferência intitulada "Arte, a Matéria e o Sonho", realizada no Instituto Cultural Austríaco em 20 de maio de 2000, e também em uma entrevista pessoal na *Haus der Künster*, em 23 de outubro de 2000.

304 Em seu catálogo de exposição (1985), organizado pelo Krannert Art Museum, Universidade de Illinois, e *Prinzhorn Sammlung*, Universidade de Heidelberg.

Além destes, ofereço aqui um breve inventário de fatores não diretamente influenciados pela hipnagogia (embora esses fatores possam ainda se entrelaçar com FC e PV). Farei uma lista desses fatores e os relacionarei aos artistas, e a séries ou obras de arte específicas (ou elementos dentro delas), quando apropriado:

- Afetos e/ou fantasias amorosas: Adelina (série de casais românticos), Diniz (séries de japonesas e holandesas) e a importância de Mavignier e Martha para os desenhos figurativos de Raphael.

- Obsessão classificatória: Diniz (pinturas classificatórias); Arthur Bispo do Rosário (não ilustrado).

- Colagens: Wölfli (não ilustrado) e Natterer (igrejas e casas na "Cabeça da Bruxa").

- Elementos culturais: Diniz (pessoas do carnaval), Ignácio (desenhos de Umbanda).

- Percepção sensorial direta: Emygdio de Barros, Diniz (paisagens) e Raphael (retratos e naturezas-mortas).

- Perturbação nos órgãos sensoriais: Ignácio (perna amputada, dor de dente e olho furado).

- Moda: Pertuis (bigode).

- Falsificação: Natterer (diploma antigo).

- Jogos formais: Raphael (últimos desenhos, a "vacuidade").

- Geometria: Diniz (estudo de geometria, Chapéu).

- *Insights* e ideias científicas e filosóficas: Diniz (moléculas e variações de pontos), Ignácio (cavalo como iluminador e especialização muscular).

- Memórias: Diniz (salas de estar de mansões) e Ignácio (Trezé).

- Narrativa: Pertuis (narrativa dramática).

- Percepção da morte: Pertuis (PAI) e Ignácio (Despedida do Jardineiro).

- Preocupações religiosas: Pertuis (São Sebastião, não ilustrado), Ignácio (desenhos de Umbanda).

- Impulsos sexuais[305]: Adelina (casais românticos), Ignácio (imagens lascivas).

305 Embora Adelina estivesse altamente carregada sexualmente, seus trabalhos não exibem tácitamente tal temática.

- Traumas: Adelina (gato estrangulado), Ignácio (chupeta alaranjada, homem loiro).

- Alucinações e delírios psicóticos típicos: Pertuis (Euridiceias do Ari e O Aparelho da Razão), Ignácio (Fera Magnífica), James Matthews (a Máquina da Influência), e Charles Doyle (auto-retrato).

Devo dizer que a seleção que fiz de todos esses trabalhos — influenciada como foi pelo meu próprio campo de interesse e gosto — certamente deixou alguns outros fatores fora da lista acima. Isso aponta para a questão bem discutida da falta de objetividade nos estudos humanísticos, nos quais esta tese, apesar de sua inclinação materialista, está inserida e, portanto, além do "Problema da Demarcação", não pode evitar as armadilhas do viés subjetivo na escolha de seu objeto de estudo. Além disso, como eu reconheço abertamente, escolhi apenas os artistas cuja produção apresenta FC e PV hipnagógicas.

O sentido de suas condições raciais, as preocupações com a falta de uma educação adequada e sua orientação sexual, dentre outros, foram descritos em suas histórias de caso e constituem elementos formativos da individualidades. Esses fatores, embora às vezes difíceis de discernir em seus trabalhos, podem estar em operação como parte da máquina dentro do processo criativo. Todos esses fatores podem estar de alguma forma conectados, ou não, à imagem hipnagógica e, assim, produzir a obra de uma vida.

A conclusão parcial é que a imagem hipnagógica não compreende toda a produção da criação marginal psicótica, mas está inscrita nela. Da mesma forma, a imagética que pode ser experimentada no estado hipnagógico não está totalmente representada nas obras dos artistas marginais — e o diagrama na fig. 044 pode ajudar na visualização dessa questão.

Deve haver uma seleção voluntária ou não, consciente ou não, de acordo com os traumas do passado individual e com a gama de interesse de cada indivíduo e sua habilidade em representar a imagem recordada ou estruturar aquela nascida no ato mesmo de criar.

CONCLUSÃO

Síntese da Tese

A ideia desta tese surgiu em um instante de *insight* — ao adentrar o espaço expositivo da Coleção Prinzhorn (ao tempo em que realizava o MFA em Pintura e Desenho, 1984-86 em Chicago) e pressentir a presença de traços hipnagógicos nas obras expostas. Esse *insight* foi possível apenas porque sou um experienciador habitual de imagens hipnagógicas. Minha qualificação profissional primeira é como pintor e desenhista. A ideia do livro foi concebida com conhecimento prévio em dois campos visuais: artes visuais e imagens hipnagógicas. Estudos em Psicologia, Psiquiatria, Ciência da Cognição e *Outsider Art* foram realizados durante o programa de doutorado para fundamentar a hipótese imaginada. O livro foi produzido na interseção dessas áreas.

O procedimento central do livro foi apontar características de imagem hipnagógica nas obras de certos *outsiders artists*. No processo de descobrir essas características, descobri certos fatos e pude fazer correlações entre eles. Quais foram as descobertas?

Vimos que as imagens hipnagógicas compartilham mais semelhanças com alucinações induzidas por drogas do que com alucinações psicóticas típicas. Uma das semelhanças detectadas foi o caráter de etapas (figurativo – intermediário - geométrico) de suas imagens — algo que a alucinação psicótica não possui. Na investigação da distinção entre imagens hipnagógicas

e alucinações psicóticas, ficou claro que a última é visualmente pobre e inadequada para a representação material em artefatos visuais. Portanto, a alucinação psicótica sozinha não pode justificar uma iconografia tão complexa e maravilhosa quanto a arte produzida por indivíduos psicóticos.

As ferramentas da investigação foram estabelecidas propondo dois modelos — por um lado, Formas Constantes (FC) e, por outro, Propriedades Visuais (PV) — elaborados a partir de modelos estabelecidos por cientistas para caracterizar fenômenos entópticos induzidos por drogas. Esta tese, então, foi um estudo sobre padrões e atributos.

A principal suposição de que certos Artistas Marginais Psicóticos estavam empregando imagem hipnagógica como fundamento para sua iconografia foi tornada teoricamente possível ao criar duas instâncias de utilização: Estado de Laço e Recordação de Imagem. No Estado de Laço, propus que o ato de concentração absorvente enquanto se desenha altera a frequência elétrica do cérebro do artista, que então involuntariamente entra em um estado semelhante a um estado hipnagógico. As obras produzidas, portanto, exibiriam os padrões e atributos típicos desse estado *stricto sensu*. Na Recordação de Imagens, o artista relembrava e reproduzia imagens que ele havia experimentado enquanto estava em um estado hipnagógico real anterior, que poderia ter acontecido na hora de dormir, ou em outro momento qualquer do dia. Foi sugerido que esses dois procedimentos poderiam ser frequentemente entrelaçados e, além disso, que a recordação poderia ser operada por meio da compreensão da estrutura do imaginário, em vez de apenas uma reprodução mecânica de imagens experenciadas.

A Parte Um do livro termina com uma última proposta sobre as possíveis maneiras pelas quais um artista empregaria Formas Constantes em uma obra de arte. Essas maneiras constituiriam o que chamei de Repertório de Estratégias, pelo qual uma forma é utilizada em uma obra de arte real.

Na Parte Dois, a aplicação de imagem hipnagógica em artefatos culturais foi investigada. Examinei, primeiro, nos Exemplos Comparativos, a presença de hipnagogia em várias instâncias fora da instância inicial da tese. Os exemplos encontrados demonstraram que as imagens hipnagógicas estão presentes em várias instâncias da cultura humana e vão além do ponto focal da minha investigação.

O núcleo do livro e a principal contribuição no campo de estudo estético foi a apresentação de casos de pacientes mentais *como artistas*. Em primeiro lugar, dois *outsider artists* clássicos da Europa foram estudados. Dois casos adicionais, um de "Arte Mediúnica" (um termo que eu vim a questionar) e um caso incontestável de uso de imagens hipnagógicas (em textos), foram abordados. Subsequentemente, cinco casos do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, foram investigados minuciosamente.

Em todos os casos estudados, a busca por padrões e atributos na produção visual foi a diretriz. No entanto, eu constantemente me deparei com, e tive que descrever e contrastar, outros mecanismos que também estão operando nos processos criativos dos artistas/pacientes. Além disso, eu também discuti aspectos estéticos, como desenho, leveza de toque, manipulação de materiais, resposta emocional, profundidade e significado das imagens. Para isso, minha prática como pintor foi crucial.

Desdobramentos

É necessário enfatizar que não estou propondo uma teoria abrangente e completa sobre a estrutura da visualidade. A tese abrange apenas certas obras, produzidas sob certas condições, por certos artistas/pacientes. Não assumo que *todos* os membros da subcategoria que estabeleci como Arte Marginal Psicótica trabalhem de acordo com o parâmetro proposto. Existem casos claros em que outros processos mentais, diferentes da hipnagogia, estão subjacentes às obras. E listei vários fatores que podem ser concorrentes na substanciação da produção criativa dos artistas/pacientes

A principal tese deste livro propõe uma ligação particular entre certos pacientes psicóticos e um estado mental quase universal. O objetivo disso foi demonstrar a cinemática de um processo criativo específico, por assim dizer, de um artista/paciente enquanto trabalha, para tentar desvendar o mistério de sua peculiar criação. Eu quis agir como um intruso que tivesse aberto a porta de um vestíbulo onde alguém está sentado à mesa segurando um lápis em frente a um pedaço de papel. Tentei desvendar o esforço de uma parte dos seus mecanismos cerebrais ao traçar uma linha numa superfície branca.

Mas como pode ser examinada a precisão dessa proposição? Como verificar se os estados e frequências propostos realmente ocorrem? Em outras palavras, quais experimentos possíveis poderiam ser estabelecidos para confirmar ou refutar minha hipótese? As respostas se encontram além do escopo desta tese.

Um ponto mais sobre a confirmação da hipótese é o achado que coletei durante o estudo de campo sobre dois artistas/pacientes (Adelina e Raphael) que entraram em um estado de sonolência enquanto desenhavam, e posteriormente confirmado pelo mesmo fato ocorrendo com o norte-americano Dwight Mackintosh[306]. Esses três fatos apenas já seriam evidência de que a hipótese pode não ser puramente especulativa.

306 Um exemplo adicional foi-me dado pelo Dr. Feilacher (durante uma entrevista em 23 de outubro de 2000): Johann Fischer, um dos artistas psicóticos da *Haus der Künstler*, quase dorme quando produz arte.

Quanto aos padrões e atributos dos meus dois modelos, devo dizer que tendem a ser observáveis também em obras não patológicas, tanto de crianças quanto na arte rupestre. No entanto, este livro não prosseguiu numa investigação mais aprofundada nessa direção. Apresentar aqui algumas explicações superficiais certamente ultrapassaria o escopo desta conclusão. Além disso, a busca por antecessores no uso de imagem mental nas artes em geral requer pesquisas muito mais abrangentes e, sem dúvida, aponta para estudos suplementares.

O uso de FC e PV pela maioria dos artistas/pacientes focalizados os torna pertencentes, se não a uma tradição, ao menos a uma espécie de linhagem na qual o mesmo vocabulário é utilizado. Esse uso compartilhado os une e os transforma, paradoxalmente, em componentes de uma genealogia na qual a utilização de elementos de imagens mentais visuais é notável. Essa genealogia, que surgiu em certos momentos da história, constitui apenas uma pequena parte de um universo maior de criatividade. Este livro não tentou elucidar exatamente por que essa tribo particular de artistas permaneceu historicamente isolada fora de uma tradição, apesar de existir, no entanto, um elo (hipnagógico) subterrâneo com essa tradição. O que foi claramente observável foi que o uso de elementos hipnagógicos por pintores não é tão raro: a pintura vitoriana inglesa e Dali, Ernst e Ende, que o tiveram como um procedimento metódico mais ou menos contínuo. Por outro lado, psicóticos marginais os usam com mais frequência em conjunto com vários outros processos psicológicos e de vida.

A hipótese — de que certas obras de arte se nutrem de imagem hipnagógica — se aplica particularmente bem à família de artistas focalizados, ou seja, de forma intuitiva e semiconsciente nos marginais, de forma metódica nos surrealistas, e de maneira indireta (via ópio) nos vitorianos. No entanto, alguns desses padrões e atributos também podem ser encontrados em várias instâncias da Arte Moderna, talvez pela mais pura coincidência, ou talvez não, *exempli gratia*: o Orfismo de Robert Delaunay (círculos concêntricos e espirais); as obras de Wassily Kandinsky, que, incidentalmente, falou de um "mundo desconhecido" que ele havia descoberto (grades, espirais, círculos concêntricos, desvanecimento e sinestesia entre sons e cores); o Futurismo (sinestesia entre sons e cores, linhas paralelas onduladas, curvas catenárias e linhas radiantes); a obra de Hundertwasser (círculos concêntricos, linhas paralelas retas e onduladas e grades); os desenhos e gravuras do período entre as guerras de Pablo Picasso (nos quais asteriscos são abundantes). Se FC aparecem nas obras de certos artistas integrados, eu suponho que isso possa ser devido a processos conscientemente alcançados por análise formal consciente, ou seja, construção e/ou abstração, enquanto os marginais psicóticos chegam a elas involuntariamente por meio da imagem mental. Seria esta uma distinção fundamental.

Um artista que poderia ter sido o objeto de um paralelo importante é, sem dúvida, Paul Klee: uma atmosfera que parece suscitar ou provir da imagética mental permeia toda a obra desse extraordinário e *sui generis* artista. O próprio Klee, ao ter acesso ao livro de Prinzhorn "*Bildnerei der Geisteskranken*" (1922), do qual era amigo, observou que no livro havia dezenas de "pequenos Klees". A atmosfera excêntrica nos trabalhos de Klee pode ser explicada pela abundante aparição em sua obra de padrões análogos aos presentes no modelo de FC. No entanto, essa é uma aparência enganosa. Quando distinguindo Cosmos de Caos[307], Klee desenha uma espiral como a forma que melhor poderia representar o elemento cósmico. Adiante, quando explica a gênese de uma das três formas fundamentais da escola Bauhaus, Klee nos esclarece que o círculo depende da formação de um centro, um ponto, e que esse ponto se projeta em todas as direções, seja em *linhas irradiantes* ou em *círculos concêntricos*[308]. Klee ilustra sua teoria na fig. 158, e podemos ver que as linhas geradoras e os círculos são idênticos às FC 7 e FC 5, respectivamente. Só nesse sentido podemos entender a aparência de "formas constantes" em um artista como Klee: como uma análise intelectual e filosófica da configuração, que coincidentemente chega às formas também vistas no imaginário mental.

Por outro lado, os padrões e atributos dos dois modelos de FC e PV não se aplicam a várias outras correntes, especialmente à arte Pop, à escola Conceitual e ao Cubismo Analítico, dentre outras. As Formas Constantes não são particularmente aplicáveis à arte figurativa representacional, ou o que eu chamo de 'figuração por meio da percepção sensorial' — mesmo se feita por um paciente psicótico, como no caso de Emygdio, mencionado no preâmbulo do Capítulo 7. Obviamente, a presença direta de FC e PV em obras de arte perde intensidade e desaparece à medida que a abordagem do artista se aproxima da realidade, ou seja, uma percepção sensorial mais precisa, mais bem adequada ponto a ponto à realidade. Uma anedota pode ser bem ilustrativa aqui: se uma artista se dispõe a copiar o redemoinho de um rio ou no mar (tarefa árdua!), a cópia não será, definitivamente, a Forma Constante 6, espiral!

Devemos agora nos voltar à questão do que são os méritos deste livro e o que é o benefício de um estudo em tal concepção.

A definição do conceito de "Arte Marginal Psicótica" engloba a compreensão de que seus criadores são indivíduos com poucas ligações com a sociedade, ou estão à sua margem, à beira do tecido social. Podemos também

307 Em *Infinite Natural History – The Living Forces*. Em "*Towards a Theory of Form-Production*", em Klee (1961, p. 2).

308 Em Tensões corporoespaciais. Em " *Towards a Theory of Form-Production*", em Klee (1961, p. 30).

definir esses indivíduos como aqueles que não se encaixam nos padrões de comportamento. Eles estão assim na periferia da circunscrição composta por pessoas integradas socialmente, e, portanto, à arte integrada socialmente. Um dos subconjuntos estabelecidos da *Outsider Art* é aquele de obras feitas por indivíduos psicóticos. Este livro propõe uma subdivisão adicional nesse subconjunto, especificamente das obras de artistas/pacientes que se utilizam de alguma forma do estado hipnagógico. Assim, estabeleceu-se uma divisão entre um grupo de artistas em que o uso de uma certos padrões é o elemento distintivo. Essa distinção criou um paralelo significativo, exposto no Capítulo 5, na seção "Distinção entre Artistas Convencionais e Artistas Marginais", que vou reiterar aqui: se as imagens mentais são entendidas como o oposto da percepção sensorial realista, que é instrumental durante a vida desperta, portanto, uma obra de arte inspirada nessas imagens mentais é igualmente alienígena à nossa vida desperta, quando então interagimos e socializamos. Por extensão, essa obra de arte é igualmente estranha à arte integrada, pois esta é criada a partir da percepção sensorial – mesmo em casos em que parece se afastar disso. Se me fosse permitido fazer aqui uma analogia um pouco peculiar (em linha com o que foi visto no Capítulo 4), eu diria que as imagens mentais são os "asteriscos", ou os "códigos de censura" da nossa vida desperta; tudo aquilo que deve ser deixado de lado, as sarandalhas da nossa vida.

A concepção de imagem mental reafirma a condição do artista marginal de ser externo, fora do local usual onde a arte integrada é produzida, ou seja, a vida desperta e sua instrumental percepção sensorial. Acredito que a introdução da noção de imagens mentais no conceito de Arte Marginal possa levar a consequências teóricas interessantes e reiterar a precisão desse conceito. Além disso, à luz dessa noção, questionamentos contra o termo *Outsider Art* tais como "externo ao quê?" podem ser respondidos facilmente: fora da vida desperta e da percepção sensorial, e dentro do reino das imagens mentais.

Ao estabelecer a inserção de imagem mental na discussão da Arte Marginal, o corolário é a refutação de uma série de truísmos comumente (ab) usados em textos sobre o assunto. Expressões como "irromper do inconsciente", "algum outro lugar", "debaixo de", "quarto escondido", "ancestralidade", "poço de sabedoria antiga", "interior longínquo" e outros termos semelhantes, são geralmente escritos de forma automática, como que por cacoete e sem reflexão. Essas são proposições tautológicas que afirmam nada além do que está implícito em seus próprios termos. Este livro buscou demonstrar que é possível escrever uma teoria, mesmo sobre a Arte Marginal Psicótica, sem o auxílio dessas platitudes. A inserção do conceito de imagens mentais coloca um parâmetro mais seguro baseado na ciência experimental. Isso não conspurca a beleza que reside no mistério, geralmente tomado como a *raison d'être* do fenômeno da arte. O enigma é aprofundado; adiciona-se um outro "quarto escondido" neste labirinto.

Uma suposição também evitada neste livro foi o termo "patológico" para adjetivar as obras dos artistas/pacientes, mesmo ao subscrever a noção de algo chamado Arte Marginal Psicótica. Pode parecer um grave erro metodológico deste livro, no entanto, vamos considerar alguns fatores. Em primeiro lugar, uma parcela da população experimenta imagem hipnagógica (embora essa experiência seja geralmente negada, confundida com sonhos ou esquecida por completo). A ligação entre imagens hipnagógicas e obras de pacientes psicóticos não implica de forma alguma que quando uma pessoa saudável está experimentando imagens hipnagógicas, ela se torna temporariamente psicótica[309]. Pelo contrário, estou fortemente sugerindo que o psicótico, ao criar arte, pode chegar a um estado compartilhado por quase todos nós, e que é, muito importante dizer, benigno por natureza.

Eu já havia esclarecido através do livro que eu sou defensor da noção de uma Arte Psicótica — uma arte produzida por indivíduos diagnosticados como psicóticos. Por outro lado, a hipnagogia, como o sonho, é um estado benigno, presente na natureza humana, e se eu estou dizendo que um psicótico faz uso de um expediente benigno durante a criação de arte, a consequência é que esse processo e seu produto subsequente também são benignos. Portanto, é possível que um psicótico produza arte com base em um estado não patológico? Eu estaria propondo um oxímoro, uma Arte Psicótica saudável?

Acredito que, apesar do desequilíbrio eletroquímico que certamente deva causar ou acompanhar a psicose, o mecanismo da mente é o mesmo em todas as situações, seja ela patológica ou não, esteja ela acordada ou entre o sono e a vigília. A anatomia do mecanismo provavelmente permanece intacta: está simplesmente funcionando em uma frequência diferente e, portanto, em uma direção e humor alterados[310]. A psicose (uma doença) pode, de certa forma, facilitar a entrada de alguns indivíduos em um tipo de estado hipnagógico (um estado benigno) muito semelhante ao que a população em geral experimenta, estando ele tanto em um processo engajado de desenho ou em outras situações, de repouso ou quase sono, por exemplo. Dessa forma, o paradoxo aparente permanece: há uma coisa chamada de Arte Psicótica, e no entanto, certas obras produzidas por essa arte não são exclusivamente patológicas.

309 Como se acreditava nos primeiros estudos sobre o assunto e sobre os estados induzidos por drogas.

310 O leitor observará que não estou lidando com indivíduos com danos cerebrais em meus estudos de caso, embora eu tenha mencionado uma sugestão de danos cerebrais no psicótico Dwight Mackintosh, durante o paralelo da sonolência que pontuei com Adelina e Raphael.

A Arte Marginal Psicótica Hipnagógica seria então, em princípio, benigna!

Agora, se eu aqui trouxer à discussão a sugestão especulativa, feita no Capítulo 5, de que esses indivíduos diagnosticados como psicóticos são, em vez disso, "fortes-imaginadores", o paradoxo é aliviado, e minha concepção perde o peso de um rótulo depreciativo como "psicótico", ficando assim o termo: "Arte Marginal de Fortes Imaginadores Hipnagógicos" – será que com este longo termo eu fugiria da eterna perseguição dos caçadores de terminologias politicamente corretas? Este será o último ponto a ser tratado nesta conclusão.

No entanto, um fenômeno permanece robusto e de difícil manipulação, que é o comportamento errático desses indivíduos, basta ver as histórias pessoais dolorosas nos estudos de caso. E, além disso, o diagnóstico de "psicótico" [311] é apenas um termo guarda-chuva, logo genérico demais para circunscrever a rica variedade de individualidades que constitui a humanidade.

A concepção de "fortes-imaginadores" é um dos pontos em que este livro se diferencia de outros estudos sobre *Outsider Art* e/ou *Art Brut*: sua cautela em designar *todas* as obras dessa linhagem de artistas como "alucinatórias". Nós, por essa altura — com as ferramentas adequadas à mão — temos a agora capacidade de diferenciar o fenômeno de alucinação da hipnagogia, e, portanto, espero que o termo "alucinatório" seja reservado apenas para casos precisos e específicos, que existam de fato. Em linha com esse preceito veio a refutação em designar as obras como "sonhadoras" ou "hipnóticas". Não há mais necessidade de evidências de que os sonhos são arranjos teatralizados, dramáticos, *tableau vivant* narrativos, nos quais os experienciadores estão engajados em ações no tempo, e baseados em uma miríade de imagens — o que implica que eles são frequentemente inapropriados para a estática iconografia bidimensional. A hipnose, um estado baseado em sugestão, é escassamente acompanhada por imagens pictóricas, tornando-a, juntamente com as alucinações, uma fonte não fértil para ideias pictóricas.

Como enfatizei anteriormente, minha hipótese não é uma teoria abrangente e totalitária da estrutura da visibilidade. No entanto, o número de marginais cuja produção apresenta FC e PV não é pequeno. Espero que o leitor, após passar por este livro, possa agora usar as ferramentas fornecidas para investigar as obras de artistas adicionais. Aqui está uma lista de Artistas Marginais Psicóticos cujas obras estão propensas a serem examinadas de acordo com esses instrumentos: August Walla, Carlo Zinelli, Claude Brun, Emmanuel le Calligraphe, Florent, Gustave le Démoniste, Heinrich

311 Mas sob o qual estou muito tentado a incluir os chamados "médiuns", como veremos na próxima nota de rodapé.

Anton Müller, Hermann Heinrich Mebes[312] (em seus círculos geométricos), Jean Mar, Johann Fischer, Johann Gaber, Johann Hauser, Johann Knopf, Johanna Natalie Wintsch, Joseph Schneller, Jules Doudin, Le Voyageur Français e Martin Ramirez, para mencionar apenas alguns. Devo também mencionar Madge Gill, Marie-Jeanne Gil, Minnie Evans, Augustin Lesage e Joseph Crépin, que são considerados como "artistas mediúnicos", e afirmo que seus produtos também são suscetíveis de serem examinados através das lentes deste livro. A presença de FC e PV é abundante nas obras de ambos os grupos de artistas mediúnicos e psicóticos, que são subconjuntos da clássica *Outsider Art*. E aqui eu deveria lembrar o leitor de que nem todos os psicóticos e/ou médiuns que produzem artefatos visuais (devido às suas condições) são automaticamente colocados nesta categoria: para isso acontecer, suas obras devem compreender as singularidades requeridas como essenciais e expostas no Capítulo 5.

Considerando os preceitos da Psicologia Experimental sobre o Imaginário Mental, esta pesquisa foi levada a evitar o termo quase-religioso "espiritual". Além de tal termo ser totalmente inútil para uma tese materialista e científica como a nossa, esse termo está associado à ideia de que indivíduos aparentemente não psicóticos, conhecidos como "médiuns", passam por um estado em que "recebem espíritos", e que isso os levaria a escrever textos e produzir artefatos visuais. Contrariamente a essa conjectura, eu sugeri que o procedimento que chamei de "estado de laço" pode explicar melhor o "êxtase" sentido pelos "médiuns". Além disso, uma entidade imensurável e improvável como um "espírito" não pode ser estudada sob parâmetros científicos. A pesquisa sobre de Hélène Smith revisou uma quantidade razoável de evidências para mostrar que, na verdade, seu estado tinha um indubitável caráter hipnagógico. Essa evidência ajudou a refutar um termo equívoco. Eu acredito que esses termos espiritualistas são historicamente aceitos e usados de forma metafórica. No entanto, a teoria e a crítica de arte não podem progredir se lidarem repetidamente com conceitos que se escoram em premissas equivocadas. Além disso, ao aceitar a realidade dessas conjecturas espúrias, a área da teoria e da crítica de *Art Brut* pode perder sua credibilidade.

Pode ser um bom campo de pesquisa investigar as condições dos outros artistas mediúnicos através das lentes fornecidas neste livro. Isso é recomendável, especialmente porque esses "médiuns", coincidentemente

312 Na minha opinião, o mais sofisticado, elegante e provocativo de todos os artistas psicóticos, e sobre o qual eu produzi um ensaio monográfico, durante minha estadia de Pós-Doutorado na *Prinzhorn Sammlung*, pertencente à Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg. Ainda não foi publicado, mas espero, ao contrário do próprio Prinzhorn que prometeu no seu famoso livro, escrever uma monografia sobre Mebes, mas nunca cumpriu, poder publicá-lo brevemente.

ou não, preferiram trabalhar durante a noite, geralmente ao amanhecer, um momento em que provavelmente pode ocorrer um estado hipnagógico. Além disso, os médiuns podem se configurar como "Imaginadores-Fortes", ou experienciadores de imagens vívidas, a um grau abaixo apenas dos psicóticos[313].

Se a conexão entre imagem mental e a produção de arte é verdadeira, então, de todos seus subconjuntos, o hipnagógico é o mais apropriado para se conceber como fonte de ideias pictóricas. Enquanto as alucinações e os sonhos são teatrais, tridimensionais, e de natureza essencialmente temporal, as imagens hipnagógicas são bidimensionais e com natureza espacial semelhante à pintura[314]. Isso significa que a matriz onde as imagens visuais se desenvolvem parece estar na superfície plana das pálpebras fechadas. A semelhança entre a superfície do papel ou da tela e o plano da pálpebra, é evidente. Portanto, há uma adequação bidimensional para imagens hipnagógicas serem representadas em desenhos e pinturas. As imagens hipnagógicas e essas formas de arte têm uma natureza comparável: há uma semelhança entre os aspectos espaciais e cromáticos de ambos. Elas parecem pertencer ao mesmo grupo, aquele de um colorido e plano — mesmo que espacialmente ilusório - universo [315].

É importante esclarecer que, em relação ao procedimento de recordação da imagem, a semelhança entre a imagem visual mental original e sua correspondente representação numa superfície não pode ser entendida como uma matriz e sua cópia. A possibilidade de as imagens visuais mentais serem representáveis não garante sua representação plástica fiel no papel ou na tela. Haverá sempre diferenças na representação, adições e mudanças durante o processo de transcrição, ou melhor, de tradução. É evidente que uma reprodução perfeita e exata da imagem original é um feito extremamente difícil de se alcançar, especialmente após um certo período de tempo ter se

313 Esses médiuns poderiam ter uma inclinação psicótica, como o Dr. Navratil sugeriu em relação a Agustin Lesage, que experimentou alucinações auditivas dentro de uma mina de carvão. Essa sugestão é particularmente verdadeira para a artista espiritualista e mediúnica francesa Jeanne Tripier, que foi internada em um hospital psiquiátrico diagnosticada com "psicose crônica de alucinações, excitação psíquica e logorréia" (ou compulsão para falar, loquacidade exagerada). Outro exemplo é Franz Bühler, um dos mestres esquizofrênicos de Prinzhom, que antes do início de sua doença estava envolvido em um círculo de espiritualistas em Chicago. Se fosse possível provar que há uma tendência psicótica em todos os médiuns, então a absorção do conceito de "Arte Mediúnica" no que eu chamei de "Arte Psicótica Marginal" seria justificada. Mas isso permanecerá um campo de controvérsia.

314 Ver os estudos de Hunt (1989) e Gillespie (1989) sobre a planura das imagens hipnopômpicas.

315 O leitor terá notado que nem esculturas nem objetos foram examinados neste livro.

passado entre a imagem e sua correlata realização[316], e mais ainda, quando a imagética possuí aquela propriedade dinâmica e metamórfica (PV 6 e 7), na qual sucessivas imagens seguem-se umas às outra, *durante um certo tempo*; daí o sujeito da experiência subjetiva terá que escolher, durante sua transcrição, apenas uma imagem ou uma determinada sequência, como os dinâmicos e cinematográficos trabalhos de Diniz. Como eu sugeri no Capítulo 3, a ideia de transcrição deve ser entendida como uma representação de um certo "caráter" da imagem; em outras palavras, uma compreensão intuitiva do imaginador sobre a estrutura profunda que subjaz às iluminações incandescentes aparentes das imagens hipnagógicas.

Ao chegar ao fim do livro, é o momento de propor o termo que abranja a circunscrição, foco da investigação. Qualquer tentativa de classificação pode ser entendida como a aplicação de uma "grade" redutora, ou um mapa, um diagrama, que sintetize um fenômeno mais amplo. Na taxonomia de entidades biológicas, essa "grade" coincide com o desenvolvimento fenotípico evolutivo da espécie. Por outro lado, em fenômenos subjetivos, classificar é sempre um esforço relativo e problemático, e sua aplicabilidade é válida apenas durante condições específicas. Nesse sentido, Arte Marginal Hipnagógica conjugaria todos os trabalhos feitos sob o efeito da psicose, que apresentam traços hipnagógicos e são influenciados por ele.

Finalmente, resta dizer que a conclusão de um livro é onde seu autor coloca em um prato da balança as suposições feitas e, no outro, os achados alcançados, e então observa para onde o peso aponta. Usar um grande número de suposições para explicar qualquer teoria é um procedimento que iria contrariar o princípio de economia da Navalha de Occam. Desconfio que naquela balança, as suposições se equilibraram com os achados: é tão estimulante elaborar construtos teóricos quanto buscar evidências para sustentá-los. Espero que este livro tenha o mérito, pelo menos, de aplicar uma abordagem materialista a um assunto estético, sem sufocá-lo, e tenha deixado espaço para a arte respirar através do constructo que apliquei.

O leitor pode agora concordar que certos aspectos do processo criativo podem não ser tão completamente insondáveis e cheios de segredos, como geralmente se assume. Certas alterações na frequência de trabalho da mente podem levar à chamada "inspiração" por caminhos que não são metafísicos nem espirituais, mas firmemente embutidos em processos materialmente demonstráveis.

Acho que podemos alterar o curso dos estudos acadêmicos em direção a uma compreensão do que, em última análise, constitui e fabrica a arte, isto é, o cérebro. É aconselhável prestar atenção especial ao estado mental

316 A transcrição exata de uma imagem mental exigiria que ela fosse uma imagem eidética (fotográfica) para ser "decalcada", veja capítulo 1.

enquanto uma espécie de máquina que infunde as obras de arte de certos indivíduos com uma fonte inesgotável de narrativas e ideias pictóricas: as maravilhosas imagens hipnagógicas!

BIBLIOGRAFIA

Ahsen, A. (1988) "Hypnagogic and Hypnopompic Imagery Transformations", *in*: Journal of Mental Imagery, Summer, vol. 12(2), pp. 1-50.

Allderidge, P. (1974) The Late Richard Dadd, 1817 — 1886. Catálogo de Exibição, The Tate Gallery, Londres.

Allport. F. H. (1955) Theories of Perception and the Concept of Structure - A review and critical analysis with an introduction to dynamic-structural theory of behavior. Chapman & Hall, Londres.

Almeida, F. C. (1981) "O Museu do Inconsciente do Brasil — Uma experiência original de psicoterapia", *in*: O Correio da Unesco, April, ano 9, nº 4.

Arieti. S. (1976) The Intrapsychic Self — feeling and cognition in health and mental illness. Basic Books, Nova York.

Arieti. S. (1974) The World of Schizophrenia: a psychostructural approach. Brunner, Nova York.

Armstrong, D. M. (1968) A Materialistic Theory of the Mind. Routledge & Kegan Paul, Londres.

Arnheim, R. (1969) Visual Thinking. Editora da Universidade da Califórnia, Los Angeles.

Bainbridge. B. (1996) Every Man for Himself. Abacus. Londres.

Balter. L.; Lothane, Z.; Spencer, J. H. (1980) "On the Analysing Instrument', *in*: Psychoanalytic Quarterly, vol. 49(3), pp. 474-504.

Ball. P. (1999) The Self-Made Tapestry — pattern formation in nature. Editora da Universidade de Oxford University. New York.

Baudelaire, C. (1971) Artificial Paradise, publicado primeiramente em 1857. Fox. E. (trad.), Herder e Herder, Nova York.

Beardsley, J. (1998) "Creating the Outsider", *in*: Private Worlds: Classic Outsider Art from Europe, Catálogo de Exibição, Museu de Arte Katonah.

Berge, Jos ten (1992) "Hallucinations and visions. Psychedelic art no longer isolated", *in*: Jone Holland, nº 3.

Berenson, Bernard (1952) The Italian Painters of the Renaissance, Editora Phaidon, Londres.

Berlin. 1. (1999) "The Romantics and their roots", The Times Literary Supplement. 19 de fevereiro, nº 5003.

Biederman, I. (1995) "Visual Object Recognition", *in*: Visual Cognition — an invitation to Cognitive Science. Kosslyn, S. and Osherson, D. (eds.), vol. 2, The MIT Press, Cambridge.

Bliss. E. L.; Clark, L. D (1962) "Visual Hallucinations", *in*: Hallucinations. West, J. L. (ed.), pp. 92-107, Grune & Straton, Nova York, Londres.

Boileau. P. & Narcejac, T. (1997) Vertigo. Publicado primeiramente em 1956. Sainsbury, G. (trad.). Bloomsbury Film Classics. Londres.

Boismont, A.B. (1853) Hallucinations: or, the rational history of apparitions, visions, dreams, ecstasy, magnetism, and somnambulism. Lindsay e Blakiston, Filadélfia.

Boyle. N. Routledge Encyclopedia of Philosophy, Versão 1.0, Londres: Routledge.

Brand-Clausen, B. (1997) "The collection of works of art in the psychiatric clinic, Heidelberg — from the beginning until 1995, *in*: Beyond Reason – art and psychosis, works from the Prinzhorn Collection. Catálogo de Exibição. Galeria Hayward, Londres.

Breton. A. (1974) Manifestoes of Surrealism. Seaver. R. e Lane, H. R. (trad.), Ann Arbor Paperbacks. Editora da Universidade de Michigan, Michigan.

Browning, O. (1892) Goethe — his life and writings. Swan Sonnennschein & CO. Londres.

Burling., R. S. (1995) From Fancy to Abyss: Poe's dark descent into the imagination. Tese de mestrado em Artes não publicada. Florida Atlantic University.

Butterworth. A.T. (1967) "The Psychotomimetic effect: a discussion of its unique nature and character, *in*: Existential Psychiatry, Winter, 489-498.

Cahill e Frith. C. (1996) "False perceptions and beliefs" *in*: Method in Madness — case studies in cognitive neuropsychiatry. Halligan, P. W. e Marshall. J. C. (eds.), Psychology Press, Hove.

Calvin. W. H. (1996) How Brains Think — evolving intelligence, then and now. Weidenfeld & Nicolson, Londres.

Cardinal. R. (1972) Outsider Art. Studio Vista, Londres.

Cardinal, R. (1975) German Romantics in Context. Studio Vista, Londres.

Cardinal. R. (1992) "Surrealism and the Paradigm of the Creative Subject", *in*: Parallel Visions — Modern Artists and Outsider Art. Tuchman., M. e Eliel. C. S. (eds.). pp. 94-119, Editora da Universidade de Princeton, Princeton.

Cardinal, R. (1996) "Andre Masson and Automatic Drawing", *in*: Surrealism – Surrealist Visuality, pp. 79-93, Ed. Silvano Levy, Editora da Universidade de Keele, Keele.

Cardinal, R, (1998) "The Gugging Experiment", Raw Vision. nº 22, primavera, pp. 65-69.

Cardinal, R, (1999) "The Sage of' Desintegration — Hallucinating Michaux; an artist's Joumey into the *lointain intérieur*. The Times Literary Supplement, 26 mar. 1999, nº 5008.

Cardinal, R, (2001) "The Beauty of Outsider Art', *in*: Private Worlds — Outsider and Visionary Art, catálogo de exibição de Henry Boxer. Loughborough University and Orleans House Gallery.

Carey, J. (1995) The Faber Book of Science. Faber and Faber, Londres, Boston.

Carroll, L. (1997) The Complete — illustrated — Lewis Carroll. Wordsworth Editions, Hertfordshire.

César. O. T., e Monteiro, J. P. (1927) Contribuição ao Estudo do Symbolismo Mystico nos Alienados: um caso de Demência Precoce Paranoide, n'um antigo escultor, Helios, São Paulo.

César, O. T. (1929) Expressão Artística dos Alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte. São Paulo.

Chaouli, M. (1999) "A Vast Unravelling — what do literary studies teach?", *in*: "Commentary", *in*: The Times Literary Supplement. 26 fev., nº 5004.

Cocteau. J. (1957) Opium. Icon Books. Knightsbridege.

Coleridge. S. T. (1964) "Prefatory Note to Kubla Khan" (from The Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge), *in*: The Creative Process - a symposium. New American Library, Nova York.

Collingwood, R. G. (1945) The Idea of Nature. Oxford at the Clarendon Press, Oxford.

Dalí, S. (1948) The Secret Life of Salvador Dalí. Chevalier, H. M. (trad.), Vision, Londres.

Dalí, S. (1997) "The Rotten Ass", *in*: revista Grand Street, *Paranoia*, nº 60, março.

Damasio, A. R. (1994) Descartes' Error: emotion, reason, and the human brain. Putman, Nova York. |

Danchin, L. (1999) "Outsider and Folk Art from the Chicago Collections: a singular vison of America", *in*: Outsider and Folk Art: The Chicago Collections. Danchin, L. e Lusardy, M. (eds.) Catálogo de exibição, pp.6-15, Halle Saint Pierre, Paris.

Davies, P. (1995) “Fractals, Chaos and Strange Attractors”, *in*: The Faber Book of Science. Carey, J. (ed.), Faber and Faber, Londres.

Dawkins, R. (1986) The Blind Watchmaker. Penguin Books, Harmondsworth.

Dawkins. R. (1998) Unweaving the Rainbow – science, delusion and the appetite for wonder. Allen Lane — The Penguin Press.

Dennert. D. (1991) Consciousness Explained. Penguin Books, Harmondsworth.

De Rola, S. K. (1997) The Golden Game — Alchemical Engravings of the Seventeen Century. Thames e Hudson, Londres.

Douglas. C. (1997) “Precious and splendid fossils”, *in*: Beyond Reason - art and psychosis, works from the Prinzhorn Collection. Catálogo de exibição, Galeria Hayward, London.

Dronke. P. (1984) Women Writers of the Middle Ages, Editora da Universidade de Cambridge, Cambridge.

Dubuffet, J. (1965) “Joseph Crepin”, *in*: L’Art Brut, f. 5, pp. 5-45, Compagnie de Art Brut, Paris.

Dubuffet, J., e Osty, E. (1965) “Le mineur Lesage”, *in*: L’Art Brut, f. 3, pp. 5-45, Compagnie de l’Art Brut. Paris.

Ebin, D. (1961) (ed.) The Drug Experience, Grove Press, Nova York.

Ende, M., e Krichbaum. J. (1985) Die Archäologie der Dunkelheit — Gespräche über Kunst und das Werk des Malers Edgar Ende, Weitbrecht. Stuttgart.

Ermentrout, G. B. & Cowan. J. D. (1979) “A mathematical theory of visual hallucinatory patterns”, *in*: Biological Cybernetics, v. 34, pp.137-50.

Ernst, M. (1964) “Inspiration to Order”, *in*: Ghiselin. B. (ed.) The Creative Process — a symposium. New American Library, Nova York.

Feinberg, I. (1962) “Visual Hallucinations in Schizophrenia”, *in*: Hallucinations. West, J. L. (ed), pp. 64-76. Grune & Straton. Nova York. Londres.

Ferris. T. (1991) (ed) The world treasury of physics. astronomy and mathematics. Little Brown and Company.

Fischer, R. (1971) "A Cartography of the Ecstatic and Meditative State", *in*: Science. 174, nº 4012. pp. 897-904.

Fischer, R. (1975) "A Cartography of Inner Space", *in*: Siegel, R. K. e West, J. L. (editores), Hallucinations — Behaviour, Experience, and Theory, pp. 197-223, Universidade da Califórnia, Los Angeles.

Flanagan, S. (1989) Hildegard of Bingen — a visionary life. Routledge, Londres.

Flournoy, T. (1994) From India to Planet Mars — A case of multiple personality with imaginary languages. Editora da Universidade de Princeton, Princeton.

Foulkes, D. (1997) "A Contemporary Neurobiology of Dreaming?", *in*: Sleep & Dreams, bisleep.medsch.ucla.edu/SRS/foulkes.htr, artigo da *internet*.

Frayn, D. H. (1987) "An Analyst's Regressive Reverie: a response to the analysand's illness", *in*: Internacional Journal of Psychoanalysis, vol. 68(2), pp. 271-277.

Freedman. S. J., Grunebaum. H. U., Stare, F. A. e Greenblatt, M. (1962) "Imagery in Sensory Deprivation", *in*: Hallucinations, West. J. L. (ed.), pp. 108-117, Grune & Straton, Nova York, Londres.

Freeman. B. (1993) "Biografias de los artistas marginales", *in*: Visiones Paralelas —Artistas Modernos y Arte Marginal. Tuchman, M. e Eliel, C. E. (eds.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Freud. S. (1996) The Interpretation of' Dreams. Publicado primeiramente em 1901. Brill, A. A. (trad.), Gramercy Books, Nova York.

Fry, E. (1986) Cubism. Londres e Nova York.

Furst, P. T. (1972) (ed.) Flesh of the Gods - the ritual use of hallucinogens. Praeger, Nova York.

Gere, C. (1998) "In Fairyland", *in*: Victorian Fairy Painting, Martineau, A. (ed.). Catálogo de exibição, Royal Academy of Arts, Merrel Holberton, Londres.

Ghiselin, B. (1964) The Creative Process — a symposium. New American Library, Nova York.

Gisbourne, M. (1992) "Jugar al tenis con el rey: arte visionario en Europa Central durante la década de 1960", *in*: Visiones Paralelas — Artistas Modernos y Arte Marginal. Tuchman. M. e Eliel, C. E. (eds). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Gillespie. G. (1989) "Lights and Lattices and where they are seen", *in*: Perceptual and Motor Skill. v. 68. 487-504. Montana.

Goldstone. S. (1962) "Psychophysics. Reality and Hallucinations", *in*: Hallucinations, West. J. L. (ed.). pp. 261-264, Grune & Straton, Nova York, Londres.

Gombrich, E. H. (1986) Arte e Ilusão — um estudo da psicologia da representação pictórica. Barbosa. R. S. (trad.), Martins Fontes, São Paulo.

Gowers. H. E. (1898) "Haschisch Hallucinations", *in*: The Strand Magazine, jun./dez., pp. 658-62, Londres.

Gray, A. A. (1987) "Nightmares, Hypnagogic Hallucinations, and Sleep Paralysis", *in*: The Nightmare – psychological and biological foundations, Kellerman, H. (ed.), Editora da Universidade de Columbia, Nova York.

Green, E, Green, A. e Walters, D. (1970) "Voluntary Control of Internal States: psychological and physiological", *in*: Journal of Transpersonal Psychology. nº 1, pp. 1-26.

Greenfield, S. (1997). The Human Brain — a guided tour, Weidenfeld & Nicolson, Londres.

Gregory, R., Harris, J., Heard, P., e Rose, D. (1995) The Artful Eye, Editora da Universidade de Oxford, Oxford.

Griffin, J. (1993) "Greek Myth and Hesiod", *in*: The Oxford History of the Classical World. Boardman. J., Griffin, J. e Murray, O. (eds.), Editora da Universidade de Oxford, Oxford.

Guttmann. E. e Maclay, W. S. (1937) "Clinical Observations on Schizophrenic Drawings", *in*: British Journal of Medical Psychology, nº 16, pp. 184-204.

Guttmann. E. e Maclay. W. S. (1936) "Mescaline and Depersonalisation: Therapeutic Experiments". Journal of Neurology and Psychopathology, nº 16, pp: 193-212.

Hall. M. D. e Metcalf. E. W. com Cardinal. R. (1994) (eds.). The Artist Outsider — creativity and the boundaries of culture. Smithsonian Institution Press, Washington, Londres.

Halligan, P. W. e Marshall. J. C. (1996) "Preface", *in*: Method in Madness — case studies in cognitive neuropsychiatry. Halligan. P. W. e Marshall, J. C. (eds), Psychology Press, Hove.

Hayter. A. (1968) Opium and the Romantic Imagination. Faber and Faber, Londres.

Hebb, D. O. (1968) "Concerning Imagery", *in*: Psychological Review, nº 75, pp. 466-77.

Hedges, K. (1994) "Pipette Dreams and the Primordial Snake-Canoe: analysis of a hallucinatory form constant", *in*: Shamanism and Rock Art in North America, pp. 103-24, Turpin, S. A., Rock Art Foundation, San Antonio.

Hildalgo, L. (1996) Arthur Bispo do Rosario — o senhor do labirinto. Rocco, Rio de Janeiro.

Holland, J. (1999) Emergence — from chaos to order. Editora da Universidade de Oxford, Londres.

Holt, R. R. (1964) "Imagery: the return of the ostracized", *in*: American Psychologist, nº 12, pp. 254-64.

Höver, O. e Knoll, M. (1974) Endogene Bildmuster. Urban & Schwarzenberg, Berlim.

Hunt, H. (1989) "A Cognitive-Psychological Perspective on Gillespie's 'Lights and Lattices': some relations among perception, imagery and thought", *in*: Perceptual and Motor Skill, Montana, v. 68, pp. 631-641.

Huxley, A. (1959) The Doors of Perception and Heaven and Hell, Penguin Books, Harmondsworth.

Hyman, T. (1998) “Storm approaching, thirty degrees — Outsiders on the inside: the creative confinement of Adolf Wölfli and Henry J. Darger”, *in*: Times Literary Supplement, pp. 20-1, 30 out.

Jakes. S. e Hemsley. D. R. (1987) “Personality and Reports of Hallucination and Imagery in a Normal Population”, *in*: Perceptual and Motor-Skills, jun., vol. 64(3, pt 1), pp. 765-766.

James, M. R. (1992) Collected Ghost Stories. Wordsworth Classics, Hertfordshire.

James, W. (1890) Principles of Psychology. Macmillan, Londres.

James, W. (1981) The Faber Book of Science, Carey, J. (ed). De Principles of Psychology (1890), Faber and Faber, Londres.

James, W. (1897) The Will to Believe — and other essays in popular philosophy. De “Notes on Some Hegelisms”, reimpresso de Mind. Abril, 1882. Longmans Green and Co., Nova York.

Jarvik, M. (1970) “Drugs, hallucinations and memory”, *in*: Keup, W. (ed.) Origin and Mechanisms of Hallucinations. Plenum Press, Nova York.

Johnston, M. D. (1987) The Spiritual Logic of Ramón Llull. Claredon Press, Oxford.

Jung, C. G. (1981) Symbols of Transformation. “An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia”, *in*: *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 5. Hull, R. E. C. (trad.). Publicado primeiramente em 1956. Routledge & Keegan Paul, Londres e Henley.

Keeler, M. H. (1970) “Klüver’s Mechanism of Hallucination as illustrated by the Paintings of Max Ernst”, *in*: Origins and Mechanisms of Hallucinations. Keup, W. (ed.), Nova York, Londres.

Kellogg, R. (1970) Analyzing Children’s Art, Mayfield Publishing Company, Palo Alto.

Kellogg, R., Knoll, M. e Kugler. J. (1965) “Form Similarity between Phosphenes of Adults and Pre-School Children’s Scribblings”, *in*: Nature, vol. 208, nº 5015, 11 dez., pp. 1129-1130.

Kertesz. A. (1979) “Visual Agnosia: The dual deficit of perception and recognition”, *in*: Cortex, nº 15. pp. 403-19.

Klee. P. (2001) Sobre a Arte Moderna e outros ensaios, Süssekind, P. (trad.), Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

Klee, P. (1984) The Diaries of Paul Klee — 1898-1918, Klee. F. (ed.), Editora da Universidade da Califórnia, Berkeley.

Klee, P. (1961) Paul Klee: the thinking eve, Spiller, J. (ed.), Lund Humphries, Londres.

Koestler, A. (1967) The Ghost in the Machine. Hutchinson, Londres.

Kosslyn, S. (1994) Image and Brain — the resolution of the imagery debate. Bradford Book, The MIT Press, Cambridge, London.

Kosslyn, S. (1995) "Mental Imagery", *in*: Visual Cognition — an invitation to cognitive Science, v. 2, Kosslyn, S. e Osherson, D. (eds.), The MIT Press, Cambridge.

Klüver. H. (1966) Mescal and Mechanisms of Hallucinations, Editora da Universidade de Chicago, Chicago.

Knauer, A. e Maloney, W. J. M. A. (1913) "A preliminary note on the psychic action of mescalin, with special reference to the mechanism of visual hallucinations", *in*: Journal of Nervous and Mental Disease, nº 40, pp. 425-36.

Knoll. M., Kugler, J., Echmeier, J. e Hofer, O. (1962) "Note on the spectroscopy of subjective light patterns", Journal of Analytical Psychology, 7, 55-69.

Krill, A. F., Alpert, H. J. e Ostfeld, A. M. (1963) "Effects of a hallucinogenic agent in totally blind subjects, *in*: Archives of Ophthalmology, nº 69. pp. 180-5.

Kurjiaka, S. K. H. (1992) "Waking Dream": Hawthorne's Hypnagogic Image of the Imagination, tese de mestrado em Artes não publicada, The University of North Carolina At Chapel Hill.

Leary, T. (1966) "The experiential typewriter", Psychedelic Review. nº 7, pp. 70-85.

Legge, M. E. (1985) Conscious Sources of the Unconscious: Ernst's use of psychoanalytic themes and imagery, 1921 — 1924, PhD Thesis. Courtauld Institute of Art, Universidade de Londres.

Leite, T. M. (1988) “Imagens Hipnagógicas — considerações da teoria e da prática”, *in*: Revista ABP-APAL, vol. 10, nº 3, pp. 69-78.

Leuner, H (1975) “The Role of Imagery in Psychotherapy”, *in*: New Dimensions in Psychiatry: a world view, Arieti, S. e Chrzanowski, G. (eds.), John Wiley & Sons, Nova York.

Lewin, L. (1931) Phantastica, Narcotic and Stimulating Drugs; their use and abuse, Kegan Paul, Londres.

Lewis-Williams, J. D e Dowson, T. A. (1988) “The Signs of All Times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic Art”, *in*: Current Anthropology, vol. 29, nº 2, abril, pp. 201-245.

Lucena. J. (1950) “Maconhismo e alucinações”, *in*: Jornal Brasileiro de Psiquiatria. nº 1, pp. 218-27.

Luria. A. R. (1969) The Mind of a Mnemonist, a little book about a vast memory. Solotaroff, L. (trad.). Cape, Londres.

Luria, A. R. (1973) The Working Brain. Pinguin Books, Harmondsworth.

Maclagan. D. (1997) “Out of Nowhere”, *in*: Raw Vision, nº 19.

Maclagan, D. (2000) “Mediumistic Art”, *in*: Raw Vision, nº 30.

Maclay, W. S. e Guttman, E. (1941) “Mescaline hallucinations in artists”, *in*: Archives of Neurology and Psychiatry, nº 45, pp.130-7.

MacGregor, J. M. (1989) The Discovery of the Art of the Insane. Editora da Universidade de Princeton, Princeton.

MacGregor, J. M. (1992) “I See a World within the World: I Dream but Am Awake”, *in*: Parallel Visions - Modern Artists and Outsider Art. Tuchman, M. e Eliel, C, S. (eds), Editora da Universidade de Princeton, Princeton.

MacKenzie, N. (1965) Dreams and Dreaming. Aldus Books, Londres.

Maizels, J. (1996) Raw Creation — Outsider Art and beyond. Phaidon Press, Londres.

Mandelbrot, B. (1982) The Fractal Geometry of Nature. Freeman, S. Francisco.

Mass, J. (1998) "Victorian Fairy Painting", *in*: Victorian Fairy Painting. Martineau. A. (ed.). Catálogo de Exibição, Royal Academy of Arts, Merrel Holberton, Londres.

Mavromatis, A (1987), Hypnagogia — the unique state of consciousness between wakefulness and sleep. Routledge & Kegan Paul, Londres, Nova York.

May, R. (1995) "Fractals, Chaos and Strange Attractors", *in*: The Faber Book of Science, Carey, J. (ed.). Faber and Faber, Londres.

McKellar, P. e Simpson. L. (1954) "Between Wakefulness and Sleep: Hypnagogic Imagery", *in*: The British Journal of Psychology. Cambridge at the University Press, vol. XLV, 45, parte 2, maio, pp. 266-276.

McKellar, P. (1957) Imagination and Thinking — a psychological analysis. Cohen & West, Londres.

McKellar, P. (1968) Experience and Behavior. Penguin Books. Harmondsworth.

McKellar, P. (1972) "Imagery from the standpoint of introspection", *in*: The Function and Nature of Imagery. Sheehan. P. (ed.). Academic Press, Nova York e Londres.

McKellar, P. (1995) "Creative Imagination: Hypnagogia and Surrealism", *in*: Journal of Mental Imagery, vol. 19 (1&2), pp. 33-42.

Medawar, P. (1982) Pluto's Republic. Editora da Universidade de Oxford, Londres.

Michaux, 4. (1963) Miserable Miracle, City Lights Books, São Francisco.

Miró, J. (1987) Joan Miró – selected writings and interviews, Rowell, M. (ed.), Thames and Hudson, Londres.

Miró, 1, (1978) Conversaciones con Joan Miró, Peral, C. (trad.), Granica Editor, Barcelona.

Morgenthaler, W. (1992) Art and Madness — the life and works of Adolf Wölfli. Esman, A. H. (trad.), Editora da Universidade do Nebraska, Lincoln e Londres.

Narby, J. (1998) The Cosmic Serpent — DNA and the origin of knowledge. Gollancz.

Navratil, L. (1996) "Art Brut & Psychiatry", Raw Vision, nº 15.

Navratil, L. (1991) "The Plastic Creation of Psychiatric Patients", in Seva, A. (org.) The European Handbook of Psychiatry and Mental Health. Prensas Universitarias y Anthropos Editorial del Hombre S.A., Barcelona.

Nielsen, T. A. (1991) "A Self-Observational Study of Spontaneous Hypnagogic Imagery Using the Upright Napping Procedure", *in*: Imagination, Cognition and Personality, vol. 11(4), pp. 353-366.

Oliveira. M. K. (1992) "O Verbal e o Não-verbal", *in*: Revista USP, nº 61, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Oster, G. (1970) "Phosphenes", *in*: Scientific American, 222 (2), pp. 83-87.

Parco-Zuliani, N. (1986) "The Progression of Hypnagogic Images", *in*: Indian Psychological Review, jul., vol. 30(4), pp. 53-55.

Pedrosa, M. (1994) Museu de Imagens do Inconsciente. FUNARTE/IBAC, Rio de Janeiro.

Penrose, R. (1989) The Emperor's New Mind: concerning computers, mind, and the laws of physics. Editora da Universidade de Oxford, Nova York.

Peterson, C. A. (1992) "Aloneness and The Isakower Phenomenon", *in*: Journal of the American Academy of Psychoanalysis, primavera, vol. 20(1), pp. 99-113.

Pierre, J. e Schuster, J. (orgs.) (1988) Os Arcanos Maiores da Poesia Surrealista e sua Exaltação, Houaiss, A. (trad.), Editora Brasiliense, São Paulo.

Pinker, S. (1995) How the Mind Works. W. W. Norton & Company, Nova York.

Plokker, J. H. (1962) Le Créateur Schizophrène, Éditions Mouton, La Haye, Paris.

Poe, E. A. (1958) The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe — with selections from his critical writings. Vol. II, Alfred A. Knopf, Nova York.

Popper, K. R. e Eccles, J. C. (1990) The self and its brain — an argument for interactionism. Routledge & Kegan Paul, Londres.

Posner, M. I. e Raichle, M. E. (1994) Images of Mind. W. H. Freeman and Company.

Powers. M. E. (1981) "The Unstrung Balloon": a study of narrative devices in nineteenth-century American Fiction, tese de doutorado não publicada. Universidade de Minnesota.

Prinzhorn. H. (1995), Artistry of the Mentally Ill: a contribution to the Psychology and Psychopatology of Configuration. Publicado primeiramente em 1972. von Brockdorff, E. (trad.), Springer-Verlag, Londres.

Pylyshy, Z. W. (1973) "What the mind's eye tells the mind's brain; A critique of mental imagery", *in*: Psychological Bulletin, nº 80, pp. 1-24,

Rand, H. (1994) Undertwasser, Benedikt Tascher, Köln.

Rappaport (1966) The Collected Papers of Rappaport. Gill, M. M. (ed.), Basic Books, Nova York.

Rang, H. P., Dale, M. M. e Ritter, J. M. (1999) Pharmacology, Churchill Livingstone, Edimburgo.

Rätz, M. (1997) "Wölfli's Vocabulary of Forms", *in*: Adolf Wölfli: Writer, Poet, Draftsman, Composer. Spoerri, E. (ed.), Editora da Universidade de Cornel, Ítaca e Londres.

Reichel-Dolmatoff, G. (1978a) Beyond the milky way: hallucinatory imagery of the Indians. Los Angeles: UCLA Latin American Center.

Rhodes. C. (2000) Outsider Art — spontaneous alternatives. Thames & Hudson, Londres.

Richardson, J. T. E. (1980) Mental Imagery and Human Memory. Macmillan Press, Londres.

Rivière. J. (1912) "Present Tendencies in Painting", *in*: Fry, E. (1986) (IIB6)

Robb. A. (1997) Alquimia & Misticismo - O Museu Hermético. Curvelo, T. (trad.), Lisboa, Taschen Verlag.

Rushdie, S. (1998) The Satanic Verses. Vintage. Great Britain.

Sacks, O. (1985) "The Disembodied Lady", *in*: The Man Who Mistook His Wife For a Hat. Picador, Londres.

Sacks, O. (1985) "The Man Who Mistook His Wife For a Hat", *in*: The Man Who Mistook His Wife For a Hat. Picador, Londres.

Sacks, O. (1996) Enxaqueca, Cia. das Letras, São Paulo.

Saint-Denys, H. da (1982) Dreams and How to Guide Them. Publicado primeiramente em 1865 como *Les Rêves et les moyens de les diriger*. Fry, N. (trad.), Duckworth, Londres.

Schaafsma, P. (1994) "Trance and Transformation in the Canyons: shamanism and early Art on the Colorado Plateau" *In*: Shamanism and Rock Art in North America, Solveig, A. T., Rock Art Foundation, San Antonio.

Schacter, D. (1976) "The Hypnagogic State: A Critical Review of the Literature", *in*: Psychological Bulletin, vol. 83, nº 3, pp. 452-481.

Schweiger, A. (1985) "Harmony of the Spheres and The Hemispheres: the arts and hemispheric specialization", *in*: The Dual Brain — hemispheric specialization in humans. Benson, F. & Zaidel, E. (eds.). The Guilford Press, Nova York, Londres.

Series. C. (1995) "Fractals, Chaos and Strange Attractors", *in*: The Faber Book of Science. Carey, J. (ed.), Faber and Faber, Londres.

Shepard, R. N. (1978) "Externalization of Mental Images, and the Act of Creation, *in*: Visual Learning, Thinking, and Communication. Randhawa, B. S. e Coffman, W. E. (eds.), pp. 133-189, Academic Press, Londres.

Siegel, R. K. (1977) "Hallucination", *in*: Scientific American. vol. 237, out., nº 4, pp.132-140.

Siegel, R. K. e Jarvik, M. E. (1975) "Drug-Induced Hallucinations in Animals and Man". *In*: Hallucinations – behaviour, experience, and theory, Siegel, R. K., e West, L. J. (eds.), Universidade da Califórnia, Los Angeles.

Silberer, H. (1909) “Report on A method of eliciting und observing certain symbolic hallucination-phenomena”, *in*: Organization and Patologhy of Thought, Rapaport, D. (1951), pp. 195-207, Editora da Universidade de Columbia, Nova York.

Silveira, N. (1973) “Dionysos - Um Comentário Psicológico”, *in*: Quaternio. Grupo de Estudos C. G. Jung, Rio de Janeiro.

Silveira, N. (1981) Imagens do Inconsciente. Alhambra, Brasília.

Silveira, N. (1992) O Mundo das Imagens. Ática, São Paulo.

Simon, P. M. (1888) Le Monde des Rêves. Librairie J. B. Baillière, Paris.

Singer. C. (1958) “The Visions of Hildegard of Bingen”, *in*: From Magic to Science. Dover, Nova York.

Smith, D. A. e Andresen, J. J. (1988) “Shadows in Dreams”, *in*: Contemporary Psychoanalysis, jan., vol. 24(1), pp. 46-60.

Smrekar. A. (1991) Surrealism and Painting: representations in theory and criticism in |Paris, 1925-1998 (France), tese de doutorado não publicada, Universidade de Harvard.

Solomon, P. e Mendelson, J. (1962) “Hallucinations in Sensory Deprivation”, *in*: Hallucinations. West. J. L. (ed.), pp. 135-157, Grune & Straton, Nova York. Londres.

Spiller. J. (1961) (ed.) Paul Klee: The Thinking Eve — The Notebooks of Paul Klee. Lund Humpries, Londres.

Spoerri, E. (1997) “Adolf Wölfli: writer, poet, draftsman, composer”, *in*: Adolf Wölfli: writer, poet, draftsman, composer. Spoerri, E. (ed.), Editora da Universidade de Cornel, Ítaca e Londres.

Stahl, P. W. (1989) “Identification of Hallucinatory Themes in the Late Neolithic Art of Hungary”, *in*: Journal of Psychoactive Drugs. Vol. 21(1), pp. 101-12, janeiro-março.

Symons, D. (1993) The stuff that dreams aren’t made of: why wake-state sensory experiences differ”, *in*: Cognition, nº 47, pp. 181-2 17.

Tart, C. (1971) “Scientific foundation for the study of altered states of consciousness”, *in*: The Journal of Transpersonal Psychology, nº 3, pp. 93-124.

Tausk, V. (1933) “On the Origin of the Influencing Machine in Schizophrenia”, *in*: Psychoanalytic Quarterly, vol. 2, pp. 519-56.

Tchekhov, A. P. (2006) “O Beijo e outras histórias”, Editora 34, São Paulo.

Thevoz, M. (1995) Art Brut, Emmons, J. (trad.), Booking International, Genebra.

Tholey, P. (1983) “Techniques for Inducing and Manipulating Lucid Dreams”, *in*: Perceptual and Motor Skills, nº 57, pp. 79-90.

Thomas, N. J. T. (1989) “Experience and theory as determinants of attitudes toward mental representation — the case of Knight Dunlap and the vanishing images of J. B. Watson”, *in*: American Journal of Psychology, nº 102, pp- 395-412.

Thompson, D’Arcy W. (1961) On Growth and Form, Editora da Universidade de Cambridge, Cambridge.

Tufik, S. (2001) “O Custo Social do Sono”, *in*: Ciência Hoje. Entrevista com Costa, V. R., abril, vol. 29. nº 170, pp. 6-10, SBPC, Rio de Janeiro.

Tye, M. (1991) The Imagery Debate. The MIT Press, Cambridge, Mass. Londres.

Van den Berg, D. J. (1993) “Seeing the unseen in visionary painting”, *in*: Suid-Afrikaanse Tydsskrif vir Kunsgeskiedenis. Novembro, nº 11.

Van Dusen, W. (1972) The Natural Death in Man. Swedenborg Foundation, Nova York.

Walsh, D. (1983) The Mysticism of Innerwordly Fulfillment: A Study of Jacob Boehme, Editora da Universidade da Flórida, Gainesville.

Warren, C. (1990) “Use of Hypnagogic Reverie in Collection of Earliest Recollections”, *in*: Individual Psychol Journal of Adlerian Theory, Research and Practice, set., vol. 46(3), pp. 317-323.

Wellmann, K. F. (1978) "North American Indian Rock Art and Hallucinogenic Drugs", Special Communication, *in*: Journal of the American Medical Association, 14 de abril, vol. 239, nº 15. pp.1524-7.

West, J. L. (1962) "A General Theory of Hallucinations and Dreams", *in*: Hallucinations, West, J. L. (ed.), pp. 275-290, Grune & Straton, Nova York, Londres.

Whitley, D. S. (1994) "Shamanism. Natural Modelling and the Rock Art of Far Western North American Hunter-Gatherers", *in*: Shamanism and Rock Art in North America. Solveig, A.T., Rock Art Foundation, San Antonio.

Wordsworth, W. (1994) The Works of William Wordsworth. Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire.

Yates. F. A. (1954) "The Art of Ramón Llull", *in*: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, nº 17, pp. 115-73.

Outras referências

Beyond Reason: Art and Psychosis — Works from the Prinzhom Collection (1996), Galeria Hayward, Londres, Catálogo de Exibição.

Outsider Art — Collection Charlotte Zander (1999), Dichter, C. Museu Charlotte Zander, Bönnigheim, Catálogo de Exibição.

Sonneastro — Die Künstler aus Gugging (1990). Navratil, L., Feilacher, J. e Thévoz, M. (eds). Catalogue NÖ Landesmuseums. Haus der Künstler, Gugging, Catálogo de Exposição.

The Penguin Book of Art Writing (1998), Gayford, M. e Wright, K. (eds), Viking, Penguin Books, Londres.

The Prinzhom Collection (1984), catálogo de exibição organizado pelo Museu de Arte Krannert e Universidade de Illinois em colaboração com a Coleção Prinzhorn, Universitdade de Heidelberg.

Victorian Fairy Painting (1998). Martineau. A. (edit.), Royal Academy of Arts, Merrel Holberton, Londres, Catálogo de Exposição.

The Oxford Companion to the Mind (1987) Gregory, R. L, (ed.), Editora da Universidade de Oxford, Oxford, Nova York.

Bauhaus (1974) Engels. H., Keller, W., Rissone. N. e Welzel, E. (trad.), Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart.

Private Worlds: Classic Outsider Art From Europe (1998) Beardsley, J. e Cardinal, R. (curadores), Museu de Arte Katonah, Catálogo de Exposição.

De Saint-Anne et d'Ailleurs (2000) Collection ancienne du Centre d'étude de l'expression Clinique des maladies mentales et de I'encéphale Centre hospitalier Saint-Anne. Galerie Saint-Germain.

MODELO DE FORMAS CONSTANTES (FC)

FC #

1- Linhas retas paralelas



2- Linhas onduladas paralelas



3- Zigue-zague, crenelação, serpentina



4- Curva catenária



5- Movimento concêntrico de círculos e polígonos



6- Espiral, hélice



7- Linhas radiantes (asteriscos)



8- Túnel, funil



9- Treliça, grade, favo de mel



10- Pontos, discos, pontilhados



11- Redução



12- Ramificação



MODELO DE PROPRIEDADES VISUAIS (PV)

PV #

1 - Coexistência de geometria e figuração

2 - Simetria

2.1 - Axial

2.2 - Caleidoscópica

3 - Categorias Mistas

3.1 - Hibridismo

3.2 - Dismorfopsia

3.3 - Macropsia e Micropsia (Megalopsia)

3.4 - Segmentação (mosaico)

4 - Poliopia (multiplicação, repetição)

5 - Imagens Auditivas e Visuais

6 - Dinâmica

7 - Metamorfose

8 - Luzes

Observações:

- A PV 1 caracteriza a fronteira entre o primeiro estágio figurativo e o segundo estágio geométrico do estado hipnagógico;

- A PV 2 aparece tanto no primeiro quanto no segundo estágio;

- A PV 3 ocorre apenas no segundo estágio e caracteriza a maioria de suas imagens;

- A PV 4 aparece em ambos os estágios;

- A PV 5 representa a possível concomitância de imagens auditivas e visuais pelo experimentador;

- A PV 6 aparece em ambos os estágios;

- A PV 7 aparece em ambos os estágios;

- A PV 8 é mais típica do primeiro estágio;

- A PV 7 “Metamorfose” é, em certo sentido, uma variante da PV 3 “Categoria Mista” com a PV 6 “Dinâmica”.

REPERTÓRIO DE ESTRATÉGIAS (RE)

As Formas Constantes (FC) podem ser aplicadas em uma obra de arte de acordo com certos princípios. Os métodos de trabalho do artista, os usos aplicados pelo artista às FC e as elaborações realizadas constituem o seguinte Repertório de Estratégias. Portanto, as FC* podem funcionar em uma obra de arte como:

A - Um elemento figurativo, dispositivo, objeto ou propriedade que se mantém sozinho. Desse modo, a forma em questão pode se manter sozinha, independente de outras configurações.

B - Um dispositivo decorativo, ornamentando algo mais ou pertencente a uma certa parte ou seção da obra.

C - Uma estrutura que envolve a imagem inteira, a composição inteira, organizando outros elementos.

D - Um dispositivo organizacional de uma figura particular:

D.1 - andaime, estrutura, esqueleto da figura;

D.2 - bloco de construção, tijolos, preenchimento da figura.

E - Uma associação de diferentes FC:

E.1 - em interconexões;

E.2 - uma estruturando as outras.

* Observação: Algumas dessas estratégias também podem ser aplicadas às Propriedades Visuais.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 001 - Seis pinturas de autoria do Marquês Hervey de Saint-Denys, de Saint-Denys (1982)

Fig. 002 - Desenho de um paciente esquizofrênico, de Bobon & Maccagnani (1962), reproduzido em Arieti (1974)

Fig. 003 - Pintura de um paciente com enxaqueca, de Sacks (1992)

Fig. 004 - Mudanças em imagens complexas, reproduzidas em Siegel & Jarvik (1975)

Fig. 005 - Fenômenos entópticos em relação à Arte Rupestre, de Lewis-Williams & Dowson (1988)

Fig. 006 - Emygdio de Barros, (FC em andamento), óleo sobre papel, *ca*. 1970, Museu de Imagens do Inconsciente

Fig. 007 - Mauricio de Souza, "Cascão"

Fig. 008 - Martin Rowson, "*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*" ("A Vida e Opiniões de Tristram Shandy, Cavalheiro"), Picador, 1996

Fig. 009 - Peter Brookes, Cartoom, com Anthony Blair, *The Times*, 11 de fevereiro de 1997

Fig. 010 - Winsor McCay, "*Little Nemo in Slumberland*", *ca*. 1905-9

Fig. 011 - Winsor McCay, "*Little Nemo in Slumberland*", *ca*. 1905-9

Fig. 012 - Saul Bass, capa do livro e pôster do filme *Vertigo*, 1958

Fig. 013 - Hildegard de Bingen, "*Scivias - Rupertsberg Codex*", *ca*. século 12

Fig. 014 - Hildegard de Bingen, "*Liber Divinorum Operum*", *ca*. século 13

Fig. 015 - Fernando Diniz, "Estrela", guache sobre papel, 50x35, *ca*. 1980, MII

Fig. 016 - Rámon Llull, "*Ars Brevis*", 1578, reproduzido em Robb (1997)

Fig. 017 - A. Kircher, "*Ars Magna Sciendi*", 1669, reproduzido em Robb (1997)

Fig. 018 - Fernando Diniz, "Estrela", guache sobre papel, 50x35, *ca*. 1980, MII

Fig. 019 - Richard Dadd, "*Contradiction: Oberon and Titania*" ("Contradição: Oberon e Titânia"), óleo sobre tela, oval: 61x75.5, 1854-8

Fig. 020 - Richard Dadd, "*The Fairy Feller's Master Stoke*" ("O Golpe de Mestre do Lenhador das Fadas "), óleo sobre tela, 54x39.4, 1855-64

Fig. 021 - Richard Dadd, "*Come unto these Yellow Sands*" ("Vinde para essas Areias Amarelas"), óleo sobre tela, 55.3x77.5, 1842

Fig. 022 - Richard Dadd, "*Titania Sleeping*" ("Titânia Dormindo"), óleo sobre tela, 64.8x77.5, 1841

Fig. 023 - Henry Singleton, "*Ariel on a Bat's Back*" ("Ariel nas Costas de um Morcego"), óleo sobre tela, 100.2x125.7, 1919

Fig. 024 - P - Daniel Maclise, "*The Disenchantment of Bottom*" ("O Desencantamento de Bottom"), óleo sobre tela, 127x101.6, 1832

Fig. 025 - Robert Huskisson, "*Come unto these Yellow Sands*" ("Vinde para essas Areias Amarelas"), óleo sobre painel, 34.9x45.7, 1847

Fig. 026 - Robert Huskisson, "*The Midsummer Night's Fairies*" ("As Fadas de uma Noite de Verão"), óleo sobre painel, 28.9x34.3, 1847

Fig. 027 - Joseph Noël Paton, "*The Reconciliation of Oberon and Titania*" ("A Reconciliação de Oberon e Titânia"), óleo sobre tela, 76.2x123.2, 1847

Fig. 028 - Joseph Noël Paton, "*The Quarrel of Oberon and Titania*" ("A Discórdia de Oberon e Titânia"), óleo sobre tela, 99.1x152.4, 1849

Fig. 029 - Henry Fuseli, "*Titania's Awakening*" ("O Despertar de Titânia"), óleo sobre tela, 222.3x280.7, 1785-90

Fig. 030 - John Anster Fitzgerald, "*The Nightmare*" ("O Pesadelo"), aquarela sobre papel, 22x28, 1857-58

Fig. 031 - John Anster Fitzgerald, "*The Fairy's Barque*" ("A Barca da Fada"), óleo sobre tela, 26x31, 1860

Fig. 032 - John Anster Fitzgerald, "*The Artist's Dream*" ("O Sonho do Artista"), óleo sobre cartão, 25.4x30.5, 1857

Fig. 033 - Charles Doyle, "*Self-Portrait, a Meditation*" ("Autorretrato, uma Meditação"), aquarela com caneta e tinta sobre papel, 21.6x52.7, 1885-93

Fig. 034 - Max Ernst, "*Oedipus*" ("Édipo"), 1931, capa da edição do *Cahier d'Art*, Paris, 1937

Fig. 035 - Natterer, "*The Miraculous Shepherd*" ("O Pastor Miraculoso"), lápis sobre cartão de aquarela, envernizado, 24.5x19.5, antes de 1919, Coleção Prinzhorn

Fig. 036 - Salvador Dalí, "*Dream Caused by The Flight of the Bee Around a Pomegranate One Second Before Waking Up*" ("Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao Redor de uma Romã Um Segundo Antes de Acordar"), óleo sobre tela

Fig. 037 - Juan Miró, "*Harlequin's Carnaval*" ("O Carnaval do Arlequim"), óleo sobre tela, 1924-25

Fig. 038 - Edgar Ende, "*Saturnischer Tanz*" ("Dança Saturnina"), óleo sobre tela, 70.5x90, 1959

Fig. 039 - Malcolm McKesson, sem título, caneta e tinta, do catálogo de exposição, Galeria Henry Boxer

Fig. 040 - Richard Nisbett, Mariner, "*Psychotic Map*" ("Mapa Psicótico"), aquarela, Sociedade Histórica da Pensilvânia, Filadélfia, de MacGregor (1989)

Fig. 041 - James Tilly Matthews, "*DIAGRAM, or Plan of the Cellar, or Place where the Assassins Rendezvous and Work*" ("DIAGRAMA, ou Planta do Porão, ou Lugar onde os Assassinos se Encontram e Trabalham"), de John Haslam, *Ilustrations of Madness* (1810), Londres, reproduzido em MacGregor (1989)

Fig. 042 - Jonathan Martin, "*Jonathan Martin's Combat with the Black Lion of Hell and All His Combined Power*" ("Combate de Jonathan Martin com o Leão Negro do Inferno e Todo o Seu Poder Combinado"), lápis, 1829, Galeria de Arte da Cidade de Nova York, de MacGregor (1989)

Fig. 043 - Anônimo, "*Soul of the Earth*" ("Alma da Terra"), desenho de A. A. Tardieu (1872), reproduzido em MacGregor (1989)

Fig. 044 - Diagrama

Fig. 045 - Wölfli, "*Juno, Goddess of the Negroes*" ("Juno, Deusa dos Negros"), lápis sobre papel, 99.5x74.5, 1904, KMB--Kunstmuseum Bern

Fig. 046 - Wölfli, "*The Amazons*" ("As Amazonas"), lápis sobre papel, 64.4x99, 1919, KMB

Fig. 047 - Wölfli, "*The Great God-Father-Hat with St. Adolf-kiss, giant-fountain*" ("O Grande Deus-Pai-Chapéu com St. Adolf-Beijo, Fonte Gigante", lápis e crayon sobre papel, 99.8x71.8, 1911, KMB

Fig. 048 - Wölfli, "*English-Great British Colonial Districts*" ("Distritos Coloniais Britânicos-Grandes da Inglaterra"), lápis e crayon sobre papel, 99.8x71.8, 1911, KMB

Fig. 049 - Wölfli, "*General view of the island Neveranger*" ("Vista Geral da Ilha Nuncaódio"), lápis e crayon sobre papel, 99.8x71.2, 1911, KMB

Fig. 050 - Wölfli, "*The Meider-Giant-Cellar in Australia*" ("A Adega Gigante- Evitadora na Austrália"), lápis e crayon sobre papel, 99x74, 1909, KMB

Fig. 051 - Wölfli, "*Great-Great-Goddess Regenttia*" ("Grande-Grande Deusa Regenttia"), lápis e crayon sobre papel, 27.6x21.4, 1915, KMB

Fig. 052 - Wölfli, "*St. Adolf-Angel-Pear from St. Adolf's star*" ("St. Adolf-Anjo-Pera da Estrela de St. Adolf"), lápis e crayon sobre papel, 100x72, 1913, KMB

Fig. 053 - Natterer, "*Antichrist*" ("Anticristo"), lápis e aquarela sobre papel, 20x26, *ca*. 1917, Coleção Prinzhorn

Fig. 054 - Natterer, "*The World Axis and Rabbit*" ("O Eixo do Mundo e Coelho"), lápis e aquarela sobre papel, 25x20, *ca*. 1919, Coleção Prinzhorn

Fig. 055 - Natterer, "*Witch with Eagle*" ("Bruxa com Águia"), lápis sobre papel, 20x25, *ca*. 1919, Coleção Prinzhorn

Fig. 056 - Natterer, "*Witch's Head*" ("Cabeça de Bruxa"), lápis e aquarela sobre papel, 32x40, *ca*. 1919, Coleção Prinzhorn

Fig. 057 - Natterer, (Pequena Paisagem), lápis, aquarela com branco opaco sobre cartão, 4.6x6.5, *ca*. 1909/33, Coleção Prinzhorn

Fig. 058 - Natterer, “Amorette”, lápis, aquarela com branco opaco e verniz sobre papel, 14x9, *ca*. 1909/33, Coleção Prinzhorn

Fig. 059 - Natterer, “Prinzregent Luitpold” (Príncipe Regente Luitpold), lápis e verniz sobre papel, 20.8x6.2, *ca*. 1909/33, Coleção Prinzhorn

Fig. 060 - Hélène Smith, “Paisagem Marciana”, aquarela e têmpera a ovo sobre papel, 22x30, 1896, como reproduzido em MacGregor (1992)

Fig. 061 - Emygdio de Barros, óleo sobre tela, 46x69, 19.06.1970, MII-Museu de Imagens do Inconsciente

Fig. 062 - Adelina, (Dedos/Lâminas), óleo sobre papel, 45x33, 05.10.1972, MII

Fig. 063 - Adelina, (Fitotropos), lápis sobre papel marrom, 48x33, 06.12.1962, MII

Fig. 064 - Adelina, (Fitotropos), óleo sobre papel, 30x22, 30.04,19??, MII

Fig. 065 - Adelina, (Fitotropos), giz de cera sobre papel, 26x20, 21.02.1950, MII

Fig. 066 - Adelina, (Fitotropos), giz de cera sobre papel, 20x26, 21.02.1950, MII

Fig. 067 - Adelina, (Teriantropos), óleo sobre papel, 45x33, sem data, MII

Fig. 068 - Adelina, (Casal), guache sobre papel, 48x33, 05.05.1961, MII

Fig. 069 - Adelina, (Homem com olhar de cachorro), óleo sobre papel, 44x33, sem data, MII

Fig. 070 - Adelina, (Aparição Dismorfópsica), 50x30, sem data, MII

Fig. 071 - Adelina, (Perfil), óleo sobre papel, 50x30, sem data, MII

Fig. 072 - Carlos Pertuis, “Planetário de Deus”, óleo sobre papel, 55x37, 1947, MII

Fig. 073 - Carlos Pertuis, “Mandala”, guache sobre papel, 50x33, sem data, MII

Fig. 074 - Carlos Pertuis, (Sol), guache sobre papel, 76x56, 19.01.1951, MII

Fig. 075 - Carlos Pertuis, (Careta), guache sobre papel, 49x37, 1958, MII

Fig. 076 - Carlos Pertuis, a), b), c) e d) (Rostos Radiantes), lápis sobre papel de cartão, 28x17 cada, antes de 1946, MII

Fig. 077 - Carlos Pertuis, a), b) e d) (Rostos Paisagísticos), guache sobre papel, 28x29 cada, sem data, MII

Fig. 078 - Carlos Pertuis, “Pinturas Visionárias”, óleo sobre tela, 60x62, 29.09.1952, MII

Fig. 079 - Carlos Pertuis, “Pinturas Visionárias”, óleo sobre tela, 42x66, 1952, MII

Fig. 080 - Carlos Pertuis, (Istmo), guache sobre papel, 48x62, sem data, MII

Fig. 081 - Carlos Pertuis, (Chapéu de Peixe), guache sobre papel, 38x33, sem data, MII

Fig. 082 - Carlos Pertuis, (Metamorfoses), guache sobre papel de transferência, 42x32, sem data, MII

Fig. 083 - Carlos Pertuis, a), b), c) e d) (Metamorfoses), guache sobre papel de transferência, 38x38 cada, MII

Fig. 084 - Carlos Pertuis, (Enxame de Moscas), lápis sobre papel, 21x32, junho de 1951, MII

Fig. 085 - Carlos Pertuis, a) e b) (Sol, Estrela e Teriantropos), 21x33 cada, 1951, MII

Fig. 086 - Carlos Pertuis, (O que Essas Pessoas Fazem no Topo da Montanha Congelada?), lápis sobre papel, 30x21, 04.07.1951, MII

Fig. 087 - Carlos Pertuis, “O Aparelho da Razão com Pessoas Mártires”, guache sobre papel, 47x33, 18.03.1957, MII

Fig. 088 - Carlos Pertuis, “Euridíceas do Ari”, guache sobre papel, 48x33, 13.04.1957, MII

Fig. 089 - Carlos Pertuis, (W), óleo sobre madeira, 66x48, 04.07.1963, MII

Fig. 090 - Carlos Pertuis, (Peixe/Gato), giz de cera sobre papel, 36x56, *ca.* 1975, MII

Fig. 091 - Carlos Pertuis, “Andarilhos”, giz de cera sobre papel, 56x36, 11.03.1975, MII

Fig. 092 - Carlos Pertuis, (Raposa no Ovo), giz de cera sobre papel, 47x32, 20.06.1975, MI

Fig. 093 - Carlos Pertuis, (Pai), giz de cera sobre papel, 48x33, *ca.* 1977, MII

Fig. 094 - Fernando Diniz, (Natureza Morta), óleo sobre papel, 36x55, 27.03.1973, MII

Fig. 095 - Fernando Diniz, a) e b) “Japoneses”, óleo sobre papel, 48x33 cada, 27 e 29.07.1970, MII

Fig. 096 - Fernando Diniz, a), b), c) e d), (Teoria Atomística), guache sobre papel, 48x33 cada, 19.08.1958, MII

Fig. 097 - Fernando Diniz, “Estrela”, giz de cera sobre papel, 50x72, 07.10.1970, MII

Fig. 098 - Fernando Diniz, (Funil), óleo sobre papel, 55x36, 04.12.1970, MII

Fig. 099 - Fernando Diniz, (Grade Animada), óleo sobre papel, 37x56, sem data, MII

Fig. 100 - Fernando Diniz, (Sala de Estar), giz de cera sobre papel, 50x70, 26.09.1972, MII

Fig. 101 - Fernando Diniz, (Máscaras), óleo sobre papel, 33x48, 04.02.1964, MII

Fig. 102 - Fernando Diniz, (Pianista), óleo sobre tela, 50x60, 26.01.1979, MII

Fig. 103 - Fernando Diniz, a) (Química Orgânica), giz de cera sobre papel, 30x21, 1979, MII; b) fragmento de uma capa de livro, MII

Fig. 104 - Fernando Diniz, (Molécula Química), giz de cera sobre papel, 28x33, sem data, MII

Fig. 105 - Fernando Diniz, a), b), c) e d), (Estudo de Geometria), óleo sobre madeira, 20x34 cada, 04.02.1957, MII

Fig. 106 - Fernando Diniz, “Estrela”, guache sobre papel, 35x50, 03.08.1979, MII

Fig. 107 - Fernando Diniz, (Orfismo de Diniz), óleo sobre papel, 24x33, 20.03.1957, MII

Fig. 108 - Fernando Diniz, (Megalopsia Háptica), óleo sobre papel, 50x36, 27.03.1979, MII

Fig. 109 - Fernando Diniz, (Figura Animada), óleo sobre papel, 37x56, 05.10.1973, MII

Fig. 110 - Fernando Diniz, a), b), c) e d), (Máquina Voadora), guache sobre papel, 33x48 cada, 03.05.1980, MII

Fig. 111- Fernando Diniz, (Paisagens Simétricas), a) óleo sobre papel, 22x35, 29.09.1971, MII, e b) óleo sobre papel, 22x35, 21.10.1971, MII

Fig. 112 - Fernando Diniz, (Suporte Perspectivo), óleo sobre papel, 37x51, 22.08.1974, MII

Fig. 113 - Fernando Diniz, “O Universo de F. Diniz - O Mundo das Estrelas”, óleo sobre tela, 190x79, sem data, MII

Fig. 114 - Fernando Diniz, (Pinturas Classificatórias), óleo sobre madeira, 55x65, 1949, MII

Fig. 115 - Fernando Diniz, (Chapéu), óleo sobre papel, 52x33, 24.07.1962, MII

Fig. 116 - Fernando Diniz, (Pinturas Classificatórias), óleo sobre tela, 45x60, 29.12.1953, MII

Fig. 117 - Fernando Diniz, (Natureza Morta), óleo sobre tela, 57x48, 1950, MII

Fig. 118 - Octávio Ignácio, (Fera Magnífica), óleo sobre papel, 55x36, 27.04.1972, MII

Fig. 119 - Octávio Ignácio, a) (Garra), lápis e giz de cera sobre papel, 18x28, 28.07.1967; b) (Pássaro/Rosto), lápis e giz de cera sobre papel, 18x28, 14.07.1967, MII

Fig. 120 - Octávio Ignácio, (Cara Louro & Boneco Vermelho), lápis e giz de cera sobre papel, 29x31, 06.03.1967, MII

Fig. 121 - Octávio Ignácio, (Rosto Facetado), lápis sobre papel, 55x37, 11.02.1974, MII

Fig. 122 - Octávio Ignácio, (Olho Furado), lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 08.07.1976, MII

Fig. 123 - Octávio Ignácio, (Perna Amputada), lápis e giz de cera sobre papel, 48x33, 14.10.1974, MII

Fig. 124 - Octávio Ignácio, sem título “Ilson”, lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 02.10.1972, MII

Fig. 125 - Octávio Ignácio, “Carlos Souto”, lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 02.10.1972, MII

Fig. 126 - Octávio Ignácio, (Aquário, Cachorro e Mosca), lápis sobre papel, 36x55, 03.08.1978, MII

Fig. 127 - Octávio Ignácio, “Diferencial”, lápis e giz de cera sobre papel, 36x55, 02.04.1979, MII

Fig. 128 - Octávio Ignácio, (Garçom Teriantropo), lápis e giz de cera sobre papel, 55x36, 13.07.1976, MII

Fig. 129 - Octávio Ignácio, (Arma com Pernas), lápis e giz de cera sobre papel, 37x57, 10.06.1972, MII

Fig. 130 - Octávio Ignácio, (Processo de Amalgamação), lápis sobre papel, 33x55, *ca*. 1974, MII

Fig. 131 - Octávio Ignácio, (Processo de Amalgamação), lápis e giz de cera sobre papel,

37x55, 15.07.1974, MII

Fig. 132 - Octávio Ignácio, (Teriantropos), giz de cera sobre papel, 55x36, 17.01.1975, MII

Fig. 133 - Octávio Ignácio, (Êxtase da égua), lápis e giz de cera sobre papel, 31x51, sem data, MII

Fig. 134 - Octávio Ignácio, (Dedos dos Pés/Pênis), lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 22.02.1979, MII

Fig. 135 - Octávio Ignácio, (Sexo), lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 29.03.1979, MII

Fig. 136 - Octávio Ignácio, "Trézé", lápis sobre papel, 33x49, 28.12.1979, MII

Fig. 137 - Octávio Ignácio, "Jardineiro", lápis e giz de cera sobre papel, 37x56, 06.03.1979, MII

Fig. 138 - Octávio Ignácio, "Guanobojora", lápis e giz de cera sobre papel, 36x55, 10.03.1975, MII

Fig. 139.a - Octávio Ignácio, "Dão Pedro II (A Despedida do Jardineiro)", 36x33, 11.04.1980, MII

Fig. 139.b - Heinrich Anton Müller, "*House, Tree, and Figure*" ("Casa, Árvore e Figura"), guache, giz de cera e lápis sobre cartão, 35x45, *ca*. 1917/22, Sociedade de Psiquiatria, KMB, do catálogo da exposição *Private Worlds* (Mundos Privados)

Fig. 140 - Rafael, (Malhas), guache sobre papel, 23x32, por volta de 1946/48, MII

Fig. 141 - Rafael, (Natureza Morta), nanquim sobre papel, 32x47, por volta de 1948/51, MII

Fig. 142 - Rafael, (Natureza Morta), nanquim sobre papel, 47x31, 1949, MII

Fig. 143 - Rafael, (Natureza Morta), nanquim sobre papel, 47x31, 1949, MII

Fig. 144 - Rafael, (Imagem Mental Visual e Organização do Córtex), nanquim sobre papel, 48x30, 27.03.1949, MII

Fig. 145 - Rafael, (Rosto Bizantino), nanquim sobre papel, 48x30, por volta de 1948/51, MII

Fig. 146 - Rafael, (Cena), nanquim sobre papel, 48x31, 04.08.1948, MII

Fig. 147 - Rafael, "Crucifixo", nanquim sobre papel, 47x31, 1949, MII

Fig. 148 - Rafael, (Naturezas Mortas Enredadas), aquarela sobre papel, 31x47, 1948, MII

Fig. 149 - Rafael, (Rostos Enredados), aquarela sobre papel, 32x23, *ca*. 1948/51, MII

Fig. 150 - Rafael, (Rostos Enredados), aquarela sobre papel, 24x34, 15.10.1968, MII

Fig. 151 - Rafael, (Rostos Enredados), tinta sobre papel, 24x34, 15.10.1968, MII

Fig. 152 - Rafael, a) e b) (O Vazio), caneta hidrográfica sobre papel, 28x36 cada, 17.03.1973, MII

Fig. 153 - Rafael, (O Vazio): a) caneta hidrográfica sobre papel, 28x35, 25.06.1973; e b) caneta hidrográfica sobre papel, 28x35, 12.06.1973, MII

Fig. 154 - Rafael, "Martinha", caneta hidrográfica sobre papel, 22x30, *ca*. 1969/71, MII

Fig. 155 - Rafael, (O Vazio), caneta hidrográfica sobre papel, 35x50, 04.04.1978, MII

Fig. 156 - Rafael, "Borboleta", nanquim sobre papel, 36x55, 27.11.1979, MII

Fig. 157 - Rafael, (Rosto Enredado), lápis sobre papel, 32x48, 09.07.1968, MII

Fig. 158 - Paul Klee, "*Corporeo-spatial tensions*" ("Tensões Corpóreo-Espaciais"), conforme reproduzido em Klee (1961)

Notas sobre as Ilustrações

Nas informações que acompanham as ilustrações: todas as dimensões estão em centímetros, e a altura precede a largura.

Todas as figuras (de 019 a 033) da subseção *Victorian Fairy Painting* (Pintura de Fada Vitoriana) são do Catálogo de Exposição *Victoria Fairy Painting* (1998), *Royal Academy of Arts*, Londres. Todas as obras de Wölfli pertencem a Adolph-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum, Bern (KMB). Todas as obras dos estudos de caso brasileiros pertencem ao Museu de Imagens do Inconsciente (MII).

As dimensões das obras dos estudos de caso brasileiros são aproximadas.

Todos os títulos entre aspas são títulos aceitos, conhecidos ou extraídos de anotações escritas nas obras; eles também podem estar relacionados a gêneros de pintura. Os títulos entre parênteses foram dados por mim, de acordo com *insights* das próprias obras ou com os preceitos deste livro, quando apropriado.

Fig. 001 - Seis pinturas de autoria do Marquês Hervey de Saint-Denys, de Saint-Denys (1982)

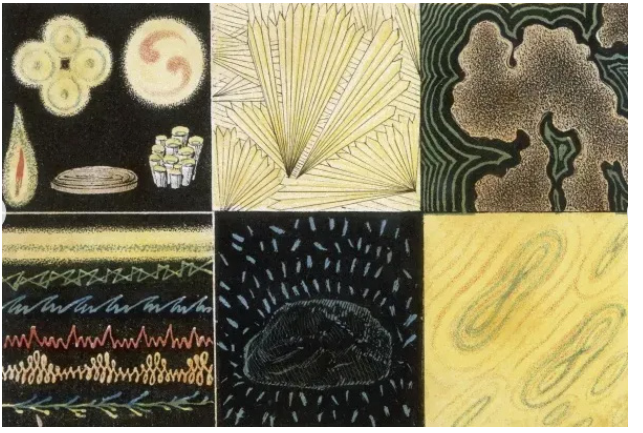


Fig. 002 - Desenho de um paciente esquizofrênico, de Bobon & Maccagnani (1962), reproduzido em Arieti (1974)

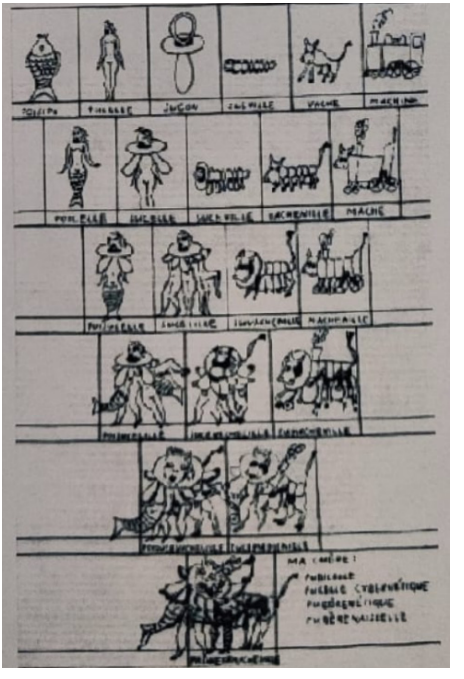


Fig. 003 - Pintura de um paciente com enxaqueca, de Sacks (1992)



Fig. 004 - Mudanças em imagens complexas, reproduzidas em Siegel & Jarvik (1975)

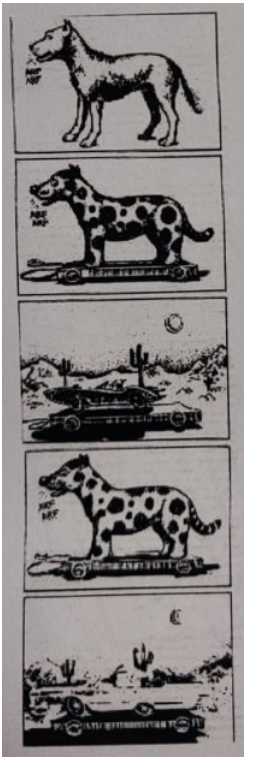


Fig. 005 - Fenômenos entópticos em relação à Arte Rupestre, de Lewis-Williams & Dowson (1988)

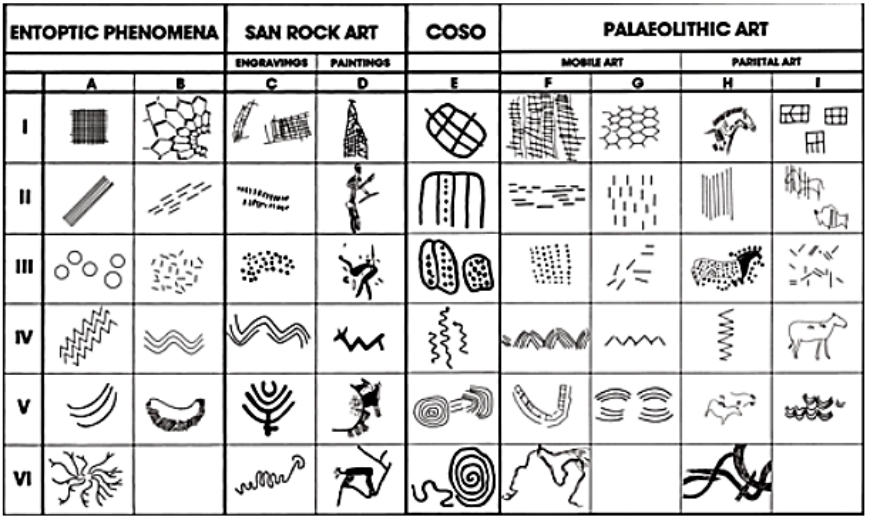


Fig. 006 - Emygdio de Barros, (FC em andamento), óleo sobre papel, *ca.* 1970, Museu de Imagens do Inconsciente

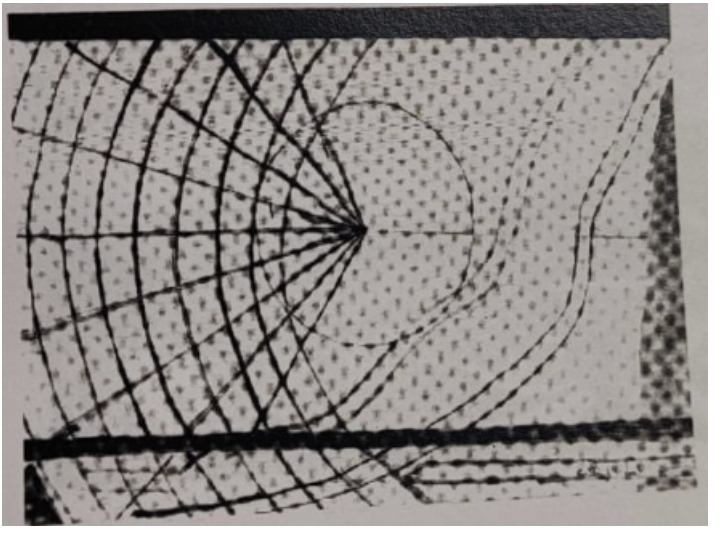


Fig. 007 - Mauricio de Souza, "Cascão"



Fig. 008 - Martin Rowson, *"The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman"* ("A Vida e Opiniões de Tristam Shandy, Cavalheiro"), Picador, 1996

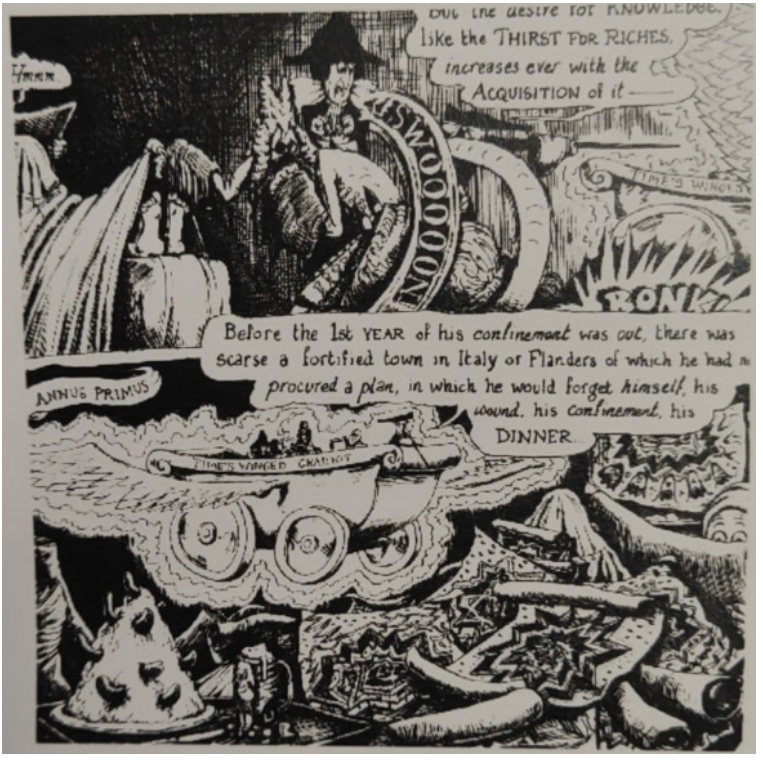


Fig. 009 - Peter Brookes, *The Times*, 11 de fevereiro de 1997



Fig. 010 - Winsor McCay, *"Little Nemo em Slumberland"*, *ca.* 1905-9



Fig. 011 - Winsor McCay, *"Little Nemo em Slumberland"*, *ca.* 1905-9

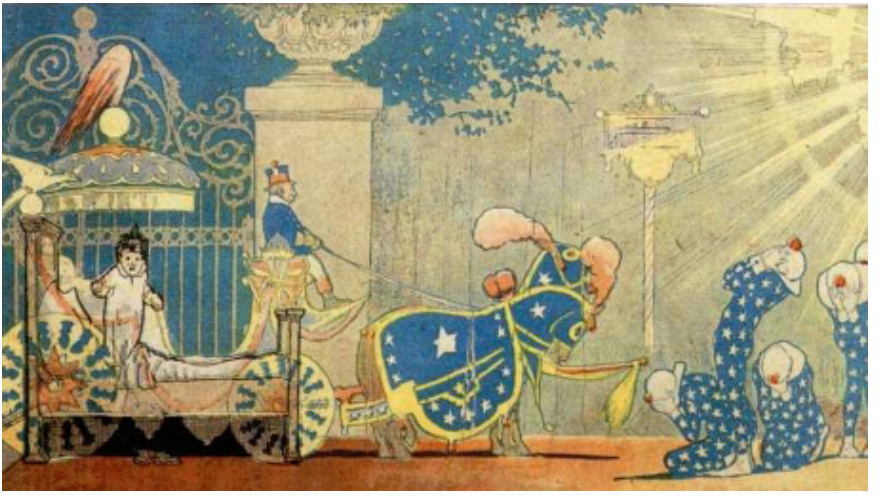


Fig. 012 - Saul Bass, capa do livro e pôster do filme *Vertigo*, 1958

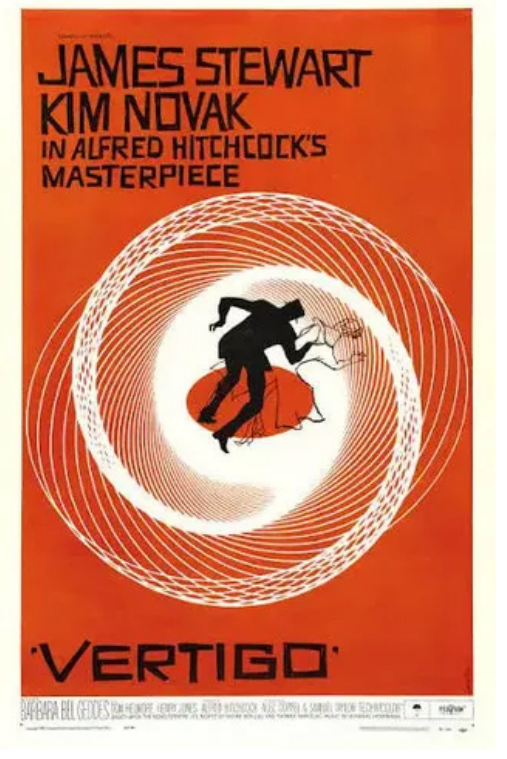


Fig. 013 - Hildegard de Bingen, *"Scivias - Rupertsberg Codex"*, *ca.* século 12



Fig. 014 - Hildegard de Bingen, *"Liber Divinorum Operum"*, *ca.* século 13



Fig. 015 - Fernando Diniz, "Estrela", guache sobre papel, 50x35, *ca.* **1980, MII**

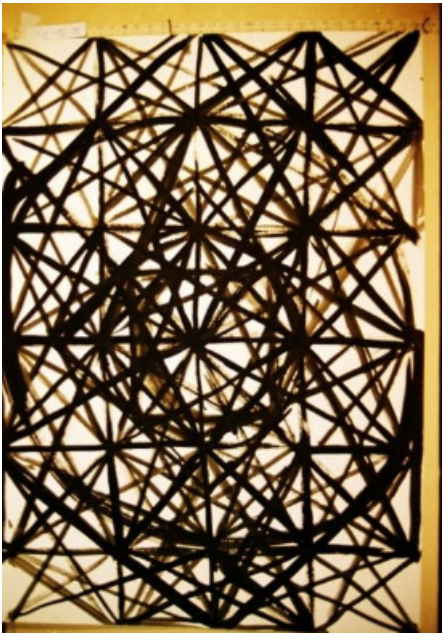


Fig. 016 - Rámon Llull, "*Ars Brevis***", 1578, reproduzido em Robb (1997)**

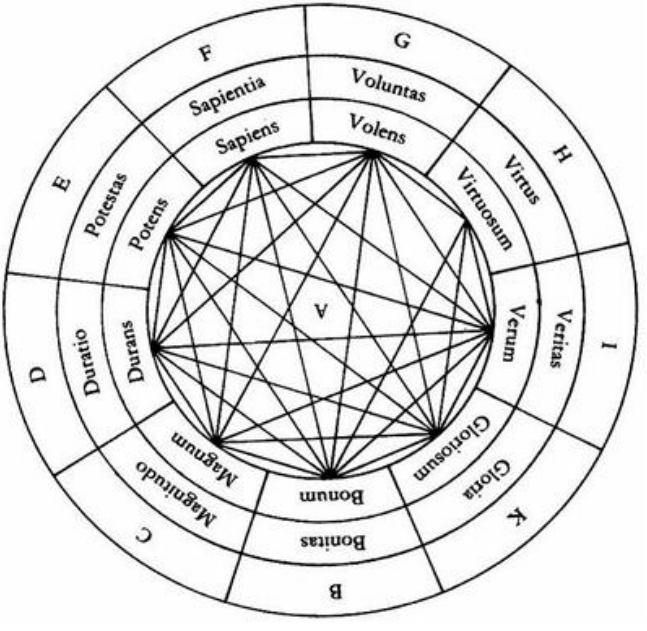


Fig. 017 - A. Kircher, *"Ars Magna Sciendi"*, 1669, reproduzido em Robb (1997)

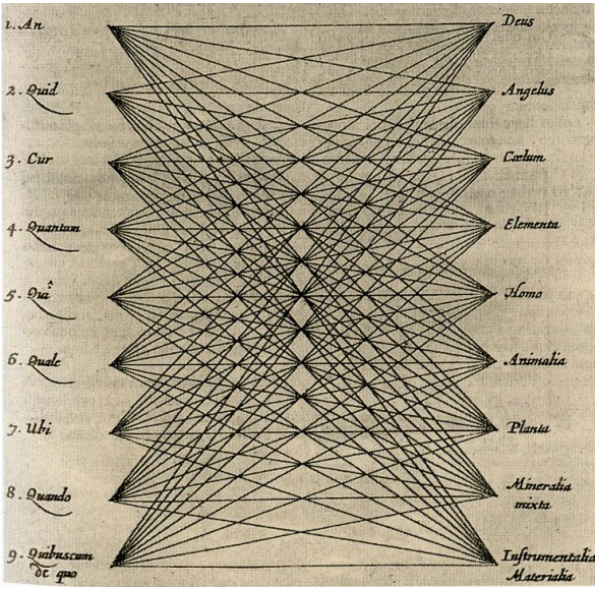


Fig. 018 - Fernando Diniz, "Estrela", guache sobre papel, 50x35, *ca.* **1980, MII**

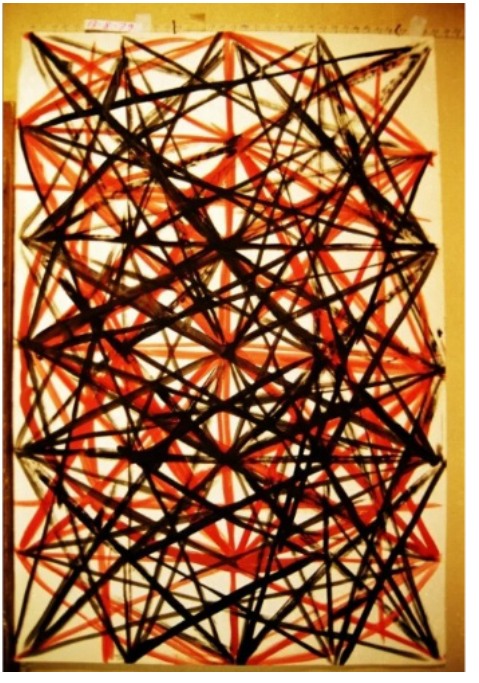


Fig. 019 - Richard Dadd, *"Contradiction: Oberon and Titania"* ("Contradição: Oberon e Titânia"), óleo sobre tela, oval: 61x75.5, 1854-8



Fig. 020 - Richard Dadd, *"The Fairy Feller's Master Stoke"* ("O Mestre do Martelo das Fadas"), óleo sobre tela, 54x39.4, 1855-64



Fig. 021 - Richard Dadd, *"Come into these Yellow Sands"* ("Vem para essas Areias Amarelas"), óleo sobre tela, 55.3x77.5, 1842



Fig. 022 - Richard Dadd, *"Titania Sleeping"* ("Titânia Dormindo"), óleo sobre tela, 64.8x77.5, 1841



Fig. 023 - Henry Singleton, *"Ariel on a Bat's Back"* ("Ariel nas Costas de um Morcego"), óleo sobre tela, 100.2x125.7, 1919



Fig. 024 - Daniel Maclise, *"The Disenchantment of Bottom"* ("O Desencantamento de Bottom"), óleo sobre tela, 127x101.6, 1832



Fig. 025 - Robert Huskisson, *"Come into these Yellow Sands"* ("Vinde para essas Areias Amarelas"), óleo sobre painel, 34.9x45.7, 1847



Fig. 026 - Robert Huskisson, *"The Midsummer Night's Fairies"* ("As Fadas da Noite de Verão"), óleo sobre painel, 28.9x34.3, 1847



Fig. 027 - Joseph Noël Paton, *"The Reconciliation of Oberon and Titania"* ("A Reconciliação de Oberon e Titânia"), óleo sobre tela, 76.2x123.2, 1847



Fig. 028 - Joseph Noël Paton, *"The Quarrel of Oberon and Titania"* ("A Discórdia de Oberon e Titânia"), óleo sobre tela, 99.1x152.4, 1849



Fig. 029 - Henry Fuseli, *"Titania's Awakening"* ("O Despertar de Titânia"), óleo sobre tela, 222.3x280.7, 1785-90



Fig. 030 - John Anster Fitzgerald, *"The Nightmare"* ("O Pesadelo"), aquarela sobre papel, 22x28, 1857-58



Fig. 031 - John Anster Fitzgerald, *"The Fairy's Barque"* ("A Barca da Fada"), óleo sobre tela, 26x31, 1860



Fig. 032 - John Anster Fitzgerald, *"The Artist's Dream"* ("O Sonho do Artista"), óleo sobre cartão, 25.4x30.5, 1857



Fig. 033 - Charles Doyle, *"Self-Portrait, a Meditation"* ("Autorretrato, uma Meditação"), aquarela com caneta e tinta sobre papel, 21.6x52.7, 1885-93



Fig. 034 - Max Ernst, *"Oedipus"* ("Édipo"), 1931, capa da edição do *Cahier d'Art*, Paris, 1937

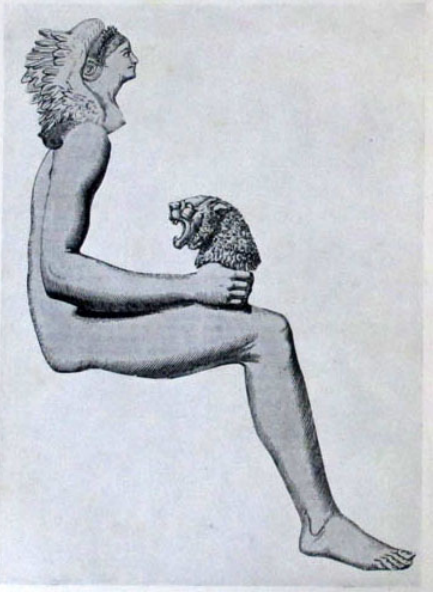


Fig. 035 - Natterer, *"The Miraculous Shepherd"* ("O Pastor Milagroso"), lápis sobre cartão de aquarela, vernizado, 24.5x19.5, antes de 1919, Coleção Prinzhorn



Fig. 036 - Salvador Dalí, *"Dream Caused by The Flight of the Bee Around a Pomegranate One Second Before Waking Up"* ("Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao Redor de uma Romã Um Segundo Antes de Acordar"), óleo sobre tela

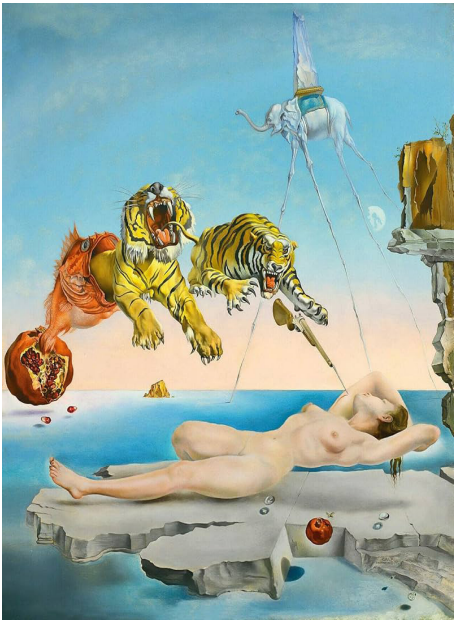


Fig. 037 - Juan Miró, *"Harlequin's Carnaval"* ("O Carnaval do Arlequim"), óleo sobre tela, 1924-25



Fig. 038 - Edgar Ende, *"Saturnischer Tanz"* ("Dança Saturnina"), óleo sobre tela, 70.5x90, 1959



Fig. 039 - Malcolm McKesson, sem título, caneta e tinta, do catálogo de exposição, Galeria Henry Boxer



Fig. 040 - Richard Nisbett, Mariner, *"Psychotic Map"* ("Mapa Psicótico"), aquarela, Sociedade Histórica da Pensilvânia, Filadélfia, de MacGregor (1989)



Fig. 041 - James Tilly Matthews, *"DIAGRAM, or Plan of the Cellar, or Place where the Assassins Rendezvous and Work"* ("DIAGRAMA, ou Plano do Porão, ou Lugar onde os Assassinos se Encontram e Trabalham"), de John Haslam, *Ilustrations of Madness* (1810), Londres, reproduzido em MacGregor (1989)

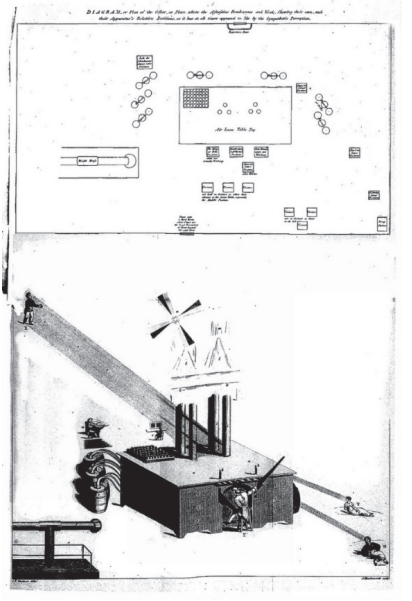


Fig. 042 - Jonathan Martin, *"Jonathan Martin's Combat with the Black Lion of Hell and All His Combined Power"* ("Combate de Jonathan Martin com o Leão Negro do Inferno e Todo o Seu Poder Combinado"), lápis, 1829, Galeria de Arte da Cidade de Nova York, de MacGregor (1989)



Fig. 043 - Anônimo, *"Soul of the Earth"* ("Alma da Terra"), desenho de A. A. Tardieu (1872), reproduzido em MacGregor (1989)



Fig. 044 - Diagrama

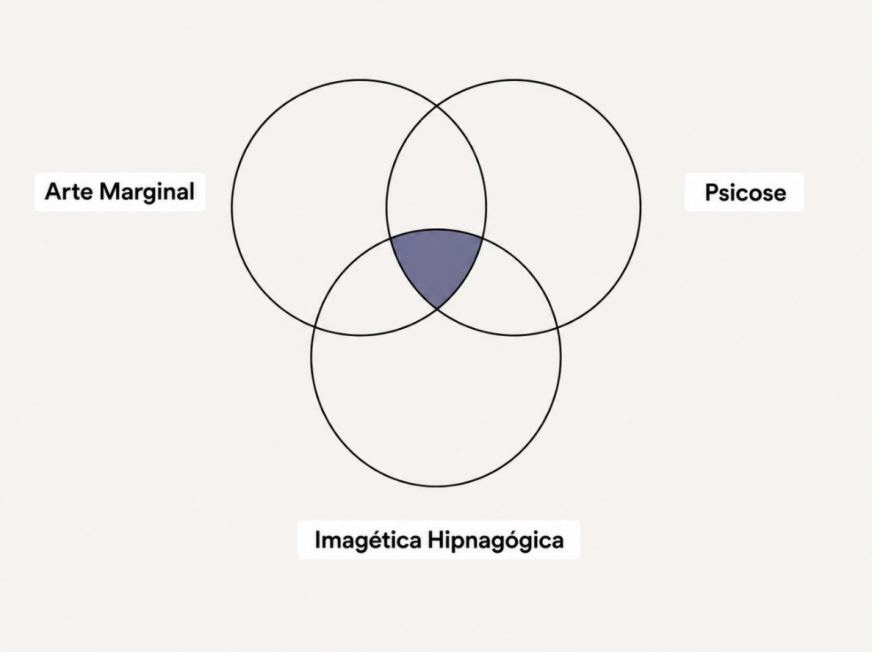


Fig. 045 - Wölfli, *"Juno, Goddess of the Negroes"* ("Juno, Deusa dos Negros"), lápis sobre papel, 99.5x74.5, 1904, KMB



Fig. 046 - Wölfli, *"The Amazons"* ("As Amazonas"), lápis sobre papel, 64.4x99, 1919, KMB

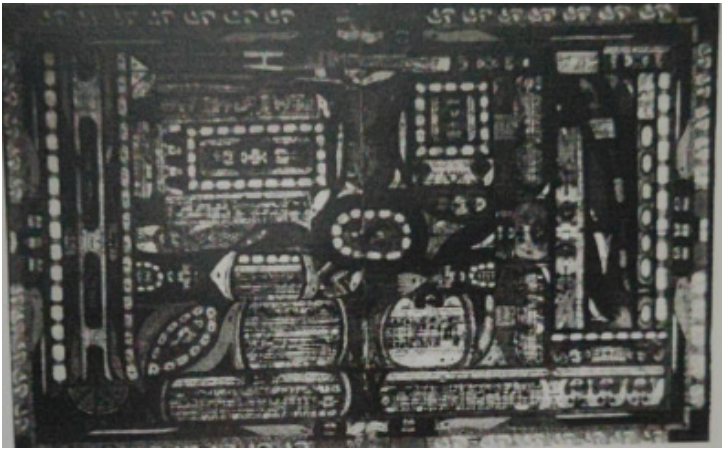


Fig. 047 - Wölfli, *"The Great God-Father-Hat with St. Adolf-kiss, giant-fountain"* ("O Grande Deus-Pai-Chapéu com St. Adolf-Beijo, Fonte Gigante", lápis e giz de cera sobre papel, 99.8x71.8, 1911, KMB

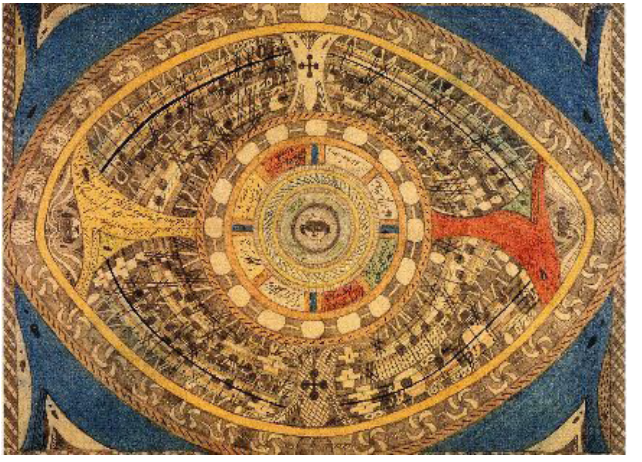


Fig. 048 - Wölfli, *"English-Great British Colonial Districts"* ("Distritos Coloniais Britânicos-Grandes da Inglaterra"), lápis e giz de cera sobre papel, 99.8x71.8, 1911, KMB



Fig. 049 - Wölfli, *"General view of the island Neveranger"* ("Vista Geral da Ilha Neveranger"), lápis e giz de cera sobre papel, 99.8x71.2, 1911, KMB

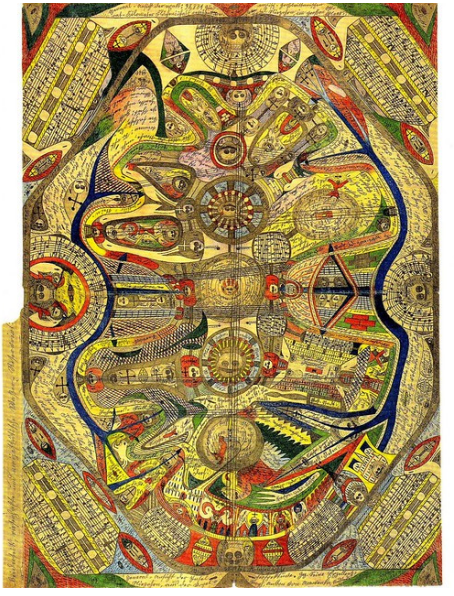


Fig. 050 - Wölfli, *"The Meider-Giant-Cellar in Australia"* ("A Adega Gigante-Meider na Austrália"), lápis e giz de cera sobre papel, 99x74, 1909, KMB



Fig. 051 - Wölfli, *"Great-Great-Goddess Regenttia"* ("Grande-Grande Deusa Regenttia"), lápis e giz de cera sobre papel, 27.6x21.4, 1915, KMB



Fig. 052 - Wölfli, *"St. Adolf-Angel-Pear from St. Adolf's star"* ("St. Adolf-Anjo-Pera da Estrela de St. Adolf"), lápis e giz de cera sobre papel, 100x72, 1913, KMB



Fig. 053 - Natterer, *"Antichrist"* ("Anticristo"), lápis e aquarela sobre papel, 20x26, *ca.* 1917, Coleção Prinzhorn

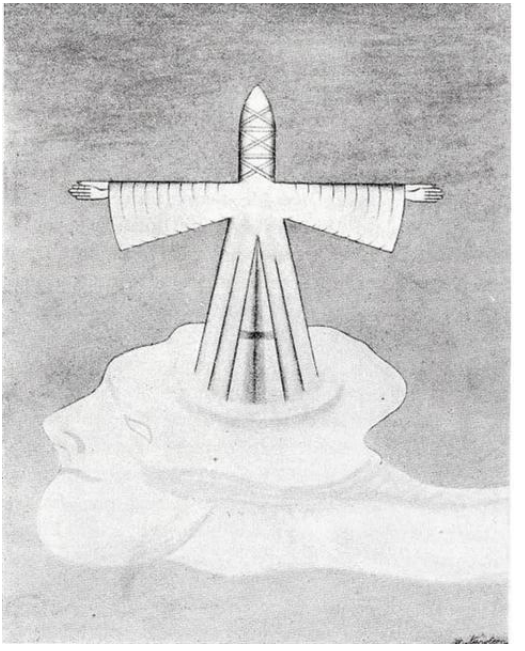


Fig. 054 - Natterer, *"The World Axis and Rabbit"* ("O Eixo do Mundo e Coelho"), lápis e aquarela sobre papel, 25x20, *ca.* 1919, Coleção Prinzhorn

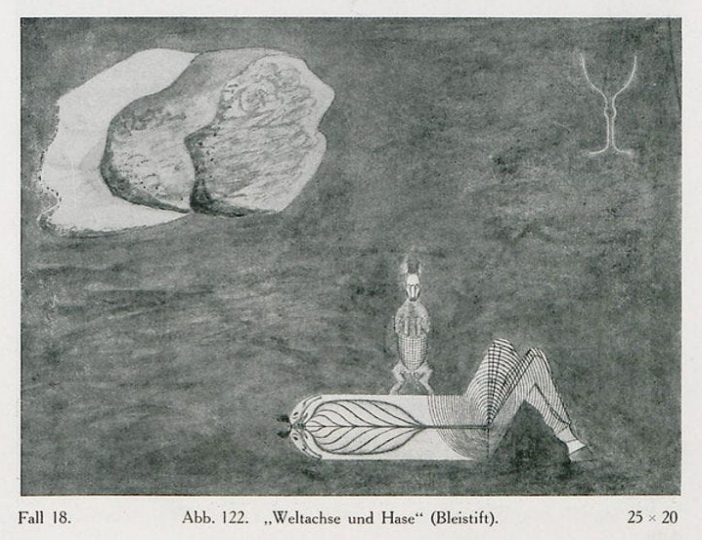


Fig. 055 - Natterer, *"Witch with Eagle"* ("Bruxa com Águia"), lápis sobre papel, 20x25, *ca.* **1919, Coleção Prinzhorn**



Fig. 056 - Natterer, *"Witch's Head"* ("Cabeça de Bruxa"), lápis e aquarela sobre papel, 32x40, *ca.* **1919, Coleção Prinzhorn**



Fig. 057 - Natterer, (Pequena Paisagem), lápis, aquarela com branco opaco sobre cartão, 4.6x6.5, *ca.* **1909/33, Coleção Prinzhorn**



Fig. 058 - Natterer, "Amorette", lápis, aquarela com branco opaco e verniz sobre papel, 14x9, *ca.* **1909/33, Coleção Prinzhorn**

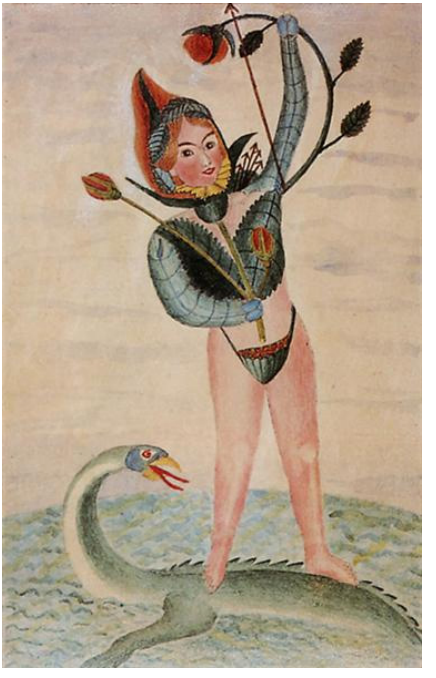


Fig. 059 - Natterer, “Prinzregent Luitpold”, lápis e verniz sobre papel, 20.8x6.2, *ca.* 1909/33, Coleção Prinzhorn



Fig. 060 - Hélène Smith, “Paisagem Marciana”, aquarela e verniz sobre papel, 22x30, 1896, como reproduzido em MacGregor (1992)



Fig. 061 - Emygdio de Barros, óleo sobre tela, 46x69, 19.06.1970, MII

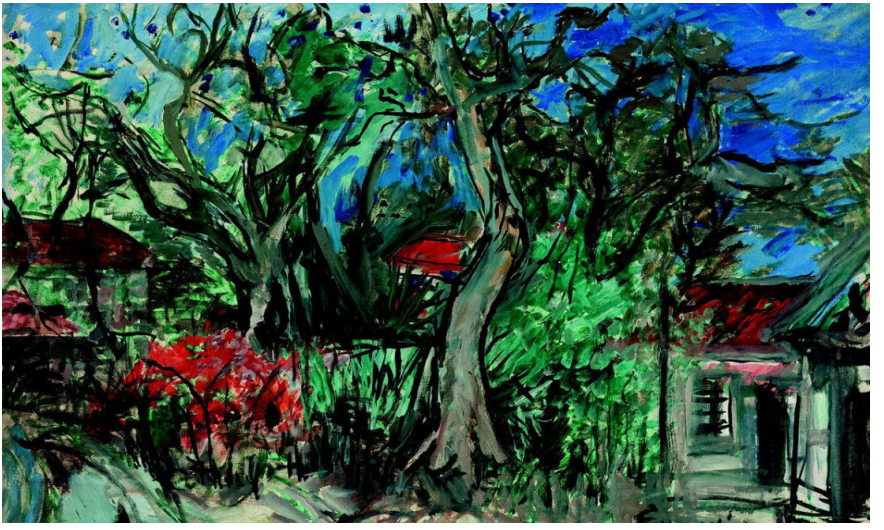


Fig. 062 - Adelina, (Dedos/Lâminas), óleo sobre papel, 45x33, 05.10.1972, MII



Fig. 063 - Adelina, (Fitótropos), lápis sobre papel marrom, 48x33, 06.12.1962, MII



Fig. 064 - Adelina, (Fitótropos), óleo sobre papel, 30x22, 30.04,19??, MII



Fig. 065 - Adelina, (Fitótropos), giz de cera sobre papel, 26x20, 21.02.1950, MII



Fig. 066 - Adelina, (Fitótropos), giz de cera sobre papel, 20x26, 21.02.1950, MII



Fig. 067 - Adelina, (Teriantropos), óleo sobre papel, 45x33, sem data, MII



Fig. 068 - Adelina, (Casal), guache sobre papel, 48x33, 05.05.1961, MII



Fig. 069 - Adelina, (Homem com Estrelas de Cachorro), óleo sobre papel, 44x33, sem data, MII



Fig. 070 - Adelina, (Aparição de Dismorfopsia), 50x30, sem data, MII

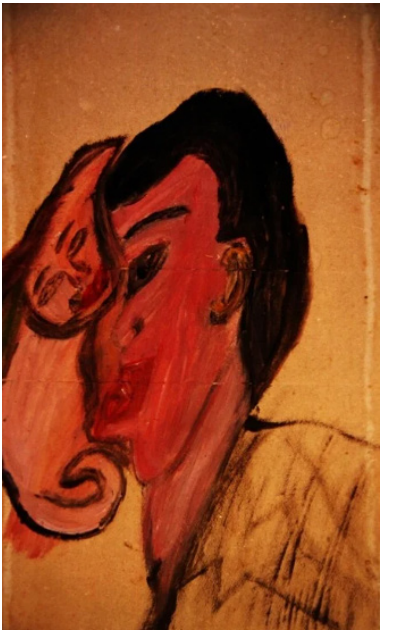


Fig. 071 - Adelina, (Perfil), óleo sobre papel, 50x30, sem data, MII



Fig. 072 - Carlos Pertuis, "Planetário", óleo sobre papel, 55x37, 1947, MII



Fig. 073 - Carlos Pertuis, “Mandala”, guache sobre papel, 50x33, sem data, MII



Fig. 074 - Carlos Pertuis, (Sol), guache sobre papel, 76x56, 19.01.1951, MII



Fig. 075 - Carlos Pertuis, (Careta), guache sobre papel, 49x37, 1958, MII

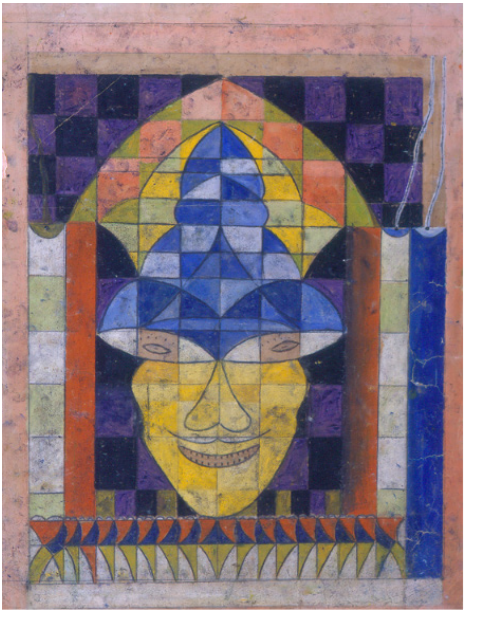


Fig. 076 - Carlos Pertuis, a), b), c) e d) (Rostos Radiantes), lápis sobre papel de cartão, 28x17 cada, antes de 1946, MII



Fig. 077 - Carlos Pertuis, a), b) e d) (Rostos Paisagísticos), guache sobre papel, 28x29 cada, sem data, MII



Fig. 078 - Carlos Pertuis, "Pinturas Visionárias", óleo sobre tela, 60x62, 29.09.1952, MII



Fig. 079 - Carlos Pertuis, “Pinturas Visionárias”, óleo sobre tela, 42x66, 1952, MII



Fig. 080 - Carlos Pertuis, (Istmo), guache sobre papel, 48x62, sem data, MII



Fig. 081 - Carlos Pertuis, (Chapéu de Peixe), guache sobre papel, 38x33, sem data, MII



Fig. 082 - Carlos Pertuis, (Metamorfoses), guache sobre papel de transferência, 42x32, sem data, MII



Fig. 083 - Carlos Pertuis, a), b), c) e d) (Metamorfoses), guache sobre papel de transferência, 38x38 cada, MII

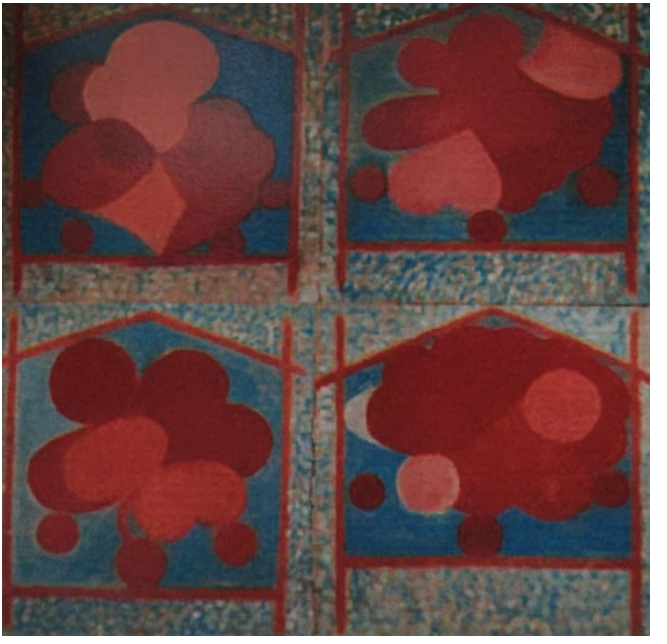


Fig. 084 - Carlos Pertuis, (Enxame de Moscas), lápis sobre papel, 21x32, junho de 1951, MII

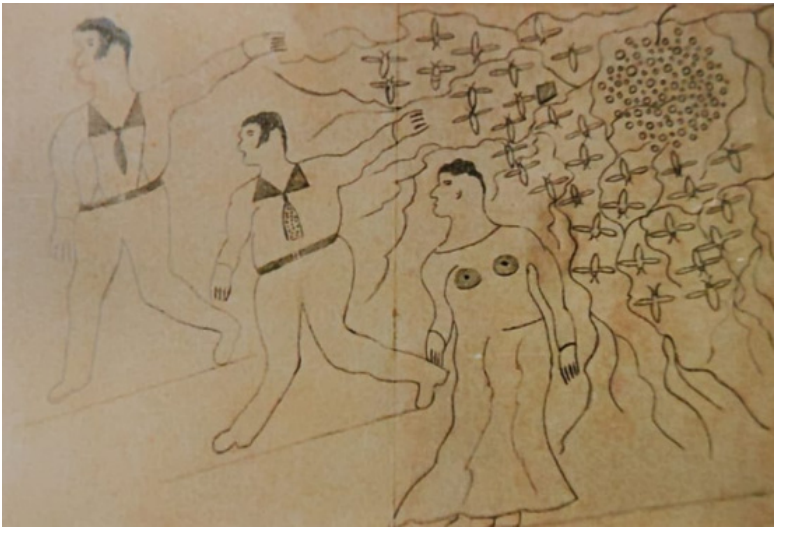


Fig. 085 - Carlos Pertuis, a) e b) (Sol, Estrela e Teriantropos), 21x33 cada, 1951, MII



Fig. 086 - Carlos Pertuis, (O que Essas Pessoas Fazem no Topo da Montanha Congelada?), lápis sobre papel, 30x21, 04.07.1951, MII

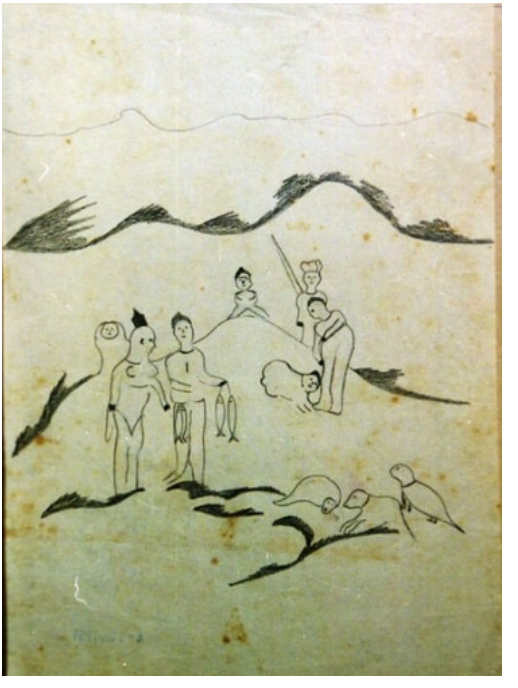


Fig. 087 - Carlos Pertuis, "O Aparelho Ressonante com Pessoas Mártires", guache sobre papel, 47x33, 18.03.1957, MII



Fig. 088 - Carlos Pertuis, "Euridíceas de Ari", guache sobre papel, 48x33, 13.04.1957, MII

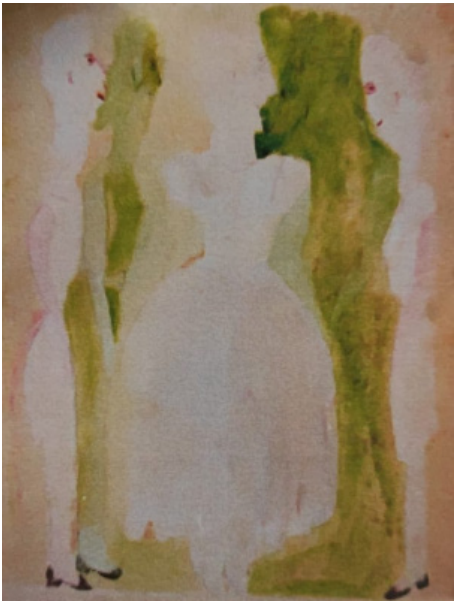


Fig. 089 - Carlos Pertuis, (W), óleo sobre madeira, 66x48, 04.07.1963, MII



Fig. 090 - Carlos Pertuis, (Peixe/Gato), cera sobre papel, 36x56, *ca.* **1975, MII**



Fig. 091 - Carlos Pertuis, “Andarilhos”, cera sobre papel, 56x36, 11.03.1975, MII



Fig. 092 - Carlos Pertuis, (Raposa no Ovo), cera sobre papel, 47x32, 20.06.1975, MI



Fig. 093 - Carlos Pertuis, (Pai), cera sobre papel, 48x33, *ca.* 1977, MII



Fig. 094 - Fernando Diniz, (Natureza Morta), óleo sobre papel, 36x55, 27.03.1973, MII



Fig. 095 - Fernando Diniz, a) e b) "Japoneses", óleo sobre papel, 48x33 cada, 27 e 29.07.1970, MII



Fig. 096 - Fernando Diniz, a), b), c) e d), (Teoria Atomística), guache sobre papel, 48x33 cada, 19.08.1958, MII



Fig. 097 - Fernando Diniz, “Estrela”, cera sobre papel, 50x72, 07.10.1970, MII



Fig. 098 - Fernando Diniz, (Funil), óleo sobre papel, 55x36, 04.12.1970, MII

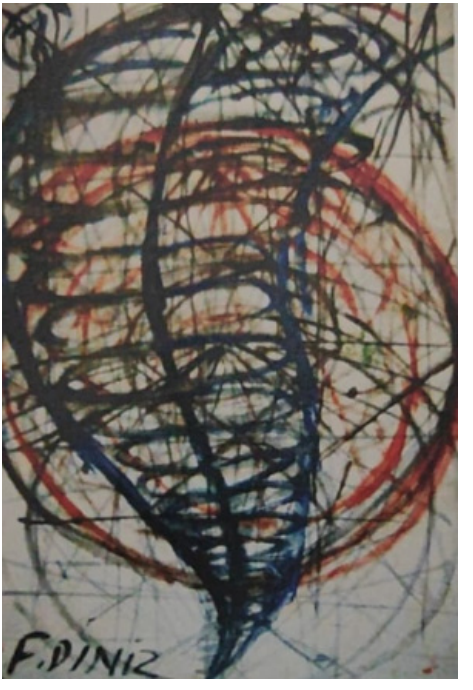


Fig. 099 - Fernando Diniz, (Grade Animada), óleo sobre papel, 37x56, sem data, MII



Fig. 100 - Fernando Diniz, (Sala de Estar), cera sobre papel, 50x70, 26.09.1972, MII



Fig. 101 - Fernando Diniz, (Máscaras), óleo sobre papel, 33x48, 04.02.1964, MII



Fig. 102 - Fernando Diniz, (Pianista), óleo sobre tela, 50x60, 26.01.1979, MII



Fig. 103 - Fernando Diniz, a) (Química Orgânica), cera sobre papel, 30x21, 1979, MII; b) fragmento de uma capa de livro, MII

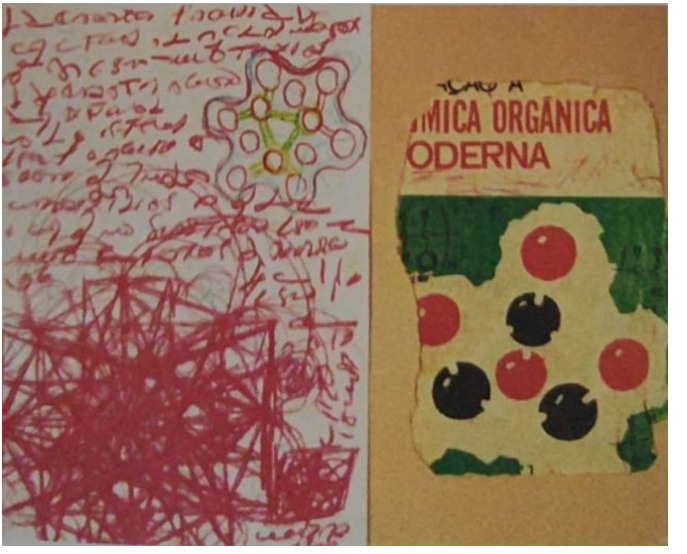


Fig. 104 - Fernando Diniz, (Molécula Química), cera sobre papel, 28x33, sem data, MII

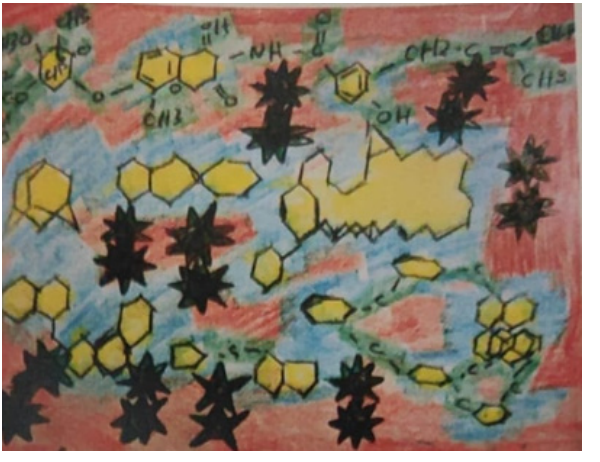


Fig. 105 - Fernando Diniz, a), b), c) e d), (Estudo de Geometria), óleo sobre madeira, 20x34 cada, 04.02.1957, MII

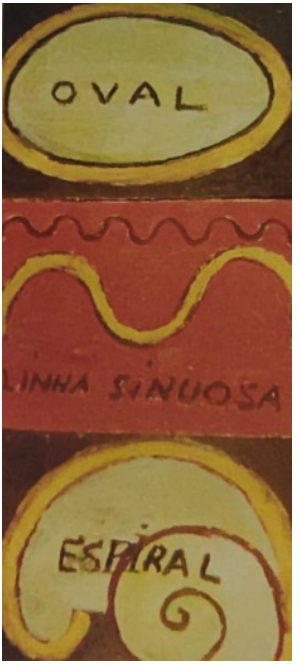


Fig. 106 - Fernando Diniz, "Estrela", guache sobre papel, 35x50, 03.08.1979, MII

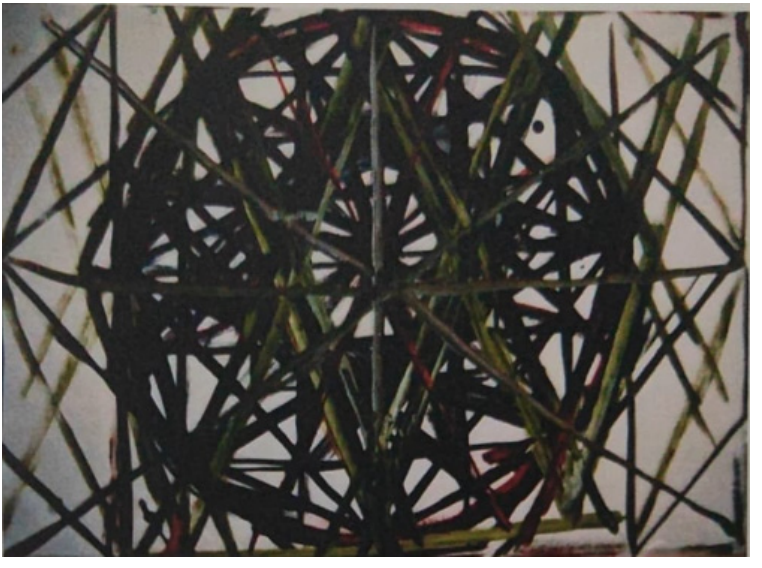


Fig. 107 - Fernando Diniz, (Orfismo de Diniz), óleo sobre papel, 24x33, 20.03.1957, MII

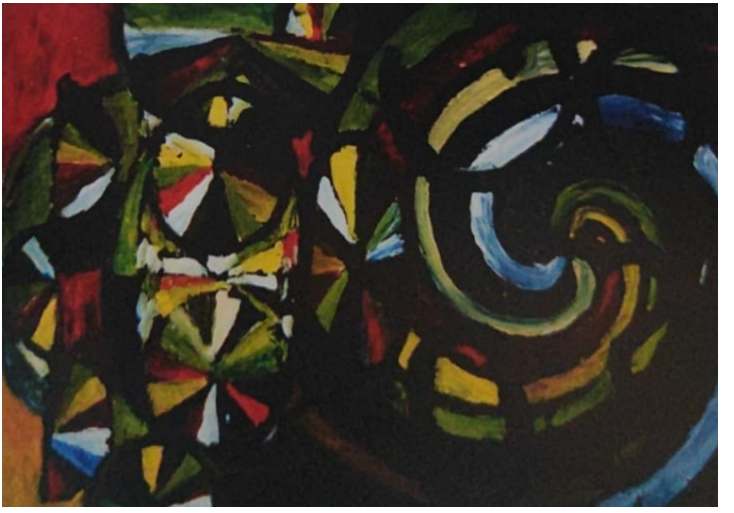


Fig. 108 - Fernando Diniz, (Megalopsia Háptica), óleo sobre papel, 50x36, 27.03.1979, MII

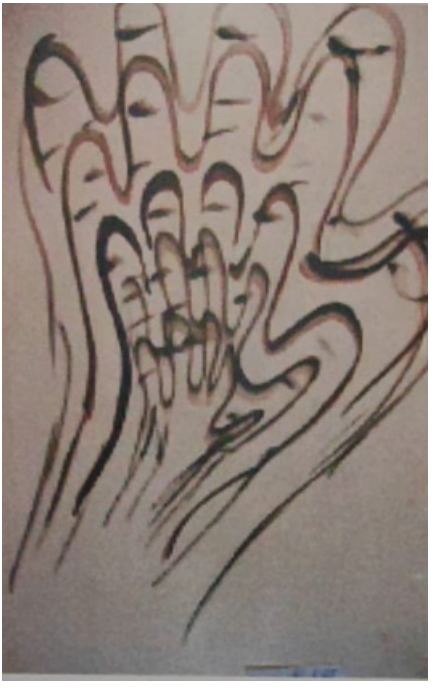


Fig. 109 - Fernando Diniz, (Figura Animada), óleo sobre papel, 37x56, 05.10.1973, MII



Fig. 110 - Fernando Diniz, a), b), c) e d), (Máquina Voadora), guache sobre papel, 33x48 cada, 03.05.1980, MII



Fig. 111- Fernando Diniz, (Paisagens Simétricas), a) óleo sobre papel, 22x35, 29.09.1971, MII, e b) óleo sobre papel, 22x35, 21.10.1971, MII



Fig. 112 - Fernando Diniz, (Suporte Perspectivo), óleo sobre papel, 37x51, 22.08.1974, MII



Fig. 113 - Fernando Diniz, "O Universo de F. Diniz - O Mundo das Estrelas", óleo sobre tela, 190x79, sem data, MII



Fig. 114 - Fernando Diniz, (Pinturas Classificatórias), óleo sobre madeira, 55x65, 1949, MII



Fig. 115 - Fernando Diniz, (Chapéu), óleo sobre papel, 52x33, 24.07.1962, MII

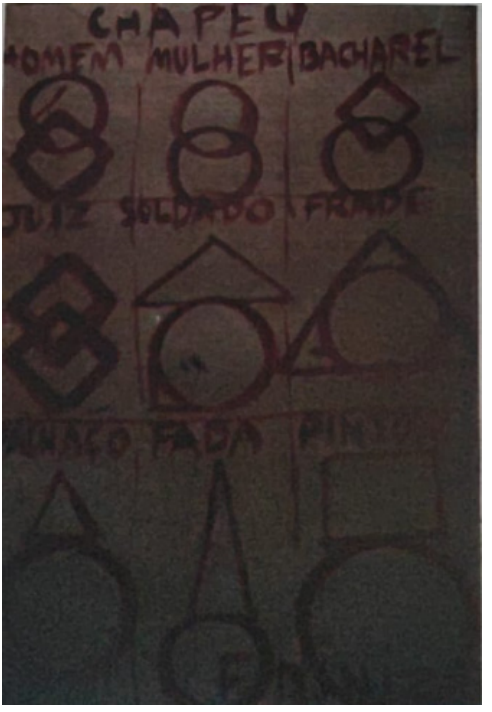


Fig. 116 - Fernando Diniz, (Pinturas Classificatórias), óleo sobre tela, 45x60, 29.12.1953, MII



Fig. 117 - Fernando Diniz, (Natureza Morta), óleo sobre tela, 57x48, 1950, MII



Fig. 118 - Octávio Ignácio, (Fera Magnífica), óleo sobre papel, 55x36, 27.04.1972, MII



Fig. 119 - Octávio Ignácio, a) (Garra), lápis e giz de cera sobre papel, 18x28, 28.07.1967; b) (Pássaro/Rosto), lápis e giz de cera sobre papel, 18x28, 14.07.1967, MII

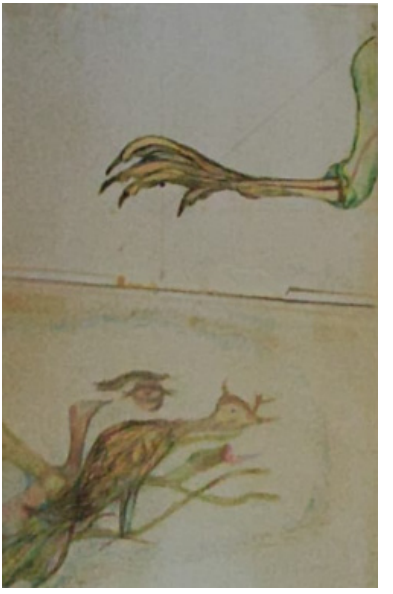


Fig. 120 - Octávio Ignácio, (Cara Louro & Boneco Vermelho), lápis e giz de cera sobre papel, 29x31, 06.03.1967, MII



Fig. 121 - Octávio Ignácio, (Rosto Facetado), lápis sobre papel, 55x37, 11.02.1974, MII

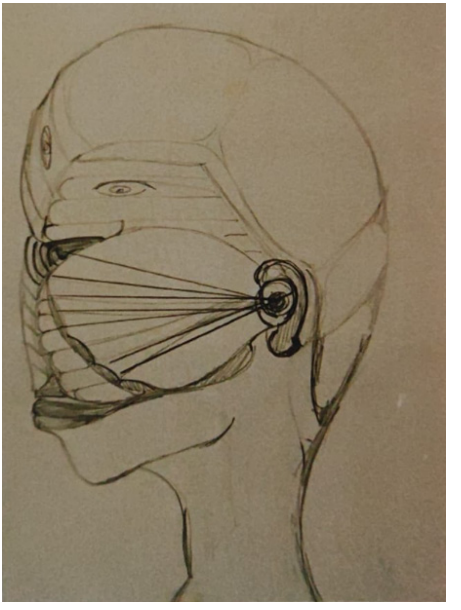


Fig. 122 - Octávio Ignácio, (Olho Furado), lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 08.07.1976, MII

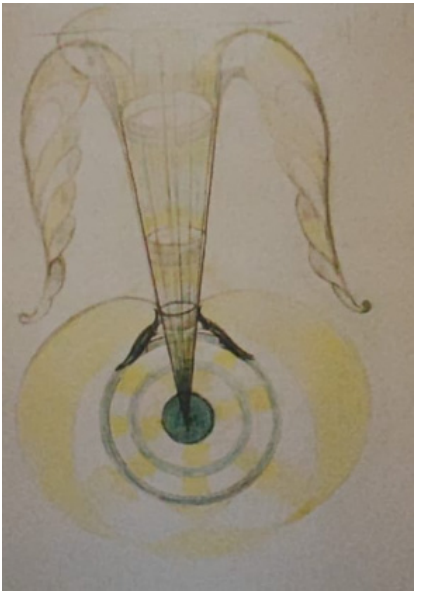


Fig. 123 - Octávio Ignácio, (Perna Amputada), lápis e giz de cera sobre papel, 48x33, 14.10.1974, MII

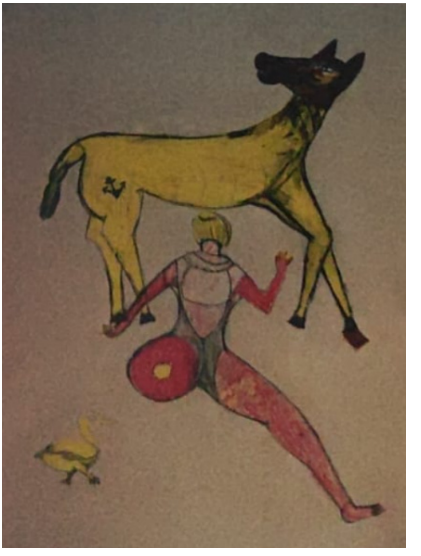


Fig. 124 - Octávio Ignácio, sem título "Ilson", lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 02.10.1972, MII

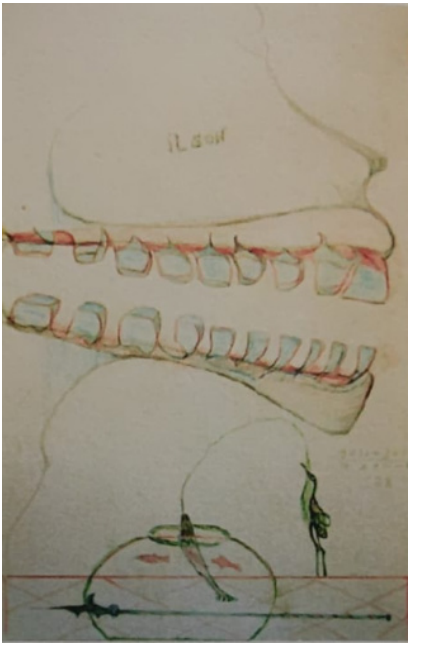


Fig. 125 - Octávio Ignácio, “Carlos Souto”, lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 02.10.1972, MII



Fig. 126 - Octávio Ignácio, (Aquário, Cachorro e Mosca), lápis sobre papel, 36x55, 03.08.1978, MII



Fig. 127 - Octávio Ignácio, “Diferencial”, lápis e giz de cera sobre papel, 36x55, 02.04.1979, MII



Fig. 128 - Octávio Ignácio, (Garçom Teriantropo), lápis e giz de cera sobre papel, 55x36, 13.07.1976, MII



Fig. 129 - Octávio Ignácio, (Arma com Pernas), lápis e giz de cera sobre papel, 37x57, 10.06.1972, MII

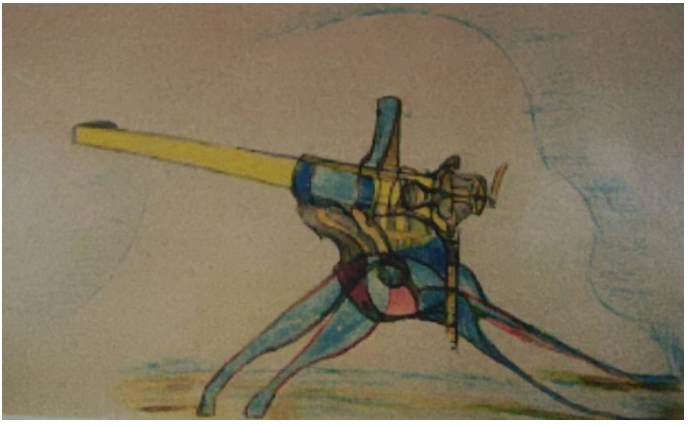


Fig. 130 - Octávio Ignácio, (Processo de Amalgamação), lápis sobre papel, 33x55, *ca.* 1974, MII

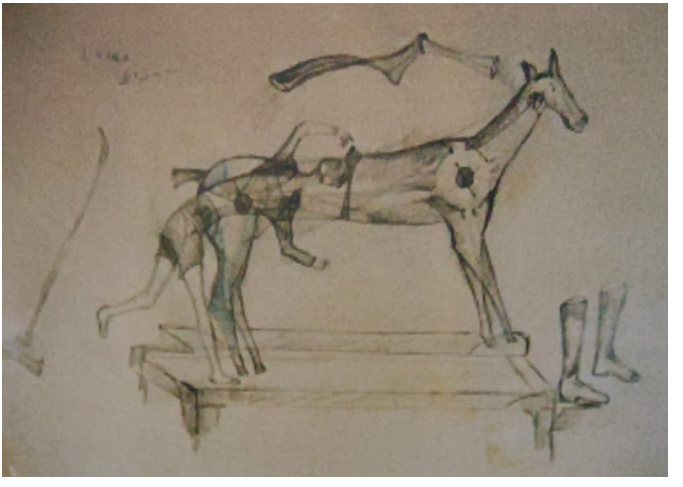


Fig. 131 - Octávio Ignácio, (Processo de Amalgamação), lápis e giz de cera sobre papel,



Fig. 132 - Octávio Ignácio, (Teriantropos), giz de cera sobre papel, 55x36, 17.01.1975, MII



Fig. 133 - Octávio Ignácio, (Êxtase de Mare), lápis e giz de cera sobre papel, 31x51, sem data, MII



Fig. 134 - Octávio Ignácio, (Dedos dos Pés/Pênis), lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 22.02.1979, MII

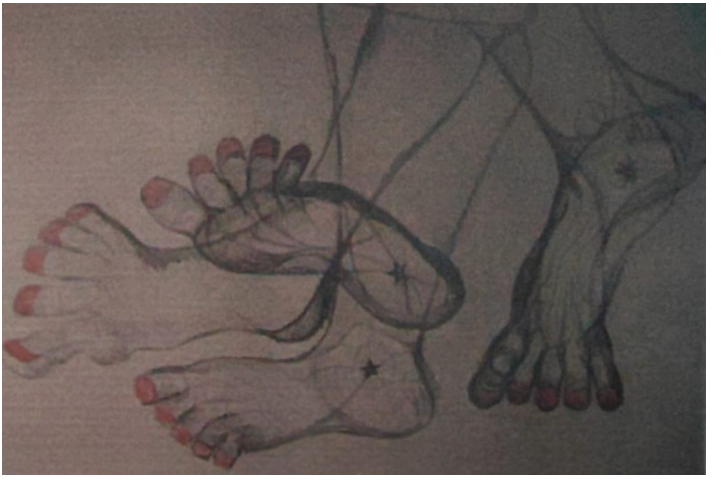


Fig. 135 - Octávio Ignácio, (Sexo), lápis e giz de cera sobre papel, 37x55, 29.03.1979, MII

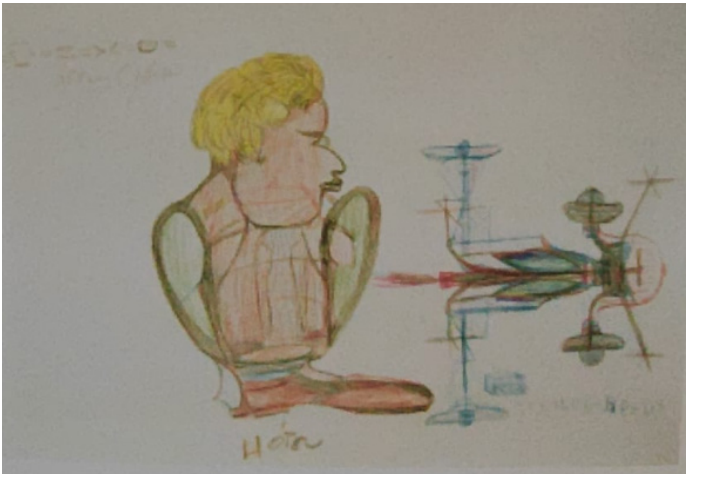


Fig. 136 - Octávio Ignácio, "Trézé", lápis sobre papel, 33x49, 28.12.1979, MII

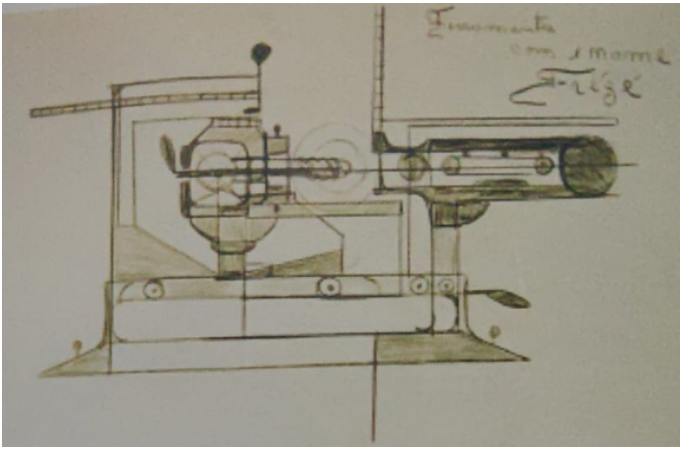


Fig. 137 - Octávio Ignácio, “Jardineiro”, lápis e giz de cera sobre papel, 37x56, 06.03.1979, MII



Fig. 138 - Octávio Ignácio, “Guanobojora”, lápis e giz de cera sobre papel, 36x55, 10.03.1975, MII

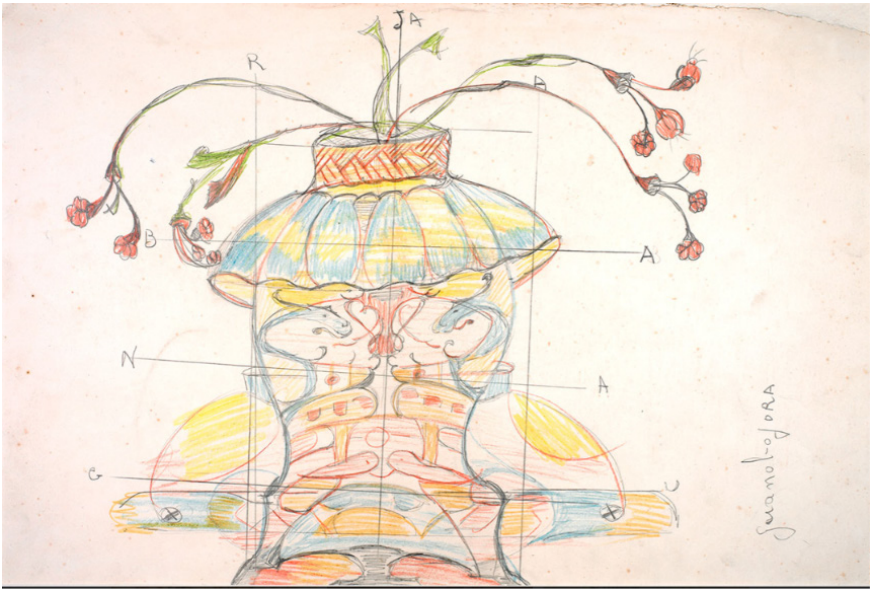


Fig. 139.a - Octávio Ignácio, "Dão Pedro II (A Despedida do Jardineiro)", 36x33, 11.04.1980, MII

Fig. 139.b - Heinrich Anton Müller, "*House, Tree, and Figure***" ("Casa, Árvore e Figura"), guache, giz de cera e lápis sobre cartão, 35x45,** *ca.* **1917/22, Sociedade de Psiquiatria, KMB, do catálogo da exposição** *Private Worlds* **(Mundos Privados)**



Fig. 140 - Rafael, (Malhas), guache sobre papel, 23x32, por volta de 1946/48, MII



Fig. 141 - Rafael, (Natureza Morta), nanquim sobre papel, 32x47, por volta de 1948/51, MII

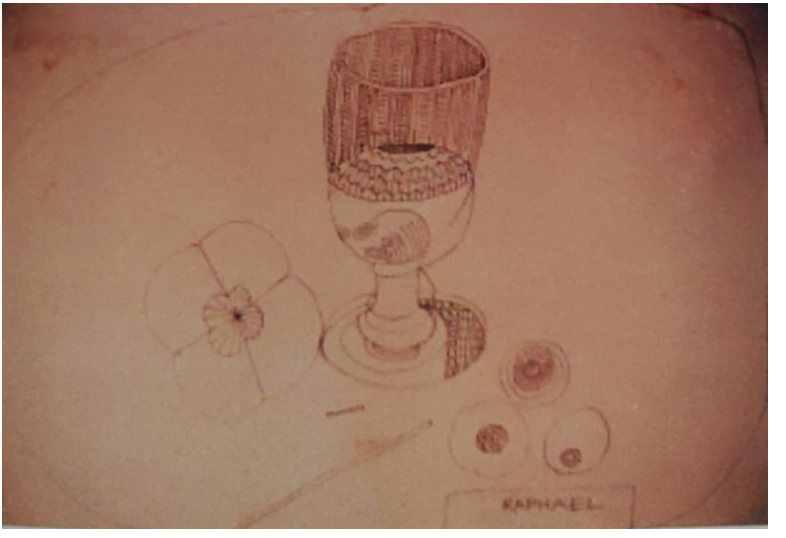


Fig. 142 - Rafael, (Natureza Morta), nanquim sobre papel, 47x31, 1949, MII

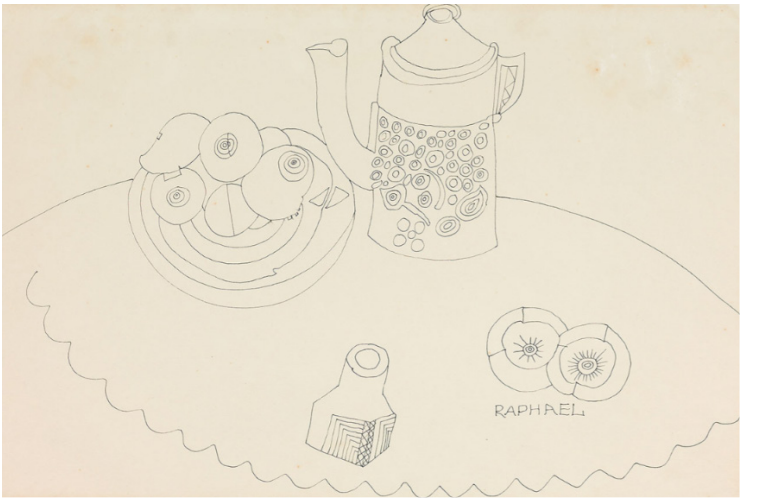


Fig. 143 - Rafael, (Natureza Morta), nanquim sobre papel, 47x31, 1949, MII



Fig. 144 - Rafael, (Imagem Mental Visual e Organização do Córtex), nanquim sobre papel, 48x30, 27.03.1949, MII

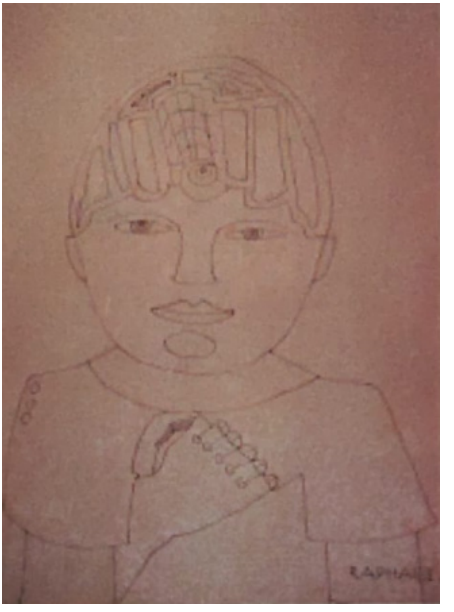


Fig. 145 - Rafael, (Rosto Bizantino), nanquim sobre papel, 48x30, por volta de 1948/51, MII



Fig. 146 - Rafael, (Cena), nanquim sobre papel, 48x31, 04.08.1948, MII

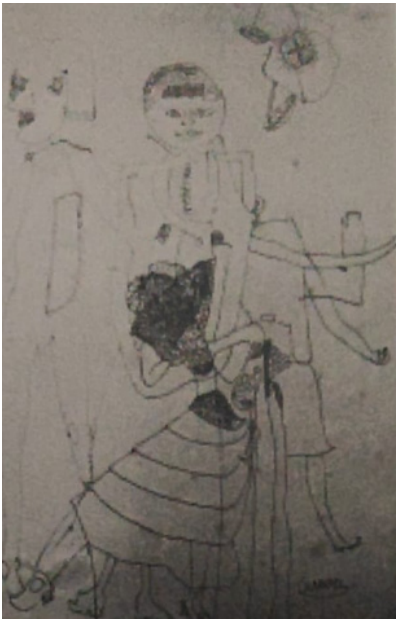


Fig. 147 - Rafael, "Crucifixo", nanquim sobre papel, 47x31, 1949, MII



Fig. 148 - Rafael, (Naturezas Mortas Enredadas), aquarela sobre papel, 31x47, 1948, MII



Fig. 149 - Rafael, (Rostos Enredados), aquarela sobre papel, 32x23, *ca.* **1948/51, MII**

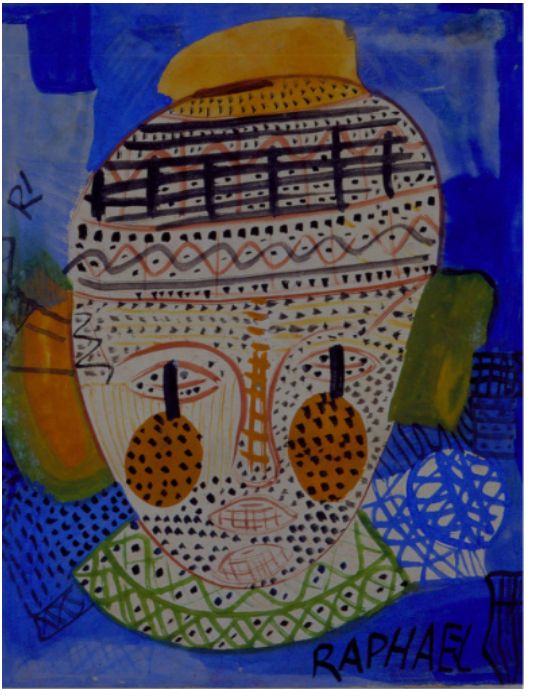


Fig. 150 - Rafael, (Rostos Enredados), aquarela sobre papel, 24x34, 15.10.1968, MII

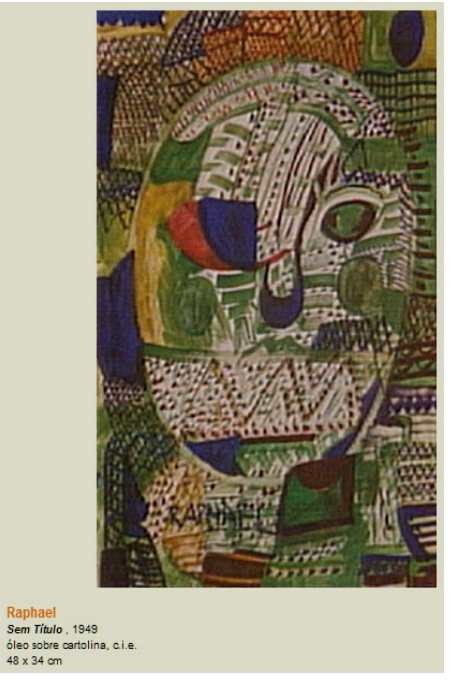


Fig. 151 - Rafael, (Rostos Enredados), nanquim sobre papel, 24x34, 15.10.1968, MII

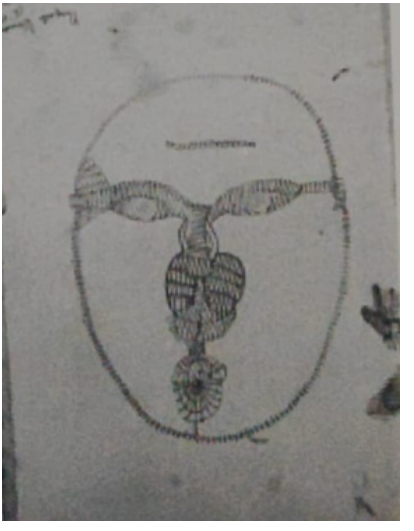


Fig. 152 - Rafael, a) e b) (O Vazio), caneta hidrográfica sobre papel, 28x36 cada, 17.03.1973, MII

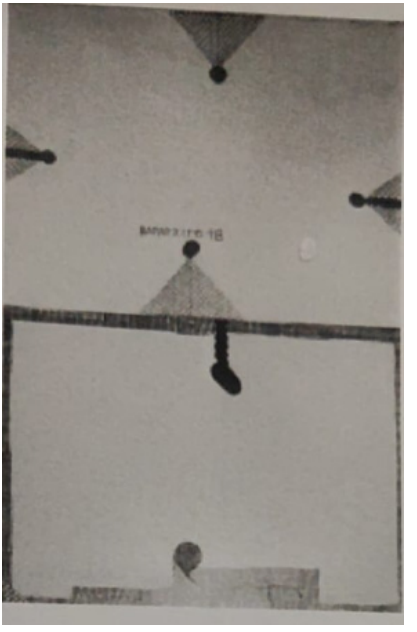


Fig. 153 - Rafael, (O Vazio): a) caneta hidrográfica sobre papel, 28x35, 25.06.1973; e b) caneta hidrográfica sobre papel, 28x35, 12.06.1973, MII



Fig. 154 - Rafael, "Martinha", caneta hidrográfica sobre papel, 22x30, *ca.* 1969/71, MII



Fig. 155 - Rafael, (O Vazio), caneta hidrográfica sobre papel, 35x50, 04.04.1978, MII

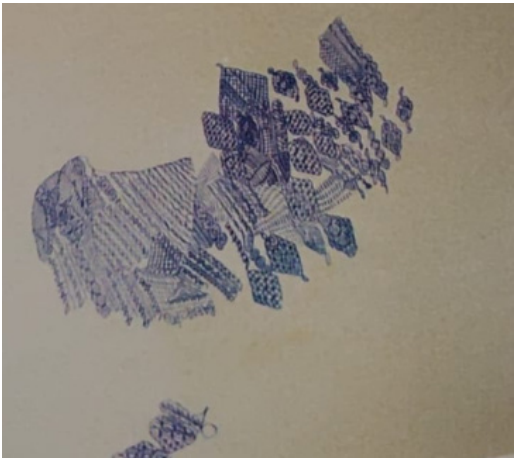


Fig. 156 - Rafael, "Borboleta", nanquim sobre papel, 36x55, 27.11.1979, MII

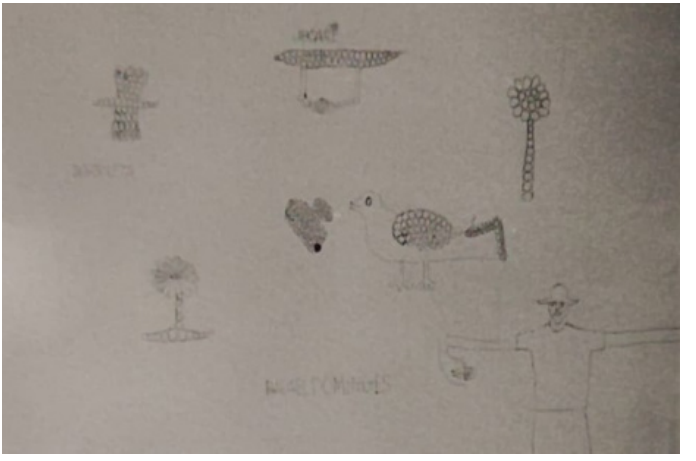


Fig. 157 - Rafael, (Rosto Enredado), giz de cera sobre papel, 32x48, 09.07.1968, MII

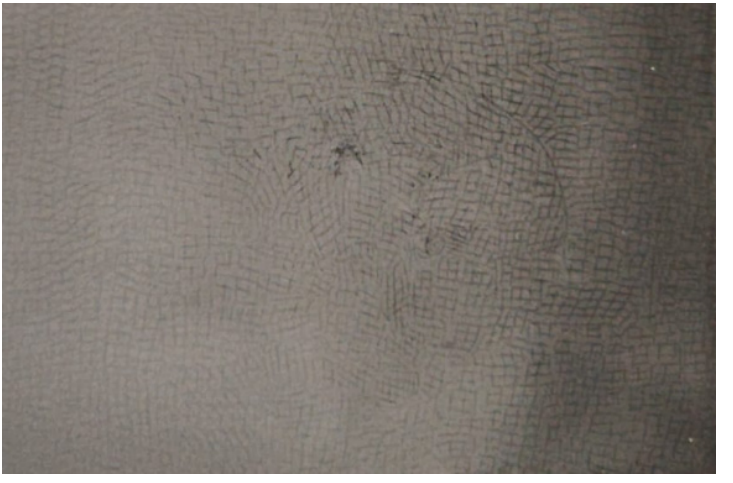


Fig. 158 - Paul Klee, "*Corporeo-spatial tensions*" ("Tensões Corpóreo-Espaciais"), conforme reproduzido em Klee (1961)



ADENDO TEÓRICO - ESPECULATIVO

Incluirei neste adendo partes da tese original que tiveram que ser retiradas do corpo principal para alcançar concisão, por indicação da banca. Cada seção lida com uma proposição bastante especulativa, o que prejudicaria o desenvolvimento da linha de raciocínio que construiu a hipótese principal. Todo esse adendo não foi então chancelado pela universidade, e não possui uma autoridade argumentativa acadêmica. Esse adendo não está, portanto, na tese depositada na biblioteca da *University of Kent at Canterbury*, que me outorgou o título de PhD em *History and Theory of Art*.

Hipótese de Tradução e Imagem Concreta

Na neurologia e na neurociência, o *input* (entrada) refere-se aos estímulos do ambiente *e do próprio corpo* que são captados pelos órgãos dos sentidos e enviados ao sistema nervoso central para processamento; é a informação sensorial "bruta" que o cérebro recebe antes de interpretá-la e gerar uma resposta motora ou comportamental (*output*), apropriada ou aleatória. Aqui avançarei um conceito hipotético, no sentido de uma possível conversão de um destes *inputs* de uma área cerebral para outra.

O que um *designer* cria quando precisa transmitir uma sensação de perigo ou angústia em um pôster? Ele voluntariamente escolhe linhas em

zigue-zague e angulares. O *designer* está lidando com um repertório universalmente aceito de formas culturalmente já conectadas a significados. Prinzhorn, ao falar dos "rabiscos desordenados" dos psicóticos, nos pede para investigar se "linhas em zigue-zague irregulares correspondem normalmente a um estado de espírito ou traço de personalidade de seu criador" (1972, p. 41). Uma forma pode estar *conectada* a significados, mas é imanentemente sem significado (como Saussure apontou em relação ao "significante" do signo). Desta maneira, um significado encontra, por assim dizer, o vocabulário necessário, a forma precisa para se expressar. Em outras palavras, o conteúdo busca a forma apropriada, assim como o caranguejo-ermitão precisa achar a concha mais apropriada para morar[317].

Foi proposto por cientistas cognitivos que os circuitos cerebrais podem ser entendidos como vias de mão dupla. Aplicando esta ideia ao esquema de operação acima, inverteríamos a direção (do conteúdo buscando uma forma, ou do significado buscando um significante adequado) e iríamos nos deparar com uma situação inesperada: uma forma, por si mesma sem significado, encontrando um significado para se expressar. Se considerarmos a ideia da via de mão dupla como viável, teremos que concordar que a situação acima também seria viável. Usando a terminologia da tese, teríamos uma FC à procura de uma memória afetiva – assim como uma concha que procurasse o caranguejo-ermitão para ser morada, - o que é uma ideia bastante estravagante, para se dizer o mínimo!

E, no entanto, Klüver diz algo mais ou menos em linha com essa ideia. Ele acredita que qualquer forma, cor, padrão, etc, pode se tornar impregnada de significado, que, por sua vez, pode guiar reações visuais e motoras (p. 85). A permeação de significado transforma habilidades visuais e motoras em um veículo para necessidades afetivas. Isso é crucial para a concepção de Imagem Concreta a seguir.

Cahill e Frith citam Marcia Johnson (1988, p. 39) quando, falando sobre psicóticos, ela sugere: "em vez de ter experiências visuais vívidas, alguns desses pacientes parecem ter experiências *interpretativas* particularmente convincentes" (p. 280, itálico dela). Essa interpretação, ou tradução[318] entre modos, como prefiro chamar, pode ocorrer entre qualquer área cortical, especialmente entre as áreas sensoriais, quando é então chamada de sinestesia.

317 Freud, no clássico Interpretação dos Sonhos, diz algo nesta linha, ao afirmar que os conteúdos oníricos às vezes usam uma "casca" formal insignificante para passar conteúdos extremamente pertinentes.

318 Observemos que, além da sinestesia, casos há em que traduções entre os modos verbal e visual foram efetivamente realizadas em certos campos da cultura humana, como a literatura e a pintura: a literatura descrevendo fenômenos visuais (écfrases) e a pintura retratando textos literários (iluminuras e ilustrações).

Goldstone postula que essa "confusão conceptual intersensorial" representa "o coração do processo de alucinação, onde o sujeito interpreta uma mensagem sensorial de um modo em termos de outro modo". Ele afirma que certas dicotomias psicológicas (por exemplo, *luz* e *som*, *macho* e *fêmea*) seriam melhor explicadas em termos dessa "confusão intermodal" que surge do colapso de fronteiras conceituais" (1962, p. 266).

Portanto, esta intermodalidade também poderia ocorrer internamente entre uma área visual e uma área de habilidade motora. Dessa forma, seria possível imaginar que um estímulo visual (normalmente enviado aos olhos) pudesse ser enviado, em vez disso, aos nervos responsáveis pela habilidade motora fina dos dedos. Assim, os dedos reproduziriam fisicamente essa imagem: isso constituiria uma espécie de alucinação palpável ou uma imagem hipnagógica tangível. Por isso, denomino-a de "Imagem Concreta", uma espécie de imagem mental material! Essa "tradução" só pode ocorrer durante um estado mental específico, denominado "estado de laço", como descrito na tese. Por isso, essa imagem concreta é o sinal de um conteúdo mental, não um símbolo dele. Um sinal — como o rastro deixado por pés em solo úmido — do funcionamento de um processo mental, seu rastro físico, seu vestígio ou marca na matéria, um engrama táctil. Parafraseando a semiótica de Saussure, eu diria que essa imagem concreta incorpora o significante e o significado em uma entidade indissociável.

Agente Organizador Universal

> "Assim como, quando você era criança, você pode ter examinado um pedaço de um centímetro quadrado de cobertor até que se tornasse uma paisagem com colinas arborizadas, e talvez até igrejas e casas, e você perdeu toda a noção do seu tamanho real e do tamanho dele... " M. R. James ("O Sr. Humphreys e Sua Herança", em *Collected Ghost Stories* [Contos de Fantasmas Reunidos], 1992)

Se olhamos distraídos para manchas, texturas aleatórias, nuvens ou formas amorfas, e até a água escorrendo pela pia, uma sequência de faces imaginárias, paisagens e animais pode surgir continuamente. É a chamada Pareidolia, *para-* («ao lado de», «junto a», ou «errado») + *eidolon* («imagem», «figura», «forma»).

Por outro lado, se olhamos fixamente para um conjunto homogêneo estático de pequenos azulejos, uma grade ou um tabuleiro de xadrez, é provável que vejamos uma sequência ininterrupta de diferentes arranjos de linhas e formas, que não estão exatamente *lá*, mas que parecem como se estivessem "por cima" ou "através" das linhas reais, formando caminhos que se alternam de direção. Olhando para a figura AT 01, nossos olhos criam formas inexistentes: várias linhas e formas em constante mudança, surgindo subitamente

através dos pontos replenos, formando agora polígonos e agora letras, sendo agrupados em círculos ou em linhas onduladas, como se sob a regra de um caprichoso vetor. Da mesma forma, ao nos concentrarmos atentamente em qualquer uma das pinturas de estrelas de Diniz, várias formas diferentes como estrelas hexagonais, triângulos, quadrados, retângulos, podem ser vistas pulando incessantemente de uma para outra, alheios à nossa vontade.

O primeiro, com formas amorfas como nuvens e manchas, é, incidentalmente o caso mais comum e usual de imagens mentais visuais usado para ensinar a aumentar o poder da imaginação voluntária[319]. O segundo caso, ao olhar para uma superfície padronizada (geometricamente homogênea), pode ser visto se alguém for solicitado a estar ciente de sua ocorrência e fixar atentamente o olhar.

Quero apresentar uma suposição de que os arranjos proteicos e ilusórios de formas em ambos os casos sejam devidos a um "agente organizador interno". 'Agente' (ou 'agência') pode ser entendido como um membro interativo de um sistema. Esse 'agente organizador' constituiria uma parte do sistema perceptual. A existência de tal agência, cuja função seria continuamente arranjar e rearranjar formas para dar sentido à realidade, é, de fato, altamente hipotética. No entanto, sua existência pode ser inferida pelo fato de que o mundo real pareceria caótico se fosse permitido entrar na consciência a totalidade de dados emanado da realidade. Portanto, é indispensável de alguma maneira ordenar os estímulos. A quantidade de dados provindos da realidade é esmagadora, assim, se um único agente — se fosse o caso da existência de apenas um — for impor ordem a esse influxo de informações, teria uma quantidade considerável de poder na economia hierárquica cerebral. Esse agente poderoso pode estar em ação quando olhamos para uma superfície padronizada ou para formas amorfas, como um sargento durão impondo ordem num batalhão de distraídos recrutas!

No caso de formas amorfas, um esforço para categorizar formas fugazes e rebeldes parece estar em ação: a mente se esforçando para fazer com que as formas aleatórias correspondam a modelos e engramas previamente adquiridos. Quando olhamos para formas aleatórias, nossa mente — não

319 Esse método parece ter sido emulado pelo pintor Piero di Cosimo (1462-1521), que estranhamente "parava para contemplar uma parede na qual doentes haviam cuspido por anos, e lá ele via batalhas entre cavaleiros, as cidades mais fantásticas, e as paisagens mais extensas já vistas: e ele experimentava o mesmo com as nuvens no céu", como mencionado por Giorgio Vasari, em 1568 (em Gayford & Wright, 1987). Esse método foi redescoberto por Alexander Cozens (1717-1786) e, no seu caso, consistia em usar manchas de tinta para trazer a configuração geral de uma paisagem idealizada, promovendo, assim, composições originais em pinturas. Seu filho, John Robert Cozens (1752-1798), foi um beneficiário desse método, e cujas aquarelas foram admiradas por Turner e Fuseli (dois pintores que poderiam ser considerados "visionários"). Um exemplo adicional é Victor Hugo (1802-1885), que também produziu desenhos a partir de manchas de tinta.

aceitando uma configuração caótica — favorece a compreensão delas como objetos mnemônicos reconhecíveis. No caso de padrões homogêneos, o fator organizador impõe uma ordem alternativa, um excedente de organização que pertence primariamente a ele, e não à superfície externa padronizada. Uma espécie de ordem abstrata paralela é "oferecida" ou superposta ao que está "lá fora".

Em ambos os casos, a imagética mental está sendo orquestrada e trabalha incessantemente, embora em dois estilos completamente diferentes. Em ambos os exemplos aparentemente contrastantes, um agente psicológico interno está emprestando uma ordem substituta a algo que não tem uma ordem própria, seja um fortuito arranjo físico complexo de matéria de acordo com o vento, temperatura e pressão atmosférica, no caso das nuvens, ou simplesmente um alinhamento ortogonal de fileiras ordenadas de ladrilhos colocados por um pedreiro. O reconhecimento imaginário de faces e animais nas nuvens, ou as ordenações inexistentes de linhas que "não estão lá", revelam que algo outro em nossa mente pode estar em funcionamento, embora seja silencioso e invisível.

Vamos supor que possa existir esse agente organizador, e que ele é *universal*, imanente e parte da essência do funcionamento cerebral. Essa suposição pode ter base teórica desde a filosofia e ciência natural grega, que concebeu a mente como "um governante, um elemento dominante ou regulador, impondo ordem primeiro sobre si mesmo e, em seguida, sobre tudo o que lhe pertence, primariamente seu próprio corpo e, secundariamente, o ambiente desse corpo", como nos aponta Collingwood (1945, p. 3).

Na tese, notamos a constância e universalidade de certas formas durante estados induzidos por drogas ou hipnagógicos. Neste ponto, posso argumentar que o que é universal não é tanto a forma constante em si, mas o que a cria. Prinzhorn, ao discutir a "Configuração Esquizofrênica e Arte", fala de "um instinto configurativo original *inerente* a todos os homens" (1972, p. 270, minha ênfase). Esse impulso inerente deve ser creditado ao sistema nervoso central e periférico e ao cérebro[320] — isso é o que Lewis-Williams & Dowson podem ter querido dizer quando cunharam o antológico conceito de "ponte neurológica", que propiciaria ao homem moderno ter como que um acesso à mente do *homo sapiens* do Paleolítico Superior, já que compartilhamos a mesma estrutura corpórea-cerebral. Essa estrutura inteira possuiria um repertório de maneiras de operar *inputs* de fora e também de dentro. Ela teria um padrão de ordenar o que chega a ela, como um trabalhador diligente e incansável que nunca descansa, mesmo em estados alterados de consciência. No funcionamento febril da mente durante os EAC,

320 De acordo com Siegel & Jarvik (1975), a alucinação está longe de ser exclusiva da humanidade, sendo um fato entre os mamíferos em geral.

o que pode ter parado de funcionar foram outros agentes da consciência, nomeadamente os inibitórios e/ou os agentes de censura. Ou talvez o agente organizacional tenha ganho um aumento considerável e inversamente proporcional de poder, levando em conta a diminuição dos estímulos externos que caracterizam, propiciam e sustentam os EAC.

Os mecanismos utilizados para estruturar e organizar as informações perceptuais do dia a dia certamente estão em funcionamento durante a vigília, não há dúvida quanto a isso. E podem perfeitamente continuar em funcionamento também durante os EAC. Além disso, esse mecanismo ordenador pode ser inato. A mente humana deteria a capacidade de ordenar informações visuais, e, dessa forma, melhorar as chances de sobrevivência desse organismo específico em ambientes hostis.

Sugiro a presença de um Agente Organizador Universal (AOU) que atuaria como a base processadora que trabalharia durante a maioria das situações de criação de imagens mentais. Na arte infantil, por exemplo, algumas daquelas constantes podem ser observadas no modelo proposto por Kellogg (1970). Não preciso dizer que, obviamente, nenhuma criança estaria intoxicada com um alucinógeno enquanto desenha. Da mesma forma que, ao caminharmos por uma rua, voltamos nosso olhar de súbito, apenas para ver uma bela teia de aranha presa na grade de uma cerca, e sabemos que não estamos alucinando formas constantes! Isso significa que a existência de formas idênticas em diferentes situações não implica um *estado* subjacente único, mas um *processo* único. Esse processo é realizado por um agente organizador universal que sustenta diferentes estados. Esse agente, se me for permitido fazer uma suposição um pouco ousada, pode também estar subjacente tanto a um sistema construtivo humano (a grade de uma cerca) quanto à criação de teias de aranha (nesta cerca).

Levando tudo isso em consideração, pode-se inferir que, durante os EAC ou nos estados que as crianças experimentam durante a criação de arte, absortas e imbuídas que estão no processo criativo, o agente organizador pode estar à vontade, trabalhando livremente, sem as restrições e as obrigações habituais de coordenar *inputs*.

Essas maneiras de organizar a realidade dependem fortemente da plasticidade do cérebro (logo da mente) para operar em geral. A mente não possui apenas uma forma operacional de processar dados (sejam internos ou externos), e seu agente organizador alocam condições, forças e atributos para as informações que estão sendo processadas. A ideia é evitar perceber a realidade como um bloco cristalizado, com características invariáveis. Em outras palavras, ela precisa contornar a redundância de informações homogêneas que chegam do mundo exterior. Richard Dawkins (1998) explica como os neurônios não disparam se uma forma ou movimento específico já foi percebido. Essas células só darão atenção aos estímulos que são completamente

novos para elas. Dessa forma, ocorre um procedimento econômico e rápido que evita o disparo desnecessário de sinapses, permitindo que o organismo tenha um excedente de tempo. Com o tempo sendo economizado, o organismo pode *testar várias opções* para lidar com o ambiente, escolher a melhor e, assim, aumentar suas chances de sobrevivência. Acredito que esse teste (de várias opções) é o que experimentamos enquanto olhamos para padrões estáticos ou amorfismos nebulares e observamos várias configurações que não estão lá.

Os biólogos evolucionistas têm tentado demonstrar que herdamos um cérebro adaptado a um ambiente diferente daquele em que vivemos hoje. Portanto, estamos equipados com um aparelho que nos permite dar sentido a qualquer forma que encontremos, por exemplo, no meio de um monte de folhas e galhos, o que poderíamos considerar como um possível predador. *Devemos* distinguir formas muito rapidamente para sobreviver. E para fazer isso, precisamos organizar as informações que recebemos e tentar combiná-las com modelos anteriores. Esse procedimento pode ser universal, no que diz respeito à sobrevivência. Todo organismo vivo deve possuir isso de uma forma ou de outra.

Concluindo esta seção, posso dizer que, ao experimentar imagens mentais visuais, não estamos mais prestando atenção cuidadosa aos perigos da realidade. Lembre-se de que uma das condições para experimentar imagens hipnagógicas é o relaxamento e a privação sensorial. Essas condições implicam que o disparo de neurônios que ocorre de acordo com o AOU é então direcionado para dentro, brincando com o material armazenado na memória e os Modelos (como veremos mais adiante). O experienciador de imagens mentais visuais é o único, exclusivo e privilegiado espectador que pode testemunhar esse agente de organização universal da percepção em ação. Em EAC, esse agente funciona livremente, com todo o seu poder e capacidade, sem as restrições impostas ao organismo, provenientes da obrigação de organizar e se proteger do hostil mundo exterior. Esse agente é o responsável pelas operações visuais humanas em todos os níveis. E a operação articulada da visualidade com habilidades motoras presente na criação de artefatos visuais está obviamente incluída. Além disso, na próxima seção, tentarei demonstrar que esse AOU, presente no caso da percepção visual humana, também está presente em processos que variam do crescimento biológico à disposição física da matéria.

Formas Constantes na Natureza

Eu apresentei, na seção anterior, a existência de um certo AOU. No entanto, alguém pode levantar a questão de por que estou dizendo que esse agente é universal e quais evidências estou utilizando para chegar a essa conclusão. A analogia próxima entre Formas Constantes e aquelas encontradas

na natureza pode ser uma resposta promissora para provar tal asserção. As formas e os padrões que compõem o conjunto de FC não são exclusivos do fenômeno particular da imagética mental visual; elas são idênticas às formas encontradas em processos naturais espontâneos. Na verdade, os processos ou forças que guiam e formam as aparições podem ser encontrados nos seres vivos e até nos minerais. Através deles, "a tapeçaria da natureza borda seu próprio padrão" (Ball, 1999, p. 4). Atrás dos padrões exuberantes da natureza, existem certos "processos governantes simples", entre os quais se destaca a formação de modelos, cuja arquitetura obedece a certas forças físicas (p. 45). Além disso, "tapeçarias" semelhantes podem ser encontradas em certas reações químicas artificiais e nos resultados gráficos de equações matemáticas e programas computacionais. Por que há tanta coincidência formal entre a natureza e os constructos humanos?

Procederei a fazer uma equiparação baseada em algumas FC com organismos naturais, processos químicos e físicos, tanto naturais quanto artificiais, como descritos em Ball (1999). Certas equações matemáticas, programas computacionais que alcançam semelhanças com aparições naturais, e exemplos aleatórios da cultura humana serão listados entre os processos naturais, que não são infinitos, mas não são poucos.

- Tabela comparativa

1- Linhas paralelas retas: padrões de Turing de reações químicas autocatalíticas de sistemas ativador-inibidor; bandas de Liesegang; listras de zebra e peixe; ondulações na areia.

2- Linhas paralelas onduladas: fase de listras de tensoativos na superfície da água; sistemas ativador-inibidor. O sinal para a presença de água (rio, lagos etc.).

3- Zigue-zague, crenelação, serpentina: aniquilação entre ondas viajantes em um sistema ativador-inibidor, como visto na concha de *Lioconcha lorenziana*.

4- Curvas catenárias: nenhuma analogia encontrada.

5- Movimento concêntrico de círculos e polígonos: padrão de olhos em asas de borboletas e mariposas; reação de Belousov-Khabotinsky (BZ); ondas "alvo"; padrões de ágata (variação periódica de precipitação mineral); aglomeração de bactérias *Escherichia coli* crescidas em gel por meio de sinalização química (quimiotaxia); padrão de hexafluoreto de enxofre (coexistindo com convecção espiral); o logotipo usual representando som ou música.

6 - Espirais: hélice; conchas de moluscos (no cefalópode do gênero *Nautilus*) e caracóis; na clivagem espiral de células; espirais logarítmicas;

chifres de animais; colisões de dois vórtices dipolares em fluidos; a Grande Mancha Vermelha de Júpiter; Galáxias Espirais (características de um sistema de reação-difusão); ondas de cálcio se movendo pela superfície de ovos de rã quando fertilizados; reação BZ perturbada; gotículas magnéticas se movendo do centro para a borda de um prato redondo; padrão de espiral dupla na disposição de floretes em uma cabeça de flor de margarida e de folíolos em um cone de pinheiro; deslocamentos na estrutura de domínio de cristais líquidos; rolos de convecção espiral; padrão de hexafluoreto de enxofre (coexistindo com convecção concêntrica); modelos de interações hospedeiro-parasitoide. O chapéu-vórtice do modista Frances Whitney[321]. O logotipo do Museu Freud (provavelmente inspirado no desenho de Salvador Dali *Morfologia do Crânio de Sigmund Freud*[322], 1937).

7 - Linhas radiantes (asteriscos): vesícula de estrela-do-mar (modelo de minimização de energia); esqueletos de cocolitóforos e radiolários; padrões radiais de aglomeração de bactérias.

8 - Túnel, funil: anéis e ondas tridimensionais de BZ; esqueleto de radiolário; o padrão de filotaxia espiral dupla na árvore de quebra-cabeça de macaco.

9 - Treliça, grade, malha: favo de mel; teia de aranha; esqueletos de radiolários, ouriços-do-mar e diatomáceas; padrão hexagonal de bolhas; padrão poliédrico de espuma seca; padrão hexagonal de células circulantes em líquido aquecido; estrutura de membrana periódica; cúpula geodésica de Buckminster Fuller; padrão de fratura em um material quebradiço.

10 - Pontos, discos, pontilhados: padrão de Turing; surfactantes na superfície da água; manchas replicantes.

11 - Desvanecimento: nenhuma analogia encontrada.

12 - Ramificação: crescimento "quiral" de uma colônia bacteriana de *Bacillus*; dedos viscosos em geral; trilhas de cupins; depósitos cristalinos metálicos; ramificação de árvores e raízes e corais; ramificação de nervos, vasos sanguíneos e estrutura bronquial/arterial dos pulmões; aglomerado crescendo pelo modelo de difusão limitada; o conjunto fractal de Mandelbrot; crescimento DLA; eletrodeposição; regras de Honda para criar árvores algoritmicamente; veias de folhas; morfotipo de divisão de ponta de *Baccillus*; descargas elétricas; padrões de rachaduras.

321 Que diz: "não há tanta diferença entre um motivo celta e a estrutura do DNA", "*The Original Mad Hatter*", no The Independent, The Sunday Review, 23 de julho de 2000.

322 O desenho foi inspirado por uma associação feita por Dali de uma foto de Freud vista em um jantar em que caracóis foram servidos (Parinaud, 1976).

Devemos notar, no entanto, que até mesmo algumas Propriedades Visuais podem ser associadas a esses processos naturais. Assim:

1 - Simetria: pode ser alcançada por diferentes linhas de fluxo em trajetórias de fluidos; em um jogo de cooperação versus deserção concebido por Nowak & May (1993); na estrutura de flocos de neve; estrutura atômica de quase-cristais; simetria de cinco lados em azulejos islâmicos; a teia estocástica. Além disso, a simetria também é um componente estrutural nas FC 5 - círculo concêntrico, FC 7 - linhas radiantes e FC 9 - grade, treliça e malha.

2 - Segmentação: padrão de pelagem de girafas; padrões de lama seca; padrões de comunidades cooperativas e desertoras.

Vale notar que essas formas e padrões aparecem na natureza tanto em níveis macroscópicos quanto microscópicos. Através da auto-organização, a natureza emprega interações locais entre os componentes dentro de um sistema dado, seja vento e grãos de areia ou estrelas de uma galáxia. Vimos anteriormente alguns exemplos de sistemas, equações, ou dispositivos feitos pelo homem dentre os processos naturais. Dado que essas formas e padrões são constantes universais, é provável que os seres humanos como parte da natureza estejam destinados a conceber constantes semelhantes em seus esquemas e projetos mentais.

Como vimos na FC 12 - Ramificação, nosso próprio corpo carrega a presença dessas constantes universais. A pele, vista a olho nu, revela nada mais do que uma superfície plana mais ou menos homogênea, mas se uma lupa for utilizada, então podemos ver um padrão tesselado hexagonal. Na verdade, qualquer tecido é construído com células dispostas em uma maneira particular. Isso significa que a FC 12 poderia corresponder, por analogia, aos detalhes microscópicos de espectros imaginários.

Mudando o assunto para a crítica de arte marginal, diz-se que psicóticos são os observadores do submundo da mente, o "além psíquico", como Cardinal (1972) coloca. O mesmo pode ser dito do experienciador de imagens hipnagógicas. Posso dizer, também, que, em vez da visão "macroscópica" comum e saudável da mente, que todos compartilhamos, psicóticos e experienciadores de imagens mentais visuais são capazes de ver a "psique microscópica", que é construída com, ou feita desses tijolos psicológicos constantes ou células universais, vale dizer, aqueles átomos e moléculas com os quais Diniz era obcecado.

Em conclusão, o que eu tentei dizer é que os experienciadores de imagens mentais visuais testemunham (na primeira fase da imagem) a presença de processos naturais expressos por meio de constantes universais, ou seja, as FC.

Modelos *(Templates)*

Como se pode explicar a liberação de padrões geométricos, que nunca foram vistos como percepções[323], se existem apenas experiências figurativas e representacionais no mundo exterior[324]. Como essas percepções icônicas podem, por assim dizer, ser transformadas em formas geométricas?

Uma resposta simples seria a que todos os padrões geométricos do imaginário são derivações ou reelaborações de fosfenos. As técnicas de estimulação elétrica de fosfenos ou diretamente na área visual (V1) do córtex cerebral, ou localmente nos globos oculares, podem explicar a experiência geométrica da imagética mental visual. De acordo com os experimentos realizados por Wilder Penfield (no Instituto Neurológico de Montreal), mencionados por Oster (1970), a estimulação da superfície do córtex visual (V1), na parte posterior extrema do cérebro, interrompe a visão normal e faz com que o sujeito veja luzes. Quando os eletrodos são movidos para a região adjacente, a área visual, o sujeito relata desenhos geométricos. Em áreas mais distantes, memórias passadas são vivenciadas de forma tão vívida que parecem atuais. Oster conclui que os padrões de fosfenos "devem estar intimamente relacionados à geometria do olho, ao caminho e ao córtex visual, e fornecem um meio de estudar a organização funcional exótica do cérebro" (1970, p. 83). No entanto, os fosfenos sozinhos não explicam as complexidades esmagadoras das imagens hipnagógicas, principalmente quando há uma coexistência de padrões geométricos e figuração.

As conexões neurais podem ser gravadas por padrões geométricos simples, como pode ser exemplarmente visto na figura AT 02. Essa imagem foi capturada por um experimento realizado por Tootell *et al.* (1982), e mencionado em Kosslyn (1994), que consistia em expor um padrão de teia de aranha a um macaco[325], e posteriormente encontrar em seu cérebro, como se estivesse tatuado em sua área cortical visual (V1), o mesmo padrão ao qual o macaco havia sido exposto[326]. Essa fotografia é muito reveladora e fornece "evidências dramáticas", nas palavras de Kosslyn, da estrutura

323 Geralmente se argumenta que os padrões são historicamente determinados. Aqui eu ousaria perguntar: como a sociedade e/ou eventos culturais podem influenciar a criação de formas geométricas, como espirais, círculos concêntricos, asteriscos etc.?

324 É pouco provável que se espere que uma percepção seja outra coisa que não seja figurativa. Contemplar uma pintura abstrata é uma percepção representacional de uma figura chamada "pintura abstrata".

325 O animal havia sido previamente injetado com um açúcar radioativo marcado chamado 3-deoxiglucose.

326 Infelizmente, o macaco teve que ser sacrificado nesse experimento. No entanto, seis anos depois, Fox *et al.* usaram tomografia por emissão de pósitrons (TEP) para demonstrar que a área V1 é mapeada retinotopicamente em humanos, assim como em macacos.

espacial da região cortical visual. Além disso, fornece base fisiológica para uma relação entre modelos e formas constantes [327].

Esses arranjos geométricos neuronais normalmente funcionam como um gabarito, por assim dizer, para calibrar futuras entradas. Eles moldam novas percepções de maneiras especiais: são os modelos visuais usados para o reconhecimento de objetos visuais. Todas as informações visuais que chegam ao organismo como entradas externas, durante a percepção sensorial, seriam arranjadas em um repertório limitado de certas possibilidades, que mais tarde — eu acredito — se tornariam um conjunto estabelecido de formas constantes[328]. A escolha do repertório de formas selecionadas pelo cérebro é provavelmente desempenhada por uma certa organização neurofisiológica, que é inata, logo, tecida em cada ser humano.

Algumas evidências experimentais para essas especulações são fornecidas por Somjen (1972), como mencionado por Siegel & Jarvik (1975, p. 145). Somjen argumenta que o córtex visual é arranjado como um mosaico de detectores de contraste. Cada constituinte nesse arranjo representa uma orientação definida em relação ao horizonte visual e funciona na detecção e reconhecimento de todas as formas. Experimentos usando uma onda elétrica suave que atravessa o córtex de um sujeito excitam esses constituintes de maneira que, de um elemento discreto individual para o próximo, cria tanto desenhos geométricos quanto padrões consistentes de movimento. Os autores também mencionam Richards (1971), que observa que "detectores de linha" podem ser organizados no córtex em arranjos de grade, de tal maneira que a excitação desses detectores pode explicar a visão de formas de grade em enxaqueca e em outros fenômenos também. Esses "detectores de linha" ou "analisadores de linha" serão discutidos novamente na próxima seção, "Categorias mistas".

Biederman propõe uma teoria de reconhecimento de objetos, na qual a visão de um objeto pode ser "representada como um arranjo de primitivos volumétricos simples, invariantes de ponto de vista, chamados de *geons*" (1995, p. 139). Ele afirma que há uma forte tendência do sistema visual a *segmentar* objetos complexos. Desta maneira, os mesmos geons em diversas relações representarão objetos dissimilares. Geons são definidos como membros de um conjunto particular de vinte e quatro volumes convexos ou côncavos simples. Essas formas podem ser modeladas como "*cones generalizados*, um formalismo geral para representar formas volumétricas" (Binford, 1971; e Brooks, 1981, como mencionado por Biederman, 1995).

327 Coincidentemente ou não, o padrão escolhido para o experimento foi a teia de aranha, uma das formas constantes de Klüver.

328 Rhoda Kellogg argumenta que, desde os dois anos de idade, certos universais podem estar presentes em humanos.

Esses geons supostamente pré-existem na mente como uma rede neuronal. A presença de apenas vinte e quatro geons, Biederman calcula, arranjados em oitenta e uma combinações, e quinze atributos, explicaria o reconhecimento de todos os objetos concebidos de todas as vistas possíveis. O próprio termo *geon* é adequado às suposições desta tese, no sentido de que ele postula uma fundação geométrica universal para a identificação de formas icônicas e figurativas, e, desta maneira, pode elucidar a natureza da imaginação visual geométrica.

Por outro lado, as constantes de Klüver foram explicadas matematicamente por cientistas da cibernética biológica, Ermentroat & Cowan, em "Uma teoria matemática de padrões alucinatórios visuais" (1979), argumentam que uma rede neuronal composta por um plano bidimensional espacialmente homogêneo de neurônios excitatórios e inibitórios pode gerar uma variedade de *padrões espaciais* de atividade neuronal. Os dois pesquisadores cibernéticos prosseguem classificando as formas constantes em termos de coordenadas corticais. Essas coordenadas se enquadram principalmente em duas classes de padrões celulares, consistindo em: a) hexágonos, quadrados e retângulos; e b) cilindros. Considerando o fato de que a retina tem simetria radial aproximada e o córtex tem simetria translacional, os autores sugerem que deve haver uma transformação não-linear[329] de coordenadas polares retinianas para coordenadas retangulares corticais. Ermentrout & Cowan concluem que, se supusermos que esses padrões correspondem a objetos retinianos percebidos, então os padrões periódicos duplos serão idênticos às quatro formas constantes (de Klüver) percebidas em alucinações visuais. Portanto, com esse raciocínio, eles demonstraram que parâmetros fisiológicos desempenham um papel importante na seleção de formas constantes, concedendo apenas que tais parâmetros *não* são, por si mesmos, uma explicação suficiente para a aparência de formas constantes únicas.

Resumindo, vimos anteriormente o possível papel de fosfenos na imaginação visual mental. Também entramos em contato com a teoria de Somjen de que o córtex visual é arranjado como um mosaico de detectores de contraste, juntamente com Richards, que diz que detectores de linha podem ser organizados em arranjos de grade no córtex. Em seguida, fomos apresentados aos geons de Biederman como guias durante o reconhecimento de objetos e, finalmente, Ermentrout & Cowan argumentam que uma rede neuronal pode explicar a existência de FC. Portanto, durante os EAC, esses detectores, geons ou modelos, considerando que não estão em uso para a percepção do dia a dia, seriam liberados da atribuição usual, comum. Eles poderiam, assim, funcionar de acordo apenas com certas leis de configuração reguladas pelo AOU. Conectados em certos *designs* específicos, eles poderiam se tornar

329 Uma equação não linear tem a propriedade de gerar caos, a consequência disso é que se torna impossível estabelecer previsões (May, 1995).

"possibilidades" de arranjos de dados internos: os modelos representariam os meios e as ferramentas de um AOU super-prevalecente.

Durante os EAC, quase nenhuma informação vem de fora. Dessa maneira, todo o poder de organização do AOU se volta para dentro. Portanto, proponho que, durante a primeira fase, na qual são vistas formas geométricas, o experienciador na verdade vê o resultado de modelos sendo manipulados pelo AOU de acordo com suas próprias leis de configuração geométrica. O experienciador dos espectros na verdade observa padrões universais ocorrendo, dançando, por assim dizer, na rede cortical. Podemos imaginar um desenho animado sendo projetado na superfície do nosso córtex enquanto estamos sonhando, alucinando ou experimentando imagens hipnagógicas — na verdade, uma multidão orquestrada de neurônios está disparando os arranjos das figuras que estamos vendo. Em outras palavras, posso dizer que o experienciador de imagens visuais vê, constata, e testemunha a própria função da área visual (V1) do cérebro em pleno trabalho.

Assim, no primeiro estágio, experimenta-se visualmente apenas o funcionamento daquela parte do nosso cérebro, *sem* MAM. Por outro lado, durante o segundo estágio icônico, o trabalho é sobrecarregado com uma carga extra de MAM sendo liberado.

Isso é o que, acredito, pode constituir a imagética hipnagógica da visão, que também pode ser entendida como uma frequência específica do cérebro, na qual uma percepção intrínseca de modelos inatos e MAM é alcançada espontaneamente, sem a ajuda de drogas alucinógenas.

Categorias Mistas

> "Enquanto se esforçavam para sair do branco, veio uma sucessão de formas de nuvens, metamorfoseando-se incessantemente, deuses em touros, mulheres em aranhas, homens em lobos. Criaturas híbridas de nuvens..., flores gigantescas com seios de mulher pendurados em talos carnudos, gatos alados, centauros". Salman Rushdie (*The Satanic Verses* [Os Versos Satânicos], 1998, p. 6)

Apresentarei a concepção de Categorias Mistas, esboçando primeiro uma teoria cognitiva da percepção baseada em certos "analistas" de forma. Com base nas suposições dessa teoria, então apresentarei minha proposta de combinação de características, que pode ocorrer durante a imagética mental visual. Essa hipótese é proposta em conexão com *apenas um aspecto* do segundo estágio *figurativo* da imagética visual. Esse segundo estágio, suponho, tem certas características que são explicadas pela forma como a memória armazena material após o trabalho desses "analistas" ter ocorrido durante a percepção cotidiana em vigília.

Como vimos, uma imagem é uma representação mental sem um objeto externo imediato correspondente: é o que "não é", nem "está lá". No entanto, ocorre no mesmo *locus* cortical onde a representação de objetos existentes ocorre: ambos os processos compartilham o mesmo espaço no cérebro. Donald Symons (1993), por exemplo, indica que "a imagética visual e a percepção visual compartilham estruturas representacionais no cérebro" (p. 209), e fornece evidências da psicofísica e da neuropsicologia (Farah, 1985, 1989; Finke, 1985, 1989; e Kosslyn, 1980); e a área do córtex visual (V1) é o local da representação de objetos percebidos e de imagens espectrais. Portanto, qualquer definição de imagens mentais é indissociável da definição de percepção visual comum.

Outra descoberta extraordinária foi que um estímulo de um objeto externo pode ser representado *ipsis litteris* no córtex visual. Isso se tornou dramaticamente evidente no experimento realizado por Tootell *et al*. (1982) e já mostrado na figura AT 02 (o córtex "tatuado" de um macaco). Isso parece provar que o córtex visual é de fato mapeado topograficamente — nele se inscreve figuras, por assim dizer. Os componentes do arranjo de uma figura real ocupam partes semelhantes de neurônios ativos no córtex: eles são recíprocos. Isso significa que as imagens mentais criadas internamente devem, consequentemente, ser representadas no córtex visual do cérebro também. Tudo isso para dizer que, ao discutir a natureza das imagens mentais visuais, algo deve ser dito sobre as imagens da percepção visual.

Devo reiterar o aviso de que é comum entre os cientistas da percepção aplicar a primeira denotação do termo "imagens" a representações mentais de objetos externos. Na tese usamos a segunda denotação do termo, para objetos que "não estão lá". Também se diz que não temos um contato *direto* com a realidade: somos mediados por um modelo simulador (Dawkins, 1998). É bem aceito que normalmente lidamos com um simulacro da realidade: a imagem mental. No entanto, neste estudo, apliquei o termo "percepção" à entrada sensorial real, e "imagens mentais" apenas às figuras criadas internamente sem um objeto externo correspondente, uma segunda camada de simulação. E é minha convicção que os psicóticos habitam nesse segundo simulacro, como o caranguejo na sua concha.

- Percepção Visual e Analisadores de Forma

Ao contrário das imagens mentais, a percepção visual é projetada para fornecer ao perceptor um sentido o mais verdadeiro possível do padrão do mundo material, pois isso é crucial para nossa sobrevivência. A percepção é um processo que produz apenas descrições e/ou representações da

realidade[330] que sejam úteis ao observador. Ela não é inundada por dados não relevantes. As descrições de um dado objeto o desconstroem em suas partes constituintes, analisam-nas e propõem categorias para elas, e este é o ponto crucial. Mas como ocorre essa operação de decomposição de objetos?

Pinker descreve uma teoria de percepção que ocorre de acordo com certos "analisadores de forma" propostos por Adelson & Pentland (1996). Essa teoria é descrita em uma parábola astuta de uma "oficina de cenografia para palco", onde três "especialistas" trabalham. Um é um pintor; o segundo é um iluminador, e o outro é um serralheiro. O cenógrafo tem o esboço de um objeto de cena (um biombo) que deseja que seja construído (fig. AT 03). Cada especialista é totalmente capaz de dar vida ao seu esboço: o pintor poderia criar uma ilusão com máscaras e filtros; o iluminador poderia criar uma projeção ilusionista; e o serralheiro poderia criar a figura para você, dobrando e soldando diferentes folhas de metal. Adelson & Pentland calcularam "taxas" hipotéticas e chegaram à conclusão de que seria mais econômico se, trabalhando separadamente, os especialistas cooperassem: se pintaria apenas uma faixa em uma folha de metal dobrada, que seria iluminada por um holofote cênico. A conclusão foi que o trabalho cooperativo seria mais rápido e menos "taxas" seriam pagas. Esse modo cooperativo e econômico entre especialistas, segundo se afirma, é como interpretamos objetos. Cada especialista é um "agente analisador" durante a percepção, descrevendo uma característica particular do objeto e alocando essa característica a uma categoria precisa[331]. Sobre a parábola da oficina, Pinker explica que ela "esclarece a ideia de que a mente é uma coleção de módulos, um sistema de órgãos ou uma sociedade de especialistas". Especialistas são necessários devido aos problemas formais altamente especializados enfrentados pela percepção. Ele prossegue dizendo que, se um desses analisadores trabalhasse em isolamento, consideraria muitas soluções ou perseguiria obstinadamente uma solução improvável (p. 255).

Mas..., quando esses analisadores não funcionam corretamente, ocorre uma perda de percepção, ou Agnosia, e não se consegue interpretar corretamente as informações sensoriais. O trabalho da percepção é tão especializado que existem células com a função distintiva de reconhecer faces[332]. Assim, distúrbios nessas células causam Prosopagnosia, *i.e.,* "ignorância de faces" (Kertesz, 1979).

330 Ver a seção "O Debate sobre a Imagem", no Capítulo 1 da tese.

331 Como discutido na seção anterior, Somjen (1972) forneceu evidências experimentais da existência de um mosaico de "detectores de contrastes", e Richards (1971) de detectores de linha funcionando no reconhecimento das formas.

332 Ver o artigo de Sacks "*The Man Who Mistook His Wife For a Hat*" ("O homem que confundiu sua esposa com um chapéu") (1985).

Ao descrever "o olho da mente", Pinker estabelece vários desses agentes especialistas da percepção, que são os Analisadores de Formas, que desfiam, desenredam os vários aspectos de um objeto: ângulo, cor, contorno, luz, linha, material, movimento, perspectiva, sombra, forma, visão estereoscópica e textura (e eu acrescentaria ainda 'tamanho'). Esses analisadores trabalham desmontando um objeto nesses elementos formais[333]. A percepção final do objeto é a súbita reconstituição de todos esses aspectos novamente, num átimo de tempo imperceptível pelo sujeito da percepção!

Agora vejamos como e onde os constituintes analisados de uma percepção são alocados e armazenados na mente.

- Espaços de memória

De acordo com o desmonte minucioso dos objetos, um processo de categorização ocorre no ato de perceber. Em seguida, as categorias são armazenadas em espaços específicos, em compartimentos ou escaninhos na memória. Sobre isso Pinker diz que "imagens de memória devem ser rotuladas e organizadas dentro de uma superestrutura proposicional, talvez um pouco como hipermídia, onde arquivos gráficos são vinculados a pontos de anexação dentro de um grande texto ou banco de dados" (p. 295). Portanto, um objeto não existe em nossa memória como um todo; ele existe apenas em suas partes constituintes. Nossa memória é composta por categorias separadas, e não por ícones inteiriços. E podemos imaginar prateleiras de atributos, de tipos de linhas, de formas, coleções de sombreamentos, de matiz, e assim por diante; sim, um verdadeiro e dinâmico maquinário de formas e atributos, e não um armazém de objetos inteiros e estáticos existindo *per se* na memória[334].

Explicando como uma memória abstrata pode funcionar, Arthur Koestler diz que ela implica "um sistema de conhecimento armazenado, ordenado hierarquicamente com títulos, subtítulos e referências cruzadas, como as entradas em um Tesauro", um dicionário analógico, ou um "catálogo de assuntos de uma biblioteca" (1967, p. 86). Em contraste, ele coloca o problema de uma memória inútil composta por "lanternas-deslizantes" ou "gravações de fita", onde nenhuma entrada sensorial seria "idêntica em todos os aspectos com qualquer *slide* ou gravação armazenada", o que criaria

333 Uma suposição que pode ser feita é que, uma vez que um objeto é analisado em seus elementos formais constituintes, deve haver também uma decomposição de suas funções sociais, culturais e históricas, valores e assim por diante. Ver Mandler (1992).

334 Podemos ver aqui muito claramente por que a concepção de "inconsciente" como um armazém de símbolos antigos não tem nenhum valor para esta obra, e do impróspero "inconsciente coletivo" então nem se fala, com seus mitos antigos atravessando milênios e chegando intactos à atualidade!

uma impossibilidade em combinar memória e entrada sensorial, em uma palavra: reconhecimento. Durante a lembrança, essas categorias separadas são recuperadas, e o objeto é então reconstruído. Assim, se um processo analítico ocorre durante a percepção, um processo sintético de reconstrução tem lugar durante a lembrança... *e* durante a imagética visual mental igualmente.

A lembrança de objetos é tornada possível pela "cooperação sintética de várias hierarquias interconectadas, que podem incluir diferentes modalidades sensoriais, por exemplo percepção e som" (p. 87)[335]. O objeto é reconstruído sinteticamente pelos mesmos especialistas que o desmontaram analiticamente durante a percepção. Os componentes são chamados de volta, encaixam-se no lugar e o objeto inteiro é reapresentado àquele que se lembra. Pinker afirma que as vias de fibras para as áreas visuais do cérebro estão lá para "baixar imagens de memória em mapas visuais" (p. 287). Em um argumento convergente, Koestler compara esse processo ao da impressão multicolorida, na qual a superposição de vários blocos de cor é "recombinada em uma reconstrução mais ou menos fiel da entrada original" (p. 88).

Imagens de memória são apresentadas como imagens visuais figurativas (os "mapas visuais"), como *representações* que foram vestidas novamente após serem despidas de seus elementos essenciais (pelo processo descritivo).

Na verdade, Pinker defende o modo de imagem descritivo, semelhante a uma imagem, quando ocorre a lembrança de um objeto. Quando se lembra, por exemplo, da figura de um pequeno urso, ele afirma que o arranjo figurativo é direto, enquanto o modo descritivo proposicional pode "misturar informações espaciais, como partes e suas posições, com informações conceituais" (p. 290). Ele pode estar se referindo a essa objetividade durante uma lembrança normal. Não seria possível que essa "mistura de informações espaciais" ocorra de fato durante EAC? Suponho que sim, como veremos a seguir.

- Misturando categorias

Parece que *ambos* os modos, proposicional *e* figurativo, ocorrem durante a imagética. Richardson afirma, concluindo sua discussão entre a natureza pictórica e a proposicional da imaginação mental (o Debate sobre a Imagem), que "há algumas evidências que falam a favor da adoção da teoria do código comum" (1980, p. 145). E, de fato, Kosslyn (1995, p. 292) conclui um artigo sobre imaginação mental dizendo que as representações descritivas "não são o único componente" que subjaz ao imaginário.

335 Um erro nesse processo pode ser a causa da sinestesia.

Minha sugestão aqui é que, ainda durante a descarga perceptual da imagética mental, um gráfico hierárquico também é organizado de acordo com os recursos formais analisados do objeto. Assim, teríamos *configurações* como "contorno", "cor", "textura" e assim por diante, todos relacionados à redescrição formal do objeto.

O fato de que alguma mistura de informações ocorre durante a imagética visual deve ser considerado. Este é o meu próximo passo, explicando como as imagens mostram uma certa manifestação e mistura visível de características.

Vamos considerar a possibilidade de que algo possa acontecer de errado com um ou mais dos analisadores especializados durante o trabalho de reconstrução de um objeto. Vamos supor que um analisador, durante o processo, possa estar sonolento, doente, drogado ou distraído: o que é mais provável que aconteça durante a reconstrução? É minha suposição de que a categoria pela qual esse especialista é responsável será recuperada de forma equívoca. Em seguida, uma categoria mal colocada será parte do objeto, tornando-o, dessa forma, um objeto transfigurado e distorcido, pois é reconstruído com elementos constituintes que nunca pertenceram a ele. Esse objeto inexistente será um novo objeto em todos os aspectos, isto é uma imagem mental inteiramente nova e original. Sua principal característica será a de ser constituída estruturalmente por categorias mistas, ou características misturadas. E, de fato, Jarvik (1970), como mencionado por Siegel & Jarvik (1975), propõe que a alucinação é um *defeito* de memória, caracterizado por recuperação desinibida. Jarvik afirma que os alucinógenos prejudicam a memória de curto prazo e induzem "recuperação vicária" de memórias de longo prazo.

Submeto agora que o procedimento mental involuntário de alterar as características de um objeto que ocorre durante o imaginário visual mental pode seguir dois cursos principais: a) misturando características de dois ou mais objetos diferentes; e b) alterando o valor ou o grau de uma categoria formal de um único objeto.

Para tornar meu ponto claro, vou usar certos ícones da história da arte, não como exemplo de fenômenos resultantes desse processo, mas como ilustração dele, ou seja, estou fornecendo analogias que ajudam a elucidar o ponto; não estou inferindo que todos eles foram feitos de acordo com esse processo.

No primeiro caso, de misturar características de objetos diferentes, o "novo-objeto", ou seja, a imagem mental, aparece como uma liga, carregando características emprestadas, por assim dizer, de fontes distintas. Ilustrações desse hipotético processo podem ser encontradas na maioria da iconografia mítica grega, onde criaturas híbridas abundam. A "imaginação

especulativa mitológica combinou vários seres em monstros compostos: centauros homens-cavalos, deuses do rio homens-touros, harpias mulheres-pássaros, a esfinge mulher-leão, o cavalo alado Pégaso" (Griffin, 1993, p. 84). Outros exemplos bem ilustrativos desse processo, e provavelmente originados do imaginário visual mental, podem ser encontrados nas pinturas de Salvador Dalí: seu elefante com pernas finas de aranha é extremamente didático e ilustrativo. O Teriantropo mencionado por Lewis-Williams & Dowson é, certamente, um exemplo pertencente ao primeiro esquema assim como o Fitotropo, o qual é ilustrado pelo mito de Daphne, que se transforma em árvore após ser perseguida por Apolo. As pinturas de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)[336] também são boas ilustrações dessas misturas de configurações.

No entanto, a amalgamação do primeiro caso não ocorre necessariamente entre seres vivos. Ela pode incorporar características humanas com qualquer outra categoria de substância ou coisa. Um bom exemplo, que pode ou não ter sido inspirado em imagens, é o trabalho de Giovanni Battista Bracelli (obras entre 1624 e 1649), que em dezesseis placas de gravura (em exposição no Museu Britânico) representa pessoas curiosas feitas de materiais alienígenas, como fios, gavetas, tábuas, e assim por diante[337].

Outra possibilidade é a amalgamação de diferentes pessoas em uma, que é muito comum em imagens oníricas. De fato, o processo de corrupção de contornos humanos é uma das características mais conspícuas de nossos sonhos. Freud, explicando esta distorção, nos conta de um de seus sonhos em que as características faciais de seu tio aparecem em seu amigo R. Como é bem conhecido, Freud liga essas distorções à escamoteação na satisfação de desejos (1996, pp. 98-9). Demonstrando os mecanismos dos Trabalhos do Sonho, Freud estabelece a "condensação" como um dos processos que subjazem ao funcionamento dos sonhos. A presente hipótese de Categorias Mistas parece estar de fato em linha com a teoria de Freud, que escreve: "A construção de pessoas coletivas e compostas é um dos principais métodos de condensação do sonho" (p. 208), e que "para fins de condensação do sonho, posso construir uma *pessoa composta* de outra forma, combinando as características reais de duas ou mais pessoas em uma única imagem de sonho" (p. 207, ênfase dele). Freud estabelece firmemente que "condensação" e "deslocamento" "são os dois artífices a que podemos atribuir a estrutura do sonho" (p. 217). Um exemplo extraordinário desse processo pode ser visto no desenho de um psicótico da fig. 002 da tese. Suponho que seja um resumo do imaginário hipnagógico do paciente; esse desenho exibe o

336 Que, não por coincidência, foram admiradas pelo grupo Surrealista.

337 Aliás, as gravuras de Bracelli podem ter sido a fonte de inspiração para *Venus of Milo com gavetas* (1936) de Salvador Dalí. Talvez tenha havido um plágio histórico aqui!

processo de amalgamação de vários objetos e seus termos correspondentes. Em seis etapas, seis objetos (peixe, mulher, chupeta, lagarta, cão e trem) são condensados em uma única imagem, e seu título correspondente é igualmente condensado.

Pode parecer que compostos ocorram apenas com características humanas. No entanto, amálgamas provavelmente ocorrem também fora da esfera humana, como é o caso, por exemplo, com Grifo, Quimera, Hidra e Pégaso. Em teoria, esse processo poderia ocorrer entre todos os tipos de coisas. Se existe uma predominância de características humanas, (e em segundo lugar de animais), isso pode ser explicado pela sugestão de que características humanas podem representar a autoimagem psíquica do experienciador, assim como a autoidentificação com um animal ou outro, por exemplo o Minotauro e o Teriantropo de Octávio Ignácio.

Esse aspecto de colagem é uma das principais características das imagens mentais visuais. Podemos detectar esse hibridismo repetidamente em imagens alucinatórias induzidas por drogas ou hipnagógicas. Em apoio à minha suposição, Koestler diz que, ao lembrar de objetos, "também pode acontecer que fragmentos de origens diferentes sejam *incorporados por engano à colagem* — incluídos na lembrança de experiências às quais eles não pertencem" (p. 94, ênfase minha). No modelo de Propriedades Visuais este caso seria representado pelo item 3.1.

A segunda possibilidade seria os vários casos de dismorfopsia, macropsia e micropsia (PV 3.2 e 3.3) em que partes do corpo são percebidas ou alteradas de tamanho ou deformadas. As corrupções na percepção do próprio corpo durante a aura da enxaqueca estão aqui incluídas. Prinzhorn, ao traçar paralelos entre seus "mestres esquizofrênicos" e outras obras de arte[338], menciona vários exemplos de "deformidades" nas figuras feitas por artistas como Bosch, Bruegel e Lycosthenes, que exibem todas características de alterações nos valores dentro de um só objeto. É notável o fato de que características humanas frequentemente participam desses compostos[339].

Em relação às trocas de características dentro de um único objeto, ou alteração do grau de uma categoria específica, permita-me exemplificar com o agente especializado que analisaria o *tamanho*[340] de um objeto. Vamos pretender que, durante o processo analítico de percepção, esse "analisador

338 Em *The Artistry of the Mentally Ill*(A Artesania do Doente Mental) (1995). Veja suas ilustrações em "*Areas of Comparison*" ("Áreas de Comparação"), pp. 256-9.

339 É considerado que o nascimento da lenda do centauro foi a ilusória visão de um distante cavaleiro montado a cavalo por pessoas que nunca anteriormente haviam visto um.

340 *Tamanho* não é um dos «especialistas» descritos por Pinker, no entanto, estou supondo que possa ser um deles.

de forma" tem uma régua ou uma escala que varia, por exemplo, de 0 a 10. Um objeto específico de um tamanho específico receberia um número ou grau, que seria assim categorizado. Durante o EAC, o especialista é solicitado a dar o grau de tamanho alocado ao objeto sendo lembrado. No entanto, o especialista está ou sob o efeito de alucinógenos, ou doente com enxaqueca, ou em um estado hipnagógico e, assim debilitado, por engano recupera um grau diferente. Se o número dado por equívoco for maior do que o normal, então o objeto lembrado será experimentado como maior do que realmente é, e assim ocorre uma Macropsia. Se o número for menor, ocorrerá uma Micropsia. Ambos os casos são típicos de alucinose induzida por drogas e estado hipnagógico. Usando novamente os mitos gregos antigos, cito Griffin, que afirma: "Uma mudança fantástica de escala produziu gigantes e pigmeus" (p. 84). Esses aumentos e diminuições também são típicos da aura de enxaqueca e foram relacionados a Lewis Carroll, em sua mudança de tamanho de Alice (Sacks, 1996). Esses dois fenômenos de Macropsia e Micropsia (o termo genérico é Megalopsia) constituem o item 3.3, no grupo de categorias mistas.

Ainda, dentro da segunda possibilidade, pode acontecer que o analisador de forma responsável pela configuração geral ou "unidade" de um objeto seja o que é prejudicado durante o EAC. Então, a superfície inteira pode ser experimentada como segmentos. Isso ocorre quando o experimentador de imagens mentais visuais vê objetos de maneira fragmentada, semelhante a um mosaico (fig. AT 04, de imagem lisérgica após a ingestão de LSD-25). Estou denominando esse processo de "Segmentação" e ele constitui o item 3.4 no grupo de categorias mistas.

Finalmente, as transformações na forma de um objeto são tão profundas durante a imagética mental visual que podemos presumir que mais de uma categoria está prejudicada. Se, por exemplo, as categorias de contorno e unidade estão deslocadas, então distorções profundas são prováveis. Os psicólogos denominam essas transmutações de Dismorfopsia e elas constituem o item 3.2 no grupo de categorias mistas.

Última Consideração

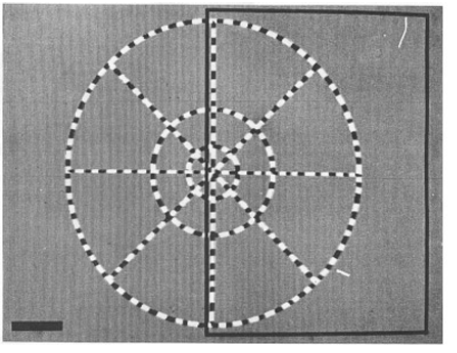
Ao estabelecer a inserção de imagens mentais na discussão sobre Arte Marginal e Psicose, o corolário é a refutação de uma série de doxas comumente utilizadas na crítica de arte em geral. A primeira a ser contestada é a mais comum das expressões clichês, nomeadamente a noção de que a criatividade vem de algum lugar na mente, um lugar vago denominado "inconsciente", algo como um armazém de prateleiras repletas de imagens prontas, mitos da antiguidade, e narrativas maliciosas. Este livro buscou demonstrar que é possível escrever uma crítica, mesmo sobre arte psicótica, sem a ajuda desse conceito. Entendo que o termo "inconsciente" é geralmente utilizado

como um ás na manga, ou um 'curinga teórico' pronto para se encaixar em qualquer situação e preencher qualquer lacuna conceitual. Em conjunto com esse lugar elusivo, expressões bombásticas tais como "irromper de", "em algum outro lugar", "por baixo", "quarto escondido", "poço de sabedoria antiga" e similares são comumente utilizadas. Essas são proposições tautológicas que não afirmam nada além do que é implícito em seus próprios termos. A inserção do conceito de imagens mentais estabelece um parâmetro mais seguro. Isso de modo algum arruína a beleza que reside no "mistério", geralmente considerada a *razão de ser* do fenômeno da arte. O "enigma" é aprofundado; um outro "quarto escondido" é acrescentado ao mistério.

Fig. AT 01, de Ball (1999)



Fig. AT 02, de Tootell *et al*., reproduzida em Kosslyn (1994)



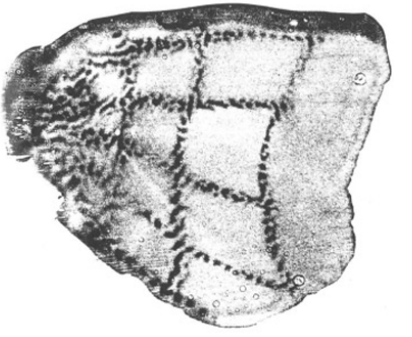


Fig. AT 03, de Adelson, reproduzida em Pinker (1997)

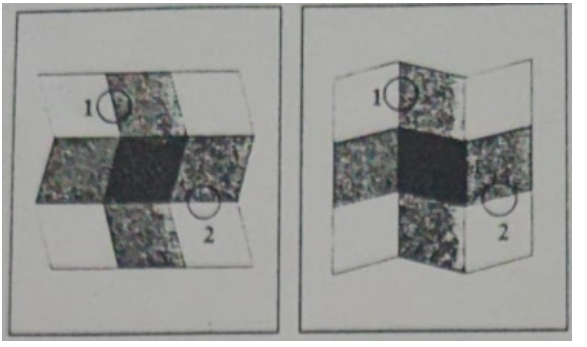


Fig. AT 04, de Shepard (1978)



ÍNDICE REMISSIVO

A

Alteração 124, 138, 226, 395

Alucinação 25, 26, 30, 33, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 63, 70, 71, 118, 120, 123, 126, 148, 155, 156, 157, 160, 167, 216, 245, 246, 252, 377, 379, 393

Arte 4, 9, 10, 11, 17, 19, 20, 23, 26, 27, 28, 36, 45, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 80, 81, 82, 86, 89, 91, 97, 101, 103, 105, 119, 122, 124, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 145, 146, 147, 150, 155, 161, 176, 177, 178, 182, 184, 185, 186, 195, 205, 213, 229, 236, 237, 240, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 260, 263, 283, 380, 384, 393, 395, 396, 397

Arte marginal 4, 135, 384

C

Ciência 19, 29, 34, 78, 83, 136, 250, 379

Cognitiva 388

Consciência 9, 26, 28, 35, 47, 48, 62, 72, 101, 107, 108, 110, 115, 118, 119, 127, 147, 158, 168, 171, 173, 182, 190, 203, 213, 216, 378, 379, 380

Constantes 4, 38, 44, 52, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 67, 68, 70, 74, 79, 81, 86, 92, 93, 103, 123, 124, 148, 187, 201, 207, 233, 237, 249, 380, 384, 386, 387

Criatividade 10, 69, 70, 72, 109, 240, 241, 242, 248, 396

D

Delírio 33, 34, 49, 50, 100, 139, 149, 158, 164, 165, 214, 226, 228

E

Eidética 32, 33, 119, 186, 255

Entóptico 35, 45, 46, 99, 123, 168

Esquizofrenia 34, 42, 49, 50, 141, 171

Experimental 43, 44, 108, 250

F

Fenômeno 9, 10, 19, 27, 30, 34, 35, 42, 46, 49, 50, 65, 71, 72, 79, 82, 87, 89, 92, 97, 99, 106, 123, 136, 141, 143, 156, 166, 167, 168, 171, 173, 179, 205, 207, 209, 250, 252, 255, 382, 397

Fosfenos 35, 46, 62, 67, 72, 92, 93, 99, 168, 201, 209, 385, 387

H

Hipnagogia 35, 43, 44, 72, 73, 74, 77, 83, 94, 96, 106, 108, 109, 110, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 144, 145, 150, 152, 154, 157, 167, 172, 173, 179, 183, 184, 193, 195, 210, 211, 239, 242, 243, 246, 247, 251, 252

I

Imagem 7, 9, 10, 11, 19, 20, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 131, 135, 136, 138, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 172, 173, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 225, 227, 231, 233, 234, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 254, 255, 283, 377, 384, 385, 389, 392, 393, 394, 395, 396

Imaginação 10, 27, 28, 32, 45, 51, 62, 83, 97, 109, 110, 111, 114, 123, 126, 160, 163, 164, 167, 173, 190, 215, 217, 231, 241, 378, 387, 392, 393

M

Memória 27, 28, 29, 31, 32, 33, 39, 45, 47, 76, 83, 112, 113, 121, 150, 151, 165, 168, 171, 182, 183, 192, 202, 206, 218, 226, 376, 381, 388, 391, 392, 393

Mental 7, 10, 18, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 41, 45, 47, 49, 55, 62, 64, 65, 67, 69, 78, 83, 85, 87, 93, 99, 100, 106, 107, 109, 112, 120, 121, 124, 125, 128, 131, 132, 135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 152, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 172, 177, 179, 182, 186, 188, 199, 200, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 216, 218, 219, 221, 229, 230, 231, 240, 247, 248, 249, 250, 254, 255, 256, 257, 270, 273, 377, 379, 382, 385, 387, 388, 389, 392, 393, 394, 396

Museu 134, 175, 176, 178, 203, 214

P

Pareidolia 194, 195

Percepção 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 49, 50, 51, 58, 63, 67, 76, 79, 125, 135, 136, 151, 156, 171,

179, 182, 186, 211, 230, 231, 232, 233, 242, 249, 250, 381, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 395

Propriedades 4, 58, 76, 81, 82, 84, 86, 96, 226

Psicologia 29, 79, 108, 263

Psicose 9, 20, 26, 44, 47, 49, 50, 74, 77, 89, 91, 112, 114, 131, 140, 142, 146, 149, 154, 155, 169, 184, 186, 214, 215, 229, 230, 231, 240, 241, 251, 254, 255

Psicótica 4, 10, 26, 51, 70, 71, 93, 103, 118, 122, 124, 129, 132, 138, 144, 148, 151, 155, 156, 157, 158, 162, 167, 180, 189, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 251, 254, 396

S

Sinestesia 34, 107, 140, 146, 248, 376, 392

Sonhos 19, 34, 35, 39, 42, 46, 47, 71, 77, 97, 98, 105, 106, 110, 111, 116, 117, 121, 123, 148, 149, 166, 167, 172, 191, 251, 252, 254, 394

Subjetividade 77, 121

Surrealismo 217

V

Visionária 38, 102, 133

Visuais 4, 9, 10, 18, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 48, 51, 52, 53, 56, 59, 62, 65, 67, 68, 74, 76, 77, 78, 80, 86, 94, 100, 102, 103, 106, 108, 111, 115, 119, 122, 134, 137, 138, 140, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 156, 158, 160, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 172, 173, 175, 178, 199, 205, 207, 215, 222, 241, 242, 245, 246, 248, 253, 254, 282, 376, 378, 380, 381, 384, 386, 387, 388, 389, 392, 395, 396

Visualidade 32, 247, 381

Editora Diálogo Freiriano

www.editoradialogofreiriano.com.br

TÍTULO:
IMAGEM HIPNAGÓGICA E ARTE MARGINAL PSICÓTICA

DIAGRAMAÇÃO: Gislaine Telles

SUPERVISÃO: Karina Helena

BIBLIOTECÁRIA: Bruna Heller

CAPA: Lydiane Maran

TIPOLOGIA: Georgia e Fira Sans

FORMATO: 15,5cm x 22,5cm

PAPEL: Texto Pólen 80 g/m² e Ilustrações Couchê 115 g/m²

ACABAMENTO: Brochura

NÚMERO DE PÁGINAS: 406

ANO: 2026

EDITORA
Diálogo Freiriano

CNPJ: 20.173.422/0001-76
Av. Júlio de Oliveira, 295/303 – Centro
CEP: 92.330-000 – Veranópolis/RS
(54) 92000-1738

Editora Diálogo Freiriano
editoradialogofreiriano
www.dialogofreiriano.com.br
editora@dialogofreiriano.com.br

Queridos leitores e queridas leitoras.

Esperamos que esse livro tenha sido útil para você e seu campo de leitura, interesse, estudo e pesquisa.

Se ficou dúvida ou tem alguma sugestão para nós, por favor, compartilhe conosco pelo e-mail:

editora@dialogofreiriano.com.br

PUBLIQUE CONOSCO VOCÊ TAMBÉM

www.dialogofreiriano.com.br

Trabalhos de Conclusão de Curso

Dissertações de Mestrado

Teses de Doutorado

Grupos de Estudo e Pesquisa

Coletâneas de Artigos

GRUPO EDITORAL DIÁLOGO FREIRIANO

CNPJ 20.173.422/0001-76

R. Gal. Flores da Cunha, 172, Sala 2401

Veranópolis-RS | CEP 95.330-000

ESCRITÓRIO SEDE

Av. Júlio de Oliveira, 295, Sala 303

Veranópolis-RS | CEP 95.330-000

Este livro tentará demonstrar que as obras de certos artistas marginais, particularmente psicóticos, estão embutidas de imagens hipnagógicas. Essas imagens aparecem normalmente para certas pessoas durante o estado benigno que ocorre entre o sono e a vigília. As imagens mentais visuais vistas nesses estados são semelhantes às vistas em estados induzidos por alucinógenos e em alguns outros casos patológicos, tais como a enxaqueca. Tal estado não caracteriza as alucinações típicas dos psicóticos.

Dois modelos de padrões e atributos típicos de imagens hipnagógicas são estabelecidos: Formas Constantes e Propriedades Visuais. Eles devem ser detectados nas obras de certos Artistas Marginais Psicóticos para validar a hipótese. Dois modos pelos quais as imagens hipnagógicas são usadas em suas obras são propostos: o Estado de Laço e a Recordação de Imagem. O primeiro pode ser alcançado pelo próprio ato de concentração intensa durante a criação artística, enquanto o segundo implica uma recordação de imagens previamente vistas durante o estado hipnagógico propriamente dito. Esses dois processos podem se fundir um no outro.

O livro se concentrará em cinco casos do Museu de Imagens do Inconsciente, do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, e em três artistas outsiders clássicos da Europa — dois dos quais também eram internos de hospitais e o outro, um caso da chamada "Arte Mediúnica", cujo termo será aqui questionado.

CAPES

doi®

Diálogo Freiriano
EDITORA

ISBN 978-65-5203-640-7
9 786552 036407

(54) 92000-1738
Editora Diálogo Freiriano
editoradialogofreiriano
www.dialogofreiriano.com.br
editora@dialogofreiriano.com.br