www.neip.info

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
PSICOLOGIA CLÍNICA

FERNANDO ROCHA BESERRA

EXPERIENCIANDO A ARTE VISIONÁRIA:
UMA COMPREENSÃO JUNGUIANA DA INTERAÇÃO DE ESTUDANTES COM A OBRA DE ALEX GREY

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUIANOS

São Paulo

2014

www.neip.info

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
PSICOLOGIA CLÍNICA

Fernando Rocha Beserra

Experienciando a Arte Visionária: uma compreensão junguiana da interação de estudantes com a obra de Alex Grey

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUIANOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob a orientação da Profa. Dra. Liliana Liviano Wahba

São Paulo

2014

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Liliana Liviano Wahba

Profa. Dra. Elizabeth Christina Cotta Mello

Prof. Dr. Durval Luiz de Faria

Aos amantes da arte e aos psiconautas em geral.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pela bolsa.

À minha professora e orientadora, Dra. Liliana Wahba, que tanto contribuiu para a realização desta dissertação. Por todo o rigor, forma cuidadosa e carinhosa que conduziu a orientação desta dissertação. Aprendi lições valiosas do rigor acadêmico com você, e de forma mais geral na PUC-SP, que ficarão para toda vida.

À minha tia, Angela Beserra, por todo apoio emocional e financeiro, que me permitiu realizar esta pós-graduação. Com toda minha sinceridade e carinho, obrigado!

À minha avó "Lilita", por todo apoio para realização do meu mestrado em São Paulo.

Aos meus pais, Elisa e Carlos Beserra, por todos o cuidado e ensinamento que me permitiram chegar até aqui.

Àqueles que, no dia a dia, me deram suporte, entenderam a minha distância, e me estimularam para que realizasse o mestrado, notadamente, a minha esposa Lidiane Melo e a minha tão amada filha Sophia Beserra.

À todos os meus colegas do mestrado e doutorado em psicologia clínica da PUC-SP, pelas riquíssimas discussões. Especialmente ao Caio Martins e a Gladys Janeth, por terem sido verdadeiros amigos em bons e maus momentos, no difícil início do mestrado, no qual, muitas vezes longe de minha família, tive estes amigos tão queridos para me apoiar.

À Banca Examinadora, pelas contribuições que me fizeram refletir e produzir melhorias neste trabalho.

RESUMO

BESERRA. Fernando Rocha. **Experienciando a Arte Visionária**: uma compreensão junguiana da interação de estudantes com a obra de Alex Grey. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

A presente dissertação teve como objetivo compreender as respostas subjetivas de estudantes, catalisadas por um conjunto de obras do artista visionário Alex Grey. Foi realizada a exposição de algumas obras selecionadas do artista, em aparelho Data Show, a quinze estudantes, entre 18 e 29 anos, da PUC-SP. Após a exposição das obras, foi solicitado aos participantes da pesquisa que contassem uma estória sobre as obras apresentadas e foi realizada uma entrevista semiestruturada. Os dados foram sistematizados por meio do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) e interpretados com a utilização das abordagens da psicologia complexa junguiana e da estética da recepção. Observou-se que as obras têm o potencial de estimular profundamente o inconsciente. As respostas subjetivas foram marcadas por experiências emocionais intensas, seja de bem ou mal-estar, mobilizando projeções e conteúdos psicodinâmicos dos participantes. Alguns temas tornaram-se marcantes na experiência dos participantes que interagiram com as obras, como as dualidades, a morte, a finitude, o estranho, a religião e a espiritualidade, o corpo e a relação entre a vida cotidiana e experiências não convencionais. A dissertação possibilitou uma compreensão das respostas subjetivas de estudantes, estimuladas pelo conjunto escolhido de obras do artista Alex Grey.

Palavras-chave: Arte Visionária, Psicologia Analítica, Alex Grey, Estética da Recepção, Arte e Cultura.

ABSTRACT

BESERRA. Fernando Rocha. **Experiencing the Visionary Art**: A Jungian understanding of the interaction of students to the work of Alex Grey. 2014. Dissertation (MSc in Clinical Psychology) – Universidade Católica de São Paulo, 2014.

The present dissertation aimed to understand the subjective responses of students, catalyzed by a set of works by visionary artist Alex Grey. Was realized the exposure of some selected works of the artist in a Data Show device to fifteen students, between 18 and 29 years of PUC-SP. After exposure of the works, was asked to research participants to tell a story about the works presented and a semi-structured interview was conducted. The data were organized by the Collective Subject Speech (DSC) and interpreted using the approaches of Jung's complex psychology and aesthetics of reception. It was observed that the works have the potential to profoundly stimulate the unconscious. Subjective responses were marked by intense emotional experiences, whether welfare or malaise, mobilizing projections and psychodynamic contents of the participants. Some themes became salient in the experience of the participants who interacted with the works, such as dualities, death, finitude, the strange, religion and spirituality, the body and the relationship between everyday life and unconventional experiences. The dissertation has enabled an understanding of the subjective responses of students, encouraged by selected works of artist Alex Grey.

Key-words: Visionary Art, Analytical Psychology, Alex Grey, Aesthetics of Reception, Art and Culture.

SIGLAS:

AJB – Associação Junguiana do Brasil

BIREME – Biblioteca Regional de Medicina

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior

CEP – Comitê de Ética em Pesquisa

CONEP – Comitê Nacional de Ética em Pesquisa

DMCA - *The Digital Millennium Copyright Act*

DSC – Discurso do Sujeito Coletivo

DSM – Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders)

EAC – Estado Alternativo de Consciência

ECH – Expressões-chave

ENOC – Estados Não Ordinários de Consciência

NEIP – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos

IAD – Instrumento de Análise do Discurso

IC – Ideia Central

IMAS – Instituto Municipal de Assistência à Saúde

NKVM - Neue Künstlervereinigung München (Nova Associação de Artistas de Munique)

Op art. – *Optical Art* (Arte óptica)

PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

SBPA – Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica

SPA – Substância Psicoativa

TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TEPT – Transtorno de Estresse Pós-Traumático

UDV – União do Vegetal

SUMÁRIO

1. Introdução 12
2. Objetivo 17
3. Método 18
   - 3.1. Características do estudo 18
   - 3.2. Participantes 18
   - 3.3. Local de realização da pesquisa 19
   - 3.4. Instrumentos 19
     - 3.4.1. Obra selecionada 19
     - 3.4.2. Ficha de identificação 20
     - 3.4.3. Projeção via aparelho data show 20
     - 3.4.4. Estórias 20
     - 3.4.5. Entrevistas semiestruturadas 21
   - 3.5. Procedimento 21
     - 3.5.1. Aplicação dos instrumentos 21
     - 3.5.2. Procedimento para análise de dados 22
   - 3.6. Procedimento ético 23
   - 3.7. Direitos autorais e obra de Alex Grey 24
4. Pesquisa de publicações sobre o tema 25
5. A recepção da obra 37
6. Psicologia complexa junguiana e arte 47
   - 6.1. Símbolos e função transcendente 52
   - 6.2. Sociedade, cultura e indivíduo: qual o lugar da arte? 56
   - 6.3. Tipologia e arte: arte psicológica e arte visionária 60
   - 6.4. Jung e a arte moderna 64

7. Arte Visionária 68

7.1. Contexto artístico-histórico 68

7.2. Movimento da Arte Visionária 74

7.3. Alex Grey 82

7.3.1. Conjunto de obras selecionadas 87

8. Análise dos resultados 92

8.1. DSC 1 - Apreciação da composição 93

8.2. DSC 2 - Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens 97

8.3. DSC 3 – Energia e religiosidade 105

8.4. DSC 4 – Dualidades: complementaridade e conflito 108

8.5. DSC 5 – Considerações ontológico-existenciais 111

8.6. DSC 6 – Corpo material e espiritual 116

8.7. DSC 7 – Gênero 120

8.8. DSC 8 – Lembranças e narrativas 122

8.9. DSC 9 – Estados não ordinários de consciência 125

9. Discussão 132

10. Considerações finais 142

Referências 144

Anexo 01 (Cartaz de convite à participação na pesquisa como voluntário) 154

Anexo 02 (Ficha de Identificação) 155

Anexo 03 (TCLE) 156

Anexo 04 (Desenhos da infância de Alex Grey) 158

Anexo 05 (Pinturas da adolescência de Alex Grey) 159

Anexo 06 (Conjunto de obras expostas aos participantes da pesquisa) 160

Anexo 07 (Poesia: Progresso da Alma) 164

Anexo 08 (Exemplificação de etapas adotadas para formação das IC e dos DSC) 166

Anexo 09 (Estórias dos participantes da pesquisa) 182

Anexo 10 (Folha de rosto para pesquisa envolvendo seres humanos) 195

1. INTRODUÇÃO

A arte se localiza em significativa interface com as mais diversas esferas da psique humana, do pensamento racional ao mais profundo da imaginação criativa. Muitos e diversos estilos de arte foram produzidos desde épocas tão remotas quanto as das pinturas nas cavernas francesas de Altamira, Lascaux e Chauver, chegando a datar de 28.000 a.C, ou mesmo a escultura encontrada em Hohlenstein-Stadel, Alemanha, de aproximadamente 31.000 a.C (BELL, 2008), época na qual se localizam outros dos primeiros objetos de arte passíveis de data, atribuídos à cultura aurignaciana, e encontrados em Vogelgerd, região localizada na área da antiga Alemanha Ocidental (GOWING e outros, 2008). A discussão dos primeiros objetos de arte vai mais longe e precede o aparecimento do *homo sapiens*, a exemplo da pedra tufo sulcada, encontrada no sítio de Berekhat Ram, Israel, e que possui uma data estimada em mais de 250 mil anos (BELL, 2008).

A arte possui inter-relação indissociável com a psique, na medida em que não há artista que possa desembaraçar-se de seu corpo e de sua mente, ou, dizendo de outro modo, de seu "ser na alma" (*esse in anima*), quando da criação de uma obra de arte seja pela linguagem pictórica, musical, escultórica, literária ou dramática. Essa relação arte-psique é, outrossim, fundamental no receptor da obra de arte, seja em sua via contemplativa, seja na intervenção ativa sobre a obra.

O objeto da presente dissertação visou compreender as respostas subjetivas catalisadas em estudantes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), quando apresentados a um conjunto de obras, projetadas em Data show, do artista visionário Alex Grey [1953-].

Com fins de compreender a complexidade do objeto de estudo da presente pesquisa, foi utilizado, como referencial teórico, a teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung [1875-1961] e teorias junguianas e pós-junguianas, que trataram da temática e das relações entre arte e psicologia analítica. Jung abordou, em sua vasta obra, uma ampla gama de assuntos atinentes ao ser humano, questões que se referem tanto à psicologia clínica quanto à análise da realidade sociocultural, que lhe fora contemporânea, incluindo, em ambos os tópicos, a inserção da arte. Embora o psiquiatra suíço tenha dado relevância às artes, não produziu uma obra estritamente direcionada a esta temática. Ainda assim, a teoria junguiana tem sido utilizada para reflexão sobre as artes em geral, divergindo, usualmente, de interpretações unicamente pessoais relacionadas à

infância do artista. Grande parte dos pesquisadores da psicologia complexa junguiana norteiam suas pesquisas, visando compreender diretamente os aspectos simbólicos presentes nas obras de arte, mas, de forma distinta, o enquadramento empregado nesta dissertação foi sobre a recepção psicológica das obras, na interação entre receptor e obra de arte.

Para contribuir com uma reflexão sobre a recepção, foram utilizados conceitos da Estética da Recepção, perspectiva que surgiu na Universidade de Constança, Alemanha, a partir dos trabalhos pioneiros de Hans Robert Jauss [1921-1997] e Wolfgang Iser [1926-2007]. A Estética da Recepção enfocou o papel do receptor da obra artística, contribuindo, especialmente neste recorte, com as teorias hermenêuticas.

O aporte teórico foi utilizado para compreender as respostas subjetivas de estudantes universitários a um conjunto de obras de artes visuais de Alex Grey, projetadas em aparelho Data show. O referido artista faz parte de um movimento de arte contemporânea conhecido como Arte Visionária, que teve seu manifesto publicado por Laurence Caruana em 2001. Neste movimento artístico, o artista busca expressar, em sua obra, suas visões, provenientes de Estados Alternativos de Consciência (EAC). A tônica de grande parte da obra de Grey é seu misticismo e o modo como retrata os corpos em Raio-X, expressando níveis físicos e outros considerados espirituais, com grande detalhamento e acurácia técnica.

O estudo das respostas subjetivas catalisadas pelas obras da Arte Visionária de Alex Grey, sistematizados através das representações sociais produzidas pela metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC), forneceu material necessário a uma compreensão sobre a recepção das obras, pelos referenciais junguiano e da estética da recepção. Nos dias atuais, por meio das pesquisas realizadas, foi observada uma lacuna existente na produção acadêmica junguiana sobre esta forma de arte contemporânea.

Segundo Jung (1930/2011c), a arte possui uma íntima relação com as condições psicológicas e sociais da sociedade na qual foi produzida. Estudar a Arte Visionária seria também estudar aspectos do espírito da época (*Zeitgeist)*. A arte para Jung é capaz de revelar unilateralidades de uma cultura ou potenciais de transformação da mesma através da compensação via inconsciente (JUNG, 1930/2011c).

Alex Grey, Ken Wilber, dentre outros, acreditam que a Arte Visionária pode contribuir para uma transformação, não apenas dos artistas que a produzem, mas também do público que as contempla e, por extensão, da própria sociedade circundante.

A Arte Visionária, segundo Grey (2001a), teria a função de compensar a unilateralidade proveniente de um excessivo materialismo da sociedade capitalista pós-moderna. Ao considerar que a teoria analítica propõe a compensação e autorregulação, Wahba (2008, p.50) indica que "na atualidade é necessária uma compensação para o individualismo e materialismo na cultura ocidental".

Embora Jung tenha dado amplo valor à sua reação projetiva a obras de arte (JUNG, 1932/2011d), a maior parte dos estudos junguianos, como se pôde notar através da pesquisa realizada, utiliza uma hermenêutica[1] para compreensão direta de imagens ou narrativas de uma obra (seja em cinema, literatura ou artes plásticas). A ampliação desta hermenêutica, proposta na presente pesquisa, visa à observação cuidadosa da reação de um conjunto de observadores que interagem com a obra, o que representaria uma nova perspectiva neste campo de estudos. Jung (1929/2007c, par. 96) destacou a importância do estudo da recepção, quando considerou que a maioria das "coisas depende muito mais da maneira como as encaramos, e não de como são em si".

Ao empregar o referencial junguiano, faz-se necessário tomar o próprio sujeito pesquisador como objeto e descrever fatores que o levaram à pesquisa. Esta necessidade é premente, quando se discute o resgate epistemológico realizado por Jung ao reinserir a importância da subjetividade na produção do conhecimento, deixando de ser o sujeito cognoscente neutro em relação ao objeto que aborda.

A motivação para a realização desta dissertação proveio, pessoalmente, do grande valor que atribuo às artes; tendo o desenho e a pintura em alta conta, em 2003 tive meus quadros: *Iluminação e Melancolia* e *Show de Rock* premiados na Associação Brasileira de Desenhos e Artes Visuais, respectivamente com menção honrosa especial em arte contemporânea e medalha de bronze em arte *naif*. A entrada na graduação em psicologia, em janeiro de 2004, reduziu drasticamente minha produção nas artes visuais, mas, certamente, não retirou o valor atribuído às mesmas, na medida em que sempre me impressionou de que modo elas podiam ser influentes no campo dos afetos, da elaboração e ampliação de consciência. O interesse pelas artes e suas relações com a cultura, sociedade e psique, portanto, não são somente atuais, mas possuem uma história

---

[1] - Segundo Penna (2009, p.97) o termo hermenêutica foi utilizado por Jung: "à semelhança do linguista ou arqueólogo que procura traduzir um fenômeno desconhecido a partir do conhecido em busca da compreensão por analogias e comparações". O próprio Jung, no entanto, não utilizou o termo de forma recorrente e são encontradas apenas sete citações ao longo de três, das dezoito obras da *Collected Works* (SMYTHE e BAYDALA, 2012). O termo deriva do deus grego Hermes, mensageiro dos deuses, e defensor de viajantes, ladrões e mercantes (SMYHE e BAYDALA, 2012).

e, também, foram articulados com uma produção artística reduzida, mas de crucial importância subjetiva. No ano de 2008 produzi a monografia: "Arte-terapia e Saúde Mental: uma experiência no IMAS Juliano Moreira", para conclusão do estágio acadêmico da prefeitura do Rio de Janeiro, onde trabalhei com a arte através do método da Dra. Nise da Silveira, chamado: "emoção de lidar", com pacientes de longa internação. Nos anos de 2010 e 2011, escrevi duas monografias que trataram da temática das substâncias psicoativas (SPA) e fizeram interface com o tópico dos estados alternativos de consciência[2]. A Arte Visionária reúne justamente estes temas que considero extremamente relevantes e aos quais dediquei esta pesquisa.

No primeiro e segundo capítulos, serão apresentados a introdução e o objetivo da dissertação, respectivamente. No terceiro capítulo, apresentar-se-á o método, com as características do estudo, os critérios de escolha dos participantes, os instrumentos utilizados na pesquisa e o procedimento propriamente dito, bem como os procedimentos éticos e especificações dos direitos autorais das obras estudadas.

Será apresentado, no quarto capítulo, breve resumo das pesquisas em publicações acerca das temáticas abordadas neste projeto. Os temas foram pesquisados em diversos periódicos e livros. Realizou-se busca em periódicos com a utilização dos termos-chave Jung, Arte Visionária e Estética da Recepção, em distintos idiomas, de modo a levantar as discussões acadêmicas contemporâneas nas temáticas.

No quinto capítulo, será abordada a recepção da obra pela abordagem da Estética da Recepção. Serão esclarecidos conceitos fundamentais à análise da recepção, que foram tecidos pelos teóricos da Escola de Constança, com o fim de ampliar a compreensão hermenêutica com o foco na recepção das obras de arte. Pesquisadores como Jauss buscaram revitalizar a noção de prazer estético e outros aspectos positivos da arte, quando a mesma foi considerada, por outros autores, como forma de reprodução e alienação e como produtos de consumo, Jauss (1979a) atribuiu à interação com a arte um potencial de emancipação das adaptações da vida prática, que possibilita ventilar novas percepções, sentidos e interpretações do mundo. Uma breve história da Estética da Recepção será, também, apresentada neste capítulo. Conceitos consagrados na teoria, tais como, horizonte de expectativa e distância estética contribuirão para a presente

---

[2] - São elas: "O uso contemporâneo do *badoh negro*: uma perspectiva junguiana", monografia para conclusão de especialização de Teoria e Prática Junguiana da Universidade Veiga de Almeida (UVA) e "Substâncias psicoativas ilícitas no Rio de Janeiro no século XX-XXI: medicalização, criminalização e resistências" para conclusão da especialização em Saúde Mental e Atenção Psicossocial da Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP/Fiocruz).

dissertação na compreensão da interação dos participantes da pesquisa com as pinturas expostas. Conceitos como horizonte de expectativa, prazer estético, emancipação e distância estética serão interligados à psicologia complexa de Jung, com fins de análise, por serem conceitos próprios da investigação da recepção da obra de arte. A teoria junguiana, com sua ênfase no inconsciente pessoal e coletivo e em seus métodos como a amplificação, demonstram, para o pesquisador, um grande potencial de contribuição para o estudo da recepção, formulado pelos autores da Escola de Constança.

No sexto capítulo, abordar-se-ão os conhecimentos produzidos por Carl Gustav Jung sobre a arte, notadamente os que possam contribuir para a reflexão sobre a Arte Visionária e sua recepção contemporânea por estudantes. Serão expressos alguns dos conceitos de Jung, como a relação entre obra de arte, sociedade e cultura, arte psicológica e arte fantástica e outros que contribuirão na análise dos Discursos do Sujeito Coletivo, gerados pelo trabalho de campo. Serão discutidos, ao longo do capítulo, autores junguianos que focaram o estudo da arte, como as discussões contemporâneas de Christian Gaillard, Terence Dawson, Tjeu van den Berk, dentre outros.

No sétimo capítulo, será abordada a Arte Visionária, sua história e cosmovisão. Particularmente, será expressa a história do pintor Alex Grey, sua concepção da Arte Visionária e suas pinturas, especialmente as presentes no conjunto de obras dentre as que serão expostas aos participantes da pesquisa. Abordar-se-á a expressão artística de Grey, sua finalidade de traduzir e materializar estados alternativos de consciência e a perspectiva espiritual de sua arte, além de sua busca de transformação dos espectadores.

No oitavo capítulo serão analisados os resultados da pesquisa, a partir dos DSC criados. Já no nono capítulo será realizada a discussão dos resultados, por meio da teoria junguiana e da estética da recepção. Por fim, no décimo capítulo serão apresentadas as considerações finais da pesquisa.

2. OBJETIVO

- Compreender as respostas subjetivas de estudantes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, catalisadas[3] por um conjunto de obras selecionadas do artista visionário Alex Grey.

PUB
PUB

[3] - Por catalisar (**"catalisar"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013) entende-se, 1. [Física, Química] Operar a catálise em. 2. Causar estímulo a; dar incentivo a. = Estimular, Incentivar.

3. MÉTODO

3.1. Características do estudo

A pesquisa, de base qualitativa, foi realizada por meio de pesquisa de campo e da produção dos Discursos do Sujeito Coletivo (DSC). Posteriormente foi efetivada uma interpretação abrangente, respeitando os pressupostos epistemológicos da abordagem junguiana.

3.2. Participantes

Foi realizada a exposição das obras plásticas selecionadas de Alex Grey a quinze estudantes, entre 18 e 29 anos[4], do campus Monte Alegre da PUC-SP, constituindo uma amostra de conveniência, na medida em que o convite aos estudantes da PUC-SP se deu pela maior facilidade do pesquisador no acesso aos estudantes e aos instrumentos no interior da PUC. Não houve seleção de sexo dos participantes.

Atendendo aos critérios de inclusão/exclusão, os estudantes necessariamente:

A. Possuíam entre 18 e 29 anos de idade no momento da pesquisa;
B. Eram estudante da PUC-SP, Campus Monte Alegre.

De acordo com Maia (2008), não há um consenso em torno da definição de juventude. Na pesquisa, ora produzida, optou-se por estudar a reação do público jovem, compreendendo por jovem, apenas enquanto definição operacional, a instituída pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que abrange indivíduos entre 15 e 29 anos. Com fins de não ampliar aos participantes menores de idade, pelo ponto de vista legal, optou-se por estabelecer a idade dos participantes entre 18 e 29 anos no momento da pesquisa. A idade mínima de 18 anos também foi estabelecida por tratarem-se apenas de estudantes universitários.

Os estudantes foram recrutados da forma abaixo especificada, a saber:

- Através de cartazes espalhados pelo campus Monte Alegre da PUC-SP. Os cartazes, em folha A4, continham um convite aos estudantes interessados em participar da

[4] - Uma das participantes possuía 30 anos no momento da pesquisa. A exceção foi constituída devido à dificuldade de pessoas que se disponibilizaram a participar da mesma. Entendeu-se que 01 ano a mais de idade não comprometeria os critérios de inclusão, notadamente por uma tendência à ampliação da idade do grupo de pessoas identificadas como "jovens" no Brasil contemporâneo.

pesquisa. Os cartazes contavam com o endereço eletrônico do pesquisador para contatos, visando sanar possíveis dúvidas. Os cartazes foram afixados na PUC-SP, após a aprovação do trabalho no Comitê de Ética e estabelecimento da data da pesquisa, público alvo e princípios éticos empregados. (ANEXO 1).

- Caso fosse completo o número de quinze participantes interessados, atendendo aos critérios de inclusão na pesquisa, o pesquisador responderia aos próximos interessados que o número de participantes já estava completo e que, caso alguém viesse a desistir, o pesquisador entraria em contato via email ou telefone (caso disponibilizado).

Caso não fosse alcançado o número de participantes almejado para a pesquisa com esta forma de recrutamento, seria adotado o seguinte procedimento nos dias da pesquisa:

- Os estudantes seriam recrutados de modo aleatório pelo pesquisador no interior do Campus Monte Alegre, respeitando os critérios de inclusão/exclusão já considerados.

Na realização da pesquisa, nenhum estudante enviou email ao pesquisador, embora os cartazes tenham sido afixados no interior da Universidade. Tendo em vista a dificuldade inicial, o pesquisador adotou, conforme previsto no procedimento, o recrutamento de modo aleatório, respeitados os critérios de inclusão e exclusão, com auxílio de um colaborador. Foram realizados os procedimentos da pesquisa com o número previsto de 15 estudantes.

3.3. Local de realização da pesquisa

A exposição do conjunto de obras de Alex Grey e a entrevista foram realizadas em salas do campus Monte Alegre da PUC-SP.

3.4. Instrumentos

3.4.1. Obra selecionada

O conjunto de obras foi formado por cinco pinturas, criadas no intervalo de pouco mais que uma década, entre os anos de 1984 e 1996. As obras foram escolhidas e

agrupadas pelo pesquisador em torno da temática: *corpo e transcendência*. Os critérios utilizados foram os seguintes:

- O número de obras (5) foi utilizado de forma pragmática, pensando na otimização e limites (de tempo e dos participantes) do método aplicado para a pesquisa de campo.
- Na escolha das imagens foram priorizadas as que demonstram o corpo, especialmente na presença do característico Raio-X das pinturas do artista e da espiritualidade expressa no corpo por Grey.
- O tema da transcendência, por não ser um fenômeno claramente expresso, dependeu da recepção das obras pelo pesquisador, que se apoiou na sua própria experiência das obras para a escolha.

3.4.2. Ficha de identificação

Antes da exposição das imagens, foi solicitado que o participante da pesquisa preenchesse os dados da Ficha de Identificação (ANEXO 2).

3.4.3 Projeção via aparelho Data show

A exposição das cinco obras foi realizada utilizando como instrumento um aparelho de Data show, que projetou as imagens em uma sala da Universidade. Foi realizado um pedido formal à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica para utilização do material necessário nos dias de realização da pesquisa, que foi realizada ao longo de três dias.

3.4.4 Estórias

Após a exposição das obras pelo aparelho Data show, foi solicitado aos participantes da pesquisa que contassem verbalmente uma estória a partir das obras expostas.

A exposição das obras, bem como as entrevistas, foi realizada com um estudante por vez, facilitando o trabalho de entrevista e evitando sugestões mútuas provenientes dos discursos.

As entrevistas com os participantes e os relatos das estórias foram gravadas com um aparelho próprio do pesquisador.

3.4.5 Entrevista semiestruturada

Após a exposição das imagens especificadas, os estudantes voluntários responderam a uma entrevista semiestruturada com as seguintes perguntas:

1. Ocorreram-lhe pensamentos ao longo da exposição das obras? Se sim, qual(is)?
2. Você sentiu alguma emoção ao longo da exposição das obras? Se sim, qual(is)?
3. Algo nas obras lhe causou desconforto? Se sim, o quê?
4. Algo nas obras lhe causou bem-estar? Se sim, o quê?
5. O tema representado é de alguma forma familiar a você ou lhe causa estranheza?
6. Você está familiarizado com o termo "Estado Não Ordinário de Consciência" (ENOC)? (Em caso negativo, será explicitada uma definição do termo)[5].
7. Você já realizou atividades ou utilizou substâncias psicoativas que o levaram a Estados Alterados de Consciência ou ENOCs? Em caso positivo, você observa alguma semelhança entre estes estados e as obras expostas?
8. Você já conhecia a obra de Alex Grey? Em caso positivo, o que sabia sobre esta obra?
9. Quer comentar algo sobre sua estória?

3.5. Procedimento

3.5.1 Aplicação dos instrumentos

Foi realizado apenas um encontro com cada participante da pesquisa. Os instrumentos foram utilizados da seguinte forma:

1. Após a análise dos critérios de exclusão/inclusão, assinatura do TCLE e preenchimento da ficha de identificação, foram apresentadas as cinco obras de Alex Grey para o participante da pesquisa, uma por vez, com tempo de observação de, no máximo, 5 minutos por imagem projetada[6];
2. Foi demandado ao participante da pesquisa que conte uma estória a partir das imagens expostas do artista Alex Grey;

---

[5] - Definição encontra-se no capítulo 7.2.

[6] - Em alguns poucos casos, o tempo foi extrapolado. Devido ao fato de não haver uma pessoa especificamente controlando a variável "tempo", outros fatores chamaram a atenção do pesquisador em determinados momentos, o que levou a um controle menos rígido do tempo. Não observou-se prejuízo nas pequenas variações do teto estipulado neste fator, pois não foram aberrantes.

3. Foi realizada uma entrevista semiestruturada com o participante da pesquisa, com a previsão de nove perguntas.

A previsão total da aplicação do procedimento foi estipulada em 60 minutos por participante. A média aproximada de duração da pesquisa por participante foi de 28 minutos. Enquanto o participante com menor tempo realizou todo processo em 11 minutos e 15 segundos, o participante que permaneceu mais tempo realizou-o em 57 minutos e 14 segundos.

3.5.2 Procedimento para análise de dados

O questionário e a entrevista exigem um método de sistematização das informações. Foi utilizado, com este fim, o Discurso do Sujeito Coletivo (DSC), que envolve a compreensão das representações sociais de um grupo de sujeitos.

A técnica do DSC "busca justamente dar conta da discursividade, característica própria e indissociável do pensamento coletivo, buscando preservá-lo em todos os momentos da pesquisa [...]" (LEFÈVRE e LEFÈVRE, 2003, p.11). A definição do DSC dada por Lefèvre e Lefèvre (2003, p.19) é do DSC como uma "estratégia metodológica que, utilizando uma estratégia discursiva, visa tornar mais clara uma dada representação social, bem como o conjunto de representações que conforma um dado imaginário".

Resumidamente, o DSC procura reconstruir com pedaços de discursos individuais "como em um quebra-cabeça, tantos discursos-síntese quantos julgue necessários para expressar uma dada 'figura'" (LEFÈVRE e LEFÈVRE, 2003, p.19), i.é, produz representações sociais e individuais sobre um fenômeno.

Tendo em vista a metodologia do DSC (LEFÈVRE e LEFÈVRE, 2003), foram adotadas as seguintes etapas com fins de análise dos conteúdos colhidos nas entrevistas semiestruturadas:

1. Transcrição integral dos discursos;
2. Em um segundo arquivo, foram sublinhados todos os discursos que redundariam, na análise do pesquisador, em possíveis Ideias Centrais (IC) dos discursos individuais;

3. Produção do Instrumento de Análise do Discurso 1 (IAD 1)[7] – onde foi criado um quadro com as IC dos discursos individuais, ao lado de cada discurso individual transcrito, e já assinalado, conforme etapa 02;
4. Produção dos Agrupamentos. As IC foram agrupadas, relacionadas às respostas produzidas em cada pergunta;
5. Produção do IAD 2. As IC de cada um dos Agrupamentos foram cruzadas com fins do estabelecimento de IC mais abrangentes;
6. Produção dos Discursos do Sujeito Coletivo propriamente ditos a partir das IC coletivas, geradas no passo 05;
7. Análise, pela perspectiva junguiana e da estética da recepção, dos DSC.

As IC são descrições abrangentes do sentido presente nas expressões-chave (ECH), ela descreve "da maneira mais sintética, precisa e fidedigna possível, o sentido de cada um dos discursos analisados e de cada conjunto homogêneo de ECH" (LEFÈVRE e LEFÈVRE, 2003, p.17). Entende-se por ECH: pedaços, trechos ou transcrições literais do discurso dos participantes da pesquisa e que revelam o fundamental do depoimento (LEFÈVRE e LEFÈVRE, 2003).

As estórias solicitadas foram relacionadas, para fins de análise dos resultados, aos Discursos do Sujeito Coletivo e analisadas simbolicamente. Cada estória foi relacionada a um ou mais DSC e sua compreensão simbólica contribuiu para a análise dos resultados e, por consequência, para a discussão.

A pergunta, contendo comentários sobre a estória contada, realizada no final da entrevista semiestruturada (pergunta 9), contribuiu para a análise simbólica das estórias.

3.6 Procedimento ético

Utilizou-se o "Termo de Consentimento Livre e Esclarecido" (TCLE) (ANEXO 3) com fins de autorização da gravação e utilização do material e garantia dos direitos fundamentais dos participantes da pesquisa. Foram respeitados todos os aspectos éticos especificados na legislação e, em acordo a Resolução n° 196/96 da CONEP (Comissão Nacional de Ética de Pesquisa), o projeto foi submetido à apreciação e acompanhamento do Comitê de Ética em Pesquisa.

---

[7] - O IAD consiste em um quadro analítico utilizado no método do DSC.

Foi facultada aos participantes a interrupção da participação na pesquisa, com a possibilidade do material colhido não ser divulgado.

3.7 Direitos Autorais e obras de Alex Grey

Acerca dos direitos autorais das imagens da obra de Alex Grey, no site do artista, lê-se: "O trabalho de arte e escritos de Alex Grey são protegidos por leis de direitos autorais nacionais e internacionais, incluindo o The Digital Millennium Copyright Act (DMCA)" (GREY, 2012). Entretanto, o próprio site do autor esclarece os usos livres de suas imagens e suas especificações. São usos livres das imagens:

> 1. Oficina ou palestra (*lecture*)
> 2. Sobre as seguintes condições e sem honorários, você pode usar imagens de Alex Grey em sua oficina ou palestra:
>
> ✓ Como uma apresentação de *power point*.
> ✓ Fala em slides (*slide talk*), ou
> ✓ Usando um projetor elevado de palestra.
>
> Desde que você credite ao artista e dê o endereço website alexgrey.com enquanto a obra de arte está na tela. (GREY, 2012)

Ainda acrescenta que, em Revistas, Livros e Artigos Acadêmicos (*scholarly papers*) (GREY, 2012), se a arte acompanhar uma entrevista ou artigo relacionado ou que discute sobre a temática da obra de Alex Grey, jpgs serão disponibilizados e o uso é livre. As imagens das obras de Alex Grey, seguindo as especificações mencionadas, contiveram o crédito do artista e explicitaram o endereço web alexgrey.com.

4. PESQUISA DE PUBLICAÇÕES SOBRE O TEMA

As pesquisas foram realizadas por meio de busca em periódicos, livros, artigos, dissertações, teses, currículo *lattes* de pesquisadores da temática e materiais provenientes de sites. Foram utilizadas nas buscas as seguintes palavras-chave: "Jung, arte", "arte visionária", "estética da recepção" em diferentes idiomas. Foram acessados os seguintes bancos de dados:

- C.G.Jung Page;
- Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos (NEIP);
- Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (site);
- *International Journal for Jungian Studies;*
- *Journal of Analytical Psychology;*
- Biblioteca Nadir Gouvea Kfouri (campus Monte Alegre - PUC-SP);
- Periódicos CAPES;
- Google Acadêmico;
- American Psychological Association;
- LILACS;
- Cadernos Junguianos.

Antes das considerações sobre os livros e artigos, suas relações com a temática da presente dissertação, são necessários dois esclarecimentos: em primeiro lugar, é preciso sinalizar que a ampla maioria dos artigos encontrados na busca foi de revisão bibliográfica; em segundo lugar, a maioria dos artigos não contava com uma sistematização clara de objetivo, justificativa e resultado, o que dificultou a organização do capítulo de pesquisas, indicando, também, a necessidade de maior sistematização na organização das pesquisas sobre Arte Visionária, Jung-arte e estética da recepção. A partir das buscas o pesquisador eliminou os textos que foram pouco relevantes para a análise, embora contivessem em seu título ou no corpo do texto os termos-chave utilizados. O pesquisador adotou a seguinte ordem de leitura, como critério para seletividade dos textos:

1. Leitura dos títulos para análise de relevância;
2. Leitura dos resumos para análise de relevância;
3. Leitura do texto para análise de relevância;

Foram analisados doze artigos sobre a recepção das obras de arte e/ou da Estética da Recepção. Em "Arte e interatividade: autor-obra-recepção", Julio Plaza (1990) analisou conceitos que conduzem à compreensão da relação obra de arte e recepção, considerando o que nomeia como três fases produtivas da arte: 1ª - a obra artesanal (imagens de primeira geração); 2º - a obra industrial (imagens de segunda geração); e, finalmente, 3º - eletro-eletrônica (imagens de terceira geração). Plaza (1990) ponderou que a Obra Aberta se apresenta como abertura de primeiro grau, pois remete à polissemia, à ambiguidade, e à multiplicidade de leituras. As obras de segundo grau foram identificadas com as alterações estruturais e temáticas "que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical. Trata-se da chamada 'arte da participação'" (PLAZA, 1990, p.9). Finalmente, as obras de terceiro grau promovem a interatividade tecnológica, através da relação homem-máquina e colocam a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética (PLAZA, 1990).

Silveira e Moura (2007), no artigo "Estética da recepção e as práticas de leitura do bibliotecário-indexador", abordaram as práticas de leitura do bibliotecário-indexador. Este profissional tem a posição de mediador entre as materialidades textuais dos acervos e seus potenciais usuários. O artigo recorreu ao quadro teórico concebido pela Estética da Recepção, mediante conceitos fundamentais como: horizonte de expectativa, efeito, emancipação e leitor implícito. Silveira e Moura (2007) conceberam contribuições da Estética da Recepção para ampliação do quadro explicativo das práticas de leitura do bibliotecário-indexador, colocando em xeque a ideia de automatização dos processos de representação da informação; outrossim, as contribuições da Estética da Recepção sugerem a incorporação no processo de formação destes profissionais da ideia de apropriação informacional no desempenho de suas atividades profissionais.

A relação entre psicologia e arte foi abordada por Frayze-Pereira no artigo "A alteridade da arte: estética e psicologia". No artigo, Frayze-Pereira (1994) trabalhou com a perspectiva onde a teoria da arte como formatividade de Pareyson, a interpretação da pintura rupestre como milagre, de Bataille, e a filosofia da pintura como ontologia da visão, de Merleau-Ponty, fundamentaram um pensamento que permite uma concepção da obra de arte como campo reflexivo, solicitando do espectador a abertura para a novidade e alteridade. Frayze-Pereira (1994) trabalhou a perspectiva a partir da Psicologia Social da Arte e com base nos estudos feitos por R. Huyghe, P.Francastel e G.Bazin, considerando que a abertura do psicólogo para a arte depende, primordialmente, de sua experiência como espectador da arte, de sua disposição para

introduzir-se neste campo abissal, "correndo o risco da vertigem e da perda de pontos fixos, risco que esse campo necessariamente suscita" (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p.58). Conforme expôs Huyge (apud FRAYZE-PEREIRA, 1994), a obra de arte põe em jogo a psicologia do espectador e não apenas a do artista.

Em "A arte da borboleta: do casulo ao voo" Edélcio Mostaço (2006) analisou o espetáculo gaúcho "Borboletas de sol de asas magoadas", criado e interpretado por Evelyn Ligocki. O espetáculo aborda os problemas cotidianos de um travesti, que fala sobre seu tipo de vida, artifícios que emprega para sair às ruas e riscos que corre nas madrugadas. A análise de Mostaço foi fundamentada nas teorias da recepção, teatro pós-dramático e no conceito de parresia, como veiculado por Foucault. O autor observou cuidadosamente elementos da recepção, considerando que a atriz constrói um produto artístico que mobiliza alta dosagem de elementos estéticos, "desestabilizando os procedimentos das convenções teatrais e jogando o público na zona mais movediça do jogo e da interação" (MOSTAÇO, 2006, p.11), em um campo menos defendido e mais afeito às passagens, com chances de acesso ao imaginário do espectador.

Valendo-se da Estética da Recepção, especialmente conceitos de Jauss, Maria Marta M. Laus Pereira (1995) discorreu em seu artigo sobre os "Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França". Partindo do princípio da imparcialidade dos tradutores e da produção crítica de uma obra, pois estes possuem também um sistema de valores e marcas de seu temperamento, que ficaram visíveis em seus textos e interpretações. Pereira (1995) realizou um levantamento das traduções e produção crítica francesa sobre a obra de Clarice Lispector, com o objetivo de evidenciar os principais mediadores entre a obra de Clarice e os leitores franceses.

Um estudo histórico sobre a recepção das obras literárias foi realizado por Zilberman (2008), que considerou que, desde a *Poética*, de Aristóteles, a recepção das obras literárias constituiu matéria de investigação teórica, sociológica e histórica. Ziberman (2008) se propôs a analisar as vertentes que julgou mais significativas nesta matéria.

Ando (2009) em "Uma leitura interdisciplinar de estudos sobre leitura" realizou uma análise comparativa de estudos sobre leituras procedentes da linguística e da teoria literária. Enfatizando a Estética da Recepção e, nesta, a teoria do efeito de Wolfgang Iser, Ando (2009) propôs algumas perguntas sobre possíveis pontos de interseção ou diferenças neste campo da recepção da leitura entre a teoria literária e a linguística. Em linhas gerais, ambas deram relevância ao papel do leitor no processo de leitura, na

medida em que o texto não traz sentidos pré-fabricados. Estes, considerou Ando (2009), são constituídos em coparticipação com o escritor; o leitor, concluiu Ando (2009), encontra-se em posição ativa e realiza um trabalho, que o conclama a preencher os espaços vazios e os pontos de indeterminação através de sua imaginação. Apontou, finalmente, a necessidade da interdisciplinaridade nos estudos da leitura e de sua recepção.

No artigo: "Estudos de recepção na América Latina: contribuição para atualizar o panorama", Jacks e Menezes (2007) fizeram um panorama das pesquisas da recepção na América Latina a partir de um exame realizado por pesquisadores acerca do tema em seus países e publicado na Revista *Diálogos da la Comunicación* (nº73/2006). O estudo analisou similaridades e diferenças entre as pesquisas desses distintos países, especialmente com foco na recepção no âmbito das pesquisas de comunicação. As pesquisas pioneiras sobre a recepção na América latina datam da década de 1980, embora com inícios distintos, de acordo com cada país e situação política. No Brasil os autores destacaram a contribuição original da Leitura Crítica da Comunicação, alvo de críticas por seu caráter eminentemente pedagógico e intervencionista. Na Argentina a reflexão primou pelas relações entre processos de recepção com o poder e com a constituição da subjetividade, a partir da teoria da comunicação.

Sperber e Melo-Franco (2008), no artigo: "Hermenêutica e estética da recepção: uma leitura produtiva", investigaram o papel do leitor, segundo a moderna filosofia hermenêutica e os autores da Estética da Recepção. Os autores apresentaram uma conclusão, enquanto instigação, observando que os professores de literatura do ensino médio comumente ainda encarnam uma postura ditatorial sobre o sentido do conteúdo em sala de aula, pois, quando se instituem verdades rígidas sobre um conceito, autor, etc., pratica-se uma censura sobre a recepção produtiva.

No artigo "Estética da Recepção e Experiência Estética", Gomes (2009) trabalhou as semelhanças entre estas teorias, ancoradas primordialmente sobre os pressupostos de John Dewey e na análise da H.R. Jauss. Gomes (2009) expressou a oposição das duas correntes ao *New Criticism*, ao Formalismo Russo e ao Estruturalismo, pois não trabalham com a ideia da obra em sua imanência, isto é, a obra como possuindo um significado fechado em si mesmo. Em suas considerações o autor apontou que a experiência estética se mostra uma ferramenta eficaz para análise da percepção das obras artísticas, por meio do ponto de vista do destinatário, principalmente quando há aproximação entre objeto estético e cotidiano. A Sociologia

da Literatura, conforme analisou Gomes (2009), já havia chamado atenção para a aproximação entre o objeto artístico e as influências do meio social, porém, foi apenas através da Estética da Recepção que se pôde chegar a uma metodologia adequada de observação, estudando os aspectos sociais em conjunto com a crítica estética.

França (2011) explorou as fronteiras do conceito de "campo hermenêutico" nos escritos de um dos principais teóricos da Estética da Recepção, a saber: Hans Ulrich Gumbrecht. O trabalho, utilizando-se dos escritos de Jauss, Iser e Gumbrecht, foi desenvolvido em quatro passos: (1) uma pequena introdução, (2) análise dos primeiros escritos de Gumbrecht, (3) apresentação de uma visão gumbrechtiana de Wolfgang Iser e Henry James, e (4) uma comparação entre Jauss e Gumbrech. França buscou compreender os conceitos de Gumbrecht pela sua posição na Estética da Recepção até o momento em que a abandona em face de novas conceituações.

Em "O desconstrucionismo e a estética da recepção em poemas de Hilda Hilst", Coelho (2009) estudou as contribuições do desconstrucionismo e da Estética da Recepção, para análise de uma obra de arte. Com o objetivo de demonstrar que a interpretação não pode ser considerada fechada e exemplar, Coelho (2009) abordou dois poemas de Hilda Hilst da obra: *Poemas malditos, gozos e devotos*. Após a análise dos poemas, concluiu que a interpretação deles pode seguir alguns caminhos diferentes, dependendo do leitor que recebe a obra, bem como do momento no qual se encontra este crítico-leitor, entendendo que esta consideração é valida para a obra de arte em geral e não apenas para a obra literária. Frente às diversas possibilidades de sentido, Coelho (2009, s/p) retomou W.Iser, que "já explicava que era importante perceber o texto literário como uma estrutura organizada e coerente, capaz de ativar as faculdades sensórias, emotivas e cognitivas do leitor"

Na tese de doutorado do Mikosz: "A Arte Visionária e a ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos Estados Não-Ordinários de Consciência (ENOC)", o autor realizou um estudo de observação participante em um centro da religião brasileira União do Vegetal (UDV), onde é realizado o uso religioso da ayahuasca. A tese procurou demonstrar a similaridade entre os trabalhos de representação visual e as experiências de transe, tanto de xamãs como de artistas visionários, por exemplo, na repetição de imagens de espirais e vórtices. O autor ainda discorreu longamente sobre a história da Arte Visionária e realizou entrevistas com artistas visionários. Em suas conclusões, levantou muitas perguntas e respostas a partir de seis perguntas orientadoras, formuladas na introdução. Considerou que elementos

visuais (vórtices, espirais, p.ex.) presentes na Arte Visionária não estão, necessariamente, ligados ao consumo de substâncias psicoativas; que sua presença parece ser universal, embora, em cada contexto, os vórtices e espirais ocorram de forma particular; os artistas nem sempre estão conscientes dos sentidos dos símbolos expressos em suas pinturas em termos de sentidos propostos e planejados, explicitando que muito do sentido implícito em símbolos pode ser de natureza inconsciente, não descartando a possibilidade, oposta à denominação da Arte Visionária, de mera cópia de símbolos sem a experiência pessoal com os mesmos. Sua tese indicou a possibilidade de tomar a Arte Visionária como um estilo de fazer artístico na História da Arte, embora a tese de Mikosz tenha realizado esta indicação a partir de um recorte específico. Mikosz considerou que a coletânea realizada na tese pode ser ampliada em um trabalho ainda mais abrangente.

Em "Reflections on Duchamp: Quantum Physics and Mysterium Coniunctions", Massimo Lanzaro (2008) apresentou as analogias entre o processo alquímico e a obra de Marcel Duchamp. Em "Modern(ist) man in search of a soul: Jungs Red Book as visionary literature" (2012), *de* Mathew V. Spano, o autor explorou as tensões entre o desejo de Jung de que o *Livro Vermelho* não fosse visto como arte e que as formas nas quais ele reflete estrutural e estilisticamente similaridades de obras modernas, como *Ulisses*, de James Joyce, e *Steppenwolf,* de Hermann Hesse. Spano (2012) considerou o trabalho de Jung, o *Livro Vermelho*, como uma literatura visionária, baseando-se nos próprios critérios de Jung e fez o seguinte questionamento: "É possível que Jung estivesse operando em uma falsa hipótese ou/ou sem considerar a possibilidade de que seu livro poderia ser ambos ciência e arte?" (SPANO, 2012, s/p). A literatura visionária de Jung estaria, de acordo com Spano (2012), inserida na literatura moderna, como os textos de Joyce, Hesse e Elliot, compensando e reagindo ao seu contexto e especialmente a unilateralidade da razão e a desconsideração pela alma (anima), presente no mundo da I Guerra Mundial. Como conclusão, Spano (2012) sugeriu que, enquanto os psicólogos traçam as influencias do *Livro Vermelho* na psicologia analítica e na psicologia moderna em geral, os críticos literários deveriam começar a traçar as qualidades do *Livro Vermelho* enquanto trabalho da literatura moderna visionária.

No artigo, Myers (2012) considerou que muitas análises de filme que se pretendem junguianas acabam por ser campbellianas[8], ao encontrar os mesmos

[8] - Myers refere-se a análises fundamentadas nas teorias do mitólogo Joseph Campbell [1904-1987].

arquétipos, imagens e temas em cada filme, particularmente através do que Myers chamou de monomito. Neste tipo de interpretação apenas se realiza uma análise comparativa e redutiva, sem entrar no que há de singular naquela produção imagética. Jung, segundo Myers, em sua análise da arte, considerou que esta visão poderia estar equivocada, agindo como uma cobertura que esconde o verdadeiro sentido das obras de arte. Partindo desta premissa, Myers buscou demonstrar como seria uma interpretação de filmes, utilizando o conceito junguiano de "arte visionária".

No artigo "Faint voices from Greenwich Village: Jung´s impact on the first American avant-garde", Jay Sherry (2011) abordou o impacto da viagem realizada por Jung em 1913 a Nova York, na criação da moderna cultura americana. Na viagem Jung deu uma palestra no Liberal Club, um fórum de discussão para tópicos progressistas (SHERRY, 2011), a convite de Beatrice Hinkle, a primeira analista junguiana dos EUA. As ideias do suíço sobre a fantasia criativa ressoaram, segundo Sherry (2011), com o interesse popular pelas ideias de William James e Henri Bergson. O artigo de Sherry, portanto, abordou as influências da visita de Jung e de sua teoria, através de Hinkle, nos jovens próximos a Greenwich Vilage. Através da tradução de *Símbolos da Transformação*, Hinkle influenciou quatro instituições "vizinhas", a saber: *The masses*, uma revista socialista, *The Seven Arts*, uma revista literária de vanguarda, o grupo de teatro *The Provincetown Players* e o *Heterodoxy Club*, o primeiro grupo feminista estadunidense.

No artigo: "Elephants painting? Selfness and the emergence of self states as illustrated in conceptual art", Michael Horne (2009), abordou a arte contemporânea. O artigo do Horne discutiu o que chamou de mais recente concepção do self, que estaria se movendo "em direção ao conceito de construcionismo social, que é o terreno dos discursos de uma cultura particular no qual alguém nasceu" (HORNE, 2009, p.619). Considerando o que avaliou uma concepção de self mais recente como divergente da concepção tradicional, buscou resolver este dilema. Sugeriu que "o abstrato si-mesmo (selfness), substantivo indicando um estado geral, deveria substituir o representacional si-mesmo (self) substantivo" (HORNE, 2009, p.619). O autor buscou ilustrar isto através de exemplos da arte conceitual e discutir a relevância para a teoria analítica.

Na dissertação de mestrado: "O poder das imagens: a função espiritual da arte no templo hindu", Almeida (2004) utiliza o referencial da psicologia junguiana para pesquisar o templo Hindu Kandarya Mahadeva, situado em Khajuraho, Índia Central, e construído no século XI. Almeida (2004) compreende que as imagens são fontes de

conhecimento, tais como os textos religiosos e ressalta seu valor específico, além da ilustração de conceitos e teorias. Às imagens no Hinduismo são atribuídos significados religiosos e possibilitam, de acordo com a pesquisadora, vivências de transformação da consciência, através de rituais que buscam a liberação (*moksha*), a meta suprema da religiosidade Hindu. A autora utilizou como procedimentos metodológicos o levantamento bibliográfico, estudos de textos sobre o Hinduismo, arte na Índia, templo hindu e, como referencial teórico, a psicologia analítica.

O artigo: "Empirical study on the healing nature of mandalas", de Henderson, Rosen e Mascaro (2007) teve o propósito de examinar os benefícios de processar eventos traumáticos, por meio da criação de mandalas em pacientes com transtorno de estresse pós-traumático (TEPT). O estudo utilizou grupo controle e os benefícios dos participantes foram medidos em termos de modificações nas variáveis: sintomas de TEPT, sintomas depressivos, ansiedade, sentido espiritual e a frequência de sintomas físicos e doenças. O grupo de participantes que criou as mandalas demonstrou maiores melhorias nos sintomas do TEPT no *follow up* de um mês. Não houve outra melhoria estatisticamente significativa (HENDERSON, ROSEN e MASCARO, 2007). Os pesquisadores ainda assinalaram a importância da técnica para pessoas com dificuldade de expressão escrita ou oral de traumas, bem como destacaram a importância da ampliação do estudo produzido com maior amostragem e produção de mais estudos empíricos baseados na psicologia junguiana.

Em: "O Pequeno Príncipe, o arquétipo do puer e a linguagem analítica", Lunalva Fiuaza Chagas (2008) realizou uma reflexão sobre o arquétipo do puer, por meio da obra *O Pequeno Príncipe*. Em sua análise, Chagas (2008) reflete sobre o arquétipo do puer e como tem sido tratado por Jung, junguianos e pós-junguianos, e critica os enfoques que o patologizam. Por fim, aborda a questão do puer na psicoterapia.

Em "Imagens da anima nas canções de Tom Jobim: as praias desertas", Durval Luiz de Faria (2007) analisou a imagem da anima na teoria de Jung e como outros autores como Hillman, Stein e Emma Jung refletiram sobre a anima, circunscrevendo ou questionando as características do arquétipo, inicialmente formulado por Jung. Ao relacionar o dinamismo arquetípico da anima com a criatividade, Faria aproximou a anima da música e da poesia. Na música "As praias desertas", de Tom Jobim, o autor considerou que as praias desertas não são apenas um acidente geográfico, mas um símbolo; levantou a hipótese de que: "as praias desertas podem estar simbolizando a anima como função de relacionamento entre o sujeito e o Self" (FARIA, 2007, p.88).

No artigo "Fazer alma na improvisação em dança", Fiamenghi e Wahba (2012) trouxeram a perspectiva imaginal da psicologia arquetípica de James Hillman [1926-2011], para pensar a arte da dança, particularmente as improvisações. As improvisações são apresentadas como trabalho da alma, como possibilidade de criar espaço interno e corporalidade "um corpo que vibra o que vive, um corpo que assimila e integra a experiência" (FIAMENGHI e WAHBA, 2012, p.40). Fiamenghi realizou uma pesquisa no chamado Laboratório de Improvisação, apresentando esculturas de Rodin como *A Danaide* e *The Slaves* às dançarinas, antes de iniciarem a improvisação. No que tange ainda ao método, foi produzido um vídeo, a partir do laboratório. As pesquisadoras apresentaram reflexões sobre o fazer-alma na improvisação, demonstrando as modificações de consciência e tempo durante a dança. As participantes da pesquisa relataram que as músicas escolhidas (Beethoven, YoYo-Ma e Sakamoto, dentre outras): ajudaram-nas "a mergulhar no tema e que começaram a gostar ou ter uma relação de intimidade com a obra de Rodin. Esse olhar atento ou aproximação amorosa faz parte do fazer alma" (FIAMENGHI e WAHBA, 2012, p.46).

Em "Fazer Alma fazendo teatro", Nunes (2006) utilizou o enfoque arquetípico para compreensão do fazer alma no fazer teatro. O autor trabalhou com conceitos de James Hillman como o fazer alma, que para Nunes (2006) trata-se de uma releitura da individuação de Jung, "temperada pela verve poética de Keats" (NUNES, 2006, p.10). Nunes (2006) tece uma aproximação entre o fazer alma e o trabalho do autor sobre si mesmo, por meio de um abrandamento do ego, de uma espécie de desaparecimento. O desaparecimento, neste caso, está relacionado para o autor com a entrega a arte, na produção da arte visionária, onde os artistas seriam, como em uma afirmação do poeta Pound (apud NUNES, 2006, p.11): "as antenas da raça", ou de uma sociedade. Nunes (2006) reflete sobre a importância do trabalho interno do ator no campo do teatro, que o autor apresenta, mais propriamente, utilizando os termos de Hillman, que asseguram um trabalho sobre a alma[9] e não sobre o indivíduo. A hipótese de Nunes (2006), amplificada por analogias, é a de que a prática teatral engendra um exercício de fazer alma.

Na dissertação "Concrete Insights: Art, the Unconscious, and Transformative Spontaneity", Catherine Nutting (2007) redigiu as conexões entre a teoria estética e o anarquismo, de Herbert Read, e a teoria estética de Jung. Nutting considerou que a arte

[9] - Alma aqui refere-se estritamente ao conceito de James Hillman.

arquetípica simboliza um conhecimento inconsciente e, através de sua expressão, promove o autoconhecimento e produz impactos sociais, caso o indivíduo tenha a capacidade de discernir sua relevância e integrar seus conteúdos em um estilo de vida ético. A arte, compreendeu Nutting (2007), a partir da visão de Read, comunica novas versões da realidade, percebendo ambas: a essência inerente nas formas e o relacionamento entre elas.

Além de ampla pesquisa em artigos, dissertações e teses, por meio da busca em periódicos e sites especializados, foi realizada extensa pesquisa em livros e sites.

Em relação à Arte Visionária, não foi encontrado material abundante em periódicos, de forma que a principal fonte de pesquisa foram os livros de Alex Grey, Laurence Caruana e os trabalhos acadêmicos do pesquisador brasileiro José Eliézer Mikosz. Destacam-se as obras de Alex Grey: *The Mission of Art*, *Transfiguration* e *Sacred Mirrors*, em que cada uma, ao seu modo, discorre sobre as discussões contemporâneas sobre a Arte Visionária, o método de criação das obras pelo artista e dão um panorama sobre sua história nas artes. O livro de Laurence Caruana *Manifesto of Visionáry Art* (2001) foi um marco na Arte Visionária e foi o primeiro livro a realmente se debruçar na busca de uma definição e compreensão do que é a Arte Visionária. Cabe ressaltar ainda o livro de Walter Schurian *Arte Fantástico*, no qual seu autor trabalha, a partir de outro termo, que poderia, sem dificuldades, ser substituído por Arte Visionária. Schurian (2005) abordou uma série de artistas que considerou que realizam uma arte fantástica, dentre estes um dos principais precursores da Arte Visionária (CARUANA, 2001), a saber, Ernst Fuchs.

Com fins de uma maior compreensão das influências presentes na Arte Visionária, foram utilizados livros de história da arte como: *Uma nova história da arte*, de Julian Bell (2008) e os dois volumes de *Arte moderna,* de Hans Werner Holzwarth (2012). Para uma leitura mais específica, o livro *Psychedelic: Optical Art and Visionary Art since the 1960s, de* David Rubin (2010) foi essencial, na medida em que abordou as influências culturais da arte psicodélica e entendeu a mesma além das limitadas fronteiras do seu apogeu na década de 1960, apresentando, inclusive, a obra do artista Alex Grey. Não seria possível abordar uma pesquisa da Arte Visionária sem recorrer ao estudo de suas aproximações da *arte naif* e da arte bruta, de modo que a leitura das informações do *American Visionary Art Museum* foi útil ao estudo na presente pesquisa.

Ao elaborar as pesquisas sobre a Estética da Recepção, o principal modo de pesquisa foi através de periódicos, embora também tenha sido utilizado o livro: *A*

literatura e o leitor, selecionado, coordenado e traduzido por Luiz Costa Lima (2002), que realizou, em sua introdução, uma leitura histórica e crítica acerca da Estética da Recepção. O livro conta com artigos de precursores da Estética da Recepção como Hans Robert Jauss, Wolgang Iser, além de Stierle, Gumbrecht e Weinrich, fornecendo artigos que visam especificar as bases históricas e teóricas da Estética da Recepção e discussões atuais sobre essa abordagem. Embora um grande número de artigos trabalhe as bases epistemológicas e ontológicas da Estética da Recepção (SILVEIRA e MOURA, 2007), um panorama histórico (JACKS e MENEZES, 2007; ZILBERMAN, 2008) ou sua relação com outras teorias (GOMES, 2009; SPERBER e MELO-FRANCO, 2008; ANDO, 2009; PLAZA, 1990; FRANÇA, 2011), foram poucas as pesquisas encontradas que trabalham a recepção das obras pelo público (MOSTAÇO, 2006; PEREIRA, 1995; COELHO, 2009). No entanto, mesmo nos artigos onde a recepção de uma obra é apresentada, a recepção se focou em leitores muito particulares ou especialistas e nenhum dos artigos apresentou uma pesquisa de campo com leitores/receptores comuns. O único trabalho, baseado na Estética da Recepção, encontrado que utilizou esta metodologia foi o de Frayze-Pereira (1995), lançado em formato de livro.

Nos artigos de autores junguianos acerca da arte, é necessário, primeiro, sinalizar que apenas um dos artigos encontrados utilizou um método próximo ao da presente pesquisa, isto é, uma pesquisa de campo diretamente sobre os receptores de um tipo de arte (FIAMENGHI e WAHBA, 2012) e, segundo, nenhum deles tratou de artistas que compõem o movimento que, contemporaneamente, foi denominado de Arte Visionária. Apesar desta informação, foram encontradas diversas pesquisas de junguianos em distintos campos das artes. Muitos junguianos, nos dias atuais, têm trabalhado com interpretação de obras cinematográficas (MYERS, 2012), embora não tenha sido realizada uma pesquisa expansiva sobre estas interpretações. Há também junguianos trabalhando com a interpretação das artes da dança (FIAMENGHI e WAHBA, 2012), literatura (SPANO, 2012), música (FARIA, 2007) e, finalmente, com as artes plásticas (LANZARO, 2008). Estudos recentes também interpretaram grandes estruturas tradicionais pela perspectiva junguiana em imagens esculturais e arquitetônicas (ALMEIDA, 2004). Também foram encontrados estudos teóricos visando formular ou reformular teorias na perspectiva junguiana (NUTTING, 2007; HORNE, 2009; CHAGAS, 2008) ou utilizando a psicologia arquetípica (NUNES, 2006), em que as artes foram utilizadas/interpretadas em grande medida com esta finalidade. Aspectos histórico-culturais foram colocados em relevância por Sherry

(2011). Diversos artigos recentes têm tratado de questões postas sobre o *Livro Vermelho* de Jung, a exemplo de Spano (2012), que pergunta se o *Livro Vermelho* de Jung não estaria junto a outros livros que representam muito bem a literatura de uma época.

Não foram encontrados artigos que articulassem Arte Visionária, psicologia junguiana e Estética da Recepção. Igualmente não foram encontrados artigos nos quais os autores articularam a psicologia analítica à Arte Visionária, tampouco à Estética da Recepção e, por último, mas não menos importante, não foram encontrados artigos nos quais se relacionavam Estética da Recepção e Arte Visionária. Destaca-se, em primeiro lugar, a dificuldade de encontrar artigos abordando a Arte Visionária e, particularmente, a arte de Alex Grey. Em segundo lugar, grande parte dos artigos da Estética da Recepção, que utilizavam outras teorias, reuniram, em um mesmo artigo, autores e conceitos da Estética da Recepção com a teoria de Foucault (MOSTAÇO, 2006), teoria literária e lingüística (ANDO, 2009), a hermenêutica de Paul Ricoeur (SPERBER e MELO-FRANCO, 2008), John Dewey (GOMES, 2009), o desconstrucionismo (COELHO, 2009) e a teoria de Gumbrecht, depois que rompeu com a Estética da Recepção (FRANÇA, 2011), ou mesmo articularam esta teoria como uma a mais dentro do quadro de práticas e teorias que buscaram compreender a interação e interatividade no campo da arte (PLAZA, 1990). Em seu livro: *Olho d´água: arte e loucura em exposição,* Frayze-Pereira (1995) utilizou e aproximou os referenciais da Estética da Recepção de autores como Nise da Silveira, Freud, Foucault, Mario Pedrosa, Paul Ricoeur, Dubuffet e Marleau-Ponty, de maneira a buscar um modo de não apenas ler as obras dos ditos loucos, mas especialmente se aproximar da recepção do público diante da exposição de um conjunto de obras plásticas de ditos loucos, na Bienal de São Paulo. A pergunta que se faz Frayze-Pereira (1995, p.47) resume bem a questão: “Quais foram as principais impressões que a Arte Incomum deixou nesse grupo de visitantes? Que visões ela suscitou?”.

5 DA RECEPÇÃO DA OBRA

Muitos autores estudaram as obras de arte, a psicodinâmica dos artistas, a estética ou simplesmente a história da arte, entretanto, houve, até meados do século XX, uma grande lacuna no entendimento das artes: uma reduzida pesquisa da Estética da Recepção. A recepção da arte, entretanto, foi constituída a partir da própria criação da arte e, já no mundo grego, Aristóteles falava sobre a recepção da obra do gênero trágico, através da *catarsis*, facultando o ser humano a experimentar grandes emoções quando experienciava a obra trágica (ZILBERMAN, 2008). No contexto histórico do século XX, no entanto, houve grande agito quando, em 1957, Marcel Duchamp declarou: "São os espectadores que realizam as obras". A frase foi retomada poucos anos depois pelos estudiosos da denominada Estética da Recepção (FRAYZE-PEREIRA, 1994). Foi esse o nome dado pelos alemães Hans Robert Jauss [1921-1997] e Wolfgang Iser [1926-2007], na Universidade de Constança, Alemanha, para nomear uma nova teoria que re-significou o papel do espectador do fenômeno artístico, produzindo uma contribuição importante ao campo da hermenêutica. A hermenêutica foi abordada de forma inovadora pelos autores da Estética da Recepção; o termo originalmente foi utilizado por Johann Conrad Dannhauer em 1654 e deu nome ao título do seu livro *Hermenêutica sacra* (CASANOVA, 2010). De acordo com Casanova (2010) a hermenêutica foi, no princípio, uma técnica interpretativa voltada aos textos bíblicos e jurídicos. Foi apenas a partir de Friedrich Schleirmacher, filosofo alemão que teria tido inclusive grande influência sobre Carl G. Jung, que a hermenêutica ampliou os objetos de sua dimensão interpretativa, notadamente a partir da noção da compreensão. Jauss (1979a) estabelece a filiação da Estética da Recepção à hermenêutica.

A chamada Escola de Constança, onde se desenvolveu inicialmente a Estética da Recepção, foi formada por cinco professores da Universidade de Constança: Wolfgang Iser, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauss e Jurij Striedter.

A Estética da Recepção teve, como marco de início, a publicação, em 1967, da aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança, que veio a ser transformada no livro: *A história da literatura como provocação à teoria literária,* bem como pela publicação, no mesmo ano, do livro *Estrutura apelativa do texto* de Wolfgang Iser (JAUSS, 1979a). A perspectiva não surgiu *ex nihilo*, mas de um contexto específico da década de 1960 no campo da crítica literária, e foi caracterizada por sua interdisciplinaridade concretizada pela colaboração de especialistas em áreas como a

filosofia, a exemplo de Hans Blumenberg e Dieter Henrich (LIMA, 2002). A Estética da Recepção surgiu em um momento de grandes transformações na cultura ocidental, particularmente mobilizado por importantes movimentos contraculturais e de luta pelos direitos civis e, na Alemanha, pela reforma e contrarreforma da política educacional, que priorizou o treinamento tecnológico e mercadológico (MIRANDA, 2007); no âmbito da crítica literária, reagiu a duas correntes em voga nas divididas Alemanha Ocidental e Oriental. De um lado, apresentou-se como alternativa a um imanentismo burocratizante, de outro lado, na Alemanha Oriental, como alternativa ao domínio do marxismo reflexológico[10] (LIMA, 2002). Apareceu, conforme expõe Lima (2002), como uma opção intelectual e política contra o torpor filológico e o mecanicismo ao qual o marxismo fora reduzido. A Estética da Recepção visou romper com as teorias que utilizavam uma concepção de história positivista. Segundo Jauss (1979a, p.47):

> Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da "*écriture*", e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si.

Apesar disto, de acordo com Miranda (2007), Jauss preservou alguns dos métodos das escolas marxista e formalista, que considerou frutíferos. Da escola marxista, preservou a definição da literatura, enquanto componente constitutivo da sociedade, a literatura (e a arte de forma geral) "manifesta um tipo de conhecimento a respeito da sociedade na qual nasce e à qual se dirige" (MIRANDA, 2007, p.21-22). De acordo com Miranda (2007) a escola formalista, por sua vez, contribuiu [à Estética da Recepção] com a perspectiva que:

> […] aborda a arte e a literatura como objetos autônomos. Para esta escola, o estético na arte determina-se tanto em oposição ao mundo da percepção cotidiana (sincronicamente), quanto em relação de confronto, afirmação e oposição aos códigos e normas vigentes (diacronicamente) (MIRANDA, 2007, p.22).

Outra reação da Estética da Recepção foi contra a teoria de Theodor Adorno [1903-1969], da Escola de Frankfurt, expressa em seu livro *Teoria Estética*. A teoria de Adorno, de acordo com Jauss (1979a), ameaçaria reduzir a experiência estética ao círculo de satisfação de necessidades manipuladas, ao comportamento consumista e

---

[10] - O marxismo reflexológico pode ser entendido como um marxismo que utilizou a Teoria do Reflexo de Vladimir Lênin [1870-1924], que é baseado em três proposições: 1. Que as coisas existem fora de nós; 2- Que as nossas percepções e as nossas representações são as imagens delas (das coisas); 3 – Que o controle dessas imagens, a distinção entre imagens exatas e errôneas é fornecido pela prática (ESCOBAR, 2003). O marxismo chamado de reflexológico estava em evidência no período anterior ao aparecimento da Estética da Recepção; Miranda (2007, p.20) considera que: "a teoria do reflexo deixava de lado a abordagem estética da história da arte, ameaçando reduzi-la à ilustração das mudanças sociais".

alienado. O prazer estético serviria na leitura que Jauss (1979b) fez de Adorno, a interesses camuflados do poder, a partir da indústria cultural. O prazer estético situaria a arte, nesta perspectiva criticada por Jauss, junto aos produtos culinários e pornográficos, isto é, produtos de consumo. Apenas a obra de arte monádica, através do contemplador que renuncia ao prazer estético, teria a força de romper com a aparência do contexto geral de enfeitiçamento (JAUSS, 1979a). A reação de Jauss contra a teorização antiestética de Adorno situou-se contra o descrédito da experiência estética, particularmente do prazer estético. De acordo com Jauss (1979b): o prazer estético foi, em sua época, desprezado como um privilégio da 'burguesia culta'. Em reação à negatividade atribuída à estética e à arte, Jauss buscou, conforme esclarece Miranda (2007), argumentar em favor da consonância de seus aspectos positivos e negativos, com a capacidade de transgredir padrões de conduta, preformar experiências e transformar percepções de mundo. Jauss (1979b) tomou o prazer, em seu sentido originário de ter o uso ou o proveito de uma coisa e o significado, latente na palavra alemã, de participação e apropriação e o sentido de alegrar-se com algo.

Alguns autores buscaram, no campo da literatura, sanar a dívida com o espectador. Abordaram a literatura pelo enfoque da recepção, dentre outros, Roman Ingargen, Roland Barthes, Hans Robert Jauss, Umberto Eco, Wolfgang Iser e Stanley Fish (COSTA, s/d). No campo da sociologia, o mesmo ocorreu no início do século XX, na chamada sociologia do gosto. Em 1923 o alemão L. L. Schücking, em sua obra *A Sociologia do Gosto Literário*, interpretou as preferências do público (ZILBERMAN, 2008).

O trabalho da Estética da Recepção foi realizado prioritariamente para compreensão da recepção da obra literária ou do campo da literatura. No tocante às artes plásticas, podem-se mencionar os trabalhos de Bourdieu e Darbel (1969), que trabalharam, sobretudo, com procedimentos quantitativos (FRAYZE-PEREIRA, 1995). Neste campo, conforme expõe Frayze-Pereira (1995) a pesquisa qualitativa junto ao público é rara. Embora tenha sido inicialmente ligada à literatura, paulatinamente a Estética da Recepção expandiu suas análises a outras expressividades e alcançou, na década de 1990, significativo desenvolvimento teórico (MOSTAÇO, 2006). Fokkema e Ibsch (1995) encontraram, no âmbito da Estética da Recepção, um campo que nomearam como estudo empírico da recepção. Abordaram, a título de exemplo, um

estudo da recepção de uma poesia lírica – *Fadensonnen* de Paul Celan - realizado por Werner Bauer[11] e outros. O estudo utilizou questionários e se voltou a leitores comuns, não a especialistas, onde analisaram a denominada síndrome de expectativa, composta por três componentes: 1. Experiência linguística; 2. Experiência em lidar com textos e 3. Experiências individuais (emocionais, determinadas socialmente e culturais). (FOKKEMA e IBSCH, 1995).

Inicialmente Jauss foi influenciado por teorias correntes no campo do entendimento da obra literária, a saber: o marxismo, o formalismo e a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer [1900-2002]. Miranda (2007) considerou a Estética da Recepção como conciliadora das perspectivas marxista e formalista, na medida em que ela resgatou a perspectiva histórica e incluiu em seu método a fundamentação do juízo estético demandado pelo objeto. O marxismo buscou aproximar a literatura da realidade social, considerando literárias apenas as obras que refletiam situações relacionadas aos conflitos sociais de poder. As perspectiva marxista e formalista relegam ao leitor um papel passivo, sem que analisem a recepção e efeito das obras (COSTA, S/d). De acordo com Costa (S/d), a escola marxista interessa-se pelo leitor em sua posição social e a formalista, como sujeito da percepção, que distingue forma e procedimentos do texto literário, entretanto, nenhuma das escolas compreende o receptor como destinatário, a quem a obra visa.

O leitor, em contato com a obra, literária ou visual, interpreta, na medida em que as pessoas não são apenas leitores de palavras, mas do mundo, interagindo com os elos sócio-culturais que os ligam a um tecido social (SILVEIRA e MOURA, 2007). A Estética da Recepção compreendeu que a obra não é apenas assimilada e representada pelo espectador de forma passiva, mas é ativamente interpretada. Pode-se inferir, portanto, que existam várias exegeses possíveis e não apenas uma única verdadeira, como era concebido até o século XX.

> Para o positivismo e o historicismo do século XIX, a obra literária dizia exatamente aquilo que o autor queria dizer, contendo, por isso, uma chave única de interpretação possível. Já no século XX e, seguindo a mesma linha de pensamento, H. D. Hirsch, por exemplo, acreditava que o significado de um texto era direito exclusivo do autor, não podendo ser transformado em propriedade pública manipulável. (MIRANDA, 2007, p. 18)

Conforme expõe Huyge (apud FRAYZE-PEREIRA, 1994), a obra de arte põe em jogo a psicologia do espectador e não apenas a do artista. A posição da Estética da

---

[11] - O livro de Bauer não foi encontrado pelo pesquisador em versões em português ou inglês.

Recepção, assim como da Hermenêutica moderna (ex: Gadamer), se colocou neste campo de forma bastante divergente da hermenêutica clássica, que buscava encontrar o sentido originário do texto, particularmente a busca da intenção original, isto é, o sentido do texto para o autor (SPERBER e MELO-FRANCO, 2008). Jauss seguiu Gadamer, que abandonou a intenção de Schleiermacher e Wilhelm Dilthey da retomada no ato interpretativo do "próprio horizonte de constituição originária da fala de um texto e uma reconstrução de sentido inicialmente visado pelo autor" (CASANOVA, 2010, p.X). De acordo com Gadamer (2010), seria inadmissível pensar em uma necessidade de simultaneidade com o autor ou com o leitor originário, via reconstrução do seu horizonte histórico, para apenas então compreender o sentido revelado pela obra. O autor (2010, p.6) complementa: "Uma espécie de expectativa de sentido regula muito mais, desde o início, o empenho por compreensão".

O texto literário, bem como a obra visual, contém um grau de indeterminação, distinguindo-o de uma mensagem pragmática e operando como obra aberta e inacabada. Como Iser assinalou "o conceito de indeterminação já fora formulado em Ingarden. Mas, neste, a indeterminação se localizava em camadas pré-constituídas, cabendo ao leitor simplesmente preenchê-las" (LIMA, 2002, p.25). A indeterminação na Estética da Recepção, notadamente na teoria de W.Iser, é motivada pela presença de "lugares vazios" onde o leitor imagina sem que exista uma resposta unívoca, sem que existam textos ou respostas ideais.

> Investir o valor de verdade a uma interpretação e o de falsidade a todas as outras é negar os proveitos de se orientar a cognição para os ricos mecanismos que motivam a diferença entre as leituras: é prestar-se a uma contenda estéril e freqüentemente insolúvel. (SPERBER e MELO-FRANCO, 2008, S.p).

Não se deve confundir os vazios, no entanto, com um fundamento ontológico; Iser (1979) entendeu os vazios como formados e modificados pelo desequilíbrio e assimetria entre texto e leitor. O equilíbrio poderia ser alcançado através do preenchimento do vazio, sendo constantemente ocupado por projeções.

> A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem, independentemente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções. Como, entretanto, o vazio mobiliza representações projetivas, a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. (ISER, 1979, p.88).

Iser trabalhou, nesta passagem, com o conceito de projeção, que possui utilização recorrente nas abordagens da psicologia complexa de Jung, na psicanálise de Sigmund Freud e em outras teorias que trabalham com a noção de inconsciente. A

utilização de projeção e, mesmo do termo inconsciente, em Iser (1979) deriva da adoção da teoria de Ronald Laing [1927-1989], particularmente de seu livro *Política da experiência* e do livro de Laing em conjunto com Phillipson e Lee, *Percepção interpessoal*. Laing (1974) definiu de forma simples e direta a projeção como colocar um conteúdo do interior no exterior, definição em acordo com as de Jung. As reflexões de Laing sobre as relações interpessoais, no entanto, alcançam grande complexidade, estando repleta de projeções e internalizações.

> Agimos não só em termos de nossa própria experiência, como também daquilo que julgamos que Eles sentem, e de como pensamos que eles pensam que nós pensamos, e assim por diante, numa espiral logicamente vertiginosa até o infinito. (LAING, 1974, p.60).

Jung (1921/1991a) compreendeu a projeção como um mecanismo de transferência de um conteúdo subjetivo a um objeto. Distinguiu uma projeção ativa, componente essencial da empatia, onde o sujeito destaca de si um conteúdo e o transfere a um objeto, dando vida ao conteúdo e incluindo-o na esfera subjetiva, de uma projeção passiva, uma ocorrência automática. Na projeção, o objeto no qual são projetados conteúdos subjetivos frequentemente possui características semelhantes às da propriedade projetada (VON FRANZ, 1999b), permitindo ou facilitando o processo de projeção. É o que Jung (1928/2002) chamou de gancho. Mesmo a pior projeção, considera Jung (1928/2002, p.61): "[...] está presa a um gancho que, por muito pequeno que seja, é ainda um gancho oferecido por outrem".

Os conteúdos inconscientes se manifestam primeiro de forma projetada sobre pessoas ou objetos (JUNG, 1946/2011g). Muitas projeções: "são integradas no indivíduo definitivamente pelo simples reconhecimento de que não fazem parte de seu mundo subjetivo" (JUNG, 1946/2011g, par 357). Jung (1935/1986), nas *Conferências de Tavistock*, distinguiu a projeção da transferência, compreendendo a projeção como mecanismo mais amplo que a transferência, p.ex, Jung (1935/1986) considerou que a transferência é normalmente um processo que ocorre entre duas pessoas, embora tenha considerado que existam exceções. Portanto, entre espectador e obra de arte, pode-se, conceitualmente, utilizar a noção de projeção, evitando o termo transferência, por ser menos abrangente.

A utilização da definição de projeção, presente na obra de Jung, embasa a utilização deste termo na corrente pesquisa, embora não se note antagonismo entre as definições de Jung e de Laing.

O espectador, ao relacionar-se com a obra, opera a partir de um horizonte de expectativas, de um lugar social, em uma espécie de tradução de texto. O horizonte de expectativas pode ser compreendido como um misto dos códigos sociais vigentes e das experiências sociais acumuladas pelo espectador (SILVEIRA e MOURA, 2007). A recepção da obra, logo, não é determinada apenas individualmente, por um sujeito encapsulado em si, mas o processo de recepção é atravessado pelo gênero da obra, sua forma e temática, mobilizando respostas mais prováveis. A ação do receptor "não é idiossincrática ou singular, mas regida pelo comportamento semelhante entre pessoas de um mesmo grupo social" (GOMES, 2009, p.40-41). O texto gera diferentes perguntas em épocas distintas, diante de novos tipos de leitores, permitindo novas respostas sociais. Desta maneira, a recepção do espectador constitui a historicidade da obra, sempre atualizada.

Do ponto de vista junguiano, pode-se acrescentar ao conceito de horizonte de expectativas as dimensões pessoais e coletivas do inconsciente. O espectador, por esta perspectiva, poderia ser atravessado por sentimentos e sensações das quais não sabe de onde vem, acometido por intrusões de pensamentos de origem desconhecida. A noção de inconsciente de Jung pode ser articulada à Estética da Recepção pela importância capital atribuída por Jung aos fatores culturais que apresentam e transformam expressões do inconsciente.

Não se deve compreender o texto ou imagem como entes vazios, pois são constituídos de uma materialidade e características especificadas atribuídas pelo artista/autor no momento de sua criação e é com estas características que o espectador se relaciona. É possível que a materialidade do texto não esteja em consonância com o horizonte de expectativas do receptor, neste caso ocorrerá o que Jauss chamou de distância estética. A distância estética não apenas faz com que a obra seja notada, mas cria uma relação de tensão entre obra e espectador (ZILBERMAN, 2008). A obra se particulariza através do rompimento com normas e códigos sociais predominantes em uma dada cultura. Deste rompimento resulta a distância estética.

Outra categoria essencial de Jauss foi a da emancipação. Jauss atribuiu à leitura uma natureza emancipatória, que libera o leitor de adaptações de sua vida prática, "atribuindo-lhe a possibilidade de se emancipar e empreender novas percepções, sentidos e interpretações para o mundo no qual habita" (SILVEIRA e MOURA, 2007, p.128).

A Estética da Recepção trabalhou com as dimensões da produção da obra, da recepção e da obra em si, através de três conceitos fundamentais, a saber: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Por *poiesis* entende-se o universo ligado à produção artística, incluindo os meios técnicos e de expressão, os materiais mobilizados para construção das obras, o trabalho manual e intelectual, bem como os territórios do imaginário artístico de cada artista em particular (MOSTAÇO, 2006). A *aisthesis* pode ser compreendida como a obra artística em si mesma, incluindo suas características próprias, retórica expressiva e universo de significação. Inclui também suas propriedades particulares de produzir mensagens estéticas. A *katharsis* engloba a parte mais original da Estética da Recepção, compreendendo o efeito da obra sobre o receptor, o modo como os mesmos são afetados e como se apropriam da experiência estética (MOSTAÇO, 2006). A transitividade do percurso triangulado articula os três planos e cria o diálogo entre os mesmos, gerando uma complexidade que o círculo hermenêutico é capaz de circunscrever, delimitar e interpretar (MOSTAÇO, 2006).

Pode-se considerar que todo leitor deve ser compreendido como um sujeito que "circula e se apossa livremente do texto, criando, a partir de seus anseios, habilidades intelectuais e lugar social, suas próprias interpretações para o signo que manipula" (SILVEIRA e MOURA, 2007, p.124). A Estética da Recepção abandonou a busca da interpretação unívoca, pois tem em vista os signos textuais como aberturas à multiplicidade de olhares, consolidados pela mescla entre horizonte de expectativas dos autores e as possíveis significações estabelecidas pelos leitores (SILVEIRA e MOURA, 2007) sempre em uma relação histórica (ANDO, 2009), ou seja, é constituído em sua materialidade em uma determinada época e pode ser lido por um leitor de outro espaço e outra época, sem que tenha uma essência para sua correta leitura. Apesar disto, para Jauss, segundo Sperber e Melo-Franco (2008) é possível conceber uma espécie de lógica histórica no âmbito da interpretação, em que determinadas interpretações são aceitas em uma época como formadoras de normas.

De modo semelhante, Jung buscou contextualizar historicamente as suas interpretações das obras de arte, buscando compreender ao que uma determinada obra de arte estaria compensando em um momento histórico-cultural específico e por quais motivos e finalidades ela chegaria ou não a se popularizar. Por quais razões, não evidentes, as obras de Picasso ou James Joyce criaram tamanha repercussão. Se Jung também não buscou a hermenêutica da intenção original do autor na obra, nem explicar a obra com uma referência pura à psique do artista, por outro lado ele não chegou a

desenvolver uma teoria da recepção da obra de arte. Em um momento, entretanto, diante de uma obra de difícil compreensão, uma pintura de Yves Tanguy, Jung a apresentou as mais diversas pessoas "e ao maior número possível delas como se aplicasse um teste de Rorschach" (JUNG, 1958/2011i, par. 748). Posteriormente Jung descreveu a interpretação destas pessoas sobre a obra, servindo como uma espécie de amplificação.

Além dos signos textuais, característicos de uma modalidade de leitura, é possível conjecturar outras modalidades de recepção, conforme expõem Silveira e Moura (2007, p.126):

> Embora esteja intimamente relacionada com a escrita, efetuamos, mesmo que inconscientemente, diversos outros tipos de leitura. É o caso da leitura que o músico faz de uma partitura, traduzindo-a em sons e sentimentos; a leitura das estrelas feita pelos astrônomos; ou a leitura dos oráculos que preveem o futuro a partir de movimentos naturais. Todos eles dividem com os leitores de palavras os segredos de atribuir sentido e viabilizar os processos de interação e comunicação.

De forma equivalente, existe um processo de interação e comunicação, que segundo Plaza (1990), pode-se chamar de imagens de primeira geração, entre o espectador-leitor da obra das artes plásticas. Estas imagens de primeira geração, isto é, obras artesanais, remetem a uma abertura de primeiro grau, à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e riqueza de sentido. De acordo com Plaza (1990), existem outras duas gerações de imagens, uma segunda que, chamada de arte da participação, incorpora o espectador de forma mais ou menos radical e as de terceiro grau que promovem uma interatividade tecnológica.

No Brasil, João A. Frayze-Pereira utilizou a teoria de Jauss com fins de compreender a recepção dos espectadores da XVI Bienal de São Paulo, que promoveu a exposição Arte Incomum, cujos artistas eram, em sua maioria, "indivíduos internados em instituições psiquiátricas ou ex-psiquiatrizados" (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p.27). As perguntas formuladas por Frayze-Pereira, em tese de doutorado, demarcaram bem essa concepção:

> Que se pode pensar quando manifestações desse tipo são postas em uma exposição pública? Se forem levados em conta os destinos da loucura no mundo moderno, que significa, hoje, expor ou conservar as produções de loucos, por exemplo, em um museu? Estaria aberta à loucura, através da arte, um caminho que a ressignificaria aos olhos contemporâneos? (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p.26).

Como Frayze-Peireira (1995) expôs, interessa conhecer as percepções do público da loucura. A partir daí, demarcou-se a importância histórica indispensável do receptor das obras de arte ou, no caso da pesquisa de Frayze-Pereira (1995), das "obras da loucura". Importou, no trabalho de Frayze-Pereira (1995, p.26), conhecer a visão do

espectador "com relação a uma exposição pública de 'arte de loucos', escutar a fala do silencioso sobre o silenciado e aguardar o que, a partir daí, poderá ser pensado". A pesquisa expressa na presente dissertação emprega modelo semelhante ao da pesquisa de Frayze-Pereira por sua realização em campo, a utilização da Estética da Recepção, e a pergunta diretamente aos receptores sobre suas interações com a arte para, a partir disto, realizar uma análise mais abrangente.

Considera-se que a perspectiva da Estética da Recepção trouxe insights significativos sobre a importância da receptividade das obras de arte e abandou a noção ingênua de uma essência do significado da obra que deveria, por meio de uma série de métodos intelectuais, ser extraída pelo receptor. Pode-se compará-la aqui com a abordagem de Jung da arte, na qual o autor suíço sempre interagiu e analisou as obras de modo a não reificá-las ou reduzi-las, mesmo à sua teoria dos arquétipos. As obras sempre são interpretadas, experimentadas, por meio da mediação sócio-cultural, noção essencial à Estética da Recepção e também para Jung; assim, ambas as abordagens têm uma ênfase no aspecto relacional. Na perspectiva junguiana, existe, de modo distinto, alguns métodos de interpretação das obras como a amplificação pessoal e arquetípica, que buscam abarcar as noções de inconsciente pessoal e coletivo. O conceito de horizonte de expectativa de Jauss contribui para a compreensão da interação obra-receptor, entretanto, cabe a pergunta: se, com esta formulação, inclui-se ou não o horizonte inconsciente do receptor. Talvez seja este um dos grandes focos de Jung ao tratar e expressar ao leitor suas próprias recepções projetivas a obras como Ulisses de Joyce e as pinturas de Pablo Picasso. De acordo com Jauss, a obra de arte pode redundar na distância estética e na emancipação. Para Jung (1930/2011c), a obra de arte compensa determinadas unilateralidades de uma época ou cultura e possui um potencial de transformação desta realidade, o que inclui, em determinado nível, a transformação das pessoas que compõem esta sociedade. A obra demonstraria, para Jung, os rumos do imaginário de uma cultura (1930/2011c), expressando-a como um retrato (1932/2011e; 1932/2011f) ou compensando-a (1930/2011c; 1958/2011i). Ambas as abordagens ressaltaram, cada uma a seu modo, a importância positiva da arte e de suas relações indissociáveis com as pessoas que interagem com ela, sempre dentro de uma determinada cultura, momento histórico e com a presença inalienável dos aspectos subjetivos do espectador, com suas dimensões conscientes e inconscientes.

6. PSICOLOGIA COMPLEXA JUNGUIANA E ARTE

Jung abordou em sua vasta obra uma ampla gama de assuntos atinentes ao ser humano. Questões que concernem à psicologia clínica e à análise da realidade sócio-cultural, que lhe fora contemporânea, incluindo, em ambos os tópicos, a questão da arte. Embora o psiquiatra suíço tenha dado relevância às artes, não produziu uma obra estritamente direcionada a esta temática. Em suas Obras Completas[12], encontra-se um único volume que contém uma compilação de artigos e conferências, enfocando a matéria em relevo: *O espírito na arte e na ciência*. No livro *Tipos Psicológicos* (1921/1991b), Jung engajou-se no assunto por meio da discussão dos conceitos de atitude extrovertida e introvertida, quando abordou "o problema dos tipos na arte poética", no capítulo V e: "O problema das atitudes típicas na estética", no capítulo VII. Ainda no volume X/4, das Obras Completas, *Um mito moderno de coisas vistas no céu* (1958/2011i), dedicou um capítulo à arte moderna. O tema também foi tratado em algumas correspondências presentes ao longo dos três volumes de suas Cartas. Na Escola de Zurique, antes da primeira análise de uma obra de arte famosa por Jung, foi seu colega, Alphonse Maeder [1882-1971], quem realizou um estudo, em 1916, sobre os potenciais criativos da fantasia na arte, através da análise da arte simbolista de Ferdinand Hodler (SHERRY, 2011).

A posição de Jung em alguns dos trabalhos citados, notadamente nos textos que compõem: *O espírito na arte e na ciência*, pode surpreender o leitor de Jung, especialmente caso possua uma imagem de Jung como Velho Sábio tranquilo e com perfeito autocontrole. Jung foi expressivamente agressivo em algumas passagens e trabalhou de forma radical com suas projeções, especialmente em seus artigos sobre Pablo Picasso [1881-1973] e o *Ulisses,* de James Joyce [1882-1941]. Dawson (2011, p.365) considerou estes ensaios:

---

[12] - Conforme aponta Shamdasani (2005), a obra completa de Jung está longe de ser publicada. Atualmente tem-se baseado nas "obras completas", em "memórias sonhos e reflexões", as "cartas de C. G. Jung" e, finalmente, em "A correspondência entre Freud e Jung". Enquanto foram publicadas mais de 1000 cartas de Jung, segundo Shamdasani (2010, p.37): "Nos documentos de Jung, na ETH de Zurique, há cerca de 30 mil cartas; além disso, há muitas cartas espalhadas em arquivos públicos e particulares do mundo todo. É seguro dizer que 10% de sua correspondência está publicada". O historiador, que tem trabalhado continuamente com a obra de Jung, ainda considera que: "A equipe que produziu as Obras Completas realizou um grande trabalho, mas que de modo algum incluiu tudo o que ele publicou em vida, e há uma quantidade suficiente de manuscritos inéditos para ocupar, pelo menos, mais uma meia dúzia de volumes. Além disso, a reprodução dos textos de Jung e o aparato editorial não estão isentos de erros, e a tradução para o inglês deixa muito a desejar" (SHAMDASANI, 2005, p.37).

> [...] profundamente problemáticos. Em primeiro lugar, fico chocado com sua linguagem insossa. Lembremo-nos de que Joyce e Picasso estavam bem vivos na época. Todos os escritores e artistas devem submeter as suas obras aos preconceitos dos críticos, que algumas vezes podem ser arrogantes e demonstrar uma agressividade gratuita. Mas Jung não escrevia como crítico; escrevia como psiquiatra formado, e sua linguagem é incrivelmente inadequada para um médico profissional.

Christian Gaillard também observou que existe uma má recepção destes artigos na comunidade junguiana. Segundo o autor (2006, p.325): "Esses textos foram considerados, mesmo nos círculos junguianos, como momentos e aspectos bem fracos do pensamento de Jung". Os artigos, entretanto, trouxeram intuições fundamentais da teoria junguiana sobre as artes e o processo de criação (GAILLARD, 2006; DAWSON, 2011).

Apesar de sua posição atípica, Jung foi inovador nestes artigos, situando-se no campo da "psicologia da arte" de forma muito distinta do que vinha ocorrendo na psicologia de então, notadamente na psicanálise. Não há, na maioria dos artigos, a tendência à análise biográfica dos autores como determinante na interpretação da obra de arte. Como característica decisiva desses trabalhos de Jung, Gaillard (2006, p.331) considera que eles "escapam e até se opõe radicalmente a todas as análises psicobiográficas". É difícil seguir indubitavelmente Gaillard neste sentido, pois, embora Jung (1958/2011i) não se focasse na análise psicobiográfica, mesmo em trabalhos tardios, como na análise da pintura de quadros surrealistas como *O Semeador de Fogo,* de Erhard Jacoby, Jung ainda chegou a perguntar se a obra em questão não manifestaria, apesar de toda sua amplificação, uma questão pessoal do autor e, neste caso, presumiria uma paranóia escondida. Apesar desta consideração, Jung (1958/2011i, par. 728) ainda ressaltou sua esquiva a esta modalidade de interpretação:

> Mas, para reconhecer com certeza um clímax como este, *a maiori ad minus* (do maior para o menor), não basta, de forma alguma, um raciocínio tão superficial. A alusão a algo importante certamente não está só no tamanho e na estranheza da figura, mas, também, na numinosidade dos seus fundos inconscientes simbólico-históricos.

A posição de Jung, por vezes, contrasta com o que denominou psicobiografia, não obstante sua primeira reação entusiasta à interpretação de Freud da Sant´Ana (GAILLARD, 2010). Embora Jung (1922/2011a) tenha considerado que exista entre a obra de arte e o homem criador uma profunda relação, considerou também que ambos não se explicam mutuamente. Mesmo sendo possível tirar deduções válidas de um no outro, estas nunca são concludentes. De acordo com Jung (1922/2011a), a psicobiografia, como era empregada em seu momento histórico, tinha como limitação a

interpretação redutiva e, portanto, recaía, para fundamentar sua interpretação acerca da obra de arte, nas mesmas interpretações que faria de qualquer outro caso ou sintoma. Jung (1922/2011a) se perguntou sobre a especificidade da criação da obra, de que modo é possível que, com um conflito pessoal idêntico, uma pessoa se torne "simplesmente" um neurótico e outra pessoa, mesmo que possua uma neurose, manifeste um gênio artístico excepcionalmente criativo. A partir desta questão, Jung (1922/2011a, par.107) fez as seguintes considerações:

> Para fazer justiça à obra de arte, a psicologia analítica deverá despojar-se totalmente do preconceito médico, pois a obra de arte não é uma doença e requer, pois, orientação totalmente diversa da médica. O médico tem que pesquisar as causas de uma doença para extirpar, se possível, o mal pela raiz, o psicólogo, porém, deve adotar uma posição oposta em relação à obra de arte.

A fim de expressar o modo particular de compreensão e interação de Jung com as artes, faz-se necessário exibir brevemente como ele expressou essa interação. Em 1932, Jung analisou, de forma mais minuciosa, as obras do pintor Pablo Picasso, a obra *Ulisses*, do literato James Joyce e, finalmente, em 1958, os quadros *O Semeador de Fogo,* do pintor surrealista inglês Ehrard Jacoby, *A Quarta Dimensão,* de Peter Birkhauser e uma pintura sem título, de Yves Tanguy.

Em sua reação à obra *Ulisses*, Jung (1932/2011f) principiou analisando-a diretamente pelo texto. Descreveu seu vazio, ausência de pontuação, de esperança e nulidade. No decorrer de sua crítica psicológica da arte, entretanto, Jung utilizou em algumas ocasiões o discurso em primeira pessoa, expressando seus sentimentos evocados pela arte:

> Assim também eu li, como o desespero em meu coração, até a página 135 adormecendo por duas vezes. A versatilidade incrível do estilo de Joyce tem um efeito monótono e hipnótico. Nada vem ao encontro do leitor, tudo se afasta dele, deixando-o para trás, olhando embasbacado. (JUNG, 1932/2011f, par. 165).

Discorreu, igualmente, sobre seu aborrecimento e evocação, em si, de sentimentos de inferioridade. Joyce, explanou Jung (1932/2011f), não teve o mínimo esforço de agradar e despertou sua "má vontade (nunca se deve colocar o leitor diante da própria burrice – *Ulisses*, no entanto, faz exatamente isso)" (JUNG, 1932/2011f, par.167). Pode-se considerar uma reação esperada, particularmente quando há uma busca ávida pelo sentido da obra, que não é facilmente encontrado, no caso do *Ulisses,* de Joyce. Mas Jung encontrou sentidos, não apenas pelo conteúdo da obra de Joyce, mas também a partir do contexto social onde a obra surgiu a na reação que ela evoca. O livro de Joyce, comentou Jung (1932,2011f), teve um significado para os modernos,

haja vista suas dez edições (até 1932). Supôs que o livro possa ter revelado aos seus leitores coisas que antes não sabiam ou não sentiam.

> Eles não se sentem incrivelmente entediados com este livro, mas promovidos, restaurados, instruídos, convertidos ou, ao contrário, deslocados para alguma condição desejável, pois sem isso somente um ódio dos mais entranhados poderia levar o leitor a ler, com toda a atenção e sem acessos fatais de sono, o livro da primeira até a página 735. (JUNG, 1932/2011f, par.181).

Além dos mecanismos projetivos, Jung considerou relevante na relação espectador-obra de arte a presença da indiferenciação, por um tipo de reverberação do inconsciente coletivo. A obra poderia ser experienciada pelo espectador de forma a indiferenciar-se com a mesma, isto é, perder as fronteiras entre realidade interna e externa (JUNG, 1930/2011c). Com o aprofundamento instigado por muitas obras, poderia ocorrer uma projeção com características numinosas. O artista, na criação da arte, ao submergir no inconsciente coletivo, retornaria com uma *imago* com grande potencial de afetação e transformação dos seus espectadores, quando expressa artisticamente. Ainda assim, a experiência não depende apenas do potencial da obra de gerar efeitos profundos, mas da particularidade daquela relação que inclui as experiências e história do sujeito/receptor da obra. Para Gaillard (2010, p.146), a abordagem de Jung em relação à arte não é a de uma psicanálise aplicada, mas feita de encontros:

> Encontros que fizeram parar e surpreender-se; a seguir, levaram-no a nutrir e revitalizar sua maneira de ser analista; e, a partir de lá, retornar o trabalho, reformular o renovar seu pensamento em cada uma das etapas de sua elaboração.

No processo de interação com a obra, segundo Gaillard (2010), é preciso deixar-se impressionar, permitindo advir a emoção que faz apelo ao sentimento e à sensação. Conforme expôs Gaillard (2010), a perspectiva de Jung em relação à arte é, em um primeiro tempo, "deixar acontecer", que aparece na obra do Jung em seu uso da expressão alemã *geschehen lassen* ou em inglês *to let happen*. Para o autor, isso não é surpreendente, pois o espanto, a surpresa e o choque emocional são indicadores de que o espectador está, neste caso, lidando com o inconsciente.

Jung trabalhou exaustivamente com as técnicas expressivas em seu processo pessoal, por exemplo, através do *Líber Novus*. Para Gaillard (2010), Jung teve este movimento antes da existência da arte-terapia, mas era exatamente isto que ele estava fazendo. Jung sugeria a prática da pintura e outras técnicas expressivas a seus pacientes para projeção de conteúdos internos. No caso particular das produções, a partir de técnicas expressivas, realizou uma análise distinta das obras de arte que se

popularizaram como as de Picasso, Joyce ou mesmo as mais antigas como as de Goethe ou Nietzsche. No caso das produções de seus pacientes, embora Jung tenha utilizado amplificações e análises mais pessoais, não entrou, da mesma forma, em uma análise psico-sócio-cultural, que caracterizou suas interpretações da arte moderna.

> Para demonstrar a validade das concepções que tirou no *Líber Novus*, Jung tentou mostrar que os processos descritos no livro não eram únicos, e que as concepções ali desenvolvidas eram aplicáveis a outros. Para estudar as produções de seus pacientes, ele organizou uma extensa coleção de seus quadros. Para que seus pacientes não ficassem separados de suas imagens, Jung geralmente lhes pedia que fizessem cópias para ele. (SHAMDASANI, 2010, p.215)[13].

As pinturas de Jung, que se encontram no *Líber Novus,* possuem ecos da arte simbolista e das iluminuras de William Blake (SHAMDASANI, 2010). Das pinturas de Jung é surpreendente que elas "dêem um salto tão abrupto das paisagens de 1902-1903 ao abstrato e semi-figurativo de 1915 em diante" (SHAMDASANI, 2010, p.203). Fato é que Jung não se considerou um artista, mas veio a entender sua arte como uma revelação do Si-Mesmo, do próprio inconsciente. Utilizou sua arte para aclarar seu próprio caminho (SHAMDASANI, 2010) em momentos que muitas ideias o sobressaltaram, o que expressou o valor terapêutico atribuído por Jung a estes métodos. Shamdasani (2010) considerou que Jung poderia ter exposto seus quadros no meio artístico da época e, provavelmente, teria uma boa aceitação, inclusive em círculos de arte moderna. Entretanto, Jung optou por não se considerar um artista e trabalhar o enquadre psicoterapêutico das técnicas expressivas.

Nos protocolos das entrevistas de Aniela Jaffé a Jung, presentes na biblioteca de Washington D.C, que foram utilizados para a produção de *Memórias, sonhos e reflexões*, Jung comentou com Margaret Ostrowski-Sachs sua relação com a técnica da imaginação ativa, uma das principais técnicas da clínica da psicoterapia de orientação analítica. A técnica da imaginação ativa é comumente seguida pela elaboração/integração das experiências através de desenhos, pintura, dança (SHAMDASANI, 2010; VON FRANZ, 1999a).

Uma das pacientes de Jung, Christiana Morgan, anotou conselhos dados por ele, em 1926, ao longo de consultas em análise. Morgan lembrou ter ouvido de Jung

---

[13] - Segundo Shamdasani (2010), estes quadros encontram-se disponíveis para estudo no arquivo de quadros do Instituto C.G. Jung, Kusnacht.

conselhos sobre como deveria utilizar as pinturas, em um livro belamente encadernado, como importante instrumento terapêutico (SHAMDASANI, 2010)[14].

A produção expressiva, portanto, foi fundamental à formação das técnicas da psicologia analítica. Embora o interesse de Jung na produção de seus pacientes não fosse pela arte em si, mas pelo processo psicológico e criativo, a formulação estética não foi esquecida (JUNG, 1958/2006c), considerada elemento essencial para a função transcendente lado a lado com o princípio de compreensão.

6.1 Símbolos e função transcendente

A função transcendente é um conceito fundamental nos escritos de Jung, particularmente em sua teoria dos opostos (MILLER, 2004). Jung trabalha com o termo em oito trabalhos escritos, quatro cartas e cinco seminários; a primeira aparição do conceito é de 1916 (MILLER, 2004). Tomando os opostos como lei psicológica, a função transcendente foi utilizada por Jung à maneira da síntese hegeliana; diante da tensão gerada pelos opostos é criado um terceiro termo que fora excluído pela lógica clássica (*tertium non datur* – não há terceiro termo). O terceiro termo contém ambos os termos opostos e os supera, isto é, contém mais do que uma reunião ou junção dos termos anteriores. Antes dessa possibilidade da função transcendente, por aspectos culturais e psicológicos, um dos dinamismos psíquicos de oposição se torna inconsciente, ligando-se à função inferior. A função transcendente, expressa via símbolo, é capaz de reunir, portanto, aspectos conscientes e inconscientes, sendo esta união ou (re)união favorável, de acordo com a perspectiva da psicologia complexa de Jung.

Não se deve confundir a função transcendente com um conceito metafísico, mas o mesmo pode ser comparado com a função matemática de igual denominação, que trata da reunião de números reais e imaginários (JUNG, 1958/2006c). Na psicologia complexa entende-se que, ao longo do processo de vida de uma pessoa, seu crescimento e desenvolvimento, determinadas funções psicológicas e uma atitude levam a unilateralidade da consciência, a padrões de conduta que excluem uma parcela dos conteúdos e pulsões humanas ao inconsciente, seja por uma via de repressão ou pela

---

[14] - Shamdasani (2010) reuniu os dados das Agendas de Análise encontradas na Biblioteca de medicina de Countway.

pouca atenção disponibilizada para estes. A unilateralidade, aponta Jung (1958/2006c, par 138): "é uma característica inevitável, porque necessária, do processo dirigido, pois direção implica unilateralidade. A unilateralidade é, ao mesmo tempo, uma vantagem e um inconveniente". O direcionamento da consciência é compensado ou complementado pelo inconsciente, tencionando a produção de símbolos. A posição do sujeito diante do inconsciente e da emergência de imagens carregadas de afetos, até então negados ou não reconhecidos, é fundamental para o desenvolvimento deste processo. O apoio do terapeuta adequadamente treinado também seria determinante para ajudar o paciente a efetivar a reunião de consciente e inconsciente e para chegar a uma nova atitude (JUNG, 1958/2006c). Jung (1958/2006c) considera que a função é chamada de transcendente justamente por tornar possível a passagem de uma atitude para outra, sem o detrimento do inconsciente.

Acerca da lei dos opostos, Jung a utiliza, inicialmente, partindo de fundações da primeira lei da termodinâmica (MILLER, 2004), embora também existam menções explícitas a Heráclito. Junguianos, posteriormente, ligaram a ideia de função transcendente à dialética de Hegel e às teorias de Nietzsche, Kant, Goethe e Schiller (MILLER, 2004). Miller (2004) apresenta duas ambiguidades na noção de função transcendente:

1. Existem diversas críticas à ideia de uma lei de polaridades. Também seria possível pensar nos acontecimentos psicológicos a partir da diversidade e multiplicidade;
2. Nem sempre os opostos estão ordenados entre consciente e inconsciente, mas imagens e conceitos, como bom e mal, dentre vários outros, são comumente conscientes. (MILLER, 2004).

Jung considerou a psicologia como sendo a mais apropriada abordagem científica para interpretar a arte (BERK, 2012). Como atividade psicológica, a arte pode, e deve, ser submetida a considerações de cunho psicológico (JUNG, 1922/2011a). Ao mesmo tempo, demarcou os limites da psicologia na forma de interação e/ou compreensão da arte. Para Jung (1922/2011a), a arte possui um objeto próprio de pesquisa e a psicologia deve ater-se ao processo de criação artística. A pergunta sobre o que é a arte em si "não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas" (JUNG, 1922/2011a, par. 97).

No que concerne à compreensão das imagens, Jung (1961/1964; 1921/1991b) distinguiu duas formas: a simbólica e a semiótica. A concepção semiótica, para Jung

(1921/1991b), entende a imagem como analogia ou designação abreviada de algo conhecido, isto é, como signos ou sinais[15]. Por sinais, entendeu o conteúdo visível e evidente de uma imagem, o sinal é "sempre menos do que o conceito que ele representa" (JUNG, 1961/1964, p.55). Jung (1961/1964) deu exemplo das marcas (abreviações, marcas comerciais, nomes de remédios, divisas, insígnias) que possuem um conteúdo evidente à consciência e que foram sinais conscientemente elaborados. Por outro lado, para a concepção simbólica:

> [...] uma palavra, uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto 'inconsciente' mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora de alcance de nossa razão. (JUNG, 1961/1964, p.20-21).

De acordo com Jones (2007), Jung trabalhou com quatro proposições centrais para trabalhar com símbolos. Na primeira, distinguiu símbolo de signo. Jung (1921/1991b) atribuiu como característica dos símbolos (1921/1991a) a de sua expressão ser a melhor designação possível de um fato relativamente desconhecido, embora este fato seja postulado/expresso de alguma forma. A característica definidora de um símbolo está na relação estabelecida entre ele e seu receptor, que é marcada por uma presença repleta de significação. Quando, entretanto, é encontrada uma expressão melhor para o que era expresso pelo símbolo, ele perderia seu grande potencial de afetação para a pessoa ou em uma cultura. Os símbolos não se constituem *per se*, mas por meio da relação com a consciência.

> Depende da atitude da consciência que observa se alguma coisa é símbolo ou não; depende, por exemplo, da inteligência que considera o fato dado não apenas como tal, mas como expressão de algo desconhecido. É bem possível, pois, que alguém estabeleça um fato que não pareça simbólico à sua consideração, mas o é para outra consciência. Também é possível o inverso. Da mesma forma há produtos cujo caráter simbólico não depende unicamente da atitude da consciência que observa, mas que impõem ao observador seu efeito simbólico. (JUNG, 1921/1991b, par. 907)

A mesma reflexão de Jung em relação aos símbolos se aplica aos signos, isto é, embora uma imagem possa ter sido produzida de forma consciente, expressar um significado usualmente claro, diante de consciências distintas, não há uma garantia de evocação de um mesmo significado, mesmo se tratando de imagens tão simples como uma logomarca.

---

[15] - A argumentação sobre a semiótica por Jung (1921/1991b) deve ser compreendida em seu contexto histórico. A semiótica sofreu diversas modificações e ramificações ao longo do último século que não haviam ainda sido formuladas em 1921.

A segunda proposição foi a dependência da atitude simbólica para classificação do símbolo, sendo, portanto, um conceito baseado na interação. Como terceira proposição, Jones (2007) indicou o símbolo como função da estrutura dinâmica da psique, atribuindo à formação de símbolos o fluir da energia psíquica. Como última proposição, o símbolo serve à função transcendente por posicionar-se na complementação de elementos da psique que estão em oposição (JONES, 2007).

Para compreensão dos símbolos, Jung utilizou o método circunvolutório, que consiste em uma análise que gira em torno de um centro, que é a própria imagem. Também, na psicologia pós-junguiana, de James Hillman, chamada de psicologia arquetípica, o importante é aprofundar-se sobre a imagem, mediante uma escuta apurada e manter-se junto à imagem, o que Hillman chamou de *stuck to the image* (FIAMENGHI e WAHBA, 2012). Sem se afastar da imagem ou se confundir com ela, na circunvolução, o interprete investiga de forma rigorosa o contexto da imagem e, no caso da interpretação de sonhos, as associações do sonhador com cada imagem em particular.

> Um modo útil de entender o método de associação direta de Jung e distingui-lo da associação livre reside na circunvolução da imagem (ideia que também se aplica a outros tipos de amplificação junguiana). (MATTOON, 1980, p.81).

Jung (1961/1964, p.29) considerou que seu método difere, na interpretação das imagens oníricas, da associação livre, pois esta conduz numa espécie de linha em zigue-zague e "nos afasta do material original do sonho, o método que desenvolvi se assemelha mais a um movimento circunvolutório cujo centro é a imagem do sonho".

Um dos momentos do método circunvolutório é a amplificação. No caso da interpretação de sonhos, é possível distinguir uma amplificação pessoal e uma arquetípica (MATTOON, 1980). Jung (1935/1986) abordou a amplificação como método do filólogo e princípio lógico, que consiste simplesmente em estabelecer paralelos e deve ser utilizado na interpretação dos sonhos e de motivos científicos (JUNG, 1958/2011h). De modo mais abrangente, o método do filólogo, a amplificação, deve ser utilizada para análise de textos difíceis, tendo sido, desta forma, empregada por Jung, a exemplo da utilização para compreensão, por exemplo, da arte surrealista (JUNG, 1958/2011i).

> Sabemos que, nesses casos, Jung comparava textos, como os filólogos, para decifrar o significado de palavras, e não abandonou o método de buscar o subtexto além da comparação de textos ou do contexto (histórico/social) do que estava sendo analisado (MELLO, 2002, p.22).

A comparação simbólico-histórica (amplificadora) leva a compreensões mais profundas[16] e, inicialmente, se assemelha a re-tradução do conteúdo para uma linguagem antiga ou arcaica (JUNG, 1958/2011i). Jung (1917/2007a) observou que alguns materiais desprovidos de significado, quando decompostos ou analisados redutivamente, possuía "uma plenitude de sentido ao ser confirmado e ampliado por todos os meios conscientes (é a chamada amplificação)" (JUNG, 1917/2007a, par. 122). A utilização deste método envolve a observação cuidadosa dos fatores afetivos presentes, nomeadamente os de característica numinosa (JUNG, 1958/2011i).

6.2 Sociedade, cultura e indivíduo: qual o lugar da arte?

Conforme expresso, Jung (1922/2011a) questionou o ponto de vista da psicanálise de Sigmund Freud, no que concerne à interpretação da obra de arte. Embora tenha considerado o mesmo relevante, o foco no indivíduo lhe parecia insuficiente para a compreensão do sentido da obra de arte, bem como do processo criativo. Apesar disto, foi pelo aspecto pessoal que Jung iniciou seus estudos das obras de arte e da criação artística, através da criptomnésia. Em 1900 Jung começou seu estudo de doutoramento, que terminaria em 1902, no qual abordou as experiências da médium Hélène Preiswerk [1881-1911], que era sua prima. Procurou, através do método empírico, explicações para as alucinações auditivas e para as sub-personalidades que se manifestavam durante as cenas mediúnicas. Neste momento eram populares os estudos dos transes mediúnicos, a exemplo dos trabalhos de Théodor Flournoy [1854-1920] (SHAMDASANI, 2005), que influenciaram Jung sobremaneira (JUNG e JAFFÉ 1962/2005)[17]. Jung, ao explorar as funções psicológicas de sua prima, considerou que a mesma estaria sujeita a criptomnésia. Conforme Berk (2012, p.2-3), Jung:

---

[16] - Entenda-se por compreensão mais profunda uma compreensão mais cuidadosa e que busque apreender dinâmicas relacionadas ao inconsciente coletivo.

[17] - Um sub-capítulo foi reservado em *Memórias, Sonhos e Reflexões* a Théodor Flournoy. Flournoy já tinha grande influência e fama no campo da psicologia, quando Jung ainda desenvolvia suas teorias. Foi uma pessoa importante para Jung após o rompimento com Freud. Jung encontrou em Flournoy uma pessoa menos afeita a suposições e com uma crítica aguçada. Em *Memórias, sonhos e reflexões* lê-se:
"Em 1912, animei Flournoy a assistir ao congresso de Munique, no decurso do qual se deu meu rompimento com Freud. Sua presença foi para mim um grande apoio.
Nessa época – sobretudo após minha ruptura com Freud – tinha a sensação de ser ainda muito jovem para voar com minhas próprias asas. Era-me necessário um apoio, principalmente o de alguém que permitisse falar de coração aberto. Encontrei tudo isso em Flournoy e, desse modo, sua influência veio a contrabalancear em mim a de Freud". (JUNG e JAFFÉ, 1962/2005, p.325-326).

> [...] adotou este conceito de Flournoy, quem deu a ele o status científico, bem como um nome. O fenômeno da criptomnésia abriu uma perspectiva decisiva nas reflexões de Jung sobre o inconsciente.

A criptomnésia, termo composto pelas palavras gregas *kruptos* (escondida) e *mnèmè* (memória), significa "memória escondida" e ocorre quando alguém lembra de algo sem ter consciência de que se trata de uma memória. A pessoa pode ser convencida de que se trata de um pensamento original ou intuição (BERK, 2012). Para o entendimento artístico, a criptomnésia foi útil a Jung, que acreditava que as memórias escondidas poderiam vir a influenciar o processo criativo do artista, sem que o mesmo tivesse consciência deste fato. Neste aspecto, Jung se aproximou da psicobiografia da interpretação da obra de arte, que ele mesmo criticou tão veementemente. Mas Jung não se ateve apenas aos aspectos pessoais na criação da obra de arte ou na compreensão do seu sentido. A verdadeira obra de arte, escreveu Jung (1922/2011a, par 107), tem um sentido "especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se além do efêmero do apenas pessoal". Com "além do efêmero e pessoal", Jung se refere tanto à ligação de um tipo de obra de arte quanto ao inconsciente coletivo. Laganà (2007) considerou, baseado na leitura que Donald Mayo fez de Jung, que a arte evoca os arquétipos do inconsciente coletivo por meio da expressão simbólica. Ao mesmo tempo, Jung nunca interpretou as obras de arte por um viés um-a-um, com padrões arquetípicos, isto é, nunca colou/aprisionou as obras de artes a arquétipos específicos, o que resultaria em um reducionismo de sua teoria dos arquétipos e em sua interpretação e relação com as obras de arte. Sua recepção às artes foi criativa e surpreendente, embora pouco sistematizada.

Um dos aspectos marcantes, na forma de Jung entender a arte, é a observação de sua função social, na medida em que ela pode compensar unilateralidades do *Zeitgeist* (espírito de época) da sociedade na qual é produzida. Jung reforçou também a inserção da obra em seu espírito de época e as influências que recebe da sociedade em que é produzida. Do ponto de vista da análise da obra de arte, Jung (2002) escreveu em uma carta, datada de novembro de 1948, à Miss Piloo Nanavutty[18], na qual considerou fundamental o estudo da literatura da época de William Blake, para possibilidade de compreender sua obra. Jung (1932/2011e, 1932/2011f, 1958/2011i) realiza considerações histórico-sociais para compreensão de uma determinada arte em diversas ocasiões, sendo o caso também de autores junguianos (JAFFÉ, 1964; SPANO, 2012;

[18] - Miss Piloo Nanavutty é indiana e encontrava-se na Inglaterra por motivo de estudos (JUNG, 2002).

BERK, 2012; DAWSON, 2011; ROWLAND, 2008; LÓPES-PEDRAZA, 1998). Outros autores seguiram Jung em outro sentido, na sua opção por discutir a arte contemporânea, visando rever conceitos da psicologia analítica (HORNE, 2009) ou relacionar teorias (NUTTING, 2007).

Com o foco no ponto de vista social, Jung, p.ex, considerou a obra *Ulisses,* de James Joyce, como um "documento humano essencial e característico para a nossa época" (JUNG, 1932/2011f, par. 162), igualmente relacionou à consciência de suas épocas a obra *Fausto,* de Goethe, e a obra de Dante (JUNG,1930/2011c).

> Todas as épocas têm sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos. Cada época pode ser comparada à alma de um indivíduo: apresenta uma situação consciente específica e restrita, necessitando por esse motivo de uma compensação. O inconsciente coletivo pode proporcionar-lhe tal instrumento, mediante o subterfúgio de um poeta ou de um visionário, quando este exprime o inexprimível de uma época, ou quando suscita pela imagem ou pela ação o que a necessidade negligenciada de todos está almejando; (JUNG, 1930/2011c, par. 153).

É possível aproximar as passagens, ora expostas, de Jung com a visão da Estética da Recepção. Segundo a abordagem de Jauss, a obra de arte manifesta um conhecimento acerca da sociedade na qual emerge e se dirige. A arte permite um distanciamento próprio por meio da atividade estética, que predispõe o receptor a uma percepção reflexiva sobre as atitudes do cotidiano (MIRANDA, 2007), de modo que esta liberdade facilitará distintas ações no mundo. A partir de uma cultura particular, a arte produz, por intermédio dos sujeitos que a recebem e interagem com ela, resultados singulares em uma sociedade. Na opinião de Jauss, de acordo com a interpretação de Miranda (2007, p.86), o caráter transgressor e emancipatório da arte "que tanto preocupou as autoridades políticas e/ou religiosas, deriva justamente deste seu aspecto livre e autônomo", ou seja, a arte não está vinculada de forma determinante às regras, instituições sociais e ao imaginário dominante em uma dada sociedade e cultura.

Mesmo que Jung (1932/2011f) tenha escrito que a tendência de reação de Joyce seria esquizoide ou que a sua obra o seria, ele observou a obra deste literato, de um ponto de vista histórico-artístico, relacionando-a a um movimento particular no campo das artes: o cubismo. Ao abordar a tendência esquizoide e o cubismo como referências, Jung estava expressando sua compreensão de uma tendência e problemática da época, e não propriamente um diagnóstico do autor.

> *Ulisses* não é um produto doentio, tampouco toda a arte moderna. Ele é "cubista" no sentido mais profundo, ao transformar a imagem da realidade num ilimitado e complexo quadro cuja tônica é a melancolia da objetividade abstrata. Cubismo não é uma doença, mas uma tendência de reproduzir a realidade, ora de um modo grotescamente concreto, ora grotescamente abstrato. (JUNG, 1932/2011f, par. 174).

A obra de Joyce foi relacionada por Jung à ausência de sentimentos. Para o autor, a ausência de sentimento é uma característica das artes do homem moderno, também expressa na arte de Joyce. A falta de sentimento, presente na obra, surgiu na interpretação de Jung (1932/2011f) como compensação do excesso de sentimentos no momento histórico. *Ulisses* foi publicado em 1922, pouco depois do fim da Primeira Guerra Mundial.

Também na interpretação de Jung das obras de pintores surrealistas, este reforçou sua posição, a partir da qual compreende que a arte é um meio privilegiado de expressão de aspectos psicológicos e sociais abrangentes, e tem o potencial de transformar "os temas mais fortes de sua época em formas visíveis, [a arte] capta a destruição das formas e a 'quebra das tábuas da lei'" (JUNG, 1958/2011i). No mesmo livro, Jung reitera sua posição quanto à arte moderna, afirmando que os pintores modernos:

> [...] se entregaram totalmente ao elemento destrutivo e criaram um novo conceito de beleza, que se encanta com a alienação do significado e sentimento. Tudo é constituído de cactos, destroços inorgânicos, buracos, distorções, emaranhados, rabiscos, infantilismos e formas grosseiras. (JUNG, 1958/2011i, par. 724).

Dawson (2011) considerou este um dos principais aspectos dos ensaios de crítica de arte de Jung, isto é, a fundação sobre uma teoria histórico-cultural e a atribuição do significado social da arte.

A ênfase de Jung, no significado social da arte, entretanto, foi negligenciada por muitos junguianos, o que, segundo Dawson (2011), contribuiu para que a crítica junguiana, ao menos no campo da crítica literária, não tenha avançado junto a novas teorias no decorrer do século XX. De acordo com Dawson (2011, p.371), a crítica literária junguiana não foi capaz de se desenvolver junto a novas teorias:

> [...] porque pouquíssimos críticos junguianos das décadas de 1960 e 1970 tiveram suficiente interesse por esse aspecto do legado de Jung (N. do E.) para entender o quanto poderiam contribuir para esse novo debate.

Junto a uma teoria que põe em relevo o histórico-cultural, Jung acreditou que a obra de arte visionária teria uma função antecipatória, expressando novas direções possíveis à consciência de uma época. De acordo com Maia (S/d), as manifestações artísticas possuem uma função prospectiva, captando antecedências às futuras transformações do consciente coletivo e traçando, assim, a linha de um desenvolvimento futuro, bem como uma capacidade de traduzir movimentos predominantes de uma época.

As qualidades simbólicas da arte poderiam ultrapassar o limiar da consciência contemporânea, por meio de um tipo particular de criação da obra, que estaria articulado à profundidade do inconsciente coletivo. Nestes casos:

> [...] a sua obra também teria aquelas qualidades simbólicas, atingindo o limiar do indefinido e ultrapassando a consciência contemporânea. Estas qualidades ficariam escondidas, pois também o leitor não conseguiria ir além das fronteiras da consciência do autor, determinadas pelo espírito da época (JUNG, 1922/2011a, par. 118).

É conhecida a característica da arte de ir além dos limites impostos pela convenção de uma época. A abertura dos artistas possibilita maior flexibilidade em relação a valores e regras, com seus potenciais de criação de novas sensibilidades, interpretações e formas de estar no mundo. Este aspecto de criação e de inovação é particularmente incentivado desde o advento da arte moderna. Pode-se conjecturar que estas novas formas de ser-no-mundo, conforme a noção de distância estética da Estética da Recepção, possibilitam aos espectadores rupturas com padrões e momentos de tensão, possibilitando, ao menos enquanto potência, devir em novas narrativas ou o que Jauss chamou de emancipação.

6.3 Tipologia e arte: arte psicológica e arte visionária

Jung abordou a relação entre arte e tipologia em alguns momentos de sua obra. A começar no seu livro *Tipos Psicológicos* (1921/1991b), em dois capítulos: "o problema dos tipos na arte poética", capítulo V, e: "O problema das atitudes típicas na estética", no capitulo VII.

Em "O problema das atitudes típicas na estética", Jung (1921/1991b) referenciou a discussão dos tipos psicológicos no campo da estética. Usou como referência o teórico alemão Wilhelm Worringer (1881-1965), que lhe foi contemporâneo. A obra principal de Worringer foi tomada como base: *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e Empatia), de 1907.

Jung, fiel ao espírito da tipologização, característico em seu momento histórico (SHAMDASANI, 2005), criou algumas classificações para diferentes obras de arte ou, de modo mais específico, para distintos modos de criação das obras. Sua primeira definição não foi a que se tornou mais popular entre os junguianos e pode ser localizada na palestra: "Relação da Psicologia Analítica com a Obra de Arte Poética", datada de 1922. Chamou-as de "gênero introvertido" e "gênero extrovertido", fazendo alusão aos tipos psicológicos. O gênero introvertido foi caracterizado pela afirmativa do artista, de

suas intenções conscientes e finalidades à revelia ou em oposição às solicitações do objeto.

O segundo modo é o gênero extrovertido. Nesse modo de criação, o artista é tomado pelo complexo criativo e teria que estar, de acordo com Jung (1922/2011a, par. 116), preparado "para algo suprapessoal, que transcendesse o alcance da compreensão consciente, na mesma proporção em que a consciência do autor estivesse distante do desenvolvimento de sua obra". Seria possível esperar dela estranheza na forma e imagem, bem como uma linguagem simbólica, impregnada de significados e que necessitaria da intuição para sua compreensão. Citou, como exemplo desse segundo gênero, o *Assim falava Zaratustra*, de Friederich Nietzsche, e comentou (1922/2011a, par. 110) sobre o gênero que, nele, o conteúdo da obra sai da pena do autor, vindo pronto como Pallas Athene ao nascer da cabeça de Zeus.

> Essas obras praticamente se impõe ao autor, sua mão é de certo modo assumida, sua pena escreve coisas que sua própria mente vê com espanto. A obra traz em si sua própria forma; tudo aquilo que ele gostaria de acrescentar, será recusado; e tudo aquilo que ele não gostaria de aceitar, será a ele imposto (JUNG, 1922/2011a, par. 110).

A própria obra, neste caso, soa como uma inundação de conteúdos inconscientes ou, sendo mais específico, que estariam relacionados ao Si-mesmo do artista "que é sua natureza mais intima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar" (JUNG, 1922/2011a, par. 110). Jung ainda considerou necessário separar as obras de arte do próprio autor na classificação do gênero, i.é, o mesmo autor pode utilizar ambos os gêneros, introvertido ou extrovertido, para a criação de sua obra.

Uma ressalva importante sobre o gênero introvertido trata-se da seguinte: embora o autor possa arrogar-se plena consciência e intencionalidade na produção de uma obra, isso não garante que essa consciência, de fato, exista, isto é, que não se trate de um complexo. É possível que a obra que pareça ter um significado evidente seja, na verdade, simbólica, pois, neste caso, nem o artista nem o observador teriam a capacidade de decodificação deste simbolismo, graças à função antecipatória da arte.

> Se também a maneira de produzir aparentemente consciente e proposital fosse apenas uma ilusão subjetiva do poeta, então a sua obra também teria aquelas qualidades simbólicas, atingindo o limitar do indefinido e ultrapassando a consciência contemporânea. Estas qualidades ficariam escondidas, pois também o leitor não conseguiria ir além das fronteiras da consciência do autor, determinadas pelo espírito da época. (JUNG, 1922/2011a, par. 118).

A possibilidade de entendimento para alguns conteúdos estaria presente apenas no futuro, na medida em que houvesse uma ampliação da consciência do espírito de época. O velho poeta nos diz, nessa situação, algo novo (JUNG, 1922/2011a). Na visão utilizada pela Estética da Recepção, novas formas de conhecimento são dialetizadas pela presença da obra, gerando modos de compreensão que antes eram dissonantes aos espectadores. Novas épocas gerarão novos modos de compreensão, pois as pessoas inseridas em seus momentos históricos e grupos culturais particulares possuem distintos horizontes de expectativa.

Jung continuou com a tendência classificatória posteriormente. Em 1930, estabeleceu dois tipos de criação artística em "Psicologia e Poesia". O primeiro nomeou como modo psicológico de criar e estaria ancorado na consciência humana e nos seus limites, isto é, em vivências pessoais, comoções, alguma vivência passional, etc. Um segundo modo de criação, o visionário, penetra em outra ordem. Enquanto o modo psicológico pouco exige do interprete, já que se explica por si mesmo, através de uma vivência humana genérica, reconhecível e assimilável, o estilo de criação visionária exige interpretação. Neste segundo modo de criar:

> [...] tudo se inverte: o tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos. (JUNG, 1930/2011c, par. 141).

Trata-se de uma experiência que alcança profundos graus do sublime e significativo, até o terrível, o frio e o estranho. A forma visionária: "rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou" (JUNG, 1930/2011c, par. 141). Jung (1930/2011c) reconheceu a arte visionária em Poimandres, Pastor de Hermas, em Dante, na segunda parte de Fausto, nas vivências dionisíacas de Nietzsche, em Spitteler, William Blake, Jacob Boehme, Goetz, Barlach, Kubin, etc. De acordo com a descrição poética de Jung, estas imagens, ou as vivências que as promovem, levam o artista ao encontro "daquilo que ainda não se formou", isto é, da virtualidade ou potencialidade inconsciente, que está relacionada ao inconsciente cultural, ligando, de forma íntima, o artista aos aspectos terríveis e sublimes de nossas transformações socioculturais.

Jung (1930/2011c, par. 143) observou a relação estrita entre experiências visionárias e o sonho, ao considerar que: "Elas nada evocam do que lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos

inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma". Embora a referência distintiva de Jung entre as artes tenha sido usada por críticos de arte junguianos (MYERS, 2012), não convenceu a todos. Para Dawson (2011, p. 365), a distinção entre arte visionária e psicológica não convence, pois o acervo de obras citadas por Jung é composto por obras muito discrepantes entre si, sendo a definição:

> [...] apenas uma justificativa vaga e irritantemente pretensiosa do seu gosto pessoal por elas (pelas obras). Qualquer coisa que seja do interesse de um crítico junguiano é classificado como "visionário", uma afirmação que esconde a implicação tácita e arrogante de que seria uma perda de tempo explicar obras meramente "psicológicas", como fazem os outros críticos.

Salienta-se que, na definição de Jung, não está implícito um valor de arte superior ou inferior, embora não seja difícil observar a preferência de Jung pelo que chamou de arte visionária (LAGANÀ, 2007). Trata-se de dois modos de fazer arte. Dawson (2011) observou como problemática esta visão. Pode-se acrescentar outra questão, a saber: se existe uma arte puramente psicológica, isto é, que não necessite de interpretação. De acordo com os pressupostos da Estética da Recepção, toda arte é recebida a partir de um horizonte de expectativas e, por mais que ela não rompa com este horizonte, causando uma transformação no sujeito receptor, ainda assim ela estaria sendo interpretada e dando margem a distintas interpretações. Portanto, embora a distinção de Jung (1930/2011c) corresponda a modos de criação e obras claramente diferentes, é difícil abordar uma obra que seja estritamente psicológica. Tomar a obra como signo ou símbolo depende, de forma decisiva, do destinatário da obra, na medida em que não há uma entidade na obra ou essência que faça com que sejam sempre percebidas de um mesmo modo. Não se pode dizer que todas as formas de arte, notadamente em seus aspectos formais, enquadram-se em um mesmo padrão. Jung também interpretou a arte visionária e a arte psicológica pela perspectiva da criação da arte. Pode-se observar a existência nítida de distintos modos de criação da arte, envolvidos na dimensão da poiesis, conforme conceito da Estética da Recepção. Ainda resta saber de quais maneiras as distintas formas de poiesis alcançam diferentes recepções, no âmbito da katharsis.

Embora a intenção nesta dissertação não seja aprofundar o assunto, sinalizam-se as distinções tipológicas, por estarem diretamente relacionadas à diferenciação adotada por Jung (1930/2011c) entre arte psicológica e arte visionária.

6.4 Jung e a Arte Moderna

A arte moderna pode ser entendida como a ruptura praticada por vanguardas, com as artes tradicionais que se utilizavam da pintura naturalista e possuíam uma intima ligação com o universo religioso. A partir da Arte Moderna, cada vez mais, o artista procurará um estilo próprio e será valorizada sobremaneira a criatividade ou inovação. A primeira grande ruptura que instaura a Arte Moderna, normalmente, é entendida a partir do aparecimento do Impressionismo (HOLZWARTH, 2012).

Segundo Shamdasani (2010), atualmente a biblioteca de Jung contém poucos livros de arte moderna. Pode-se citar o catálogo de trabalhos gráficos do artista simbolista Odilon Redon, assim como estudos desse autor. Os ecos do movimento simbolista aparecem nas pinturas de Jung, presentes no seu *Líber Novus* (SHAMDASANI, 2010).

Muito do conhecimento de Jung sobre arte parece provir da experiência direta da observação em exposições, como a de Odilon Redon, em Paris, de Ravena com seus mosaicos e afrescos e, mesmo em Nova York, quando comenta o trabalho exposto de Marcel Duchamp (SHAMDASANI, 2010). Cabe mencionar ainda um artigo de Jung produzido sobre Pablo Picasso, em 1932, aproximadamente quinze dias depois da exposição de 460 obras de Picasso no Museu de Artes de Zurique. No âmbito da arte literária, Jung também escreveu sobre o *Ulisses,* de James Joyce, em 1932.

Em seu artigo, também de 1932, "Picasso", publicado na *Neue Zurcher Zeitung,* Jung fez considerações sobre Picasso e sobre obra. O artigo surpreende o leitor das obras de Jung, acostumado à densidade e ao rigor do suíço, mesmo que, em muitas situações, sua obra seja paradoxal. Em "Picasso", Jung produziu um texto curto, de predominância intuitiva e que produziu ruídos em sua época. Jung (1932/2011e, par. 205) iniciou o artigo de forma polêmica ao considerar que pode "afirmar ao leitor que a problemática psíquica de Picasso, enquanto expressa em sua arte, é inteiramente análoga" a de seus pacientes. A arte de Picasso, na visão de Jung, cronologicamente, indicava um contínuo afastamento do objeto empírico e a aproximação do íntimo.

> Atrás da consciência não se esconde o nada absoluto, mas sim a psique inconsciente que afeta a consciência por trás e por dentro, da mesma forma como o mundo externo afeta a consciência pela frente e por fora (JUNG, 1932/2011e, par. 206).

Por íntimo, Jung referiu-se à dimensão inconsciente, expressa nas obras de Picasso. Ao aproximar a problemática psíquica de Picasso à de seus pacientes, Jung

(1932/2011e) ainda acrescentou que as obras de seus pacientes são mais claras e simples, por lhes faltar imaginação artística. Entre os pacientes, insistiu Jung (1932/2011e), pode-se definir dois grupos: os neuróticos e os esquizofrênicos. Enquanto a obra dos neuróticos seria de caráter sintético com uma disposição homogênea e contínua, a dos esquizofrênicos produziria quadros:

> [...] que revelam imediatamente a sua ausência de sentimentos. Em todo caso não transmitem nenhum sentimento homogêneo e harmonioso, mas contradições sentimentais ou até falta total de sentimento. Do ponto de vista puramente formal predomina a característica da fragmentação, expressa nas assim chamadas linhas de ruptura, uma espécie de fenda de rejeição psíquica, traçada através do quadro (JUNG, 1932/2011e, par. 208).

Jung considerou a obra de Pablo Picasso como desse segundo tipo, i.é, comparou a obra do pintor espanhol à dos pacientes esquizofrênicos. A visão de Jung gerou inúmeras réplicas ao *Neue Zurcher Zeitung.* Jung respondeu às réplicas e foi adicionada a seguinte nota de roda pé no seu artigo, que embora longa, será aqui transcrita literalmente:

> Com esta afirmação não quero dizer que qualquer pessoa que pertença a um desses dois grupos seja neurótica ou esquizofrênica. Tal classificação apenas significa que, no primeiro caso, um distúrbio psíquico levaria provavelmente a sintomas neuróticos comuns e, no último, a sintomas esquizoides. Neste caso, a designação esquizofrênico não significa de modo algum tratar-se de esquizofrenia como doença mental, mas apenas de um hábito ou disposição, baseada na qual uma grave complicação psíquica poderia produzir uma esquizofrenia. Portanto, não estou qualificando nem Picasso, nem Joyce como psicóticos (JUNG, 1932/2011e, p.140, nota de roda pé 3).

Mesmo que Jung não tenha nomeado Joyce e Picasso como esquizofrênicos, seu comentário soa bastante determinista e reduz o autor à sua obra. Jung (1930/2011c), entretanto, buscou uma observação da expressão da arte moderna em termos do espírito da época. As características atribuídas a Picasso ou Joyce, também foram conferidas ao movimento cubista, ressaltando-se que o mesmo não é um transtorno mental, portanto, não pode ser equivalente à esquizofrenia. Jung buscou (1932/2011e; 1932/2011f), a partir das obras de arte, estudar o espírito da época, isto é, como encontravam-se os processos psicológicos coletivos em um determinado momento histórico, quais suas questões e quais suas compensações e unilateralidades.

Estudos posteriores não demonstram coerência com a perspectiva assumida por Jung (1932/2011e) acerca da falta de sentimento supostamente manifesta em pacientes esquizofrênicos. A ampla expressão afetiva, criativa e intelectual das obras de pacientes esquizofrênicos é explicitada, p.ex, por Nise da Silveira (2001) e, quanto à recepção do espectador, os estudos da Estética da Recepção (FRAYZE-PEREIRA, 1995) apontam quase o oposto do apresentado por Jung, isto é, a presença de diversas e distintas

emoções na presença de obras de pacientes com transtornos mentais. Jung pareceu observar coisa distinta, entretanto, não como uma reação universal ou expressão universal do paciente psicótico, mas de um conjunto de obras e produções artísticas de seu momento histórico e a possível reação coletiva a este fenômeno. São suas as palavras (1958/2011i, par.724):

> Faz tempo que a pintura, seguindo a sua lei de transformar os temas mais fortes da sua época em formas visíveis, capta a destruição das formas e a "quebra das tábuas da lei", e cria quadros que, na mesma medida, abstraem o significado e o sentimento, e se destacam, tanto pelo "*nonsense*", quanto pela falta de relação consciente com o espectador. Pode-se dizer que os pintores se entregaram totalmente ao elemento destrutivo e criaram um novo conceito de beleza, que se encanta com a alienação do significado e sentimento. Tudo é constituído de cacos, destroços inorgânicos, buracos, distorções, emaranhados, rabiscos, infantilismos e formas grosseiras, que superam até a primitiva falta de habilidade, e com isso desmentem o velho ditado: "Arte supõe talento".

Outra característica demarcada por Jung acerca da obra de arte moderna é sua negligência quanto à comunicabilidade e a ausência de aproximação com o espectador (JUNG, 1932/2011f). De fato existiu, em grande extensão da arte moderna, com o desenvolvimento dos movimentos artísticos do início do século XX até a contemporaneidade, um afastamento da clareza para o espectador não envolvido com as artes.

Entretanto, Jung não parece expressar apenas o que se poderia julgar, mesmo que arbitrariamente, como aspecto negativo da arte moderna, por exemplo, ao analisar *Ulisses,* de James Joyce, considerou que a atividade do autor, no plano sensorial, deve ser admirada sem restrições, considerando-a assombrosa (JUNG, 1932/2011f). A mudança na tipologia psicológica de um autor (ou de uma produção), conforme a teoria do próprio Jung, não deveria resultar em uma hierarquização de funções psicológicas, portanto, uma obra criada sobre a insígnia do pensamento não seria, por este motivo, superior a uma criada sobre o manto da sensação.

Não apenas Jung estava discutindo a arte moderna do âmbito teórico, mas a própria Escola de Zurique teve relações com proeminentes artistas desse tempo, especialmente com os dadaístas.

As discussões sobre psicologia e arte continuaram entre os pós-junguianos, mediante ricas contribuições a interpretação de obras, revisão teórica de Jung ou crítica e reformulações teóricas. Por outro lado, a discussão sobre arte permanece sendo, na comunidade junguiana, uma discussão menos expressiva, ao menos do ponto de vista quantitativo em relação às discussões, p.ex, sobre a clínica (BARCELLOS, 2004).

Em suma, neste capítulo, foi abordado como Jung e pesquisadores junguianos se aproximaram da perspectiva da arte, notadamente da arte moderna e contemporânea. A arte é tomada por Jung em sua perspectiva simbólica, em seus aspectos culturais e coletivos, incluindo, aí, a perspectiva arquetípica. Em seu bojo, a arte apresenta grande importância cultural, pois manifesta fatores da cultura que podem ser recebidos por meio de grande carga afetiva, fatores estes que, nem sempre evidentes, são tornados palpáveis e experienciáveis pelos artistas. A arte foi compreendida como um canal e o artista como receptor, com potencial de transformação de um espírito de época através da compensação e atuação sobre unilateralidades coletivas.

7 ARTE VISIONÁRIA

7.1 Contexto artístico-histórico

Embora a Arte visionária possa ser tomada como um movimento artístico, nascido no século XX, com um manifesto escrito no início do século XXI, muitas foram as influências deste movimento. Mais do que influências, alguns pesquisadores da Arte Visionária (CARUANA, 2001; MIKOSZ, 2009; RUBIN, 2010) acreditam que exista uma arte de características visionárias que aparece em vários momentos da história, da arte pré-histórica às artes modernas.

O Romantismo, por exemplo, foi um importante movimento que demarcou uma mudança de perspectiva do período medieval tardio. No final do século XVIII, nas artes visuais, se destacaram autores com obras de características visionárias, com trabalhos de origem imaginária. Pode-se citar: William Blake [1757-1827], Francisco Goya [1746-1828] e Johann-Heinrich Füslli [1741-1825].

O inglês William Blake, que tem uma de suas gravuras ilustrando o *Manifesto of Visionary Art,* foi um poeta e artista místico. Nascido em Londres, passou um período de treinamento como gravurista na Royal Academy. Sua importante obra literária, *Matrimônio do Céu e do Inferno*, foi ilustrada com sua própria arte, apresentando poeticamente uma incrível poesia do imaginário. Suas visões assumiam um peso não característico em sua época. Para Mikosz (2009, p.123-124): "os temas místicos ilustrados nas gravuras de Blake possuem vários elementos tradicionais da Arte Visionária", como exemplo cita as serpentes, vórtices, escadas e seres míticos diversos. Enquanto grande parte dos artistas estava interessada, nesse momento, no registro de fenômenos externos, Blake fez parte de uma espécie de subcultura que retornou a atenção às visões imaginativas.

No âmbito das artes visuais, o Impressionismo pode ser considerado o primeiro movimento da arte moderna. O ano de 1863 é apontado como início do modernismo na arte: "Foi nesse ano que Manet pintou Almoço na Relva e Olympia, dois quadros que cedo causaram escândalos lendários" (HOLZWARTH, 2012, p.6)

Já o Simbolismo reuniu artistas dos mais diversos no final do século XIX e início do século XX, que ousaram focar mais as ideias ocultas do que as superfícies dos fenômenos, diferindo essencialmente das artes pré-modernas e naturalistas. O Simbolismo fora precedido por um movimento denominado Decadentismo, que havia

aparecido em 1881 e se voltara ao "mundo do inconsciente e do prazer pelo mistério da existência" (MIKOSZ, 2009, p.125), tendo o romance de Charles Baudelaire, *As Flores do Mal* (1857), como marco antecipatório na literatura.

Para Wolf (2012, p.73), a poesia, a música, a pintura e a escultura simbolista "pretendiam nada mais, nada menos do que o preenchimento do vazio intelectual e espiritual". Nesse contexto, encontrava-se uma sociedade exposta a rupturas tais como as realizadas por Nicolau Copérnico [1473-1543] e Charles Darwin [1809-1882], que, respectivamente, produziram a teoria heliocêntrica e a evolução das espécies. Em 1886, o jornal francês *Le Fígaro* solicitou ao poeta Jean Moréas a descrição dos princípios da literatura desta nova vanguarda, o Simbolismo:

> A questão fundamental dos poetas, como Stéphane Mallomé e Paul Verlaine, já não corresponde, de acordo com Moréas, à natureza exterior em si mesma, mas sim à "ideia" oculta no interior e por trás dos seus fenômenos. A forma artística era utilizada pelos simbolistas apenas como meio auxiliar de modo a revelar por esse caminho a metafísica e o efeito emocional da ideia (WOLF, 2012, p.73).

O Simbolismo foi uma postura espiritual aberta, um programa múltiplo de contraste contra a "perfeição" clássica (WOLF, 2012). A arte simbolista reage aos valores utilitaristas e materialistas que se enraizavam em sua época no bojo do positivismo. De acordo com Wolf, é difícil realizar uma distinção nítida entre o Simbolismo e o Romantismo. A proximidade se evidencia, p.ex, ao se observar a pintura de romantistas como Caspar David Friedrich e a importância atribuída pelo pintor a aspectos interiores do artista. Uma das ênfases do Simbolismo foi na imaginação e na incapacidade da razão em responder aos desafios colocados pela cultura. Seria a imaginação, e não a razão, a responsável pela potência criadora humana (GOWING e outros, 2008). A meta da arte, como expresso no Manifesto Simbolista, deveria pôr o visível a serviço do invisível, de uma realidade misteriosa (BELL, 2008).

O movimento Simbolismo ergueu-se com uma íntima relação com a religiosidade, embora não tanto com as religiões estabelecidas; um tipo de religiosidade que toca as raias da decadência e torna explícita a decadência social sentida pelos artistas simbolistas (WOLF, 2012). Os estreitos laços entre a arte simbolista e a religiosidade se manifestam no encontro dos artistas com os novos movimentos míticos, surgidos no final do século XIX e início do século XX, a exemplo do Rosacrucianismo. Em 1892 foi inaugurada a primeira exibição de arte do *Salon de La Rose-Crois*, na casa do comerciante de arte parisiense Durand-Ruel (WOLF, 2012). A exposição atraiu um grande número de participantes e tinha em seu programa estético a rejeição ao realismo.

Tão rapidamente quanto se internacionalizou o simbolismo, ele desapareceu (GOWING e outros, 2008), dando lugar a uma arte igualmente influenciada pelos símbolos, pelo mistério e imaginação, porém, que daria à decoração novos contornos e causaria grande agitação social. Tratava-se da *Art nouveau.*

A reunião entre temas transcendentes e a mobilidade estética da Arte Nova foi radicalizada, por exemplo, na Holanda, com Jan Toorop (1858-1928) e Jan Thorn-Prikker (1868-1932), os quais levaram às "últimas consequências a estilização rítmica da forma sem abandonar o interesse por um tema de base transcendente" (GOWING e outros, 2008, p.8).

A crítica social, presente no Simbolismo, sua religiosidade e foco no mundo interno o aproximam muito o Simbolismo do que veio a ser chamado contemporaneamente de Arte Visionária, sendo, portanto, um claro precursor desse tipo de arte.

Outro movimento significativo na vanguarda Europeia, constituído no início do século XX, foi o expressionismo. A Arte Expressionista, assim como a Arte Visionária, daria destacada atenção à interioridade do artista; as ligações se tornaram mais explícitas em um dos artistas mais importantes do expressionismo, o russo Wassily Kandinsky [1866-1944]. Kandinsky foi um dos primeiros – senão o primeiro – pintor abstrato e atribuiu enorme importância às relações entre arte e espiritualidade, características nas obras de Alex Grey.

O termo "expressionismo" surgiu primeiro na literatura, no ano de 1911, tendo sida a paternidade de tal terminologia atribuída ao comerciante de arte de Berlim, Paulo Cassirer. Cassirer utilizou o termo, com fins de diferenciar os quadros e desenhos do norueguês Edvard Munch dos quadros impressionistas (WOLF, 2012). Em agosto do ano de 1911, o historiador da arte Wilhelm Worringer (1881-1965) "retoma o termo para qualificar na revista *Sturm* as criações de Paul Cézanne, Vicent van Gogh e Henri Matisse" (WOLF, 2012, p.143). Em 1915 seria a vez de Herwarth Walden (1878-1941) apresentar as obras do grupo *Der Blaue Reiter* como expressionismo alemão.

A arte expressionista, assim como ocorre com a simbolista, é dificilmente caracterizada por um estilo de pintura ou obra. Sua ruptura foi clara com a descrição impressionista da natureza, atrás da adoção de cores violentas, utilização da força expressiva, além de valer-se, muitas vezes, da simplificação radical das formas.

Dois movimentos marcaram a tônica do expressionismo, a saber, o *Die Brucke* (A ponte) e o *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul).

O *Der Blaue Reiter*, que iniciou suas atividades em 1911, dissolveu-se em 1914. O nome se deve ao gosto de dois de seus fundadores, Kandinsky e Franz Marc [1880-1916] pela cor azul, para os quais simbolizava espiritualidade e profundidade, e a um gosto pessoal por cavalos. As cores ocupam, para ambos os artistas, um lugar simbólico, mais do que representacional. O grupo surgiu após a dissidência de alguns artistas à Nova Associação de Artistas de Munique (*Neue Künstlervereinigung München*) ou NKVM, que fora fundada em 1909 por Kandinsky, sua aluna e companheira Gabriele Munter junto a vários pintores como Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Karl Hofer, dentre outros. Kandinsky, seu presidente, "quer uma arte que faça fundir todos os ideais estéticos no cadinho sublimador do espiritual" (WOLF, 2012, p.153).

A Arte Abstrata não está presente apenas no início do século XX ou em um movimento de vanguarda ocidental, porém, mesmo na arte rupestre já pode ser encontrada (MIKOSZ, 2009).

Com o Surrealismo dá-se continuidade à importância atribuída ao além-da-razão, já presente no Simbolismo. No Surrealismo encontraram-se muitos artistas imbuídos de um olhar atento a figuração imaginativa. Para Gowing (e outros, 2008, p.4):

> O movimento simbolista, assim como o romântico (anterior) e o surrealista (posterior), é um intricado conjunto de conquistas contraditórias. Os três exaltaram a imaginação do homem: no caso do Romantismo e do Simbolismo, a exploração da fantasia humana tinha de responder claramente à experiência sensorial; no caso do Surrealismo, pelo contrário, o conceito de sonho como grande potência criadora (*Le rêve*) serve para liberar o que sonha da rígida disciplina da criatividade, pois se o artista sonhasse diante de sua obra, estaria necessariamente distante das exigências – e, portanto, das responsabilidades – da vida diária.

O nome Surrealismo, enquanto movimento histórico, foi sugerido pelo artista Apollinaire, em 1917, quando escolheu para subtítulo de sua peça *Les Mamelles de Tirésias* o termo "drama surrealista", em preferência ao usual *surnaturaliste* (CHIPP, 1968). O Surrealismo, entretanto, pode ser tomado de duas formas: uma delas histórica, associada a um movimento organizado de artistas visuais e literatos, a maioria ex-dadaístas, que, em 1924, se reuniu em torno de André Breton [1896-1966], em Paris, quando ele lançou o *Manifesto Surrealista* (CHIPP, 1968). O que pode ser denominado movimento surrealista, entretanto, já se constituía em 1920, na cidade de Paris; tratava-se de artistas com uma grande desconfiança na sociedade burguesa materialista (KLINGSOHR-LEROY, 2012). Já em 1923, ocorreu a exposição "A pintura surrealista", em Paris. Breton, que foi um artista muito influente, criou uma identidade

teórica bastante fechada para o grupo surrealista, estimulado por sua interpretação das ideias do psicanalista Sigmund Freud, particularmente atribuindo grande valor ao poder dos sonhos e da imaginação. Os artistas surrealistas utilizaram várias técnicas, baseadas nestes pressupostos, notadamente na busca de uma retirada dos mecanismos repressores do superego: pode-se citar o uso da escrita automática, a colagem de Max Ernst, a rayographia, de Man Ray, e a paranoia crítica, de Salvador Dali (KLINGSOHR-LEROY, 2012).

A segunda forma de interpretar o Surrealismo teve conotações mais filosóficas. Trata-se de uma compreensão de que o surrealismo é um importante polo, através do qual a arte e o pensamento sempre foram realizados. Há uma grande afeição pelos sonhos e pelas fantasias (CHIPP, 1968). Neste polo, de acordo com Chipp (1968), encontrar-se-iam pintores, ao longo da história, como Hieronymous Bosch, Salvator Rosa, Goya, etc.

Um dos maiores pintores do Surrealismo foi o espanhol Salvador Dali [1904-1989], que reuniu em suas pinturas a busca do subconsciente com uma técnica muito refinada de pintura dos sonhos. Junto a Dali, encontravam-se pintando imagens oníricas, p.ex, Yves Tanguy e René Magritte, em distinção ao Surrealismo abstrato de André Masson, Joan Miró e Hans Arp (KLINGSOHR-LEROY, 2012). Dali realizou pinturas, de forma a materializar imagens mentais de irracionalidade concreta, como ele próprio disse (apud KLINGSOHR-LEROY, 2012), com um perfeccionismo surpreendente. Um realismo fantástico semelhante será encontrado, tempos depois, na Escola de Viena e, finalmente, na Arte Visionária de Alex Grey.

Uma forma de arte posterior e já bastante próxima temporalmente à Arte Visionária é a Arte Psicodélica. O termo psicodélico, cunhado em 1956 pelo psiquiatra britânico Humphry F. Osmond [1917-2004], foi utilizado em diversas esferas de atividades humanas e etimologicamente significa manifestação da mente, derivada das palavras gregas psique (ψυχη) e manifestação (δηλειν – delein). Da classificação de substâncias psicoativas, o termo ultrapassou fronteiras, classificando formas de música, filosofia e artes visuais. A palavra visava substituir o termo estigmatizante "alucinógeno", sugerido por D.Johnson, "utilizando o termo de Osmond e dos americanos A.Hoffer e J.Smythies" (OTT, 2004, p.96). Entendendo que o termo estaria pouco adequado à classificação das experiências psicodélicas, Osmond entrou numa discussão com o literato, Aldous Huxley que resultou no termo que, etimologicamente, significa: "manifestação da mente".

Finalmente em 1963, o termo *psychedelic* teve ampla aceitação, tanto nas ruas quanto em parte da academia, sendo popularizado pela publicação *The Psychedelic Review,* fundada por Timothy Leary, Ralph Metzner e Humphry Osmond e, posteriormente, graças à revista *Journal of Psychedelic Drugs,* que iniciou sua publicação no verão de 1967, embora este jornal tenha alterado seu nome em 1981 para *Journal of Psychoactive Drugs* (OTT, 2004). Bandas como *The Doors*, *Jefferson Airplane e Jimi Hendrix Experience* contribuíram para popularizar a ideia de uma consciência psicodélica e, através de seus materiais de divulgação e performances, popularizaram uma nova estética (RUBIN, 2010).

Em 1965 ocorreu a inovadora exposição *The Responsive Eye.* Um aspecto da exposição foi que ela deu continuidade ao caminho pavimentado anos antes por pintores como Salvador Dali e Jackson Pollock. No âmbito artístico, usualmente, entende-se a Arte Psicodélica como uma espécie de arte inferior, restrita apenas a produtos de consumo como pôsteres e capas de álbuns (RUBIN, 2010). Algumas exibições procuraram ir além e pensar de que modo uma sensibilidade psicodélica ultrapassou o âmbito dos anos 60. Uma delas, realizada em 1999, teve como curador Barry Blinderman, tendo sido nomeada como Pós-hiponótica, fazendo referência às recentes pinturas abstratas que se misturam com a estética da arte óptica (op.art), a arte que se vale da tecnologia digital e a absorção cultural da música rock, psicodélica e televisão.

Em 2004 ocorreu a *Summer of Love: Art of Psychedelic Era*, uma exposição mamute de Arte Psicodélica, organizada por Christoph Grunenberg com atenção também a artistas psicodélicos contemporâneos, entre eles, o artista Alex Grey.

Uma questão crucial era saber o que é uma Arte Psicodélica. Para Rubin (2010), a sensibilidade estética psicodélica, em adição às propriedades abstratas de extrema cor e espaço caleidoscópico, também pode ser expressa em representações significativamente imaginativas e visionárias. Esta arte também é chamada, segundo o próprio Rubin, de realismo mágico ou surrealista. Rubin (2010) também retomou o próprio Grunberg para falar da Arte Psicodélica como aquela que captura visões, criaturas e paisagens fantásticas e segue certos tipos fantásticos de arte marginal, ao longo da história como a arte de Bosch, Blake, arte simbolista, surrealista, etc.

Mas não foi apenas no fim do século XX e no início do século XXI que a arte psicodélica floresceu em direção aos museus e articulou-se a outras formas de arte. Pós Segunda Guerra Mundial, outra escola teve grande repercussão e foi dela que se originou, finalmente, a Arte Visionária, enquanto movimento histórico-cultural. Esta

escola, nascida em Viena, foi a que deu origem à nomeada como Realismo Fantástico ou Arte Fantástica. O Realismo Fantástico foi nomeado pelo crítico de arte vienense Johann Muschik de uma arte radicalmente nova, a qual o público reagiu com entusiasmo, incompreensão, apatia e ira (SCHURIAN, 2005). Esta arte foi formada, dentre outros, pela famosa Escola de Viena, contando com artistas como Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hutter, Rudolf Hausner e Anton Lehmden.

7.2 Movimento da Arte Visionária

Arte Visionária foi um nome dado a um estilo particular de arte na qual o artista visa produzir sua obra relacionando-a diretamente a visões provenientes de sonhos ou Estados Alternativos de Consciência (EAC), também chamados de Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC).

Conceituar estados de consciência é, certamente, um desafio e envolve grande dificuldade (SHANON apud MIKOSZ, 2009). Desafio que aumenta na busca de uma compreensão satisfatória de um fenômeno muito evidente: os Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC). Os ENOC são definidos como uma negativa, isto é, não são estados ordinários de consciência. A quarta edição do Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais (DSM IV) define consciência simplesmente como estados de consciência (SADOCK e SADOCK, 2007).

Em 1929, William James já se encontrava concentrado na pesquisa de estados de consciência qualitativamente diferentes dos estados ordinários. Shanon (2003) seguiu as sugestões iniciais de pioneiros nos estudos da consciência, a saber, William James e Aldous Huxley, para ressaltar a necessidade, já destacada pelos autores, do estudo dos ENOC. De acordo com Shanon, nenhuma pesquisa geral da consciência ordinária, notavelmente os estados normais em que as pessoas se encontram vigilantes, dormindo ou sonhando, é suficiente, pois esta deve contemplar os estados ordinários e não-ordinários de consciência.

Para Jung, a consciência é um dado peculiar, um fenômeno intermitente, caracterizado por certa estreiteza; esta estreiteza, capaz de apreender poucos dados simultâneos em um dado momento, no entanto, é a única através da qual temos acesso ao vasto campo do inconsciente (JUNG, 1935/1986). A consciência é como uma

"superfície ou película cobrindo a vasta área inconsciente, cuja extensão é desconhecida" (JUNG, 1935/1986, par. 11).

Os ENOC, ao não limitarem-se a consciência ordinária, permitem transformações, normalmente temporárias, nos modos de compreender e sentir o mundo, nas percepções de identidade, espaço-tempo (SANIGA, 1998), sensibilidade, intuição, de modo a permitir novas formulações de sentido.

A diferenciação necessária entre estados alterados de consciência e ENOC se dá na medida em que os ENOC não devem ser compreendidos apenas pela aproximação com os ENOC patológicos, que são melhor configurados em sinais ou sintomas no campo da psicopatologia. Os ENOC, entretanto, também abrem margem a experiências religiosas ou espirituais, que configuram ao indivíduo que as experiencia como fatores altamente transformadores, positivos e, até mesmo, prazerosos, aproximando estas experiências, muitas vezes, ao que Abraham Maslow chamou de experiências de pico (*peek experiences*). Um exemplo pode ser dado pelo sinal expresso no DSM IV como *unio mystica*, definido como "sensação imensa de unidade mística com um poder infinito; não é considerada um transtorno do pensamento se for congruente com o meio religioso ou cultural da pessoa" (SADOCK e SADOCK, 2007, p. 315).

Os ENOC podem ser conceituados, através da psicologia junguiana, como mudança transitória da consciência, com mudanças qualitativas na dinâmica psíquica, particularmente na atenção e no afeto, através das quais ocorre maior abertura para conteúdos do inconsciente, notadamente com a presença de imagens arquetípicas, caracterizadas por afeto numinoso.

No ano de 2001, Laurence Caruana[19] [1962-] publicou o *First Draft of a Manifesto of Visionary Art*[20], expressando as raízes deste movimento. A Arte Visionária procura uma nova linguagem visual, uma linguagem supravisual (*sur-visuel*), visitando o não-visível. A questão: "O que é Arte Visionária?", Caruana (2001, s/p), responde da seguinte forma:

> Onde surrealistas tentaram elevar o estado de sonho em uma realidade ampliada (e se opuseram ao uso de narcóticos) o artista Visionário usa todos os meios a sua disposição – mesmo quando existe grande risco para si-mesmo – para acessar diferentes estados de consciência e expor as visões resultantes. Arte do Visionário procura mostrar o que está além do limite de nossa visão. Através de sonhos, transe, e outros estados alterados, o artista procura ver o não-visto – atingindo um estado visionário que transcende nossos modos regulares de percepção. A tarefa que o espera, a partir daí, é

[19] - Bacharel em Arte e especialista em filosofia pela Universidade de Toronto.
[20] - Primeiro rascunho de um manifesto da arte visionária

> comunicar sua visão numa forma reconhecível para o campo de visão cotidiana.

Enquanto princípio, o artista visionário valoriza o caminho da experimentação, realizada, primordialmente, através da indução de estados não ordinários de consciência (ENOC), procurando conduzir essas visões a si e ao público através dos processos de expressão. O artista, em sua busca da visão, na Arte Visionária, atenta para o numinoso ou para o que o literato Aldous Huxley [1894-1963] (1965) chamou, conforme expresso no *Manifesto of Visionary Art*, de visão sacramental da realidade. A pintura seria um canal privilegiado para a expressão do acesso a outros níveis de realidade, provenientes do inconsciente, e acessadas através de estados alternativos de consciência.

Em 2001, L.Caruana considerou como o mais antigo artista visionário vivo o pintor Ernst Fuchs, também responsável pela corrente artística denominada "Arte fantástica". De acordo com Caruana (2001), Fuchs sempre praticou um tipo de arte que retrata coisas que o homem poderia ver apenas em sonhos ou alucinações. Caruana (2001) classifica Alex Grey como artista independente[21] da segunda geração na Arte Visionária.

A intenção da Arte Visionária não é absolutamente original, na medida em que é possível observar diversos movimentos artísticos ao longo da História da Arte, que possuíram preocupações semelhantes ao que, contemporaneamente, se entende por Arte Fantástica e, finalmente, Arte Visionária (SCHURIAN, 2005).

Desde a escultura de marfim de um teriantropo (fera humana), encontrada na Alemanha, em Hohlenstein-Stadel, datando de 31.000 a.C, os objetos de arte humanos escapam à naturalidade, revelando as proximidades do mito e da expressão do imaginário. Embora muitas das formas expressivas deste momento histórico fossem naturalistas, isso não explica porque os povos nativos escolhiam os locais longe da luz solar em passagens escuras, frias e, milênio após milênio, retornavam aos perigosos locais para praticar aquela arte. Tudo indica que se trata de um ritual com muitos participantes (BELL, 2008), com mãos impressas ou estampadas na superfície de rochas e pigmentos soprados com a boca, revelando também a presença de crianças. Destaca-se, deste contexto, que a pouca luz estimula o devaneio, a imaginação.

É provável que estes rituais envolvessem alteração da consciência e estados de transe. Retomando o motivo das pinturas no espaço das cavernas, muito estudiosos

---

[21] - Isto é, que não proveio de uma escola específica, distinto de muitos artistas visionários que provieram da Escola de Viena.

julgaram que se tratava de um ritual de caça (BELL, 2008) de cunho animista, entretanto, os animais que desenhavam não eram os mesmos que comiam. Uma linha de pesquisa recente considera que as formas pintadas em superfícies rochosas ou paredes, no paleolítico, como padrões isolados de pontos, grades, zigue-zagues e espirais, assemelham-se a formas que o sistema visual do cérebro envia, fazendo-as como danças diante dos olhos do sujeito em transe, como resultado de jejum ou uso de SPA (BELL, 2008). À conclusão muito semelhante chega Mikosz (2007, p.8):

> As espirais estão presentes em representações visuais desde eras muito remotas. Podem ter sido usadas apenas como elementos decorativos em muitos casos, mas seu uso indica paralelos com os estudos de DAVID LEWIS WILLIAMS sobre os estados não ordinários de consciência, suas representações e sua provável associação com passagens para o mundo espiritual. Encontramos as espirais e elementos similares nas obras de artistas que realizam obras baseadas em suas visões em estados não ordinários de consciência.

A formalização escrita desta modalidade de arte, tão antiga e tão contemporânea, ocorreu no ano de 2001, através do lançamento do Manifesto da Arte Visionária. Segundo Caruana (2001), a ideia da produção de um Manifesto proveio da conversa com Guy Livenstong, um amigo, quando perguntado sobre "o que é a arte visionária", Caruana percebeu a dificuldade de articular uma resposta, embora tivesse praticado aquele tipo de arte por toda sua vida. Muito do Manifesto proveio de suas conversas e aprendizados com o pintor austríaco Ernst Fuchs.

O primordial na Arte Visionária não é a primazia da técnica, embora exista, em um grupo específico de artistas, um uso rigoroso da técnica para criação desta modalidade de arte. O que identifica a Arte Visionária é, antes, a busca de expressão dos estados alternativos de consciência, a arte de retratar visões e apresentar o que permanece oculto no âmbito da realidade compartilhada. A principal busca na Arte Visionária não é propriamente a da inovação, da criação de combinações de formas e jogos visuais, como nas intenções surrealistas, mas a busca de retratar as visões, que provém de fenômenos percebidos como mensagens ou instruções (MIKOSZ, 2009).

A Arte Visionária se situa na expressão de um fenômeno socialmente marginal, nas sociedades ocidentais modernas: os estados alternativos de consciência. Este fenômeno não se coaduna, de acordo com Grof (1987), com o paradigma científico, estabelecido pela ciência ocidental moderna. A imagem do universo, criada pela ciência ocidental, é um constructo útil, pragmático, que contribui para a organização das observações e dados atualmente disponíveis. No entanto, tem sido confundida com a única descrição acurada e compreensiva da realidade. Como consequência desse erro

epistemológico, a congruência percepto-cognitiva com a visão de mundo newtoniana-cartesiana é considerada condição para a saúde mental (GROF, 1987).

Considerando o problema epistemológico, nomeado por Grof, cabe perguntar de que forma é percebida a alteração de estado de consciência, em uma cultura que adota essa postura. De acordo com Grof (1987, p.17):

> Nesse contexto, os estados não-ordinários de consciência, com poucas exceções, são considerados como sendo desordens mentais. O próprio termo 'estados alterados de consciência' sugere claramente que eles representam versões distorcidas ou bastardas da percepção correta da 'realidade objetiva'. Sob tais circunstâncias, pareceria absurdo presumir que tais estados alterados tivessem qualquer relevância ontológica ou gnosiológica.

Com fins de adotar o referencial crítico de Grof, utilizam-se, na presente dissertação, os termos estados alternativos de consciência ou estados não-ordinários de consciência, em contraposição a estados alterados de consciência.

Embora tenha sido apenas no ano de 2001 que Laurence Caruana tenha produzido o Manifesto da Arte Visionária, mais de 10 anos antes, em 1989, foi inaugurado o Museu Americano de Arte Visionária (*American Visionary Art Museum – AVAM*), o que sinaliza que o termo já era utilizado e conhecido no universo artístico. O Museu, porém, não possui uma visão equivalente à de Caruana, tampouco à de Alex Grey. Apesar disso, artistas visionários, valendo-se das definições de Grey e Caruana, têm apresentado seus trabalhos no *AVAM*.

A visão dos criadores e gestores do Museu aproxima a Arte Visionária da Arte Bruta, da Arte Marginal (*Outsider Art*) e, mesmo, da Arte Folclórica (*Folk Art*). A definição sobre Arte Visionária, do AVAM, é expressa em seu site:

> Arte Visionária como definida para os propósitos do Museu Americano de Arte Visionária refere-se à arte produzida por indivíduos autodidatas, normalmente sem treino formal, cujos trabalhos surgem da visão pessoal inata que se revela principalmente no próprio ato criativo. Em suma, a Arte Visionária começa por ouvir as vozes interiores da alma e, muitas vezes, pode mesmo não ter sido pensada como 'arte' por seu criador. (AVAM, 2012).

Pode-se observar a necessidade presente no AVAM de caracterizar a Arte Visionária como uma produção usualmente sem traços da academia ou formação, uma espécie de pintura do gênio autodidata, senão do artista que não se preocupa com sua inserção na comunidade artística, tampouco com padrões acadêmicos de expressão. Foram inclusos, nesta modalidade de arte, pinturas de pacientes diagnosticados com transtornos mentais; o *AVAM* compara-se a outros museus como o Museu de Imagens do Inconsciente, criado pela psiquiatra brasileira Nise da Silveira, o *La Fabuloserie,* na França, *The Watts Towers,* em Los Angeles (EUA), e o Guggin, na Áustria.

A fundadora do *AVAM*, Rebbecca Alban Hoffberger, teve a ideia de um museu e centro de educação que enfatizasse a invenção criativa intuitiva e "gênios de raiz". Ao mesmo tempo, Rebbecca era empregada como Diretora de Desenvolvimento de Pessoas Encorajando Pessoas, do Departamento de Psiquiatria do Hospital Sinai de Baltimore, Maryland (AVAM, 2012).

O *AVAM* aproximou-se de um espaço de amostra da Arte Bruta, de Jean Dubuffet. Em 1984, com uma ampla divulgação do museu, Rebbecca valorizou o uso da arte de Dubuffet, arte que enfatiza os simples fatos na vida dos artistas, suas visões criativas e próprias palavras. Esta visão da Arte Visionária não será incomum, como se pode observar ao realizar buscas em sites como o Google. No site *Visionary Art* (http://www.visionaryart.com/), uma galeria online, encontra-se uma ligação íntima com a arte marginal e também fornece algumas definições:

> Neste site oferecemos centenas de belos trabalhos de arte por talentosos artistas que os criaram do coração. Muitos são considerados como "Artistas Marginais" na medida em que não se conformam às filosofias ou ideais da corrente dominante, não receberam educação formal em nenhuma escola de arte e residem "a margem" das restrições da arte tradicional estabelecida. Estes marginais são guiados a criar e sua arte normalmente brota de suas profundas convicções pessoais (VISIONARY ART, 2012).

Com a referência ao site, temos apenas o intuito de expor um fenômeno constante que resulta em dificuldades de definição. Por outro lado, diversos outros sites aproximam-se das obras de outro conjunto de artistas visionários, no qual se encontra Alex Grey e, como exemplo, pode ser citada a *Society for Art of Imagination*. A Sociedade (2012) considera que esta arte pode ser chamada "por muitos nomes – Realismo Fantástico, Arte Cósmica e Arte Inspiracional, entretanto, o trabalho não é puramente abstrato ou rigidamente realístico".

Mikosz (2009) em sua tese, na qual aborda a Arte Visionária e a ayahuasca, possui uma visão abrangente e incorporadora do que é Arte Visionária. Considera que a mesma não defende um novo estilo específico e que pode ser encontrada em artistas sem treinamento acadêmico e, ao mesmo tempo, em artistas muito técnicos e de grande destreza e virtuosismo, similares aos hiper-realistas.

Embora a Arte Visionária conflua diversos estilos, provenientes da academia ou não, não se pode dizer, simplesmente, que o movimento não congregue valores hierárquicos, mais do que apenas estéticos. O valor hierárquico que pode ser levado em consideração:

> [...] entre o objeto e a obra de Arte Visionária, está principalmente na capacidade e na habilidade do artista em conseguir traduzir e materializar em

> trabalhos visuais as suas experiências em estados não ordinários de consciência, ou seja, as visões obtidas nesses estados. (MIKOSZ, 2009, p.5)

O *Manifesto of Visionary Art* de Caruana discute no apêndice "*The question of technique*". Do ponto de vista técnico, segundo Caruana (2001), os artistas visionários são surpreendentemente unificados em seus gostos, temperamentos e preferências, embora seus métodos difiram, todos concordam com a necessidade de exatidão na interpretação dos trabalhos induzidos por visões. Isso, entretanto, pode ser observado apenas parcialmente, especialmente quando entramos na seara dos artistas *outsiders*, *folks* e autodidatas. O grupo de artistas a que Caruana (2001, s/p) predominantemente se refere optam por uma grande ênfase na acurácia:

> Porque essa ênfase na acurácia? Falando pelo Realismo Fantástico, Fuchs relata que "Desde o início nós queremos re-animar a arte dos Antigos Mestres. Mas, mais do que isso, nós queremos representar a imagem fantástica de uma maneira como se ela tivesse sido pintada, não pela mão, mas pelo próprio sonho, não deixando traços de arte para trás.".

Com a finalidade da acurácia representacional das figures do imaginário, Fuchs desenvolveu uma técnica muito utilizada - com algumas variações - por artistas visionários como Da Es Schwertberger, Arik Brauer, Rudolf Hausner [1914-1995], Robert Venosa [1936-2011], dentre outros, chamada de *Mischtechnik*. Essa técnica, que não será abordada nesta dissertação, aproxima-se da técnica de antigos mestres como Jan van Eyck e Jean Fouquet (CARUANA, 2001). Com isso, podemos observar que este grupo de artistas está expressivamente preocupado com técnicas elaboradas de representação, o que pode ser observado também em alguns artistas do realismo fantástico.

A Arte Visionária, para além de um padrão estético, propõe um modo de produção artística e aborda distintas formas de experiência no mundo. Talvez este seja o único modo de congruência entre os distintos modos de compreensão do que é a Arte Visionária.

Este tipo de arte procura relacionar-se de um modo particular com a sociedade contemporânea e com a arte de seu tempo. Caruana (2001) propõe ainda uma releitura histórica sobre artistas que seriam verdadeiros ou falsos visionários, criando, por consequência, uma valoração hierárquica em relação às influências artísticas. Caruana (2001) inclui em sua lista, como verdadeiros visionários, Hieronymus Bosch, Martin Schongauer, William Blake, Salvador Dali, Francisco de Goya, como próximos dos visionários: El Greco, Pablo Picasso, Auguste Rodin e como falsos visionários: Michelangelo, Caravaggio, Raphael, Seurat.

O artista estabelece, na Arte Visionária, uma espécie de busca da visão, que é parte da procura de acesso a experiências entendidas comumente como espirituais (CARUANA, 2001). Nessa busca muitos optam pelo uso de substâncias nomeadas enteogênicas ou psicodélicas. O termo enteógeno foi cunhado em 1979 por dois filólogos, Carl A. P. Ruck e Danny Staples, o pioneiro no estudo dos enteógenos, Robert Gordon Wasson, além dos etnobotânicos Jonathan Ott e Jeremy Bigwood, e significa, etimologicamente, volver-se divino interiormente (OTT, 2004). Jonathan Ott esclarece o sentido do neologismo:

> Este termo substitui as palavras pejorativas "psicotomimético" e "alucinógeno" com suas conotações de psicose e alucinação ou a palavra "psicodélico" que se associa a cultura popular dos anos sessenta (música, arte psicodélica, etc), o qual faz que seja inapropriado para referir-se ao uso chamânico de uma planta. (OTT, 2004, p.20).

Outros artistas optam pela expressão de visões provenientes de sonhos, estados alternativos de consciência produzidos ou experimentados através de meditações, transes ou ocorrência espontânea.

O uso de enteógenos, portanto, não pode ser considerado como primário ou determinante na produção de Artes Visionárias, embora seja recorrente. O próprio Laurence Caruana, autor do *Manifesto da Arte Visionária*, até os 33 anos, produziu suas obras sem o uso de enteógenos, tendo como, principal fonte de inspiração, seus sonhos. Em troca de emails com Mikosz, Caruana considera:

> […] *Cannabis* sendo minha planta aliada primária, uma vez que me permite participar em dois mundos simultaneamente: o mundo visionário e o mundo de nossas percepções compartilhadas. Sob sua influência, eu posso mover e avançar entre percepção alterada e percepção 'normal', a qual é essencial para um artista enquanto pinta ou visualiza um trabalho (CARUANA apud MIKOSZ, 2009, p.151).

Alguns artistas visionários optam ainda por não fazer uso de nenhuma substância psicoativa, como exemplo pode-se citar o designer Martin-Georg Oscity e John Robinson. Oscity declara: "importante fazer uma boa arte que irradie energia positiva para a sociedade, aproximando novamente a arte da religião" (apud MIKOSZ, 2009, p.156). Segundo Mikosz (2009, p.155-156):

> A força motriz de sua criatividade é oriunda de sonhos, meditações, observação da natureza, orações, experiências transcendentais, criatividade, cristais, pêndulos, I Ching, pessoas sensitivas, bons livros e também de uma experiência de coma após um acidente.

Ainda é preciso destacar que a Arte Visionária não contém apenas uma busca da expressão de uma felicidade, com conotações espirituais, oriunda de experiências com estados alternativos de consciência, mas encontram-se obras obscuras no seio deste

movimento. Obras que traduzem os horrores e a dimensão nefasta da experiência humana. As pinturas de Peter Gric e Hans Rudolf Giger [1940-2014] exemplificam muito bem a intensidade das experiências no campo obscuro, que também podem ser experimentadas em estados alternativos de consciência.

O interesse na reação do receptor da obra também é destacado por alguns artistas visionários. A intenção de Alex Grey, que é um exemplo nesse sentido, será discutida alongadamente em um sub-capítulo. Outro exemplo é o pintor peruano Alexei Farfán Pino; em uma entrevista, realizada com José Eduardo Carvalho para o Jornal *A Tarde*, de Salvador, o pintor respondeu, dentre outras, a seguinte pergunta: "mudou sua relação com a arte desde quando não realizava trabalhos sob efeito das plantas? O que mudou?", ao que o Pino respondeu:

> Sim, me fez muito mais consciente da mensagem que quero transmitir e porquê e para quê pinto. Entendo agora que não pinto para mim, e sim para as outras pessoas, e minha tarefa é a de ser um canal de comunicação, despertando no público uma abertura de pensamento às dimensões e sensações de energias através do uso de cores e imagens. A "*anima mundi*", ou alma do mundo, se comunica ao mundo através de seus artistas e sou feliz de ser um deles, tratando de ser responsável por isso (PINO, JORNAL A TARDE, s/p, 2012).

7.3 Alex Grey

Alex Grey é o nome artístico de Alex Velzy, que nasceu em Columbus, Ohio, em 1953, filho de Walter e Jane Velzy. Ainda muito novo, Alex iniciou seus estudos na pintura e lembra que sua primeira experiência com arte foi a de ver seu pai desenhando. O pincel lhe parecia uma varinha mágica para criar objetos que até aquele momento não estavam presentes (GREY, 2001a). Seus primeiros desenhos não eram mais que garranchos com pernas, feitos aos três anos, mas, sentindo-se enfeitiçado pela habilidade do pai, já se sentia como um artista. O pai de Alex, Walter Velzy, foi um artista gráfico e Alex teve sua assistência para o aprendizado precoce do desenho e pintura. Sua mãe salvou desenhos de sua infância como o *skeleton* e o *grim reaper*, feitos na idade de aproximadamente cinco e dez anos (GREY, 2001a) (ANEXO 4). Já se observa nestes desenhos da infância o tema dos esqueletos ou da morte/mortalidade, um tema que foi um dos seus objetos centrais de trabalho em diferentes fases da sua obra, passando pela performance até as pinturas recentes. Nas palavras de Grey (2001a, p.4): "Minhas pinturas incluem imagens detalhadas da anatomia humana e esqueletos continuam sendo a fundação de minha arte".

Aos dezessete anos matriculou-se na escola de arte e uma de suas tarefas, sua favorita, foi estudar anatomia. Nesta época já possuía grande habilidade técnica, como demonstram seus autorretratos, feitos aos 16 e 18 anos (ANEXO 5). Nos autorretratos já é possível observar conflitos interiores do jovem Alex e uma divisão dolorosa na idade de 17.

Num primeiro momento, Grey foi atraído pela performance e, mesmo, pela arte abstrata (LARSEN, 2001) a exemplo da influência exercida pelo artista Jackson Pollock. Foi através de arte abstrata, em seus trabalhos sobre polaridades, que produziu, entre os anos de 1973 e 1974, a filmada *Value Structure*, uma pintura performática, na qual Grey encontrou o cinza que daria origem ao seu nome artístico.

> Esta pintura ritual de ação providencia um link entre pintura e trabalho de performance. A documentação fotográfica de Grey de *Value Structure* cruamente ecoam as fotografias de pintura de ação que Hans Namuth fez de Jackson Pollock (LARSEN, 2001, p 10).

As performances de Grey, ainda um jovem artista, voltaram-se ao sombrio actionismo do artista austríaco Otto Muehl, uma das principais figuras do actionismo vienense, e a arte de instalação (*instalation art*). Otto foi conhecido pelo uso de animais mortos e ações corporais transgressivas em suas performances catárticas (LARSEN, 2001). Como exemplo da influência de Muehl a Alex, podemos citar o *Cachorro Secreto (Secret Dog)*. Enquanto estava numa avenida, Grey atropelou um cachorro com seu carro, pegou o cachorro, colocou uma sacola de lixo e o deixou à beira de um rio. Durante um período de seis semanas, Grey retornou ao local inúmeras vezes para fotografar o processo de decomposição. (GREY, 2001b). Outras performances incluem, por exemplo, os trabalhos: *Brain Sack* onde o artista vomitou em um cérebro humano, e *Sala dos Idiotas* (*Idiot´s Room)*, durante o qual ele permaneceu em urina e excremento por horas (LARSEN, 2001). Em uma entrevista para o portal online do San Francisco Chronicle, com David Ian Miller, Grey relata, que no ano de 1975, ele permaneceu um ano no Boston Museum School, realizando bizarros trabalhos de performance. O último deles incluiu ir ao polo magnético do norte e gastar todo seu dinheiro, retornando de uma tentativa de busca de sentido, cansado e levemente suicida (GREY apud MILLER, 2008).

O próprio Grey (2001a) considera que lidou, neste momento, com as fronteiras da polaridade, a vida e a morte, e lhe parecia que estava descobrindo a própria falta de valores e distinção entre bom e mau. Realizou uma série de performances com corpos de pessoas mortas. Em uma peça “Inner Ear”, ele cortou a cabeça de uma mulher morta,

despejou chumbo quente em seu ouvido, como forma de fazer um modelo de um delicado labirinto espiral. Era uma forma, reconhecida como violenta por Alex, de fazer contato com o espírito da mulher, de modo que ela pudesse falar a seu ouvido interior. Grey (2001a) conta que a experiência teve repercussões e ela o confrontou raivosamente em um sonho. Em 1976, sentado em seu estúdio uma noite, teve uma visão de um tribunal sinistramente ameaçador. Diante de um juiz raivoso, uma mulher acusava-o de ter invadido seu corpo em seu trabalho com cadáveres. Ele tentou explicá-la que estava fazendo arte, mas não havia perdão. O juiz falou para ele que, daquele momento em diante, ele deveria fazer trabalhos mais positivos, colocando-se em provação. Grey (2001a) considerou esta experiência um ponto de ruptura que o ajudou a perceber que estava gastando sua vida em um foco negativo e sombrio, observando suas performances como uso equivocado de pessoas inocentes e que não haviam dado consentimento ao trabalho.

Grey, entretanto, passou por profundas transformações que modificaram radicalmente a estrutura de suas obras e sua visão de mundo.

> Os aproximadamente cinquenta ritos performáticos, conduzidos ao longo dos últimos vinte e cinco anos, moveram, através de transfigurações de um egocêntrico, para uma mais sociocêntrica, mundocêntrica, e crescente identidade teocêntrica (LARSEN, 2001, p.11).

Em 1976, Alex Grey teve uma experiência que o transformou significativamente: tratou-se de uma experiência com LSD junto a uma jovem que conhecera e que viria a ser sua esposa até os dias atuais, a artista Allyson Rymland Grey. Na experiência, Grey (2001a) relatou um estado além do nascimento e morte, além do tempo, considerado por ele como um encontro com sua verdadeira natureza. Tendo em vista a importância atribuída pelo pintor a esse momento particular, inclusive no desenvolvimento de sua arte posterior, segue um fragmento da experiência relatada por Grey (2001a, p.21):

> Em 1976, minha esposa Allyson e eu tivemos uma experiência que mudou nossas vidas e nossa arte: nós, sacramentalmente, ingerimos uma larga dose de LSD e permanecemos quietos. Eventualmente, um estado de consciência mais elevado emergiu, no qual eu não estava mais consciente (*aware*) da realidade física ou do meu corpo, em qualquer sentido convencional. Eu vi e senti minha interconexão com todos os seres e coisas em uma vasta e brilhante Treliça Mente Universal.

Posteriormente, Grey ficou muito impressionado, quando Allyson lhe descreveu sua experiência, que havia sido igual à dele. Nesse momento, Grey encontrou, não apenas um sentido e uma nova meta em sua arte, mas também a artista que viria a ser sua esposa até os dias atuais (GREY apud MILLER, 2008). A arte de Grey ficou

posteriormente associada à cultura psicodélica ou enteogênica (LARSEN, 2001). Alguns químicos *underground* chegaram a utilizar a arte de Grey em blotters de LSD. O próprio Grey contribuiu para a aproximação com a cultura psicodélica, dando uma série de conferências e fazendo pinturas ao vivo em grandes festivais de música eletrônica ou em espaços característicos da cultura psicodélica (LARSEN, 2001).

Foi no ano de 1984 que Grey desenhou e pintou o que ficou conhecido como uma das principais marcas de seu trabalho, a pintura do corpo em Raio-X. Trata-se de uma figura em oração com os ossos cercados por carne e energias vitais, denominada *Praying*, que se encontra entre as figuras apresentadas aos participantes da presente pesquisa. De acordo com o Grey (2001a), a figura rezando, pintada, expressa uma visão de mundo mais espiritualmente orientado do que em suas obras mais jovens, aludindo a uma dimensão mais elevada de luz sutil interior, que chamou de linguagem sagrada. Pode-se entender a expressão "dimensões mais elevadas", psicologicamente, como metáfora, que remete a uma realidade ou experiência caracterizada pela numinosidade das imagens arquetípicas. Como realidades simbólicas, as imagens arquetípicas são associadas ao mistério e uma das características centrais do símbolo é, não apenas, sua plurissignificação, mas, igualmente, a impossibilidade do observador de captá-lo como um todo.

A temática da relação entre "corpo-mente-espírito" é uma constante na obra de Alex Grey. A experiência dessa tríade levou-o a aproximar-se dos estudos desenvolvimentistas da teoria integral do estadunidense Ken Wilber [1949-] e da filosofia perene do inglês Aldous Huxley. Do ponto de vista histórico-artístico, existem grandes referências e aproximações. Em 1923, Frantisek Kupka pintou *Fantaisie Physiologique* e, em 1939, Claude Bragdon pintou *Man as Seen by Clairvoyant*; ambas as obras retrataram humanos vistos por dentro de suas peles e com conotações espirituais. Grey sentiu uma profunda afinidade com estes pintores, que exploraram a visão da carne vítrea (LARSEN, 2001).

De acordo com Larsen (2001) encontram-se pinturas já no primeiro período paleolítico em um estilo de Raio-X, no qual esqueletos e órgãos internos de animais são representados. Estas pinturas foram associadas ao xamanismo e encontradas em países tão distintos como na Rússia, Noruega, Índia, na arte nativo-americana, nas estórias pintadas dos Huichol, nas pinturas em casca de árvore dos aborígenes australianos [*bark paintings*], até em locais da Oceania (LARSEN, 2001).

Grey preocupa-se em sua obra, paralelamente, tanto com a produção de visões ou sua recepção, quanto com os aspectos éticos. Quanto à questão das visões, Grey (2001a) expõe que, embora estudante e praticante do budismo tibetano, sua produção artística é orientada em direção a exemplos colocados por cristãos como Michelangelo, Bosch e Blake e conta com sua própria revelação visionária ao fazer arte destas visões. Esta pode ser chamada de tradição visionária" (GREY, 2001a, p.130). Quanto à questão ética, argumenta que, quando o artista dá forma à sua revelação, sua arte pode aprofundar-se, avançar e, potencialmente, transformar a consciência de sua comunidade (GREY, 2001a).

Nesse contexto, a obra de Grey tem pretensões sócio-culturais evidentes:

> A corrente situação cultural é chamada por indivíduos a transcender a visão fraturada do pós-modernismo e acordar para alguma base espiritual coletiva e transpessoal, de verdade e consciência (GREY, 2001a, p.15).

Segundo Albert Hoffman (2001, p.VI):

> O trabalho de arte de Alex Grey traz junto os tangíveis mundos exteriores investigados pelos cientistas – cheio de moléculas, corpos e estrelas – e os intangíveis mundos visionários interiores – cheios de luzes, sombras e seres espirituais – conhecidos principalmente pelos místicos. [...] Informado por suas próprias meditativas e psicodélicas experiências, ele criou uma arte contemporânea sagrada que promove a integração transformadora do corpo e da alma. Seu trabalho ricamente descreve a infinitude, terror, e majestade da divina imaginação misteriosa.

A arte de Grey, portanto, visa transformar não apenas o artista ou produtor da obra, mas igualmente o seu receptor. Suas pinturas visam despertar e catalisar o "potencial místico do observador e assim transfigurar sua consciência e corpo. De acordo com Grey, ser transfigurado é ser 'curado', e o propósito curativo da arte é crucial" (KUSPIT, 2001, p.49). Para Liliana Wahba (2008, p.47), a arte "e o artista nos dão a oportunidade de atiçar as imagens de assombro e de encantamento".

As obras mais maduras de Alex Grey ficaram caracterizadas pela sua forma particular de pinturas religiosas. O corpo, em sua obra plástica, é pintado como em um Raio-X, e é visto por dentro, assim como sempre possui articulações a níveis considerados espirituais, como a pintura de chacras, vistos como energias sutis no entorno da pessoa. As pinturas de Grey, segundo Larsen (2001, p.49), visam "servir a causa da iluminação religiosa. Elas são terapêuticas em intenção, como a religião o é em seu melhor". O autor ainda considera que esta forma de organização da pintura visa reunir corpo e psique, a visão anatômica do corpo à visão "arcaica" do corpo como energia. Em uma entrevista com Ken Wilber, Grey (2001, p.106) aponta que:

> [...] essas dimensões sutis e causais, além do físico, são parte do propósito do meu trabalho. Entrelaçar as dimensões juntas – física, emocional, conceitual,

> sutil e espiritual – tem sido parte de minha intenção, minha missão da arte, sempre com a esperança de que isso ressoe com as pessoas e afirme os próprios entendimentos mais profundos deles mesmos e do mundo. Como você sabe, eu encontrei sua filosofia para analisar, expandir, e pesquisar os mais altos potenciais do meu próprio trabalho.

Ao longo de seus livros, como *The mission of art* e *Transfigurations,* Grey procura formular uma visão geral sobre sua arte. Reflete sobre algumas relações dela à cultura contemporânea e outras com sua vida e desenvolvimento pessoal. A sua visão é claramente influenciada pela psicologia transpessoal.

7.3.1 Conjunto de obras selecionadas

Neste subcapítulo, são apresentadas, nos níveis da *aisthesis* e da *poiesis,* as obras que compõem o conjunto selecionado de Alex Grey. Evitou-se uma análise exaustiva do conteúdo das obras, o que seria objeto para outra dissertação. Acerca da criação da obra, remeter-se-á o discurso apenas ao constatado pelo próprio autor delas, isto é, aos escritos de Alex Grey. Sobre as próprias obras, o intento neste subcapítulo foi apenas descritivo. Baseando-se na Estética da Recepção, não houve, no estudo da recepção das obras selecionadas, uma busca por equivalência do sentido da obra com o proposto pelo artista, mas a recepção será discutida no capítulo de resultados, dentro do universo dos sujeitos participantes da pesquisa. Ao articular os três níveis de análise, visou-se uma aproximação da fenomenologia complexa própria das dimensões dos relacionamentos entre artista, obra e recepção/interpretação.

Foram escolhidas cinco obras de Alex Grey que, pela recepção do pesquisador, poderiam ser agrupadas na temática: "corpo e transcendência". As obras foram produzidas no hiato de dez anos, entre os anos 1986 e 1996 (ANEXO 6). Os critérios utilizados foram os seguintes:

- O número de obras (5) foi utilizado de forma pragmática, pensando na otimização e limites (de tempo, dos participantes) do método aplicado para a pesquisa de campo;
- na escolha das imagens, foram priorizadas as que demonstram o corpo, especialmente na presença do característico Raio-X das pinturas do artista e da espiritualidade expressa no corpo por Grey, por exemplo, na dissolução do corpo nas obras compostas nos *Espelhos Sagrados* (*Sacred Mirrors*);

- o tema da transcendência, por não ser um fenômeno claramente expresso, dependeu da recepção das obras pelo pesquisador, que se apoiou na sua própria recepção das obras para a escolha.

Foram escolhidas as seguintes obras:

1 - *Praying*, 1984;

2 – *Theologue*, 1986;

3 – *Body\Mind as a vibratory field of energy*, 1987;

4 – *Namastê*, 1994;

5 – *Wonder*, 1996.

Duas delas pertencem ao conjunto de obras, estabelecido por Grey, nomeado de *Progresso da Alma*. São elas: *Praying* e *Theologue*, de 1984 e 1986 respectivamente. Grey expressou-se do seguinte modo sobre o conjunto *Progresso da Alma* (1990, p.71): "A seleção de pinturas, que segue, veio depois dos Espelhos Sagrados. Embora não pintadas como uma série, elas foram arranjadas para insinuar uma evolução na autoconsciência".

A jornada expressa por Grey, no conjunto de obras *Progresso de Alma*, demonstra as aproximações entre corpo e a experiência numinosa, em seus aspectos emocionalmente intensos, através de momentos marcantes na vida de uma pessoa, do beijo, passando pelos aspectos da maternidade, a constituição de uma família, a oração, a iniciação (morte-renascimento), o enfrentamento da sombra até a atitude espiritual e consciência da dualidade de relações do homem com o mundo.

Especificamente sobre as obras *Praying* e *Theologue*, pode-se dizer que, enquanto a primeira abre o conjunto *Progresso da Alma*, a segunda faz seu fechamento, sendo a última obra deste conjunto. Em *Praying,* uma pessoa encontra-se com as mãos juntas em posição de oração. Um sol aparece na mente e no coração da pessoa retratada (GREY, 1990) e de uma luz interior "do centro do cérebro, um halo emana e rodeia a cabeça. O halo é inscrito com sinais de contemplação de seis diferentes caminhos" (GREY, 1990, p.72). Aparecem as seguintes imagens/inscrições:

> [...] os símbolos do yin/yang do taoísmo; a descrição da magnitude de Brahman, do Hinduísmo; o lema da fé Judaica: 'Escute, Oh Israel: o Lord nosso Deus, o Lord é Um'; o mantra Budista Tibetano, 'Om Mani Padme Hum', uma prece para o desvelar da mente da iluminação; As palavras de Cristo da "Oração do Senhor", em latim; e uma descrição de Allah ao longo, com uma oração islâmica, 'Não há Deus senão Deus, e Muhammed é seu mensageiro'. (GREY, 1990, p.72).

O trabalho *Praying* ainda marca o início das denominadas pinturas em Raio-X. No retrato, a figura em oração encontra-se com os ossos cercados por carne e energias vitais. De acordo com o Grey (2001a), a figura rezando, pintada, expressa uma visão de mundo mais espiritualmente orientado do que em suas obras mais jovens, aludindo a uma dimensão mais elevada de luz sutil interior que chamou de linguagem sagrada. Grey (1990) buscou expressar o que entende ser um núcleo de uma luz que transcende, une e se manifesta em vários caminhos espirituais.

Em relação a *Theologue*, o artista estadunidense conta de uma experiência pessoal na qual, durante uma meditação, entrou em um estado onde todos os sistemas de energia encontravam-se alinhados e fluindo, sendo este o estado que previu (envisioned) em *Theologue* (GREY, 1990).

Além de compor um conjunto de obras visuais, que denominou *Progresso da Alma*, Grey (2008) escreveu uma poesia com nome análogo (ANEXO 7).

Em *Wonder,* de 1996, Grey pinta sua filha, Zena, olhando a lua, enquanto seu corpo, representado da cabeça até os ombros, é pintado em Raio-X. Suas veias e nervos são pintados em vibrantes e intensas tonalidades de azul e amarelo. Sua cabeça se apresenta em uma diagonal para cima, com olhar voltado para a lua. Uma luz intensa emana, aparentemente, da glândula pineal de Zena, com dois brilhos intensos, um indo para cima e outro indo em direção à lua, na diagonal esquerda. Uma energia branca fluorescente emana de todo corpo da jovem. Da lua, posicionada no alto esquerdo do quadro, emanam ondas em arco-íris. Uma criança, diz Grey (2012), "olha fixamente a magnificência celestial, radiando atmosferas vivas com formas-pensamento".

Quanto as outras duas obras, não foi encontrado material escrito de Grey ou comentadores sobre as mesmas. As duas obras estão presentes no livro *Transfigurations,* de Grey. Em *Namastê,* Grey pinta uma mulher realizando a saudação oriental. A mulher permanece de olhos fechados, aparentando um olhar interior; a mesma se encontra em posição de meditação. O corpo, retratado em Raio-X, encontra-se nu na imagem. Nota-se a presença de duas mandalas, uma que circula a cabeça da personagem e outra, seu útero.

Em *Body/Mind as a vibratory Field,* o próprio corpo humano, embora mantendo sua forma, seu aspecto formal, já não aparece em órgãos, sangue, veias, face, identidade. Nesta obra, Alex Grey demonstra energias ondulares em toda extensão da tela; não parece haver distinção nítida entre energia do corpo e energias do ambiente, embora o corpo seja demarcado por linhas divisórias. Há diversas linhas que cruzam o

centro, localizado, na obra, próximo ao coração e, segundo a filosofia iogue, ao chacra cardíaco.

O corpo, em sua obra plástica, é pintado como em um Raio-X; é visto por dentro, assim como, comumente, possui articulações a níveis espirituais, como a pintura de chacras e energias sutis no entorno da pessoa. As pinturas de Grey visam servir "[...] à causa da iluminação religiosa. Elas são terapêuticas em intenção, como a religião o é em seu melhor" (LARSEN, 2001, p.49). Essa forma de organização da pintura pretende reunir corpo e psique, a dimensão da anatomia a uma que Grey entende como sutil, expressando o que ele acredita ser uma visão integral do ser humano.

David Le Breton (2011) analisou as duas vias que traduzem as intenções da Modernidade sobre o corpo humano: a via da suspeita e a da salvação pelo corpo. Na primeira delas, o corpo é percebido através de sua fragilidade como uma parte maldita da condição humana "para que a técnica e a ciência felizmente concordam em remodelar, refazer, 'imaterializar', para, de certa forma, livrar o homem de seu embaraçoso enraizamento na carne" (BRETON, 2011, p.349). Na outra via, existe uma exaltação do corpo através da obsessão pela forma, a busca do uso do corpo enquanto mercadoria, que promove a sedução e deve ser modelado, com uma forte tendência à busca da juventude (BRETON, 2011). Segundo Le Breton (2011, p.351):

> A história do corpo, no interior do mundo ocidental, escreve-se desde o Renascimento com um empreendimento sempre crescente no espelho tecnocientífico, que o distinguiu do homem e o reduziu a uma versão insólita do mecanismo.

As obras de Grey, no entanto, não se encaixam perfeitamente em nenhum destes modelos. Por um lado, é manifesto o movimento de transcendência do corpo, o corpo se aproxima de realidades consideradas espirituais, entretanto, não aparecem nas imagens de Grey a busca de um remodelamento ou de fazê-lo novamente, embora seja possível dizer que existe uma expressão de uma "imaterialização", livrando o homem de seu elo e limitações da carne. A imersão de Grey está ainda mais distante do outro polo, que busca tratar o corpo como item de consumo, em uma busca pela juventude. Ao contrário, as obras de Grey (2001a) expressam reiteradas vezes a aproximação com a morte, a fragilidade de corpo. O empreendimento técnico-científico é colocado entre parêntesis na obra de Grey, isto é, encontra-se presente um profundo estudo anatômico e sua expressão nas imagens, no entanto, a expressão analítica da fisiologia encontrada em minuciosos detalhes nas imagens de Grey é sempre subvertida por um

posicionamento com uma visão energética, espiritualista e que atravessa diversas crenças e fundações religiosas.

As imagens de Grey incorporam o corpo e a psique, outrossim incorporam uma espiritualidade relegada à sombra pelo paradigma materialista (LARSEN, 2001). Os dualismos entre corpo e nudez, o corpo, enquanto via de suspeita, e o corpo, enquanto salvação, foram abandonados na obra de Grey, assim como a dualidade corpo místico versus corpo, enquanto anatomia ou fisiologia. Grey reúne diversos aspectos do corpo, visando considerá-lo como elemento indispensável para a transformação do indivíduo e da sociedade, reforçando a dimensão do sagrado (de sua experiência) da pessoa como um todo, distinguindo seus traços das visões tecno-científicas acerca da corporalidade e dos sujeitos.

8. ANÁLISE DOS RESULTADOS

Neste são apresentados os resultados da pesquisa e será realizada uma análise inicial deles, notadamente a apresentação das Ideias Centrais (IC) e dos Discursos do Sujeito Coletivo (DSC) propriamente ditos, produzidos a partir do material das entrevistas. Os procedimentos seguiram as etapas exemplificadas no Anexo 08.

Com fins de compreender as respostas subjetivas de estudantes da PUC-SP, catalisadas pelas obras expostas do artista Alex Grey foram analisados os nove Discursos do Sujeito Coletivo (DSC) gerados a partir da sistematização dos dados coletados no trabalho de campo da presente pesquisa. A análise simbólica das estórias compõe, igualmente, os resultados. As estórias completas seguem no Anexo 09.

Os IC, para facilitar a compreensão, aparecem no alto dos quadros com o nome de "DSC", já indicando sua correspondência ao DSC apresentado por meio das expressões-chave dentro da parte inferior dos quadros.

Alguns dados preliminares apresentados antes dos DSC referem-se aos dados sócio-demográficos colhidos dos participantes da pesquisa:

	Masculino	**Feminino**
Sexo	7	8

Idade	**Quantidade**
18 aos 20 anos	7
21 aos 23 anos	3
24 aos 26 anos	2
27 aos 29 anos	2
Acima de 29 anos	01 (com 30 anos)

Curso	**Quantidade**
Psicologia	4
Administração	3
Pós-Graduação em Psicologia Clínica	2
Ciências Econômicas	1
Pós-Graduação em Educação	1
Ciências Sociais	1
Pós-Graduação em Ciências Sociais	1
Comunicação	1
Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica	1

A amostra foi bastante homogênea quanto ao sexo. Os cursos predominantes foram psicologia e administração, em nível de graduação, que juntos quase chegam aos 50% dos participantes da pesquisa. Apesar disso, com um N de 15, houve significativa variação de cursos, com um total de 09, com alunos de graduação e pós-graduação.

8.1. DSC 1 - Apreciação da Composição

O DSC 1: "Apreciação da composição" é dividido em dois subconjuntos: o DSC 1A e o DSC 1B. Observa-se, no DSC 1A: "Composição da obra e dinâmica" - uma grande variedade de evocações psíquicas decorrentes da imagem. Foram organizadas neste DSC representações relativas à composição da obra, seus aspectos estéticos e a dinâmica de apresentação das imagens.

No DSC 1B, a obra é vista de forma radicalmente diferente do que no DSC 1A, isto é, aquela é tomada em suas dimensões de não complexidade, banalidade e ausência de sentido. Trata-se de uma dimensão coletiva de uma crítica e de um desagrado a aspectos das obras de Alex Grey apresentadas, tanto técnicas, de superficialidade das obras, quanto éticas.

DSC 1 - Apreciação da produção	
DSC 1A	Composição da obra e dinâmica
São imagens peculiares, estranhas, bonitas, surpreendentes, familiares, com simetria das obras. Certa ordem, eu gostei de todas. Tentei identificar o que a imagem queria me passar, mas não são imagens fáceis de se entender. As próprias posições, a questão dos pontos, são coisas que eu já vi. O que eu senti foi dissonante. Tipo em relação à música, MPB, bossa, tem aqueles acordes mais dissonantes, bate no ouvido assim meio estranho, mas é bom. É muito mais uma exposição que uma desorganização, porque você vê que ele está meditando, mas a meditação que ele faz é pôr no plano cartesiano, organizar o interno. Embora todo mundo estivesse com cara de paisagem, estava todo mundo muito tranquilo. Talvez se tivesse uma careta tivesse um efeito diferente do que a cara tranquila. Talvez seja exatamente para não representar, mas para impressionar. Isso eu achei interessante, porque, se de fato isso estiver acontecendo com seu corpo, você ficar calmo é meio difícil, né? Não esperava que as imagens fossem tão elaboradas. Ele coloca as veias certinhas, os órgãos no lugar. A segunda eu gostei,	

porque tinham várias imagens. Era bem psicodélica, mas, apesar de familiar o conteúdo, o jeito que foi apresentado causou estranheza. A quarta tem alguma coisa mais pirada. Não era forte, mas estranha. As outras, achei mais bonitas e precisas. Cada imagem tem uma interpretação individual para cada pessoa. Eu desenho também, então procuro ver como ele está fazendo. A que eu gostei mais foi a primeira - três pontos de fuga. E ele usa, bem direitinho, as teorias orientais. A gente está falando para não focar tanto na técnica, mas, obviamente, o artista foca.

Ao mesmo tempo que ele faz uma coisa transparente, tem certa expansividade. Parece que relativiza os espaços da matéria. Sente até um pouco fora do corpo. Teve uma hora que me deu a entender que tinha mais que figura e fundo, uma sensação 3D na terceira imagem, acho que da mulher. A terceira dá uma sensação de admiração pelo nível que chegou o Alex Grey: a mistura das duas esferas. Parecia que estava calma. As cores me deram a sensação que tinha isso. Me deu a impressão de como se ele estivesse indo cada vez mais fundo e, na última imagem, saiu. Ficou muito intenso e saiu. Passou por uma imagem escura, cinzenta, depois imagens mais fortes e, de repente, uma mais tranquila, mais calma. Acho que está sendo projetado, de acordo com a que estas obras foram feitas. Do início ao fim, houve uma transformação no modo como eu estava recebendo. No início era a imagem de um corpo em que estava evidentes aspectos espiritualistas, energéticos, como se fosse algo separado, mas, no final, era só um sujeito, independente de haver aquela imagem de algo energético, espiritual.

DSC 1 - Apreciação da produção	
DSC 1B	Não complexidade, banalidade e ausência de sentido

A primeira coisa que eu sinto é que eu já conhecia o Alex Grey e acho intragável. Tecnicamente é muito bom, mas eu acho o trabalho dele bobo, um pouco raso, falta alguma coisa. Você tem a montanha e tem o fogo, mas cadê a água, o mato? Tá faltando uma parte. A segunda imagem tem bastantes círculos. Parecia que era a porta de uma igreja com muitos círculos, mas também círculos demais. É um sentimento, uma sensação de não completude. Uma super complexidade técnica, mas a complexidade do pensamento, da estruturação... Às vezes você vê outro quadro que é tecnicamente muito mais simples, mas é muito mais complexo no pensamento que ele traduz.

Alguns quadros eu fiquei: “não tem muita coisa, queria transferir o quadro”, se for falar

de desconforto, vai ser nesses que não me passam nada. Ou é muito raso mesmo ou muito fundo e acaba sendo raso porque eu não consegui interagir com aquilo ou interpretar, de alguma forma, ou gosto de outros tipos de arte e outros tipos de arte me tocam mais. Parece que hoje em dia é aquela coisa da profundidade de existir e o cara tenta representar isso e acaba virando uma forma de banal que você vê todo mundo. Todo dia alguém no facebook posta: "nossa eu to super pensando, sentindo meu corpo" e posta uma obra do Alex Grey. Já paralisou, parece. A minha mãe é psicóloga transpessoal e tem uma questão de energia, fluxo de energia, chacra e tal. Eu sei um pouco, mas é meio estranho ver em um quadro. Parece meio comercial. Não parece muito bem desenhado, só pôs com uns efeitos de cor. As imagens são bem comuns. Você vê desde a imagem de Buda até a lojinha de yoga da sua esquina tem sempre estas imagens. Tão sempre presentes no cotidiano ou nos relatos das pessoas rezando. Se o cara até tem que fazer isso, porque ele não pensou mais na cabeça dele antes de fazer?

As imagens no DSC 1A apareceram como peculiares, estranhas, até mesmo como dissonantes. Apesar disso, trata-se de uma dissonância compreendida a partir das características estéticas pouco convencionais de exposição das obras de Alex Grey, nomeadas como "bonitas, surpreendentes", apreciadas pela sua estética. O conteúdo das imagens parece familiar e tendendo ao ordenamento. São imagens tomadas como de difícil entendimento. No surgimento das obras como dissonantes, não convencionais e difíceis de entender, segundo a compreensão da Estética da Recepção, pode-se observar uma assimetria entre obra e receptores. O vazio, que surgiu na dificuldade de interpretações das obras, que atravessou mais de um DSC, pareceu mobilizar representações projetivas. De acordo com Iser (1979), pertinente às representações projetivas, a recepção da obra só tem êxito mediante a mudança do sujeito da recepção. O vazio presente nesta relação, a dificuldade de nomear e interpretar deve ser tomada como historicamente constituída, mas, igualmente, como tendências coletivas, socioculturais. Trata-se de uma distância estética, na qual a obra se particulariza por meio do rompimento com códigos sociais predominantes.

No DSC 1A, o sujeito coletivo compreendeu as imagens como revelando uma modalidade de corpo, com aspectos espiritualistas e energéticos, como melhor apresentado nos DSC 3: "Energia e Religiosidade" e 6: "Corpo Material e Espiritual".

Na estória do participante 13M, houve menções à repetição da imagem do fogo ao longo da exposição das obras. Os personagens tornaram-se uma família que ficou disposta em torno de uma fogueira, isto é, próxima ao elemento fogo, que se repetiu nas imagens. O fogo, na consideração do participante da pesquisa, remeteu ao conforto proporcionado pela lareira, pela casa aquecida. Embora o fogo possa ser compreendido como elemento que dissolve, derrete, aqui é compreendido, a certa distância, como um fogo que mantém unido, aconchega, promove conforto.

Embora expresso em menor proporção na amostra, houve no DSC 1B: "Não complexidade, banalidade e ausência de sentido", um direcionamento discursivo, significativamente distinto da proposição no DSC 1A, que relatou gostar das obras apresentadas e possuir admiração pelo artista. Tratou-se, no DSC 1B, de uma dimensão coletiva de crítica e de um desagrado a aspectos das obras de Alex Grey apresentadas. O aspecto desagradável pareceu provir não apenas das dimensões técnicas da obra de Grey, embora as mesmas apareçam como imagens "não muito bem desenhadas", mas, sobretudo, da recepção sociocultural de sua obra e sua utilização por pessoas de suposta espiritualidade, em redes sociais virtuais, para expressar sentimentos, considerados pelo sujeito coletivo 1B, como superficiais. Esta consideração pode tanto se caracterizar como uma possível defesa, no caso da obra trazer elementos que sejam ego-distônicos, como, por exemplo, a expressão espiritual fora de dogmas estabelecidos, quanto delinear características da sombra, indicando uma atitude de interesse de reforço positivo pelo olhar coletivo, mais do que uma atitude autêntica, o que poderia caracterizar uma espécie de materialismo espiritual, uma busca utilitarista do fenômeno religioso. Outra dimensão desta preocupação crítica do sujeito coletivo 1B com uma espiritualidade considerada materialista, seria encontrada no âmbito comercial da obra, que colocaria, em imagens, fenômenos humanos relativos à religiosidade, isto é, retiraria da ordem do espiritual para inseri-lo em dimensões do capitalismo como comércio e aumento do valor de venda dos quadros. A crítica apontou, com efeito, um fato encontrado na sociedade contemporânea.

A partir do DSC 1B, alguns elementos de sombra coletiva e pessoal podem ser inferidos. Tomando como perspectiva o potencial de mudança da arte na visão de mundo de uma época, uma mudança de consciência, a expressão deste potencial pode suscitar defesas pessoais ou coletivas, na busca da manutenção do status quo. A dialética autorregulatória e o tensionamento gerado possibilita a emergência de novas

sínteses, tanto individuais quanto coletivas. De acordo com Jung (1930/2011c, par. 153):

> Todas as épocas têm sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos. Cada época pode ser comparada à alma de um indivíduo: apresenta uma situação consciente específica e restrita, necessitando por esse motivo de uma compensação. O inconsciente coletivo pode proporcionar-lhe tal instrumento, mediante o subterfúgio de um poeta ou de um visionário, quando este exprime o inexprimível de uma época, ou quando suscita pela imagem ou pela ação o que a necessidade negligenciada de todos está almejando.

As respostas subjetivas do sujeito coletivo indicariam também uma dificuldade de interação com a obra, do mesmo modo que ocorreu no DSC 1A, mas, nesse caso, a dificuldade de compreensão pode ter conduzido à crítica. Pode-se conjecturar que o vazio experimentado, na dificuldade de nomeação do sentido da obra, permite uma surpresa ou estranhamento e pode provocar uma mudança ou conduzir à experiência de banalização. Pode haver uma outra modalidade de defesa, uma racionalização diante de um impacto de algo que não foi compreendido. Observou-se que o sujeito coletivo 1B identificou uma sombra de ganância, como se a obra e o artista apresentassem atitudes utilitaristas, com uma complexidade técnica que não é seguida da estruturação complexa do pensamento; a obra é tomada como comercial e banal. Ressaltou-se que os vazios foram preenchidos a partir de vivências coletivas anteriores, como, no caso do sujeito coletivo, atribuir a usuários do facebook uma atitude superficial e banalizada: "todo dia alguém no facebook posta 'nossa, eu to super pensando, sentindo meu corpo' e posta uma obra do Alex Grey. Já paralisou, parece". O horizonte de expectativa do sujeito coletivo, neste caso, indica a possibilidade de uma reprovação prévia das obras, na identificação deste, de um modo de apropriação das obras de Alex Grey, por um conjunto de pessoas, que as utilizam para receber um valor afetivo, relacionando-as a um conhecimento particular do próprio corpo.

8.2. DSC 2 – Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens

O DSC 2 origina-se da IC: "Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens", dividindo-se em 05 discursos, cada qual com sua IC ligada à mencionada e mais ampla IC. Estes DSCs foram caracterizados pela menor presença de pensamentos, mas com o foco nos discursos de afetação, tanto agradáveis, causadores de bem-estar (DSC 2A), quanto evocadoras de mal-estar (DSC 2B). Houve discursos que se caracterizaram pelo valor e/ou pela qualidade da afetação (boa, ruim, causadora de mal-estar ou bem-estar),

por um tipo particular de conexão (DSC 2D) ou que destacou a intensidade do efeito, embora, com pouca clareza, sobre a qualidade do mesmo (2E). Finalmente, houve as intensidades não-especificadas, as indiferenças e a dificuldade de nomear os afetos, sentimentos ou sensações evocadas pelas imagens, embora, claramente, tenham ocorrido (2C).

DSC 2 – Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens	
DSC 2A	Sensações de bem-estar
Causaram bem-estar, tranquilidade. As imagens me trouxeram um sentimento de energia, acho que era emoção. Senti que eu também posso ter essa energia. Uma coisa da energia da pessoa se conectando consigo mesma, conectando a energia de fora, com o universo. Me passa muito essa questão da sensação querendo aflorar e irradiar e transcender e buscar o equilíbrio, a paz. Gostei da cor, do contraste das cores, alegres, vivas e nada muito escuro. Acho bonito mais claro. A primeira imagem foi mais tranquila. Trazia muito uma sensação de paz e a ideia de calma. É a mais bem recebedora, digamos assim. A segunda é uma imagem que me trouxe certa paz, uma tranquilidade. A terceira me trouxe uma sensação boa. Parece que ela está meditando, traz tranquilidade. É uma coisa que também procuro fazer para me acalmar, porque a gente faz muita coisa durante o dia. A última eu gostei muito, porque a criança passou uma impressão de calma, pacífica, muito serena assim. Acho que essa me trouxe mais bem-estar que todas, porque são imagens fortes, tão ricas em detalhes. Ficou mais bem feita, bem construída. Foram detalhes que me impactaram. Todos os detalhes pintaram os meus olhos. Despertaram um leve sentimento de conforto e plenitude, tênue, se é que tem como sentir algo tênue de plenitude. O menino olhando para a lua... essa projeção dele eu achei bonita, achei uma coisa meio cerimoniosa até. Acho que é questão de identificação e a cor também eu gosto; é bonita, essa coisa de angústia, azul. As cores frias da última imagem foram legais como estivesse descarregando. A imagem de uma mulher, de um cara, aí mais uma imagem de um cara, de uma mulher e aí, de repente, tem uma criança ali. Achei bem bonita a noite e aquele contraste em volta, formando uma imagem bem bonita, pela beleza da imagem. Achei que, na última, apesar de ter falado que moveu algo muito forte em mim, foi algo gostoso, reconfortante também. Foi algo assim como comer uma comida diferente, mas muito gostosa.	

DSC 2 – Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens	
DSC 2B	Sensações de mal-estar e incômodo
Dá certa impressão não muito confortável de olhar, porque elas estão muito, digamos, acho que são fortes as imagens. É como se pudesse ver alguns estados por elas, como se fosse um Raio-X. A sensação de transcendência sufocada, de impossibilidade, de sufocamento me causa desconforto. Algumas imagens me incomodaram um pouco mais No quadro dois eu lembro que, no começo, eu fiquei um pouco perturbado, porque não tinha foco mesmo, "Nossa, o que que eu olho?". A quarta eu não gostei, achei muito feia, estranha. Ele ficava olhando, encarando. Não sei identificar o porquê, mas não gostei muito dessa imagem, mas nada demais. Para mim, ela parecia uma coisa intensa, mas não intensa boa. Me despertou uma certa apreensão porque parecia sisudo e a cor.... Eu senti uma coisa querendo me afastar, tipo, não quero ficar olhando. Acho que eram muitas cores, eram muito fortes, era muito... Eu fico falando da cor, mas é que a cor me causa a impressão mais forte. Quando a cor é muito intensa, é mais forte. É uma coisa que eu sinto que é muito interna, é como se a visão dele parecesse uma coisa muito terceiro olho... não sei se elas estavam muito puxadas para o vermelho, para o laranja e deram uma impressão de raiva, sangue, aí não me deu uma impressão muito boa. É que eu estou com essa palavra na cabeça de livre-associação: repugnância. Mas não é repugnância; não fiquei com nojo, fiquei com vontade de me afastar e não quis ficar olhando muito. Esta sensação de estar chegando perto, que estava me puxando mesmo, tipo, eu estou com dor de cabeça agora... Nossa, eu quero ver até outra coisa, não quero ficar com ela na cabeça. Que coisa horrorosa! O olho dele é muito esbugalhado, dá para ver as veias. Acho que dá para ver que eu estou meio... não sei... Na quarta imagem senti mal-estar, porque eu senti essa identificação por causa de uma pessoa que eu ficava, que eu sentia que era muito racional e isso me irritava. Acho que a pessoa que eu mais gostei na minha vida... eu me apaguei muito, só que eu sentia que eu estava muito apegada e a pessoa tinha total controle da situação e eu não. E isso me incomoda até hoje. Esta que teve desconforto mesmo	

DSC 2 – Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens	
DSC 2C	Intensidade não especificada, indiferente e dificuldade de nomear
Esta sensação de estar chegando perto. Eram muitas cores e todas elas (as imagens) são	

menos fixadas. As formas são meio expandidas. Então dá essa sensação no corpo mesmo, que ele coloca na obra. Dá um pouco essa sensação de expansão do corpo. Todos eles têm uma aura. Eu senti meio que uma identificação com o todo. A primeira, por causa destes limites, que são as linhas, para mim, que, como ser humano, acho que estes limites existem. A segunda imagem já não me causou grandes emoções. Não tive nenhuma emoção muito grande... as vezes você vê um quadro e fala: "puta merda", você fica meia hora olhando e aquilo mexe, faz seu estômago revirar. Acho que foram imagens meio que comuns.

E a questão de sentimento... Não é de relação de apatia, desconforto, indiferença, porque são imagens que dizem muito. Não é de repulsa, também não é de extrema aprovação. Nenhum elemento, ou objeto das imagens, ou figura me causou desconforto. Acho que na última imagem eu senti alguma coisa meio estranha... Acho que muitas pessoas devem falar isso: "algo estranho né?". A gente não sabe nomear muito bem. Mas era algo que até eu falei... da insatisfação da Índia... vai transformar a própria insatisfação minha e, talvez por isso, eu não consiga nomear muito bem.

DSC 2 – Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens	
DSC 2D	Conexão com as imagens
No quadro dois, eu lembro que, no começo, fiquei um pouco perturbado, porque não tinha foco: "Nossa, o que que eu olho?". Mas depois eu entendi... me conectei com o quadro, daí gostei... acho que foi o que eu mais demorei. E acho que no quinto, eu achei muito sereno... me veio uma tristeza da pessoa, só que não procurar a tristeza que ele ia carregando e que lidava com isso; a menina olha para a lua e a lua emana uma energia... e ela emana também uma energia, uma contra energia. É uma prática comum, eu pelo menos considero comum olhar para o ambiente... tenho mania de ficar na janela olhando para as coisas, para a rua, para a lua, para as nuvens. Eu me identifico.	

DSC 2 – Sensações e sentimentos catalisados pelas imagens	
DSC 2E	Intensidade destacada
As imagens fortes, impactantes... eu acho que me tocaram; a segunda e a terceira é um pouco mais forte. Me senti mais desperto, que até agora eu estava no meu aparamento, estava meio sonolento. Na antepenúltima, que era a cara, ele está muito vermelho, parece que a cara estava me puxando e eu comecei a imaginar que a ordem das	

imagens era como se tivesse alguma coisa entrando mais fundo...

Para Ken Wilber, um teste para saber se uma obra de arte constitui-se como "grande arte" é o primeiro olhar sobre a mesma; a grande arte levaria o observador a ficar "sem ar". Wilber (2001) comenta que um dos grandes prazeres de sua vida é mostrar a arte de Alex Grey para as pessoas pela primeira vez: "eles sempre suspiram, maravilhosamente" (2001, p.XIV). Embora tenha-se notado afetos semelhantes (Ex: DSC 2A), não se pôde afirmar que ocorre via de regra. (ex: no DSC 2B e no 2C). Em vez do suspiro maravilhoso, foram encontrados distintos suspiros, do maravilhoso e da aflição.

No DSC 2, os sentimentos e as sensações catalisadas pelas obras remeteram aos participantes da pesquisa, a distintas experiências de "expansão" (do corpo, de ligação energética de si com o ambiente, de transcendência) ou a um sufocamento desta expansão. As experiências foram relativamente fortes, considerando o curto período de exposição das imagens e a expressão de estados psíquicos semelhantes aos ENOC, ao longo da interação com as obras. As imagens foram tomadas como boas ou ruins, mobilizando tranquilidade e inquietação e, em menor grau, indiferença. As sensações, tal como as compreensões, também levaram a certa dificuldade de nomeação do conteúdo emergente durante a interação.

No DSC 2A o sujeito coletivo indicou reações de tranquilidade, bem-estar, assim como sentimentos de energia, emoção e a possibilidade de ter essa energia. Salientou-se a possibilidade de, através da obra de arte, os participantes descobrirem uma fonte de energia anteriormente pouco conhecida. Pode-se conjecturar que um afeto inconsciente e, portanto, não acessível ao complexo do Eu seja projeto e posteriormente passível de ser integrado à consciência. Nessa linha de interpretação, a própria sensorialidade estimulada pelas cores fortes poderia levar a um despertar e ativação da consciência. O DSC 2A expressou sua ideia de uma ligação energética da pessoa, da imagem e do universo. Nota-se, mais uma vez, o quanto é difícil separar uma apreciação estética de uma projeção pessoal, como no discurso: "da sensação querendo aflorar, irradiar e transcender, buscando equilíbrio e paz".

As cores que geraram agrado para o sujeito coletivo: "alegres, vivas e nada muito escuro" demarcaram uma preferência na luminosidade em vez da escuridão, que, em algumas situações, poderia representar algum aspecto do inconsciente temido, amedrontador naquele momento.

Quanto às imagens específicas, a primeira produziu uma sensação de paz e a ideia de calma, como imagem bem recebedora. A primeira foi uma imagem de meditação, que, tipicamente, associa-se a dinâmicas de ordenamento e paz interior. Alex Grey (2001a, p.133) refere-se a arte sagrada, na qual inclui a Arte Visionária: "Contemplando um bonito trabalho de arte sagrada, alguém pode momentaneamente relembrar o centro silencioso do mistério, que é nossa própria alma", neste caso específico, houve uma evocação de paz e calma em decorrência da imagem de meditação, uma imagem de uma prática muito utilizada em experiências religiosas.

A segunda imagem trouxe igualmente paz e tranquilidade. A terceira, também relacionada à meditação, evocou as mesmas sensações, em uma relação de franca oposição entre o acalmar-se, tranquilizar-se gerado pela meditação e o estresse e o excesso de atividades da vida cotidiana. Se alguma imagem catalisou mais impressões, afetos, sensações de bem-estar, não há dúvidas de que seja a última, particularmente, pela presença da criança.

A imagem da criança começou a ser reverenciada pela sua dimensão estética, seus detalhes técnicos, suas belas cores e construção; tudo impactou, "pintou aos olhos" do sujeito coletivo. A imagem, considerada cerimoniosa, despertou um leve sentimento de conforto e plenitude. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa on-line (2008-2013), entende-se plenitude como: "1. Estado do que se acha completo, inteiro, cheio; 2. Superabundância, grandeza; 3. Uso legal".

É possível entender melhor o bem-estar gerado pela imagem da criança após a análise do DSC 4, que destacou muito essa imagem.

Ao mesmo tempo que as cores quentes provocaram a sensação ou aumento da energia, a cor fria, o azul, evocou um prazer, um prazer pela angústia e, igualmente, uma sensação de descarregamento, decorrente da sequência das imagens. A imagem da criança foi exibida logo após a imagem "*praying*", onde se viu uma abundância de cores quentes. Esta passagem pareceu provocar, no sujeito coletivo em questão, uma sensação de prazer pela redução de intensidade. Seria um prazer por algo vagamente conhecido. Ao mesmo tempo que ocorreu um sentimento de prazer pelo alívio, ocorreu um prazer pelo impacto da imagem da criança. Tomou-se a imagem da criança como algo muito forte, impactante, "como comer algo diferente", isto é, não é um sabor típico, não é um prazer comum, um usufruir banal, trata-se de algo de outra ordem.

No DSC 2B, encontraram-se os discursos relacionados a sensações e sentimentos de mal-estar produzidos ou estimulados por uma ou mais das imagens pertencentes ao conjunto exposto.

Tal como no 2A, as imagens apareceram no DSC 2B como fortes. A força da recepção da imagem nos remete à qualidade de numinosidade do evocado, bem como a intensidade das sensações e sentimentos. Não se trata apenas de agradável ou desagradável, bom ou mau, mas, igualmente, da força particular da energia psíquica que catexia a interação com as imagens. No caso do DSC 2B, a impressão não é confortável. O sujeito coletivo mencionou o Raio-X particular das obras de Grey, bem como uma espécie de "transcendência sufocada, de impossibilidade, de sufocamento", que causou desconforto.

Se houve uma imagem preferida – mais causadora de prazer e bem-estar, notadamente a última imagem da criança, houve, igualmente, uma interação do mal-estar, mediada especialmente pela quarta imagem, denominada "Praying". A quarta imagem encara, é feia, sisuda, estranha e levou a intensidades distintas de desagrado. Do sutil "nada demais" até o desejo claramente exposto de afastar a imagem, de não relacionar-se com ela. Pareceu tratar-se de uma projeção do conteúdo da sombra. No entanto, pela coletividade da resposta evocada em relação a imagem 04, pode-se refletir quanto à possibilidade de uma sombra que não é propriamente individual, mas atravessa o inconsciente da cultura. As cores são tomadas pela sua excessiva intensidade, no inominável "eram muito fortes, era muito..." sem que uma palavra alcance a qualidade daquele desagrado. Nota-se apenas a energia psíquica mobilizada. "É como se a visão dele parecesse uma coisa muito terceiro olho", relatou DSC 2B, ao mesmo tempo em que foi localizado um mal-estar; a quarta imagem levou paralelamente a uma interiorização e a um aprofundamento de si. O que este olho vê que não pode ser visto? As características da recepção do DSC 2B evocaram, na concepção do pesquisador, a ideia de uma dimensão indesejável do Si-mesmo. A impressão que a imagem evocou para o sujeito coletivo, através de suas cores, é de raiva, sangue ou, na livre-associação, repugnância, nojo, embora "não é repugnância... não fiquei com nojo", as palavras foram evocadas e emergiram ao âmbito da linguagem, do discurso. Por fim, nomeou-se esta vontade de afastamento, de não-olhar e de estar, apesar disso, chegando perto. O sujeito coletivo chegou a ficar com dor de cabeça. O terceiro olho deu a impressão da imagem interagir com o DSC como anima ou animus, como mediador do inconsciente, imagem capaz de fornecer uma nova visão, um olhar ainda inexistente, um terceiro

olho, um olho esbugalhado. O olho, na obra, está fechado, mas, exatamente por isso e pelo Raio-X de Grey, o olho aparece na imagem em sua totalidade, de certo modo, o olho está paradoxalmente fechado e todo à vista.

Ao mesmo tempo o DSC 2B evocou a lembrança, a partir da quarta imagem, de um relacionamento amoroso, um relacionamento que lhe causou sofrimento. Foi relatada uma experiência de falta de controle sobre o relacionamento, pois ele afirmou ter se apegado, sem reservas, à pessoa amada; esta, de forma distinta, era muito racional (sic) e possuía total controle do relacionamento e isso o "incomoda até hoje". A quarta imagem expressou alguém que incomoda, causa sensações e sentimentos desagradáveis, pois deu: "uma impressão de raiva, sangue", intensidade, de algo ruim. Paralelamente, foi entendida como uma figura que tem controle sobre toda a carga de energias e afetos e, também neste caso, causa desconforto.

No DSC 2C encontraram-se os discursos relativos à IC: "Intensidade não especificada, indiferente e dificuldade de nomear", com a presença de sensações evocadas pelas obras que não são valorizadas pelo sentimento, por exemplo, como boas ou más ou causadoras de bem ou mal-estar. O sujeito coletivo expressou uma "sensação de estar chegando perto", com presença de sensações corporais, especificamente de expansão do corpo, isto é, pode-se considerar que as obras catalisaram estados não-ordinários de consciência, através da alteração das sensações e percepções. A expansão das sensações corporais, no campo da consciência, denota uma ampliação dela, mesmo que não estejam claros ao sujeito coletivo os significados no campo do pensamento que possam explicar, ou tornar explícitas, interpretações do fenômeno em questão.

Houve, no DSC 2C, a identificação com o todo das obras. A primeira, particularmente, pelos limites que são apresentados na imagem das linhas que demarcam a relação entre o ser e o meio. Houve também imagens sem grande impacto às emoções, como a segunda, ou mesmo as imagens em geral, por serem "meio que comuns". O sentimento não foi apatia, desconforto, indiferença, repulsa, tampouco, de aprovação, mas houve a identificação de algo estranho, difícil de nomear.

No DSC 2D o sujeito coletivo identificou uma perturbação inicial pela dificuldade do foco, no entanto, ele logo sentiu-se conectado às obras, através de identificações como, na quinta imagem, a identificação com a tristeza da personagem pintada na obra. Houve uma identificação e lembrança, igualmente, com a prática da quinta imagem de olhar para a lua e a troca de energia. O olhar voltado para a contemplação da natureza, presente na imagem, remete o sujeito coletivo à sua própria

vida, através da identificação com o hábito. Tal identificação conectou-o a uma vivência pessoal significativa, conferindo sentido às obras do artista e, ao mesmo tempo, possivelmente, reforçando as práticas da vida.

No DSC 2E a Ideia Central produzida foi: "Intensidade destacada". No discurso as imagens foram consideradas fortes, impactantes, tocaram o sujeito coletivo, que sentiu-se mais desperto, puxado pela imagem e, finalmente, compreendeu o processo de passagem das imagens como um aprofundamento que, neste caso, não é tomado por seu valor, apenas de forma descritiva. A imagem de aprofundamento, em conjunto com o aumento de energia, retomam a ideia de que exista um recolhimento da energia inconsciente projetada nas imagens.

8.3. DSC 3 – Energia e religiosidade

Esta IC foi contemplada em dois DSC - um afirmando a religiosidade e outro em torno do ateísmo. Os IC foram inseridos na parte superior direita dos quadros.

No DSC 3A, as imagens evocam a religiosidade, notadamente a lembrança de práticas ou temas tipicamente considerados espirituais, tais como: chacras, ioga, meditação, vibração de energia, espiritismo e perispírito. As imagens exerceram forte impacto afetivo. Foram consideradas familiares e absolutamente humanas, mas não cotidianas. No DSC 3A há uma identificação com as imagens pela própria vivência de ser religioso, de conhecer ou conversar sobre os temas observados. As imagens, portanto, não apenas representam os temas da espiritualidade, mas se aproximam nesta relação com o receptor das obras, como uma experiência energética.

As imagens remeteram aos participantes do DSC 3B a reflexão sobre a crença e a descrença em um Deus, bem como o interesse ou desinteresse sobre temas religiosos. Nota-se no discurso a possibilidade de adquirir, a partir da imagem de um Deus, a energia necessária para si, independente da inexistência de um Deus declarado ou reconhecido como tal ou de orientação religiosa, visto que o próprio DSC 3B, reconhecendo-se ateu, relata que as imagens trouxeram um sentimento de energia.

DSC 3 - Energia e Religiosidade	
DSC 3A	Religiosidade e energia reconhecidas (IC)
O que me surgiu foram situações mais espirituais do que cotidianas. Elas mexeram com	

o imaginário e já não me preocupava tanto com a imagem, mas com o aspecto quase energético que quase imanava daquelas imagens. Lembrei dos chacras, da ioga, de meditação, da oração, da vibração de energia, de espiritismo, pelo perispírito, na terceira imagem da Índia, mas depois me veio a imagem de Gaia. Essa coisa de energia do universo e da energia da pessoa. São imagens que não se veem sempre. A quarta imagem já parecia alguém que não tinha aquela espiritualização da primeira. Já vi algumas coisas em imagem, livros. Sou uma pessoa que tenho uma espiritualidade, pois sou muito católica. De alguma forma me foi familiar; as imagens aparecem bastante por aí, desde o início do homem, eu diria. Eu gostei. Tenho um amigo e a gente também já conversou, leu algumas coisas de Osho. Na segunda imagem me veio uma Mesquita. Imaginei que fosse por causa do colorido da imagem, do formato.

DSC 3 - Energia e Religiosidade	
DSC 3B	Ateísmo reconhecido
Como eu sou ateu, eu não acredito em Deus. As imagens remetem esse lado de eu não ter nada que eu siga, um Deus para buscar energia. Não me interesso por essas coisas. Você apenas adquire na imagem de um Deus a energia que você precisa para si mesmo. As imagens me trouxeram um sentimento de energia. São um ponto de reflexão. Senti as pessoas buscando em si a energia que precisavam. A questão da reza, imagino que seja para outras pessoas, mas eu não me identifico.	

No DSC 3A, as imagens evocaram a religiosidade e as dimensões energéticas das obras. Tornou-se presente no discurso a evocação de memórias de práticas ou temas tipicamente tidos como espirituais, tais como: chacras, ioga, meditação, vibração de energia, espiritismo e perispírito, temas “mais espirituais do que cotidianos”, em imagens “que não se veem sempre”. Ao mesmo tempo as imagens evocaram temas religiosos, com modalidades de imagem que “aparecem bastante por aí, desde o início do homem”, como a imagem de uma Mesquita, que o sujeito coletivo relacionou ao colorido da imagem e seu formato, a imagem de Gaia e, finalmente, da Índia. A Índia apareceu, no discurso, em conjunto com outras imagens religiosas, sendo este o motivo que levou a classificação do discurso sobre este país à religiosidade. Na estória do participante 3C, foi mencionado o místico armênio George Gurdjeff, que vivia entre a Rússia e o Oriente Médio (sic) e, na associação desses locais com a imagem 01, o participante viu uma passagem no canto, às margens desse lugar distante. Gurdjeff,

nesse espaço, buscava um caminho espiritual. Grande número de imagens que foram lembradas recordam uma espiritualidade oriental, algumas diretamente relacionadas às dimensões figurativas da obra de Grey, que deliberadamente pintou chacras, energias sutis e posições de meditação. Houve, no DSC 3A, uma identificação com a temática, tanto através da leitura, quanto por conversas com amigos, e pela experiência religiosa ou espiritual: "sou uma pessoa que tenho uma espiritualidade, pois sou muito católica" afirmou o sujeito coletivo. Na estória do participante 3C, identifica-se uma luta interna entre a espiritualidade e a indiferença, quando o protagonista da estória encontra em uma Mesquita uma máquina que tira fotos da aura e descobre sua própria aura emite ondas a todo momento. A estória identifica uma relação estabelecida com a imagem da energia e a ampliação dos contornos do humano, à medida que a energia não seria contida na carne. Na estória do participante 4L, o mesmo considerou que as imagens remetiam a: "uma série de momentos epifânicos, de epifania, de vários pontos de vista, de várias pessoas em situações diferentes". A estória de 6M tem como tema "campos de energia". Na estória um monge medita e, devido a seu grau de desenvolvimento espiritual, encontra-se cada vez mais desprendido da matéria; mas isso não significa um isolamento, à medida que ele conseguia reverberar com o mundo, embora fosse pouco notado. As práticas espirituais seriam práticas ligadas ao equilíbrio. Nem todas as personagens, na estória de 6M, foram compreendidas do mesmo modo. A impulsividade visceral do homem contrasta com o equilíbrio do monge que medita. As imagens fomentaram discussões sobre a natureza da realidade, da espiritualidade e do processo de individuação. A epifania, como manifestação do divino ou como inspiração súbita de caráter quase-religioso, nos remete à presença de uma *Imago Dei*. A imagem de Deus, não confundida com Deus em si, caracteriza a experiência psicológica de uma divindade, do Si-mesmo ou, neste caso, da fantasia de revelações. Destacou-se na estória do participante 8M a mesma temática: nela o personagem não tinha uma religião e, ao encontrar chacras, encontra uma e, mais especificamente, encontra a si mesmo. Ao encontrar a si, aumenta a sua ligação com a natureza, com as outras pessoas, consigo mesmo e tem uma melhoria na sua qualidade de vida, de saúde e do ambiente.

Importante destacar a experiência do sujeito coletivo, que remeteu à força das imagens a impressão de uma energia que provém desta relação. Enunciou o sujeito coletivo: "Elas mexeram com o imaginário e já não me preocupava tanto com a imagem, mas com o aspecto quase energético que quase imanava daquelas imagens". Neste sentido, a imagem não apenas evocou representações mentais de energia e

espiritualidade, mas mediou a produção de uma experiência de energia. As imagens, portanto, não apenas representaram os temas da espiritualidade, mas se aproximaram, nesta relação, com o receptor coletivo das obras, com uma experiência energética, que ocorreu não pela via do pensamento, mas do imaginário, da fantasia.

Já no DSC 3B apareceram os discursos concernentes a uma não identificação com a temática teísta e um posicionamento ateísta. A imagem evocou "esse lado de não ter nada que eu siga, um Deus para buscar energia", o que evoca a questão: de onde adquire-se energia da experiência de um Deus? O sujeito coletivo interpretou: "Você apenas adquire na imagem de um Deus a energia que você precisa para você mesmo". Embora DSC 3B não acredite em Deus, as imagens trouxeram energia para ele. Neste sentido, conjectura-se que a interpretação ego-sintônica dos aspectos energéticos das imagens, da troca de energia, mesmo sem a crença em um Deus, possam ter contribuído para o recolhimento de projeções que aumentaram a energia do complexo do Eu, aumentando a disponibilidade energética da vontade. As pessoas são tomadas como "buscando em si a energia de que precisavam". De fato, parece que o sujeito coletivo age de forma semelhante. Há uma compensação e uma integração, mesmo que não se possa dizer se é total ou parcial, do dinamismo.

Houve, paralelamente, uma não identificação pela temática enunciada pelos discursos "não me interesso por essas coisas" e "a questão da reza, imagino que seja para outras pessoas, mas eu não me identifico".

8.4. DSC 4 – Dualidades: complementaridade e conflito

Reuniram-se, no DSC 4, os discursos relacionados à dimensão da dualidade, tanto nos conteúdos que remetem a uma que se complementa, quanto em uma que é percebida ou experimentada como exclusivamente conflituosa.

DSC 4	Dualidades: complementaridade e conflito
Achei as imagens muito marcantes, muito fortes, mas extremamente duais, passam a ideia de conflito. E esta coisa do ser humano, esta ambiguidade, ao mesmo tempo, tem o lado bom e o lado ruim, o feminino, o masculino, a razão, a emoção e o instinto, religiosidade e ciência, a criança, que é vida, e o Raio-X, que me parecia a morte... aparecia a caveira, coisas assim... Você tem a ideia de calma e você tem a ideia de	

agitação. As imagens mostram o corpo, os ossos, a questão anatômica, imediata referência à ciência, aí vem a questão do ambiente, a relação desta interação com a alma, os pontos, projeções internas. Quando eu vi o homem e a mulher, quando ele coloca uma bolinha que parece que está no coração da mulher, como se ela fosse mais emocional e no homem coloca o sol e várias linhas, que é como se fosse a luz da razão, mas acho que, antes de ser homem ou mulher, é uma pessoa. Eu tive uma fase que eu estava acreditando que eu só era instinto; eu estava meio que negando a razão, só que eu acabei ficando pior... Na quarta imagem, também tive uma identificação, não por mim, mas por causa de uma pessoa que eu já fiquei que eu sentia que era muito racional e eu era irracional. A nossa relação era bem oposta. Senti a sensação querendo irradiar, transcender e buscar o equilíbrio, de voltar a atenção às próprias emoções neste combate com o mundo racional. O pensamento como um censor, o que te coloca de volta para a vida real, das obrigações... mas as emoções permanecem... Na última imagem, é como se a criança estivesse um pouco imune a este mundo dos adultos e lidasse, de forma mais sincera e honesta, com seus afetos, porque ela não tem essa repressão do mundo do adulto... parecia uma coisa mais de inocência e a primeira imagem, ao contrário, mais de sabedoria, porque tinha os pontos de energia e parecia que estava em uma posição que estava meditando. A criança, para mim, remete a um antídoto para este conflito entre razão e emoção. Mas, ao mesmo tempo que me remete a uma alternativa espontânea da infância, também me remete à perda disso com o crescimento. Achei legal a ordem como foram apresentadas as imagens. Parece que é uma síntese.

O DSC 4 reuniu discursos relacionados à dualidade, seja norteada pelo conflito ou pela complementaridade. Observou-se no DSC 4 uma recepção das obras tidas como “marcantes” e “muito fortes”, ao mesmo tempo duais e “passam a ideia de conflito”, de ambiguidade. A ambiguidade das imagens foi relacionada a “tem o lado bom e o lado ruim, o feminino, o masculino, a razão, a emoção e o instinto, religiosidade e ciência”, além da criança e da morte e, em vários sentidos, houve uma referência à discussão sobre a natureza humana. A própria configuração da obra, apresentando grande rigor técnico, em conjunto com um corpo volátil, com a energia extrapolando o espaço interno, pareceram contribuir para esta sensação de conflito entre limites e fluidez. Observou-se no DSC 4 a presença de certa ansiedade diante da dualidade das imagens expostas, com a presença de “ideia de calma” e de agitação. Os participantes da

pesquisa recordam experiências pessoais de ambiguidade reconhecida, principalmente entre razão e emoção, ou chegam a sentir sensações de ambiguidade durante a exposição das obras. Na estória do participante 10M, o mesmo também se refere a uma "dualidade entre razão e emoção".

No DSC 4 o pensamento foi analisado, até certo ponto, como limitador, como agente censor dos afetos, emoções e instintos, embora paradoxalmente necessário. Houve evocação de pensamentos sobre gênero que serão melhor detalhados no DSC 7, mas, fundamentalmente, é importante destacar um "depassar" da dualidade em direção a uma unidade: no final, antes de ser homem ou mulher, é uma pessoa. No mesmo sentido, houve um indicativo de que o caminho unilateral do instinto, sem consideração pelo racional, leva ao sofrimento e perda do controle ou equilíbrio. Jung (1928/2002) considerou o sistema psíquico como autorregulatório e foi esta dinâmica autorregulatória que se observou no DSC 4, pela via da sensação: "Senti a sensação querendo irradiar, transcender e buscar o equilíbrio", ao mesmo tempo que o equilíbrio foi tomado pela compensação na continuidade do discurso "[...] de voltar a atenção às próprias emoções neste combate com o mundo racional". Observou-se que o mundo racional foi tomado a distância, como algo que exige um combate, um enfrentamento, pois o mesmo age como censor, "te coloca de volta para a vida real, das obrigações". Ambos não aparecem como em uma complementação pacifica, mas em contenda.

Na estória da participante 2I nota-se a imagem do "isolamento", do sujeito em uma bolha, na qual se mantém viva a figura da contradição, com o desejo de libertação e com elementos de contenção: "as montanhas, as geleiras, o próprio racional, o fogo que está circundando a figura, etc". A impressão evocada no pesquisador pelo discurso foi da existência de uma constante tensão, vivida por um dos participantes da pesquisa, que identificou nas obras, paralelamente, um limite sufocante e um potencial de superação de limites impostos. Essa superação permitiria chegar ao equilíbrio (sic). A projeção de imagens de Alex Grey, portanto, mostrou-se profícua neste caso, para fomento de discussões psicodinâmicas. Na estória, uma *lysis* é fornecida pela presença da personagem da criança. Na estória do participante 7C os conflitos são entendidos como constantes nas obras e parecem ligados à busca interior dos personagens da obra. Já na estória do participante 15L, o marco é a dualidade entre poder e amor, dualidade fantasiada pelo participante a partir de lembranças do desenho Avatar. No desenho, Avatar escolhe o amor no lugar do poder, atitude que o participante considera "idiota". De acordo com Jung, poder e amor são, de fato, opostos. Segundo Jung (1917/2007b,

par. 78): “Onde impera o amor, não existe vontade de poder; e onde o poder tem precedência, aí falta o amor. Um é a sombra do outro”.

Finalmente, o DSC 4 é marcado por uma esperança de resolução dos conflitos, por meio da figura da criança, que simboliza a criatividade, a espontaneidade e a possibilidade de ir além da repressão, censura, por estar livre de responsabilidades do mundo adulto e manter uma inocência original. Ao compensar o embotamento racional do adulto, a criança aparece como símbolo unificador. Ela é envolta no discurso coletivo de características numinosas, como personagem salvadora, capaz, não apenas, de trazer alegria e prazer, mas, igualmente, de redimir a unilateralidade da razão, uma síntese da dualidade. Paralelamente, no DSC 4, a criança carrega uma tensão, na qual ela, ao mesmo tempo, representa a vida e a morte; esta última, pictoricamente, indicada pelo seu crânio transparente. Na estória de 15L, o participante da pesquisa relata que estava muito conectado com a lua e pedia ajuda a ela. O pedido de ajuda, que pode ser entendido como mobilizado por questões psíquicas do participante e que não podem ser totalmente inferidas a partir de seu discurso, podem contribuir com a fantasia produzida na criação de sua estória. Nela, a criança encontrava-se em uma floresta, perdida e sem ninguém, até seu encontro com a lua. A lua não apenas trouxe luz, mas a certeza de sentir-se acompanhada e de que tudo daria certo. A lua é um símbolo relacionado ao feminino, à transformação e ao crescimento, normalmente polarizada com o sol (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007). Nota-se a possibilidade de amplificação do da lua como símbolo de transformação e crescimento, facilitando o progresso da criança, na estória de 15L.

8.5. DSC 5 – Considerações ontológico-existenciais

No Discurso do Sujeito Coletivo 5 foram reunidos os discursos relacionados às questões ontológico-existenciais. Neste tópico incluem-se considerações ontológicas e temáticas existenciais, quer pretendam ou não ser abrangentes.

DSC 5	Considerações ontológico-existenciais
Quando vi a primeira imagem, fiquei pensando bastante nesse negócio de espaço e tempo. Tinha um ser humano no centro, uma linha em cima e uma embaixo, como se fosse limite; penso que nossos limites são espaço e tempo, que a gente coloca a	

definição, só que a gente que cria isso. Não é natural. O primeiro estranho ou é um óvni ou uma pessoa mais lógica, boiando no plano cartesiano. E aí, se você vir o ponto de vista de uma pessoa mais lógica... é entender ela apoiada no plano cartesiano, então, se eu entender o que o cara está me dizendo sobre essa pessoa, eu vou entender melhor a pessoa, se eu vir alguém assim. Uma coisa que achei interessante são as formas. Se for ver, tem formas geométricas que se repetem; muitos círculos, o triângulo, essas formas que compõem o corpo. Achei legal. A gente olha as coisas a partir das formas e isso ele representa muito bem, se existissem outras formas, talvez a nossa percepção do homem fosse diferente, no caso do Alex Grey.

Eu pensei isso, nessa busca interior, neste contato com os elementos de fora, olhar para dentro, olhar para fora, esta coisa da autoanálise, da volta para o isolamento como forma de entrar em contato com emoções, universo interior, equilíbrio, paz, concentração, bom funcionamento, até físico, embora, lembrei na primeira imagem, não se atinge a individuação no alto da montanha. As coisas não tinham muita fronteira. Na última imagem, as coisas em volta da gente são a gente mesmo, como se fosse uma continuação; o que ocorre dentro de nós tem uma comunicação com o cosmo e é uma noite e a noite vai evocar a nossa noite. Se você tenta procurar só a felicidade fora de você, você não acha porque ela está dentro de você, só que não existe você sem o fora. Felicidade é uma coisa que não existe, existem momentos de alegria e a gente cria também felicidade do mesmo jeito. Na última imagem, a personagem parecia que estava bem, mesmo que não tenha uma realidade verdadeira; a gente coloca várias máscaras, mas isso (o expresso nas imagens) é o natural e as pessoas parecem que estranham como natural, mas este é o natural. Sem usar substâncias, eu reflito sobre mim mesmo, e chego a estes estados de consciência: meus pensamentos, se são meus, para onde vou, o que tenho que fazer. Os temas são temas humanos: tenho minhas emoções mais enérgicas, preocupações, momentos de espiritualização, de pensar no futuro... Porém, quando você está em estado alterado de consciência você entra mais em contato com você mesmo. E, de repente, com alguma coisa, substância, situação, você consegue entrar em contato com você mesmo e isso tem bem a ver com as imagens. Na última imagem ele estava olhando o céu e é uma coisa que eu sempre fiz, acho que é uma hora que eu tenho realmente para entrar, ficar em transe.

Existência vem do latim *existire* e significa “surgir, salientar-se” e, na cultura ocidental, foi confrontada com a noção de essência. As questões postas do próprio

existir e salientar-se no mundo são colocadas em conjunto com discussões sobre a interação com o mundo (MAY, 1974). Alguns dos temas fundamentais do existencialismo como vontade, livre arbítrio e determinismo, angústia, morte, ser humano existente, em distinção a abstrações teóricas, são objetos do discurso reunido no DSC 5. Por ontologia designa o estudo sobre o ser e, mais especificamente, a "perspectiva ontológica de um paradigma refere-se à natureza da realidade considerando as concepções básicas de mundo e ser humano" (PENNA, 2009, p.77). No presente discurso trata-se de um recorte destas discussões abrangentes. As temáticas agrupadas no DSC 5 podem ser resumidas da seguinte forma:

- Discussões sobre espaço-tempo;
- Naturalidade e criação;
- Limites e possibilidades humanos;
- Encontro consigo mesmo;
- Lógica e empatia;
- Percepção, formas e organização do mundo.

A primeira imagem evocou discussões relacionadas ao espaço-tempo, indicando limite, a limitação humana diante do cosmos. As linhas indicariam (sic) o limite, ao mesmo tempo em que este limite é tido como artificial, criado, humano. O plano permaneceu em questão no discurso coletivo, entendeu-se que o estranho que boia neste plano cartesiano – talvez assim indicado por toda sua organização estética – pode ser uma pessoa mais lógica ou um óvni, o que remete a uma grande capacidade técnica e intelectual. Entender o que o Alex Grey diz – em uma tentativa de decifrar a imagem, como se contivesse um enigma, que ficou posto e escondido na forma – sobre este tipo de pessoa, permitiria uma melhor identificação fora da imagem, isto é, no ambiente tido como externo. O tema do limite é contraposto ao da liberdade da realização de si na estória do participante 14N. Na estória, uma criança aparece simbolicamente reunindo limites, influências externas e livre-arbítrio, para realização de si por meio de sua vontade e desejo. Após um longo diálogo, a criança: "se enche de alegria e percebe que ela é o que ela quer ser e que ela pode ser o que quiser".

Outra discussão catalisada pelas imagens foi a das formas geométricas, a composição do corpo e do mundo a partir destas formas. Discursou o sujeito coletivo 5: "Achei legal. A gente olha as coisas a partir das formas e isso ele representa muito bem", completando que o uso de mais formas permitiria uma alteração da percepção

humana, o que seria possível entender como uma ampliação de consciência. As obras de Grey expostas repetiriam círculos, triângulos, "essas formas que compõem o corpo", o que já indica um entendimento do DSC 5 a respeito do corpo, como central na obra de Grey. Dando sequência nas discussões entre composição das pessoas e do mundo, seus limites e extensões, o DSC 5 pensou, a partir da observação das imagens, em uma busca interior: "Neste contato com os elementos de fora, olhar para dentro, olhar para fora, esta coisa de autoanálise".

As imagens foram sentidas como sem muita fronteira, com um entrelaçamento entre sujeito e meio, de modo constante, sem fronteiras rígidas; e essa relação mais aberta do ser com o mundo foi fundada e identificada pelo DSC 5. Fundada à medida que cada interpretação singular se forja na recepção e interação com a obra e identificada à medida que a *aisthesis* oferece ganchos que sócio-culturalmente contribuem para uma dada experiência. Nesta inter-relação, a noite, na imagem de Grey, foi tomada como uma expressão de uma noite interior. Na mesma temática da interação entre sujeito e ambiente, houve uma discussão sobre a felicidade humana, do interno e do externo. Considerou o sujeito coletivo 05: "Se você tenta procurar só a felicidade fora de você, você não acha porque ela está dentro de você, só que não existe você sem o fora". Paralelamente discursou-se sobre o fundamento da felicidade; não se trataria de algo que se tem ou não, mas só existiriam momentos de alegria, ao mesmo tempo que a felicidade seria algo que "a gente cria". O entendimento das obras versou sobre a natureza da realidade. Com respeito à última imagem, o sujeito coletivo entendeu que, embora não houvesse uma "realidade verdadeira" (sic), a personagem estava bem. A felicidade, neste sentido, não teria como fundamento uma dependência absoluta da realidade "exterior" ao sujeito, mas seria constituída nas inter-relações e também no interior de cada pessoa. O tempo e o espaço, na estória do participante 5T, são tomados como construídos na interação com o humano: "Não é o tempo do relógio que existe, é o tempo que a gente construiu. O espaço também. Ambos são noções que a gente cria e acredita realmente nelas". É como se a interação com as obras fomentasse reflexões quanto à necessária relação do sujeito com o mundo circundante e a inviabilidade de um mundo independente da experiência. É possível que tais reflexões ocorram pela interação da energia nas obras, que perpassa os personagens e o ambiente, retirando a clareza dos contornos que separariam sujeito e objeto. Trata-se da temporalidade e não do tempo; da espacialidade e não do espaço, à medida que não se pode alienar o humano da construção do real.

O sujeito coletivo prosseguiu o questionamento sobre a natureza da realidade, esboçando o entendimento de que a realidade social ocorre mediada por várias máscaras, o que se pode entender como a persona na teoria junguiana; no entanto, o DSC radicaliza, considerando que o que as obras expressam é que é o natural, que parece ser entendido no discurso como a realidade por trás das máscaras. As pessoas estranhariam, segundo o DSC 5, estas imagens como o natural, no entanto, este é o natural. Parte-se de um entendimento de que a atual cultura subvaloriza ou tem pouco ou nenhum conhecimento dos estados de consciência expressos nas obras. Stanislav Grof (1987) possui compreensão semelhante, no sentido de que a ciência do psíquico contemporânea, na psicologia e na psiquiatria aderiram em diversos de seus modelos ao paradigma newtoniano-cartesiano, com diversas consequências perniciosas. Uma destas consequências foi um olhar enviesado para os estados alternativos de consciência, tomando-os como semipsicóticos, o que foi entendido por Grof (1987) como um erro epistemológico.

Igualmente o DSC 5 retoma uma frase clássica de Jung na qual o suíço expôs que: "não se atinge a individuação no alto da montanha", reforçando a dimensão social e interativa da individuação e de seu entendimento pelo sujeito coletivo.

Este indicou a experiência destes estados de consciência, ligados a uma discussão interna sobre temas existenciais: sua meta, o que deve fazer, a origem e o pertencimento do seu pensamento. Os temas são tomados como temas humanos, porém "quando você está em estado alterado de consciência, você entra mais em contato com você mesmo"; neste sentido, as obras apresentariam um aprofundamento de si, que ocorre apenas em estados não ordinários de consciência. Por fim, há uma identificação com a última obra, ao olhar para o céu como algo que pode conduzir o sujeito coletivo ao transe.

A temática de um aprofundamento de si aparece na estória do participante 1M, em conjunto com a ideia de um conflito interno, na qual a pessoa (personagem) "não vive em paz consigo mesma; ela buscava algo, mas não sabia o que era", embora ela não se sentisse perdida (sic). A estória trata exatamente deste momento de busca e desconhecimento, ao longo da qual a protagonista conseguiu saber o que buscava e "alguma coisa nela começou a brilhar"; as cores passaram a ser mais vivas e alcançou um mundo superior, o céu (sic). O sujeito 10M refere-se às obras em sua estória como um progresso da alma. Para 12T, em sua estória, a meditação nos leva a um contato íntimo, o que resulta em liberação de energia (sic). Na estória de 12T há ainda a busca

de um personagem de liberar-se do fogo para alcançar a luz, o que pode ser visto como um defrontar-se, pela via da imaginação, com o tema do desenvolvimento de si. Na estória de 7C todos os personagens estão em uma busca interior, na articulação entre o que é interno e o que é externo. Nesta busca trabalham com uma série de polaridades. Já na estória do participante 9C, o protagonista tem 14 anos e pretende pegar um peixe pela mão, mas o peixe é forte e leva-o para um oceano. O jovem agarra-se ao peixe e atravessa o oceano até o outro lado. Nesta estória fomentada pelas obras de Alex Grey, novamente observa-se o tema do processo, de uma mudança radical de lugar, na qual o protagonista, para realizar esta mudança de espaço, agarra o forte peixe. Observa-se que agarra-se a um animal, uma possível metáfora para os processos instintivos ou inconscientes, de modo que apenas assim é possível a transformação-mudança de lugar. De acordo com Jung (1950-51/2000a), o ato de pescar seria uma tentativa intuitiva de apreender os conteúdos do inconsciente. O jovem não apenas fisga o peixe, mas o utiliza para atravessar o oceano, uma enorme extensão de mar. Assim como nos estados alternativos de consciência, a emergência do inconsciente poderia produzir uma interação voluntária com o mesmo.

Dentre as várias estórias que tratam diretamente do tema do desenvolvimento humano ou das que podem ser compreendidas como tal, pôde-se citar a de 10M. Nesta, o protagonista encontrava-se, no futuro, na lua e fabricou cinco pílulas dos sentidos, tornando-se capaz de descobrir o que aconteceu na destruição do planeta Terra. Recebeu conselhos de sua falecida mãe, graças às pílulas, para reconstruir o mundo a partir da lua. Por fim, lembrou quando era criança, quando olhava para a lua. Observou-se que o protagonista encontrava-se em outro planeta, isto é, distante da destruição gerada na Terra. Pode-se entender esta distância, observada nas imagens, como um afastamento necessário, para avaliar a destruição que o homem tem produzido contemporaneamente, tanto para si, quanto ao seu próprio planeta. Em alguns discursos, este afastamento foi gerado pela atitude introvertida. Na *lysis* não há propriamente uma resolução da tragédia, o olhar da criança para a lua foi nostálgico.

8.6. DSC 6 – Corpo material e espiritual

O DSC 6 foi formado através da reunião dos discursos sobre o corpo, em suas dimensões materiais e espirituais, inclusive energéticas. Muito foi abordado sobre a estética do corpo pelos participantes da pesquisa, tanto no sentido de uma análise do

corpo nas obras, como do ponto de vista da experiência pessoal nesta interação. O assunto conduziu a discussões sobre consciência, limites do corpo (ou sua ausência), vontade, psicossomática, perplexidade, doenças e emoções.

DSC 6	Corpo material e espiritual
São imagens bem fortes. A terceira e a quarta não gostei tanto... acho feio o corpo humano por dentro: veias, crânio, caveira, os ossos, pele... nunca tinha visto desta maneira... isso causou estranheza, mas não uma estranheza ruim. Parece que ele divide, separa em camadas. É um pouco desconfortante, mas não é ficar incomodado; é diferente. Na última, é como se tivesse aberto o cérebro; o crânio não cobre o cérebro, como se ficasse o cérebro desprotegido. Parece que relativiza os espaços da matéria; fala de energia, do corpo, remete a alguma coisa transcendental; sente até um pouco fora do corpo. De alguma forma ele estava me puxando, e no negócio de figura e fundo, principalmente no da mulher... Eu falei: nossa essa imagem é em 3D. Achei que eu estava ficando maior, que eu estava indo para frente, mas eu estava indo para trás. Eu acho que umas obras que tinham uns pontos, que apareceram destacados, ou circulados e, às vezes, quando eu uso maconha, eu sinto que, algumas partes do meu corpo, eu estou sentindo com mais intensidade que outras. Essa imagem dos círculos, os círculos, para mim, não representariam muito isso, mas, sob o efeito de ácido lisérgico, por exemplo, você sente uns tremeliques dentro do seu corpo... você sente que tem alguma coisa acontecendo que extrapola o seu corpo. Quando uso maconha, eu encosto em alguma coisa que parece que tem a textura gostosa; posso ficar durante horas sentindo só a textura, e não prestar atenção no resto do meu corpo, que pode estar desconfortável... ou brincando... seus dedos se tornam coisas fantásticas... Tem uma imagem de um cara olhando... parece que ele está olhando sério para as mãos; pode ser pensando algo do tipo: “Nossa, como meus dedos estão legais hoje”. Em geral, quando você vê uma obra de arte, a obra de arte é muito mais física e parecia que, o que ele queria representar não era algo físico, mas algo muito mais espiritual, energético, interno. Eu também posso ser isso? No último, a menina olha para a lua e a lua emana uma energia, e ela emana também uma contraenergia. Eu pensei em Reiki. A quarta imagem ficou muito forte para mim, que era a vontade, a vontade como uma força dentro do sujeito. Na terceira, tem a mulher, tem cabelo, ela tem um brinco, a aura dela era uma coroa, não era tão transparente; é uma coisa mais relacionável, me	

pareceu comum, palpável. Para mim, no final, já era só um sujeito. Quando chega na quarta, o indivíduo está olhando para baixo e está sem a pálpebra, porque é só o corpo em si e aí tem o olho; é uma coisa meio que amedronta.
Até mesmo bêbado, quando você não tem controle do seu corpo, parece que cada coisa é uma coisa separada. Tem hora que eu quero mexer meu braço, aí você mexe a perna. Eu nunca me peguei vendo meu corpo deste jeito. Eu percebo meu corpo como uma coisa só, uma coisa sólida: corpo, alma e ser estão tudo junto... acabo não dissociando... Acho que é como se o corpo fosse o plano mais concreto e que, portanto, sofre com este desequilíbrio, que acontece entre outras instâncias da complexidade, que é o indivíduo. Do que é que eu estou falando? De todas as possibilidades de doenças psicossomáticas que tem início, quando você não consegue lidar com as emoções pelo mundo do trabalho e que vai gerar um problema completamente físico, que é uma doença.

Uma das temáticas centrais das obras de Grey, e que foram bastante expressas na entrevista com os participantes da pesquisa, foi o corpo. O DSC 6 foi formado a partir dos discursos acerca do "Corpo Material e Espiritual", que foi a IC proposta.

As imagens foram novamente tomadas como fortes, com a presença de aspectos feios do corpo e de sua transparência, como "veias, crânio, caveira, ossos, pele", que causaram uma "estranheza ruim" e, em certa medida, foram dimensões corporais, tomadas como não desconfortáveis, mas diferentes. Outra impressão foi a de que Grey dividiu o corpo em camadas, com a relativização dos espaços da matéria. Esta torna-se fluida, com a presença de energias, "remete a algo transcendental". Na medida em que a matéria foi relativizada, a interação com as obras levou o sujeito coletivo a ENOC, no qual "sente-se até um pouco fora do corpo". A imagem "estava me puxando", principalmente no da mulher e deu a impressão de estar em 3D. O sujeito coletivo pensou estar ficando maior, que estava indo para a frente, mas relatou estar efetivamente indo para trás.

O DSC 6 aproximou as obras a estados de consciência experimentados durante o uso de substâncias psicoativas, particularmente da maconha. Segundo o sujeito coletivo: "eu sinto que algumas partes do meu corpo estou sentindo com mais intensidade que outras". As imagens em círculos representariam, para o sujeito coletivo, sob o efeito de LSD, a experiência de que algo ocorre que extrapola seu corpo e diversifica sua

interação psique-corpo e psique-mundo, de modo a possibilitar novas experiências, inclusive de prazer.

Observou-se, outrossim, uma possível semelhança entre os efeitos catalisados pelas obras e os oriundos do consumo de psicoativos enteogênicos ou psicodélicos. No entanto, de forma distinta de tais psicoativos, os efeitos da alteração de consciência mencionados se extinguiram após a experiência da obra, referindo-se somente ao momento de interação com a mesma. Exceção foi uma participante que relatou que, após a interação com as obras, ainda encontrava-se um pouco alterada. Uma ocorrência expressa no discurso é a alteração da consciência do corpo: "Quando uso maconha, eu encosto em alguma coisa que parece que tem textura gostosa; posso ficar durante horas sentindo só a textura e não prestar atenção no resto do meu corpo, que pode estar desconfortável". No relato, destaca-se uma hipertenacidade, com grande foco em um estímulo, à revelia de outros, com a capacidade de não focar em um estímulo desconfortável. Ao mesmo tempo, a obra recorda ao sujeito coletivo um outro tipo de substância, o álcool, mais especificamente o beber excessivo; neste caso, a presença não é de uma extrapolação do corpo ou intensidade, mas da fragmentação e perda da coordenação motora, como se as obras apresentassem uma fragmentação, e não uma inteireza, o que, no DSC 6, é tomado como distinto de sua experiência integrada de corpo, na qual "corpo, alma e ser estão tudo junto". Grey (2001b) intencionou em sua arte reunir dimensões denominadas como físicas, emocionais, conceituais, psíquicas, sutis e espirituais. Embora o sujeito coletivo não negue as distintas dimensões da obra, não a compreendeu, neste momento, como ligando estas dimensões, mas como expressas de forma fragmentada.

A obra de Grey foi experimentada como uma busca de representar algo "espiritual, energético, interno", o que resultou em uma análise de si: "Eu também posso ser isso?", como potencial de emancipação e transformação de si para além da experiência da obra. Esta experiência envolve, diretamente, a relação do ser no mundo, os limites do corpo e sua materialidade e energia. A troca de energia entre pessoa e ambiente evocou, no DSC 6, a lembrança do Reiki.

Por fim, no DSC 6, foi mencionada a possibilidade do corpo sofrer com um desequilíbrio em seu dinamismo complexo, resultando em doenças psicossomáticas, particularmente diante de uma dificuldade emocional no mundo do trabalho. Os pensamentos suscitados podem remeter a uma tensão entre o prisma racional, o mundo do trabalho e o cotidiano versus as experiências de afeto, de atenção e aprofundamento

de si. Notou-se no discurso uma dualidade entre os aspectos voláteis e concretos da corporalidade, entre a espiritualidade manifesta, inclusive no corpo, e a possibilidade de dificuldades de lidar com a emoção e com o cotidiano laboral – que parece representar, aqui, o mundo adulto das responsabilidades, notadamente quanto as suas dificuldades.

8.7. DSC 7 – Gênero

Questões de gênero, que surgiram nas entrevistas, foram agrupadas no DSC 7: "Gênero", as relações entre o masculino e feminino, do homem e da mulher e as dinâmicas que definiriam cada um dos gêneros ou o que a expressão dos gêneros trouxe ao sujeito coletivo.

DSC 7	Gênero
Quando eu vi o homem e a mulher, quando ele coloca uma bolinha assim, que parece que está no coração da mulher, como se ela fosse mais emocional, e no homem coloca o sol e várias linhas, que é como se fosse a luz da razão. Mulher parece que é uma coisa mais emocional do que o homem, mas acho que, antes de ser homem ou mulher, é uma pessoa. A obra que eu mais gostei foi a última... trouxe tranquilidade, até a feição do... não sei se é menino ou menina, acho que não faz dimensão se é homem ou mulher, tirando a imagem da mulher. Na imagem da mulher tinha uma flor, onde seria o útero dela. Eu senti que é uma coisa meio mãe natureza, valorizar a mãe como a mãe natureza, a provedora. Valorizar a mulher como mãe. Parecia que a mulher era uma Deusa, alguma coisa muito importante para o cara.	

Questões de gênero, que surgiram nas entrevistas, foram agrupadas no DSC 7: "Gênero", as relações entre o masculino e feminino, do homem e da mulher e as dinâmicas que definiriam cada um dos gêneros ou o que a expressão dos gêneros trouxe ao sujeito coletivo.

Uma visão tradicional de gênero foi expressa inicialmente no DSC 7, como se o homem fosse mais racional e a mulher mais emocional ou que Alex Grey assim quisesse representá-los. O DSC 7 observou esta posição manifesta nas obras do Alex Grey. No entanto, no próprio DSC 7, considerou-se que, antes de sermos homens ou mulheres, somos pessoas. Esta ideia é reforçada no discurso por um entendimento de indiferenciação de gênero, com exceção da imagem da mulher. Esta visão se coaduna

com a teoria sobre anima e animus, de Jung. De acordo com Jung (1950-51/2000), cada homem possui sua contraparte inconsciente feminina, que denominou anima; cada mulher, por sua vez, possuiria uma contraparte inconsciente masculina ou animus. Tais arquétipos seriam fatores predominantes de projeção, presentes nas relações entre os sexos, compensando unilateralidades e cumprindo função de intermediários entre consciência e inconsciente (JUNG, 1950-51/2000). Esses padrões arquetípicos se manifestam de formas distintas, de acordo com sua presença cultural e a história individual de cada homem ou mulher (JUNG, 1928/2011). Mattoon e Jones (1987, p.20) entenderam que a consciência do animus pode ajudar:

> [...] a mulher encontrar nela mesma as qualidades e capacidades que elas atribuem aos homens. Em uma cultura que rotula muitas qualidades "masculinas" é geralmente mais fácil para a mulher projetar estas qualidades nos homens do que reconhece-las mais próximas de si.

O entendimento das características inerentes à mulher, ou ao homem, são questões de difícil resposta, notadamente quando se entra na análise de gênero, com as discussões sobre o desenvolvimento sociocultural dos padrões do feminino, do masculino, ou de outros gêneros possíveis. Além da construção social dos papéis femininos e masculinos, a anatomia seria uma metáfora da riqueza e do potencial do "outro", no sentido de uma contrassexualidade ou contrapsicologia que, embora não se refira a qualidades reificadas, refere-se a um encontro com a diferença (SAMUELS, 1989).

Questões de gênero também surgiram na estória contada pelo sujeito 14N: "Você tem o homem, você tem a mulher e você tem o humano". Este humano, que todos somos, pode ser homem ou mulher, mas o que muda é a carcaça (sic). A diferença entre gêneros aqui é reduzida a uma distinção da carcaça, das diferenças anatômicas. Na estória, um casal tem um filho ou filha e o que determina os papéis de gênero é, inicialmente, o que é mostrado para a criança, o que é apresentado pelo meio. No entanto, na própria estória, considera-se que: "Essa criança vai querer ser o que ela tiver dentro dela; ela vai se manifestar do jeito que ela estiver sentindo a necessidade de se manifestar e o que ela quiser ser". Observa-se novamente o debate, mediado pelas determinações externas e internas, para a realização humana, bem como o debate entre uma persona e adaptação social, em contraponto a uma singularidade e vontade interior.

Dentre os aspectos do gênero feminino no DSC 7, foi ressaltada a mulher, como mãe, igualmente relacionada a dimensões menos interiores e mais transpessoais como: natureza, provedora e, finalmente, entendida como Deusa. A flor, na imagem 03,

chamou a atenção ao sujeito coletivo que, para ele, representaria o útero da mulher, mas não foi fornecida uma explicação ou interpretação para esta imagem.

Na estória da participante 2I, notou-se que os personagens considerados "masculinos" e "sem gênero definido" foram entendidos como relacionados à razão e ao limite. A terceira imagem, que é feminina "já apresenta uma diferença para mim [...] a figura da imagem já remete a forma feminina". A participante nota que a figura feminina tem uma irradiação maior do plexo solar, com traços amarelos que a fazem saltar da tela e vir em direção à pessoa: "que está imaginando, que está observando a imagem" (sic). As figuras femininas foram, em geral, compreendidas como impactantes. A indefinição de alguns personagens das obras projetadas foi mencionada, igualmente, na estória da participante 5T. Na mesma estória, o personagem masculino foi reconhecido como "bravo, mesmo tendo só razão". A personagem feminina, embora considerada com menos "fascinalidade" (sic), apresentou, para 5T, mais serenidade e um bom estado emocional. Na estória, houve grande valorização de atitudes emocionais, como forma de produção de equilíbrio psíquico e serenidade, em contraposição à unilateralidade da razão.

8.8. DSC 8 – Lembranças e narrativas

No DSC 8: "Lembranças e Narrativas", foram reunidas nos discursos relativos às narrativas e lembranças do sujeito coletivo, catalisadas na relação com as obras.

DSC 8	Lembranças e narrativas
As imagens são familiares; o repertório que eu trago, para falar sobre as imagens, é o repertório que eu tenho a partir das experiências da minha própria vida... tenho minhas emoções mais enérgicas, minhas preocupações, meus momentos de espiritualização, de pensar no futuro. Pela área, também, de fazer ciências sociais, de ter essa familiaridade com a psicologia... já remete a isso. Acho que a gente já é meio induzido a pensar isso. O ex-marido da minha irmã, ele fazia... acho... que shiatsu. Eu lembrei dele, na verdade. Ah, deve ser shiatsu, alguma coisa que ele entenderia. Por outro lado, estas não são as imagens que eu estou habituado a associar a minha meditação, a minha oração. Acho que a imagem que mais me remeteu a algo da minha vida foi a última, onde a pessoa fica olhando para a lua, porque me lembrei da minha conexão com a lua,	

que eu gosto muito. Essa foi a imagem que mais mexeu comigo. Tenho mania de ficar na janela olhando para coisas, para rua, para a lua, para as nuvens. Me identifico. Associei... meio a essa aqui... é de um homem e essa aqui de uma mulher... a terceira e a quarta me colocou na situação que tive com esse cara. Senti essa identificação por causa de uma pessoa que eu ficava, que era muito racional e isso me irritava. A pessoa que eu mais gostei na minha vida... me apeguei muito, só que eu sentia que eu tinha muito apego e a pessoa tinha total controle da situação e eu não... isso me incomoda até hoje. Veio pensamentos, que vêm sempre, de uma pessoa que eu quero me envolver. Isso eu acho que não foi por causa do quadro, acho que é porque vai e volta. Minha mãe ficou doente... aí ela ficou de cama... Falei para ela que ela parecia a Frida Kahlo... Eu lembrei da minha mãe.

No DSC 8: "Lembranças e Narrativas", foram consideradas as narrativas e lembranças do sujeito coletivo catalisadas na relação com as obras. As imagens foram tomadas como familiares, entendidas a partir do repertório pessoal; neste sentido, discursa o sujeito coletivo: "tenho minhas emoções mais enérgicas, minhas preocupações, meus momentos de espiritualização, de pensar no futuro", já delineando alguns temas que identifica nas obras e em sua vida. Outra temática a ser acrescentada, relacionada à vida pessoal, foi a das obras, por meio da expressão de conteúdos considerados próprios à psicologia e sua proximidade temática com as ciências sociais. O DSC 8 aproxima as ciências sociais e humanas/ da saúde a temáticas mais espirituais ou terapias alternativas; acrescenta que não são temáticas que está acostumado a associar a sua meditação ou oração.

A última obra foi remetida à vida pessoal, pelo olhar da personagem à lua. O sujeito coletivo narrou sua identificação com a prática e afirmou: "Essa foi a imagem que mais mexeu comigo". O efeito da imagem, como algo que traz prazer à vida, que permite um afastamento da aceleração da vida cotidiana, apareceu nas obras. Trata-se de um prazer em observar um fenômeno da natureza, mediado por toda uma história de encontros. Tal lembrança e contexto vieram reforçar, possivelmente, o prazer já provocado pela presença da criança na imagem. A lua envolve, ao longo da história, amplo simbolismo; neste caso, o DSC 8 abordou sua conexão com a lua. A lua como aquela que guia as noites, iluminando-as, nas tradições, aparece como feminina ou masculina, muitas vezes como "símbolo de transformação e de crescimento (crescente da Lua)" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p.561). Neste caso, a impressão do

pesquisador, considerando os contextos pessoais e coletivos do discurso, é que a lua aparece em conjunção com a noite e com o olhar, como um momento de afastamento e paz, de tranquilidade e conexão, resultando em uma aproximação das dimensões da natureza, em meio ao tumulto e dessacralização da cidade grande. Em uma amplificação possível no mundo semítico do sul (árabe, sul-arábico, etíope), em povos nômades, a lua é repousante, doce e propícia às viagens, sendo um guia da noite (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007). Simbolicamente a lua aparece como propiciadora de viagens simbólicas, não literais.

Nem todas as obras causaram a mesma sensação. Houve uma lembrança de um relacionamento amoroso ruim, de perda de controle, em oposição à racionalidade do amante. A ocorrência das lembranças se deu em decorrência da passagem das imagens 3 e 4, de uma mulher e de um homem, respectivamente, segundo o DSC 8. O apego foi contraposto ao controle do afeto. Curiosamente a imagem 4 foi a que, de modo geral, mais provocou desconfortos, notadamente por um olhar compreendido como sinistro e assustador (ex: DSC 2B), bem como por suas cores intensas. Neste caso, a imagem evocou a fantasia de "controle", mas um controle desagradável, no qual não há (ou não parece haver) entrega sentimental. Ocorreram, ao longo da exposição das obras, lembranças de uma pessoa com quem um participante pretendia se envolver amorosamente, embora o mesmo não tenha associado esta lembrança a presença das imagens, mas ao fato de ser uma lembrança recorrente.

Por fim, o DSC 8 relatou a lembrança da mãe, mais exatamente a doença da mãe e como ela parecia a Frida Kahlo. Neste enfoque, pode-se dizer que as imagens catalisaram lembranças de doença e sofrimento, focadas no corpo, ao mesmo tempo que lembraram uma artista marcada pelo sofrimento corporal, o que suscita questões. Pode-se perguntar de que maneira o corpo expresso em Raio-X, percebido como transcendendo a matéria e facilitando uma espiritualidade latente torna-se, na fantasia, um corpo próximo à doença e à morte. Isto é, seria válido refletir quais as aproximações, no ocidente contemporâneo, entre a noção de transcendência da matéria e do corpo com a doença e a morte. A temática, no entanto, requer ampla discussão e não é o objeto da presente dissertação.

8.9. DSC 9 – Estados não ordinários de consciência

Reuniram-se, no DSC 9, os discursos relativos a estados não ordinários de consciência, quer remetam a evocações e aproximações entre estes e as obras, a sua experiência catalisada pela obra ou remetam a sua não experiência. O DSC 9 foi dividido em três Ideias Centrais.

DSC 09 Estados Não Ordinários de Consciência	
DSC 09A-1	Reconhecimento de Estado Não Ordinário de Consciência – Com substância
Quem nunca? Seja uma cerveja... Álcool pode gerar, você acha que está super rápido o tempo. Quando você entra neste estado alterado de consciência, você entra mais em contato com você mesmo, com as emoções, que as vezes não consegue no dia a dia. E isso tem a ver com as imagens. É difícil definir por palavras... a sensibilidade ficou exacerbada, talvez por esta dimensão física, corpórea... Me sinto fisicamente hipersensível com este tipo de alteração. Consigo perceber traços nas pessoas que eu não percebia; eu consigo perceber reações, captar cenas do ambiente. Ao longo da conversa, da proximidade, da bebida, você começa a perceber coisas que você não percebia antes, pessoas que você sequer conversou, que sequer tem contato, mas que você consegue captar mesmo com uma sentada, em cada ponta na mesa, que uma certa atração, que eles estão estabelecendo um relacionamento ou que o relacionamento está para acontecer. Mas é por onde caminha minha sensibilidade, nestes casos de alteração de consciência. São estágios que eu estava visivelmente mais perceptivo e reativo, em relação ao mundo interno, mas que não chegam a ser caracterizados por visões. Quanto à questão das imagens, da permeabilidade física, da transparência corpórea, me sinto muito permeável; captar mais as coisas, tanto pelos sentidos, como pelo tato, pelo concreto, é como ir a uma exposição em um estado potencializado pela bebida. Você consegue ter um pouco mais de sensibilidade, ao olhar determinado quadro, que você não teria. Bêbado, quando você não tem controle do seu corpo, parece que cada coisa é uma coisa separada. Tem hora que eu quero mexer meu braço, aí você mexe a perna. Acho que também a gente pode ver por aí as semelhanças. Me lembrou muito, em algumas das obras, o LSD. Usei LSD só, mais nada. Conheço bastante gente que usa com uma frequência muito grande e me pareceu bem... é porque	

acho que as cores intensas e, às vezes, eu olhava para a obra e parecia que ela se mexia sozinha; acho que era porque ela tinha muitos elementos. Não realmente parecia que ela se mexia, mas dava para ver um movimento na obra, intencional ou não. Da primeira vez que eu tomei, eu tomei no Ibirapuera; é que eu gosto de árvore, parque, aí, teve uma hora que eu vi as folhas... estavam caindo várias flores e tinha o asfalto... e parecia que as flores estavam em cima, só que parecia que elas estavam em cima, só que de um jeito diferente... não estava como uma coisa só, a flor e o asfalto... estava o asfalto e a flor por cima; você via de várias perspectivas, como se estivesse em um cenário; você não vê todas as coisas juntas, você vê uma coisa aqui, atrás outra coisa, todas as coisas estão separadas, mas são uma só. Eu lembrei disso na questão da lua, que as coisas que você está vendo fora, se elas estão como elas estão, ou você está vendo desse jeito porque você tem uma mudança de perspectiva. Depois da primeira vez que eu tomei, eu nunca mais vi as coisas do mesmo jeito. Parece que você vai mais além. A realidade que conheço não é a realidade, é só uma outra perspectiva. Foi bom assim... Eu estava vendo as cores mais fortes. Parecia que eu via o mundo como ele era mesmo.

Essa imagem dos círculos... os círculos, para mim, não representariam muito isso, mas, sob o efeito de ácido lisérgico, você sente uns tremeliques dentro do seu corpo... você sente que tem alguma coisa acontecendo, que extrapola o seu corpo. Eu nunca me peguei vendo meu corpo deste jeito... Eu sei que tem gente que fica assim, mas eu percebo meu corpo como uma coisa só: corpo, alma e ser. Está tudo junto. Parece que ele separa em camadas, então você vê os nervos, tem o osso e tal. Teve uma hora que estava passando o efeito, ai, eu via as flores separadas... aí, quando eu voltei, eu fiquei triste, porque parecia que o mundo tinha perdido um pouco com as flores. O ácido só intensifica as coisas... deixa as coisas como elas são... melhores ou piores.

Com certeza as imagens têm esta relação com o uso, por exemplo, com a ayahuasca. É muito evidente o que está construído na obra, inclusive esta sobreposição de planos, que foi uma experiência que eu também tive. Sobreposição de planos e de percepção... a gente está só acostumado com este plano físico, mas a percepção de outros planos, que estão, não necessariamente... talvez... sejam dimensões.

A única droga psicoativa que eu já usei, além das legais, foi maconha. E maconha você perde a noção de tempo. Você fuma e fica, sei lá, dez minutos e parece que passou uma hora. E, às vezes, as pessoas falam com você e você não ouve o que as pessoas estão

falando direito; parece que elas estão muito longe, mas ela estão perto. Eu acho que, talvez, tinha umas obras que tinham uns pontos que apareceram destacados ou circulados e, às vezes, quando eu uso, eu sinto que algumas partes do meu corpo eu estou sentindo com mais intensidade do que as outras. Então, se eu encosto em alguma coisa que parece que tem a textura gostosa eu posso ficar durante horas sentindo só a textura e não prestar atenção no resto do meu corpo, que pode estar desconfortável.

DSC 09 Estados Não Ordinários de Consciência	
DSC 09A-2	Reconhecimento de Estado Não Ordinário de Consciência – Sem uso de substância
Então, acho que qualquer coisa que você faça, seja um simples deitar no parque, para olhar no céu, você sente o aroma, a grama, você vê a lua, então tem várias coisas... acho que são as atividades onde eu mais sinto... sou assim muito natureza. É uma coisa que eu procuro fazer sempre... sempre fiz desde pequena... acho que sim... qualquer coisa que a gente vá fazer... a última é exatamente isso. Principalmente, quando eu estou muito cansada, ou com a cabeça muito estressada, eu tento trazer isso para a minha vida, entendeu? Acho que é uma hora que eu tenho realmente para entrar, ficar em transe, que é o que parece mais com a foto. Ele estava olhando o céu e é uma coisa... você vê de uma maneira diferente... você tem uma coisa com a sua vida... acho que a gente sente muito mais, lembra muito mais do que a substância, que depois passa... você esquece... também não lembra de nada. Você reza, vai para outro estado de consciência, pensa em outras coisas.... no sonho também, parece que é uma coisa irreal. Passa super rápido, mas, tipo... sua noite durou.... apesar que a gente sonha uns vinte minutos só, né? Mas parece que durou muito tempo o sonho e foi super curto. Eu sempre tento fazer pelo próprio cérebro; eu não gosto de usar nada. O estado de meditação, né? Estes outros estados sim. Porque, aí, sou eu mesmo fazendo, não tem o perigo de eu estar me destruindo, com uma coisa que pode ser tóxica. Tudo pode ser tóxico, mas, pelo menos, veio de mim. Na meditação em si, o estado que eu fico em meditação não é... não tem muita relação com esta, é mais uma parte, exatamente, da reestruturação, porque você vê que ele está meditando, mas a meditação que ele faz é exatamente se pôr no plano cartesiano, organizar o interno, colocar os chacras no lugar. Então, este tipo de meditação, que, na verdade, é uma meditação de ordenação, que eu	

tenho mais familiaridade.

DSC 09 Estados Não Ordinários de Consciência	
DSC 09B	Não reconhecimento do ENOC
Já realizei alguns tipos de atividades: já fiz meditação, participei de danças relacionadas à meditação, tive certo contato com este ambiente, usei alguns tipos de substâncias, mais relacionadas ao álcool, nada de drogas químicas. Nunca utilizei nenhuma substância ou pratiquei atividades que levassem a grandes alterações. Embora eu tenha feito este tipo de atividade, não posso relatar que eu tenha tido alguma alteração do estado de consciência, a menos que eu não tenha consciência para relatar este estado alterado de consciência. Nada assim que fosse tão alterado... nunca tive visões, alguma percepção mais transcendente que não seja leve; nunca falei com pessoas que não existem... nada de ter imagens. Não foram experiências extremamente marcantes. Acho toda que toda hora temos estados alterados de consciência. Uma aula que demora para passar, a atividade física que gera, desperta, uma série de substâncias, oração, alteração de proximidade, como se um ano já estivesse próximo, alguma coisa do tipo, mas são intensidades rotineiras. Não sei se estou entendendo mal...	

O DSC 9 reuniu os discursos relacionados a Estados Não Ordinários de Consciência, subdividos em três ideias centrais: as duas iniciais relativas ao reconhecimento de ENOC, tenha, ou não, o sujeito coletivo relacionado tais estados às obras. O que diferenciou as duas primeiras IC foi a presença ou ausência de uso de SPA. A terceira IC foi construída a partir do não reconhecimento de ENOC.

No DSC 9A-1 foram reunidos os discursos relativos ao reconhecimento de ENOC, com o uso de SPA. Inicia o sujeito coletivo perguntando: “Quem nunca? Seja uma cerveja... Álcool pode gerar, você acha que está super rápido o tempo”. A maconha foi relacionada à promoção de sensibilidade alterada e à alteração na temporalidade O estado alternativo de consciência foi compreendido como um modo de aumento da sensibilidade, do contato consigo mesmo, com as emoções, “que, às vezes, não consegue no dia a dia. E isso tem a ver com as imagens”, considerou o sujeito coletivo. A perda do contato com o inconsciente, mobilizado pela experiência com psicoativos, foi narrada como um entristecer, quando termina o efeito da substância. O sujeito coletivo, além de expressar um modo de compreensão, sentiu, ao longo da exposição das imagens, que: “a sensibilidade ficou exacerbada, talvez por esta dimensão física,

corpórea", acrescentando que sentia-se hipersensível com este tipo de alteração. Este aguçamento dos estados psicológicos foi narrado com uma estória no DSC 9A-1, como um aumento de sensibilidade, para captar cenas do ambiente, particularmente, cenas de relacionamento amoroso após o consumo de álcool. Igualmente o estado de exacerbação das sensações foi relacionado com o uso de LSD. As cores intensas lembraram a experiência de LSD e as próprias obras deram a impressão de se mexerem sozinhas. Compreende-se que o sujeito coletivo, não apenas associou as obras a ENOC, mas vivenciou os mesmos ao longo da passagem das obras, com nítida alteração do estado de consciência.

Houve, no DSC 9A-1, uma dificuldade de definir por palavras a experiência. Tal experiência é típica nos ENOC catalisados por enteógenos.

No DSC 9A-1 um tópico do discurso que apareceu, de forma pronunciada, foi o corpo, a iniciar pelas imagens de transparência corpórea; o sujeito coletivo se colocou como "muito permeável", no sentido de uma maior sensibilidade, tanto para a arte, quanto para as sensações, em geral, após o consumo do álcool. Quando bêbado, relatou que sentia uma falta de controle do corpo e a ausência de coordenação motora. Mencionou semelhanças entre a falta de coordenação e integração corporal com as obras.

Na discussão sobre o corpo, o DSC 09A-1 indicou sua experiência com LSD, na qual ele "sente uns tremeliques dentro do seu corpo... você sente que tem alguma coisa acontecendo, que extrapola o seu corpo". Os pontos circulados, ou destacados da obra foram relacionados, pelo sujeito coletivo, a uma intensificação da sensibilidade de algumas partes do corpo ao longo de um ENOC induzido pelo uso de cannabis.

O DSC 09A-1 remeteu a um questionamento da realidade e a discussão sobre múltiplos planos ou perspectivas do real. A emergência do inconsciente, catalisada pela exposição das imagens e pelas lembranças de ENOC, induzidos pelo LSD, fomentaram discursos sobre as perspectivas das percepções distintas das percepções ordinárias. Relativo ao uso de LSD, o sujeito coletivo narrou uma experiência, na qual os "objetos" do mundo encontravam-se separados e ligados ao mesmo tempo.

No DSC 9A-1 houve uma associação entre as obras e sua sobreposição de planos com a experiência no uso da ayahuasca. Considerou o DSC 9A-1: "Sobreposição de planos e de percepção... a gente está só acostumado com este plano físico, mas a percepção de outros planos, que estão, não necessariamente... talvez... sejam dimensões". O relato do sujeito coletivo reforça a compreensão da interação dos

participantes com as obras, como uma interação compensatória, a um modo de estar no mundo. O sujeito coletivo indica que estamos acostumados a este modo de estar no mundo, na presença de planos lineares, não sobrepostos, a uma distinção entre campos do real, mas a obra apresenta distintos planos integrados por imagens.

Nomeou-se como "Reconhecimento de ENOC – sem uso de substância" o DSC 9A-2. Neste DSC observou-se uma aproximação do ENOC com a experiência simples da interação com a natureza: "um simples deitar no parque, para olhar no céu, você sente o aroma, a grama, você vê a lua", levando a uma exaltação da sensação. Esta experiência fez referência à última obra apresentada; este momento de interação com a natureza foi exposto como mais vivido quando há muito estresse e cansaço, como um modo de contrapor-se ao estresse. Considerou o sujeito coletivo: "É uma hora que eu tenho realmente para entrar, ficar em transe, que é o que parece mais com a foto". Observou-se, portanto, o estado alternativo de consciência como um estado capaz de amenizar ou transformar o estresse vivido no cotidiano, um modo de ampliar, ressaltar as sensações agradáveis, que podem, inclusive, conduzir a outros estados de si, como disse o sujeito coletivo, tanto no caso da experiência da natureza, quanto no caso da reza, você "vai para outro estado de consciência, pensa em outras coisas". As obras foram relacionadas à meditação de reestruturação, de organização do mundo interior, "colocar os chacras no lugar". A compreensão das obras, como expressando um ordenamento, pode ter contribuído para a evocação de memórias que se opõem ao estresse, ao cansaço e remetem ao "transe' (sic), com a exaltação de sensações agradáveis. O sonho também foi tomado como ENOC.

No DSC 09A-2 houve uma discussão sobre usar, ou não, substâncias para transformar o estado de consciência. Neste discurso foram ressaltados o caráter da memória, que ficaria enfatizado quando não se usa uma substância em oposição ao esquecimento, resultante do uso de psicoativos (sic). Ressaltou-se, outrossim, a experiência sem psicoativos como modo de evitar uma autodestruição no consumo de algo tóxico.

No DSC 9B: "Não reconhecimento do ENOC" foram reunidos discursos nos quais o sujeito coletivo expressa não ter estado em ENOC ou, quando esteve, que o mesmo não foi significativo, seja com, ou sem o uso de substâncias psicoativas. O sujeito coletivo discursou sobre atividades que já realizou, como meditação, danças, uso de substâncias, mas que nunca realizou, ou utilizou nada que tenha levado a grandes alterações. Por grandes alterações entendeu: "nunca tinha visões, alguma percepção

mais transcendente que não seja leve. Nunca falei com pessoas que não existem... nada de ter imagens. Não foram experiências marcantes". Não houve associação com as imagens expostas.

9. DISCUSSÃO

A obra de Alex Grey era predominantemente desconhecida dos participantes da pesquisa. Apenas 20% declararam conhecer as obras de Alex Grey anteriormente e 7% informaram conhecê-la vagamente.

Ken Wilber (1990) considerou a obra de Grey como uma tentativa capaz de reunir distintos modos de percepção, que Wilber (1990) denominou *sensibilia*, *intelligibilia* e *transcendelia,* que significariam, de forma resumida, os fenômenos que podem ser percebidos pelo corpo, os objetos percebidos pela mente e os objetos percebidos pela alma ou espírito, respectivamente. Grey (2001b) intencionou em sua arte reunir dimensões denominadas como físicas, emocionais, conceituais, psíquicas, sutis e espirituais. As reações catalisadas pelas imagens indicam uma emergência do inconsciente no grupo de participantes da pesquisa.

As imagens de Alex Grey, consideradas, predominantemente, como de difícil entendimento - assim como foi a criação de estórias sobre as imagens -, levantaram a questão da interação dos estudantes - um público jovem e de ambos os sexos - com as obras que buscam apresentar conteúdos espirituais, de forma não dogmática. A distância estética pode ocorrer devido a fenômenos socioculturais, que resultam, ao mesmo tempo, em dificuldade de nomeação e atribuição de sentido e em possibilidade de transformação e emancipação. Jung (1957/1999) observou a massificação que ocorreu no ocidente, próximo à metade do século XX, paralelamente a uma atomização e isolamento psíquico dos indivíduos. Grey (2001a) e Wahba (2008) também observaram a necessidade de compensação de um excessivo materialismo e individualismo da cultura ocidental, indicando que os mesmos mantêm-se como predominantes nesta cultura. Jung considerou, como um dos principais desafios do homem ocidental, o aprofundamento de si em oposição à massificação e indiferenciação (JUNG, 1957/1999). Tal aprofundamento, incluso no que Jung denominou de processo de individuação, teria consequências não apenas pessoais, mas também coletivas. Com efeito, a distância estética pode se caracterizar pelo afastamento das imagens e práticas ligadas a um aprofundamento de si na cultura ocidental, na qual predominam compreensões materialistas de mundo. De acordo com Jung (1957/1999, p.11), para realizar uma resistência à massificação, o ser humano precisa “da evidência transcendente de sua experiência interior, pois esta constitui a única possibilidade de se proteger da massificação”. Abre-se a possibilidade de dialética da emancipação na

relação entre as dimensões socioculturais dominantes, por meio da compensação ou complementaridade, com as dimensões não-materiais presentes nas obras de Grey. A natureza emancipatória da arte, na ocorrência da distância estética, atribui a possibilidade do receptor da arte emancipar-se, empreender novas percepções, sentidos e interpretações para o mundo em que habita (SILVEIRA e MOURA, 2007). A compensação se realiza, logo, através da modificação do receptor. Não obstante a impossibilidade de generalizar uma profunda modificação dos sujeitos, antes e após a interação com as obras, observaram-se discursos de surpresa e de vislumbre de novos modos de se entender a si mesmo e seu corpo. Igualmente foi recorrente, embora não passível de generalização, o discurso de associação das obras à espiritualidade, à epifania, discursos que entenderam o encontro com a religiosidade, resultando em melhoria da qualidade das relações consigo e com os outros e, finalmente, a menção a sensações não ordinárias. A fantasia recorrente, proveniente da interação com as obras, elucida uma constelação de imagens arquetípicas do Si-mesmo. De acordo com Warren Colman (2006), a psicologia do Si-mesmo é, para Jung, também uma psicologia da experiência religiosa. O autor (2006, p.153) considera que Jung: "[...] observa as imagens de Deus como representações simbólicas do Si-mesmo".

A experiência de epifania em todas as obras, como algo que se repete, citado na estória do participante 4L, remete ao entendimento de que as imagens fomentaram a interação com imagens arquetípicas do Si-mesmo, o que facilita o entendimento da intensidade da interação observada com afetos de qualidade numinosa.

Ocorreu dentro dos discursos a ideia de recolhimento em si, que foi remetida a um aprofundamento interior, que ocorreria concomitante à paz, ao equilíbrio, à concentração, ao bom funcionamento físico e psicológico. Henderson (1964) considerou, na cultura ocidental, um predomínio da atitude extrovertida, direcionada à busca do bem-estar econômico e social; uma análise que permanece válida na sociedade contemporânea pós-moderna, de modo que o recolhimento e aprofundamento de si indicam uma compensação do ponto de vista coletivo.

As imagens de Alex Grey procuram retratar imagens de fantasias, do inconsciente e fazer arte dessas visões (GREY, 2001a), portanto, se não há em nossa cultura uma atenção às visões provenientes do inconsciente, haveria, igualmente, uma dificuldade de apreender sua linguagem específica, simbólica e plurissignificativa, tal como acontece em relação aos sonhos. Segundo Jung (1940/2000), os conteúdos arquetípicos sempre se expressam primeiro em metáforas. Um participante da pesquisa

no DSC 2C arriscou uma interpretação a respeito da dificuldade de interpretação das obras ser derivada da transformação de sua insatisfação, de modo que o que transformou a insatisfação do participante ao longo da exposição das obras, é algo mais difícil de estabelecer. Conjectura-se que a transformação ocorra através da projeção de conteúdos inconscientes nas obras, ou por sua reintegração.

A arte de Grey exposta conduziu a uma interação que sublinhou as imagens de uma corporalidade não ordinária, com foco no corpo em Raio-X, na relação energética entre ser e ambiente e nos efeitos catalisados pela obra, a nível das sensações e sentimentos.

Jung (1921/1991c) expôs que não somos sujeitos encapsulados em nós mesmos, mas, do ponto de vista ontológico, nos situamos sempre em relação, estando no mundo e nunca como observadores objetivos ou à parte. Considerou Jung (1921/1991c, par.73):

> Afinal, o que seria da ideia se a psique humana não lhe concedesse um valor vivo? E o que seria da coisa objetiva se a psique lhe tirasse a força determinante da impressão sensível? O que é a realidade se não for uma realidade em nós, um esse in anima? A realidade viva não é dada exclusivamente pelo produto do comportamento real e objetivo das coisas, nem pela fórmula ideal, mas pela combinação de ambos no processo psicológico vivo, por esse in anima. Somente através da atividade vital e específica da psique, alcança a impressão sensível aquela intensidade, e a ideia, aquela força eficaz que são os dois componentes indispensáveis da realidade viva. Esta atividade autônoma da psique, que não pode ser considerada uma reação reflexiva às impressões sensíveis nem um órgão executor das ideias eternas, é, como todo processo vital, um ato de criação contínua.

As obras de Grey parecem expressar em sua *aisthesis* esta experiência de exceder os limites do imaginário cultural ocidental do corpo, como limitado por sua expressão biológica/material, situado dentro da derme, como camada mais externa. A *katharsis* do DSC 09A-1 remeteu a um corpo que excede os limites da pele. A interação com as imagens fomentou discussões sobre o tempo e o espaço, que foram rechaçados como realidades alheias ao humano, e que só podem ser entendidas a partir da construção humana, da temporalidade e da espacialidade.

Ficou patente nos DSC uma atitude religiosa, não no sentido do dogma, mas no sentido etimológico de *religio*, ou seja, um levar em conta escrupulosamente (JUNG, 1940/2000), isto é, cuidadosamente. Houve um cuidado com a perspectiva energética, mais do que simplesmente uma crença ou descrença a priori, o que ficou evidente nos discursos sobre religiosidade, ateísmo, corpo e energia.

Quanto às diversas lembranças e narrativas que as imagens evocaram, observou-se que as obras não expressaram significados prontos, pré-moldados pelo autor-artista,

mas houve a capacidade dos sujeitos utilizarem, ou tirarem proveito, e alegrarem-se com as mesmas, retirando prazer. Jauss (1979b) tomou o prazer, em seu sentido originário, de ter o uso ou o proveito de uma coisa e o significado, latente na palavra alemã, de participação e apropriação, com o sentido de alegrar-se com algo.

Jauss (1979a) atribuiu, à interação com a arte, a capacidade emancipatória de liberar o receptor da obra de adaptações de sua vida prática e "de se emancipar e empreender novas percepções, sentidos e interpretações para o mundo no qual habita" (SILVEIRA e MOURA, 2007, p.128). Parece ser o que ocorreu; a possibilidade de ressignificação do próprio corpo e da permeabilidade do corpo e do mundo. De acordo com Brooke (2009), o mundo é a paisagem da nossa vida psíquica. Jung contribuiu com a concepção fenomenológica do mundo como uma apreciação dos arquétipos, que sustentam um mundo especificamente humano, compartilhados em grandes extensões de espaço-tempo (BROOKE, 2009), portanto, para a perspectiva junguiana, não há ser sem mundo ou mundo sem ser.

A dimensão menos corpórea foi experimentada pelos participantes como não facilmente relacionável e, quando aparece o corpo como "só o corpo em si" (sic), como na quarta obra, torna-se algo que amedronta. Mesmo com seu aspecto energético, tratou-se para os participantes de "só um sujeito", a permeabilidade corpo-mundo e suas dimensões energéticas foram compreendidas como aspectos normais, pertentes ao humano. As narrativas e lembranças relativas ao mal-estar levaram a lembrança de doenças psíquicas, físicas e, mesmo, da morte.

Relativo às doenças e a neurose, Jung (1935/1986, par. 389) considerou que:

> Em muitos casos deveríamos dizer: "graças a Deus ele decidiu ficar neurótico". Essa é uma tentativa de autocura, bem como qualquer doença física também o é. Não se pode mais entender a doença como um ens per se, como uma coisa desenraizada, como há algum tempo atrás se julgava que fosse. A medicina moderna, a clínica, por exemplo, concebe a doença como um sistema composto de fatores prejudiciais e de elementos que levam à cura.

No sentido exposto por Jung, a doença e a cura podem ser entendidos de forma mais flexível do que se pensava no modelo de saúde-doença tradicional, à medida que a doença possibilita uma transformação do sistema e sua renovação. A morte, entendida simbolicamente, igualmente, remete à transformação que permite levar a uma nova vida, a um renascimento simbólico. Dentre as principais experiências, ao longo de potentes estados alternativos de consciência, pode-se mencionar justamente a morte e o

renascimento simbólicos e seu potencial de revisão de crenças e estados do ser, arraigados ou sensivelmente defendidos.

O rompimento parcial de importantes formulações da lógica, notadamente do princípio de identidade e da não contradição, em fenômenos oriundos do inconsciente, foi observado, por Jung, por exemplo, em relação ao espaço-tempo do inconsciente, que não é idêntico ao espaço-tempo linear (JUNG, 1931/ 2006a). Pode-se citar, do mesmo modo, a natureza paradoxal do inconsciente. Um participante narrou que, após a experiência com LSD: "A realidade que conheço não é a realidade, é só uma outra perspectiva. Foi bom assim... Eu estava vendo as cores mais fortes. Parecia que eu via o mundo como ele era mesmo". A narrativa encontra cunhagem em uma ideia que se permite amplificar em direção à imagem do véu de Maya, de uma realidade que subjaz o real, isto é, levanta a discussão de múltiplas realidades ou de uma super realidade. Jung (1933/2006b) realizou uma breve discussão sobre assunto congênere em "O real e o supra-real", na qual conduziu a seguinte análise:

> Esta limitação da imagem do mundo é reflexo da unilateralidade do homem ocidental, da qual muitas vezes se tem inculpado, mas injustamente, o espírito grego. A limitação do conhecimento à realidade material arranca um pedaço excessivamente grande, ainda que fragmentário, da realidade total, substituindo-o por uma zona de penumbra que poderíamos chamar de irreal ou supra-real. (JUNG, 1933/2006b, par. 742).

As considerações de Jung são valiosas para o entendimento aqui ventilado, na medida em que apontam para um caudal histórico-cultural, que formatou o entendimento do real como limitado à observação sensível e, mais notadamente, ao referencial biológico, isto é, descartando fenômenos que não se enquadravam nessas modalidades de entendimento como irreais. Jung (1933/2006b) argumentou que, ao contrário, toda forma de conhecimento é real, existente, chamemo-la de ilusória, espiritual, ou de outro modo. É real na medida em que se trata de uma realidade psicológica, passível de transformar o sujeito e o mundo.

Observou-se um fenômeno, no qual a imagem apresentada, de Alex Grey, foi experienciada como saindo de si e progrediu rumo ao observador, tomado como interação: "essa coisa de energia do universo e da energia da pessoa". Retomando a etimologia de fenômeno, a palavra vem do grego *phainomenon* e deriva de:

> [...] phaino, um fazer brilhar e de phôs, uma luz que faz aparecer, que torna visível. És Tò phôs ti: trazer qualquer coisa à luz do dia. Phainomenon diz tudo aquilo que é passível de ser posto à luz, tudo aquilo que resplandece, iluminando-se (CAMPOS, 2007, p.3).

O *phainomenon*, em acordo a concepção de Heidegger, para se fazer mostrar assim como é, precisa de uma clareira (*Lichtung*), sendo possível apenas na abertura do

ser (CAMPOS, 2007). Ao compreender o fenômeno de uma perspectiva de interação, houve uma abertura para a recepção da obra, uma atenção cuidadosa e uma disposição que catexia as obras, que permitiu uma experiência invulgar, de catalisação de ENOC, com o potencial transformador. As imagens representaram, para participantes da pesquisa, distintos níveis de espiritualidade; a quarta imagem, por exemplo, "parecia alguém que não tinha aquela espiritualização do primeiro".

As obras de Grey catalisaram experiências semelhantes a ENOC, nas quais ocorreram experiências de relativização da matéria, promovendo alterações senso-perceptivas e a experiência de modalidades invulgares de experiência.

Segundo Grof, referindo a ENOC catalisados por LSD (1987, p.23):

> A percepção do espaço pode sofrer mudanças semelhantes: invulgares estados mentais demonstram claramente a estreiteza e a limitação do espaço com apenas três coordenadas. Os sujeitos do LSD relatam com frequência que experienciam o espaço e o universo como sendo curvos e autolimitados [...] Outra característica importante dos estados psicodélicos é a transcendência da pronunciada distinção entre matéria, energia e consciência. Visões interiores podem ser tão realísticas que simulam com sucesso os fenômenos do mundo material e, reciprocamente, aquilo que na vida diária parece ser uma sólida e tangível "coisa material" pode se desintegrar em modelos de energia, uma dança cósmica de vibrações, ou um jogo de consciência.

Dentre os respondentes, 67% relataram terem utilizado psicoativos, metade destes citou, espontaneamente, substâncias psicodélicas, como LSD, ayahuasca e maconha. Além dos psicodélicos, foram relatados o uso de álcool, o mais citado, com 33% dos respondentes totais, e substâncias lícitas, sem especificação. Um conjunto de participantes considerou as obras semelhantes à ENOC, catalisados por substâncias já utilizadas em outro momento, como psicodélicos e álcool, ou sem o uso de SPA.

No âmbito das críticas à arte de Alex Grey, como risco sempre vivo, apontou-se a possibilidade de captura da expressão artística pelo mercado e pelo capital. De fato, a valorização das obras de arte ocorre por sua inserção em uma vanguarda artística. Isso abre a discussão sobre o próprio mercado de arte e da sobrevivência do artista, dentro de uma cultura baseada no capital. Tal como qualquer outra pessoa, o artista tem demandas concretas. Ao mesmo tempo, o mercado de arte apresenta o risco da banalização e da perda da criatividade, quando o artista orienta-se mais para o mercado do que para seu processo de individuação. Alex Grey (2001a, p. 45) considerou que:

> O mercado de arte tornou-se uma vasta empresa comercial, das pequenas galerias às enormes casas de leilão. O objeto da arte é visto para alguns colecionadores como um commodity para investimento especulativo, focando no retorno rápido ou "ganhos de curto prazo" se uma carreira de um artista dispara. [...] O favorecimento de avaliações baseadas no mercado para

> trabalhos de arte algumas vezes cega ambos, artista e público, à função espiritual da arte.

A crítica comercial à obra poderia ser realizada à maioria das artes e movimentos artísticos. Não se trata de algo específico à Arte Visionaria, no entanto, ao se engajar em uma modalidade de arte religiosa, a obra de Grey torna-se mais exposta às críticas, no âmbito do potencial de comercialização do sagrado.

Outro fator de mal-estar foi a experiência de sufocamento da transcendência, que poder-se-ia conjecturar, a partir dos discursos, localizar-se na pele exposta, nos limites humanos, diante dos fluxos energéticos que parecem sobre-humanos. Houve certa perturbação, ainda, pelo pouco foco na interação com as imagens, um deslumbre do olhar: "o que que eu olho?" se perguntou o sujeito coletivo. Esta existência da distância estética que parece não sabermos, de antemão, onde irá resultar; se em uma significação plenamente projetada, sem espaço para uma transformação, ou se em um novo olhar.

As imagens evocaram experiências de bem-estar e mal-estar relacionadas a afetos de qualidade numinosa e a imagens que poderiam ser relacionados com a experiência do Si-mesmo. Rabi Heillel dizia, segundo Grey (2001a), que Deus não é somente flores e sons de pássaros, mas um terremoto. Se for tomada a *Imago Dei* como algo composto de luz e sombra, uma totalidade, logo a dimensão característica desta imagem psíquica será a possibilidade de chocar, causar repugnância, horror, nojo e lembrar sangue e morte, ao mesmo tempo que seus opostos, mesmo sensações de plenitude.

Se as obras forem tomadas como expressões do inconsciente, pode-se lembrar que, para Jung, o inconsciente é de natureza dupla e paradoxal (JUNG, 1946/2011f). Em sua autobiografia ele refere que a linguagem:

> [...] precisa ser ambígua, isto é, ter sentido duplo, se quiser levar em conta a natureza da psique e seu duplo aspecto. É conscientemente e com deliberação que procuro a expressão de duplo sentido para corresponder a natureza do ser, ela é preferível a expressão unívoca. [...] A expressão unívoca só tem sentido quando se trata de constatar fatos e não quando se trata de interpretação, pois, o sentido não é uma tautologia, mas inclui em si sempre mais do que o objeto concreto do enunciado. (JUNG e JAFFÉ, 1962/2005).

Conforme discutido na análise da Estética da Recepção, as obras não têm um conteúdo em si que seja materializado pelo artista e deva ser "encontrado" pelo espectador como verdade da obra, mas as obras são necessariamente interpretadas a partir da relação que se estabelece com o receptor e todo o seu atravessamento sociocultural e pessoal. Não obstante, a materialidade das obras pôde evocar, no contexto contemporâneo e na relação com os participantes em voga, questões

semelhantes às que considerou ter expressado Alex Grey, tais como a espiritualidade, integração entre corpo e "alma" e a ampliação do conhecimento de si.

É preciso destacar a posição sócio-histórica do sentimento, que se tornou, no iluminismo, um entrave à compreensão considerada adequada, que deveria estender a razão como crítico e guia a todos os campos da experiência humana (ABBAGNANO, 2007), portanto, o modo de recepção dual que ocorreu, de enfrentamento entre razão e emoção, mais do que simplesmente sublinhado nas obras, pode ser resultado de uma projeção desta dualidade. Entretanto, como toda projeção tem um gancho projetivo, indica-se, na obra de Grey, a tentativa de integração de aspectos duais. Na concepção de Albert Hoffman, as obras de Grey, orientadas por suas experiências meditativas e psicodélicas, promovem a integração entre corpo e alma (HOFFMAN, 2001); já Larsen (2001) considerou que as imagens de Grey incorporam corpo e psique e uma espiritualidade relegada à sombra no materialismo. A *aisthesis* da obra demonstra a tentativa de Grey de absorver e expressar um corpo que vá além das suas limitações espaciais-materiais; igualmente, trata-se de uma obra que reúne uma detalhada fisiologia humana, em conjunto com energias sutis características, de tradições espiritualistas e orientais. Não obstante a tentativa de Grey de reunir toda a complexidade de distintos planos na mesma imagem, de forma integrada, houve considerações dos sujeitos coletivos, que entenderam as obras de forma fragmentada. A crítica à fragmentação das obras não foi generalizada.

Por fim, cabe um aprofundamento sobre a expressiva imagem da criança, que mobilizou, de forma intensa, os distintos participantes.

Tomou-se a interação com a imagem da criança como algo muito forte, impactante, "como comer algo diferente", isto é, não é um sabor típico, não é um prazer comum, um usufruir banal; trata-se de algo de outra ordem, o que reforça o posicionamento apontado das obras, com uma dimensão espiritual como atípicas em nossa cultura ocidental contemporânea, particularmente quando desvinculados de ícones pertencentes a dogmas já conhecidos.

Jung (1940/2000) expôs que a imagem arquetípica da criança compensa ou corrige as unilateralidades ou extravagâncias da consciência, notadamente quando há uma superestimação da vontade e um ignorar do instinto. Observe-se que Jung emprega livremente o termo "instinto" em alguns textos. Entende-se que o bem-estar proporcionado pela imagem da criança ocorra justamente pelo potencial de

compensação e, finalmente, síntese que enseja, isto é, a criança surge no contexto das imagens como símbolo unificador. De acordo com Jung (1928/2002, par. 96):

> À multiplicidade e à divisão interior se contrapõe uma unidade integradora, cujo poder é tão grande quanto o dos instintos. Verdadeiramente, juntos, os dois formam um par de opostos, necessárias à auto regulação e frequentemente descrito como natureza e espírito. Estes conceitos se radicam nas condições psíquicas – entre as quais a consciência – qual um fiel de balança.

Jung não considerou a imagem da criança quando ocorre em sonhos, fantasias, mitos, como derivada da criança empiricamente observada, isto é, não se poderia reduzir a expressão deste motivo apenas das vivências pessoais de quem sonha, fantasia ou cria um mito. O motivo da criança representa, de acordo com Jung (1940/2000, par. 273): "o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva"; trata-se de um símbolo de uma "criança divina, prodigiosa, não precisamente humana, gerada, nascida e criada em circunstâncias totalmente extraordinárias. Seus feitos são maravilhosos ou monstruosos" (JUNG, 1940/2000, p.162, nota de rodapé 20). No caso da projeção, que provém de conteúdos inconscientes, as considerações de Jung parecem pertinentes às impressões que impactaram os participantes. A criança interagiu com eles como função transcendente.

Ao incorporar distintas posições quanto ao assombro, o bem e o mal-estar, provocados pela ampliação da consciência do corpo, da experiência de múltiplos níveis e dimensões do ser, a compreensão e experiência da criança não se resumiu a um polo agradável. Se, de um lado, a criança é entendida na perspectiva integradora do arquétipo da criança, analisado por Jung (1940/2000), de outro lado ela parece fadada ao destino inevitável do desenvolvimento adulto marcado pela dualidade e perda da inocência. A criança carrega uma tensão entre a vida e a morte, marcada pela imagem em Raio-X. Na fenomenologia do arquétipo da criança, Jung (1940/2000) observou justamente esta dualidade, presente no conjunto empírico de imagens arquetípicas dela.

A interação dos participantes com as obras produziu respostas subjetivas com significativo afeto, com grande potencial de emergência de imagens do inconsciente. Um exemplo demonstrativo encontra-se na estória do participante 9C, na qual o protagonista, voluntariamente, agarra um forte peixe, que o leva de uma a outra extensão do oceano; as obras permitiram a discussão de distintas temáticas, a ocorrência de modos de refletir e estar no mundo de modo imagético e fantasioso, o que desperta o potencial de transformação dos participantes. Metaforicamente, pode-se considerar esse atravessamento do oceano, em seus extremos, como um símbolo da reunião de aspectos

conscientes e inconscientes da psique, levando a uma mudança. Na estória trata-se da mudança de local. A partir das percepções dos receptores das obras, conjectura-se a possibilidade de ampliação da consciência, por exemplo, na vivência de corporalidades distintas das habituais. A observação de imagens não convencionais, para a maior parte dos participantes, contribuiu para que muitos considerassem-nas como desagradáveis, especialmente por seu Raio-X marcante. Ainda assim, suscitou curiosidade e estranheza, impactando a consciência. A observação interna do corpo, mesmo com seus campos energéticos, levou a distintos afetos e reflexões.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível observar que as obras selecionadas de Alex Grey têm o potencial de estimular profundamente o inconsciente, fomentando, em alguns participantes, fantasias intensas e vívidas próximas aos estados alternativos de consciência. As vivências evocadas pelas obras foram marcadas, tipicamente, por experiências emocionais intensas, seja de bem ou mal-estar, mobilizando projeções e conteúdos psicodinâmicos. Pôde-se observar defesas psíquicas consteladas em decorrência de complexos de carga afetiva. Alguns temas tornaram-se marcantes na experiência dos participantes que interagiram com as obras, como as dualidades, a morte, a finitude, o estranho, a espiritualidade, o corpo, particularmente a relação entre a vida cotidiana e experiência não convencionais.

As obras foram consideradas, de forma geral, como de difícil compreensão. Conjectura-se que a dificuldade pode ser decorrente da atipicidade, na cultura ocidental, de um aprofundamento nos estados interiores, particularmente aqueles expressos na Arte Visionária e Arte Místico-Religiosa. Grande parte dos participantes relataram dificuldades de criar estórias a partir das obras.

Os discursos denotaram a imagem de um aprofundamento interior que ocorreria concomitante à paz, ao equilíbrio, à concentração, ao bom funcionamento físico e psicológico. O corpo em Raio-X e as imagens de troca energética, entre sujeito e ambiente, com um corpo aberto a esta interação, fomentou discussões quanto ao entendimento construído no ocidente dos sujeitos encapsulados em si mesmos. Além de modos de entendimento, as obras promoveram vivências e reflexões de ampliação da corporalidade, dos modos de perceber e viver seus próprios corpos. Ao mesmo tempo, este corpo flexível assustou e causou mal-estar a alguns participantes. A arte de Grey, exposta, conduziu a uma interação que sublinhou as imagens de uma corporalidade não ordinária, com foco no corpo em Raio-X, na relação energética entre ser e ambiente e nos efeitos catalisados pela obra, a nível das sensações e sentimentos.

Evidenciou-se uma grande presença de discursos relativos à ambiguidade. Os participantes identificaram que as obras reuniam aspectos bons e ruins, do masculino e do feminino, da razão, emoção e instinto, da religiosidade e da ciência, da limitação e da fluidez. A dualidade sentida nas obras causou ansiedade em alguns participantes. A quarta imagem, particularmente, causou grande mal-estar, notadamente, pelo olhar considerado assustador, pelo crânio à mostra e pelas cores consideradas muito fortes.

Em contraposição, a quinta e última imagem, da criança, causou significativo bem-estar para a maior parte dos participantes, tendo sido recorrentemente associada a uma resolução dos conflitos ou à esperança de resolução. O simbolismo da criança, por meio da sua espontaneidade, criatividade e inocência, de seu afeto e pulsão, poderia compensar a excessiva razão e manutenção das aparências do mundo adulto, um símbolo capaz de reunir elementos opostos na vivência dos participantes. Mais do que a reunião de oposições, a criança foi experienciada como terceiro termo, que permite uma resolução para parte dos conflitos experimentados. A criança, com sua ingenuidade, seria capaz de ver o mundo, de senti-lo e de experimentá-lo de forma distinta das limitações culturais muito presentes no mundo adulto. Pode-se dizer que a imagem da criança, o modo como foi experienciada, metaforiza a emancipação, conforme atribuição de Jauss (1979a).

A pesquisa alcançou seu objetivo de permitir a compreensão das respostas subjetivas dos estudantes. A metodologia utilizada permitiu a geração de grande quantidade de informações, que mobilizaram os participantes da pesquisa no pequeno tempo de exposição das obras. Foi possível a compreensão psicológica, por meio da psicologia junguiana e da estética da recepção, de um fenômeno cultural contemporâneo relevante. Tal compreensão foi realizada por meio de uma escuta dos participantes da pesquisa, em distinção à reflexão isolada do pesquisador sobre o fenômeno cultural, neste caso, as obras de arte de Alex Grey. A dissertação contribui para uma modalidade de pesquisas da psicologia complexa junguiana no campo da cultura, por meio do entendimento da interação do público com fenômenos culturais.

Indica-se a importância de novos estudos da interação de distintos públicos com a obra de Alex Grey, que permitiriam uma análise psicocultural mais abrangente. Estudos das respostas subjetivas de estudantes a outras obras de Arte Visionária poderiam contribuir para a melhor compreensão das semelhanças e diferenças produzidas nas respostas do público a artes distintas. O estudo e a compreensão da interação de distintos grupos de pessoas com obras de arte, e de questões mobilizadas pela arte, podem ser incorporados no próprio setting clínico, emergente no discurso dos pacientes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Vera Lúcia Paes de. **O poder das imagens:** a função espiritual da arte no templo hindu. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

ANDO, Marta Yumi. Uma leitura interdisciplinar de estudos sobre leitura. **Acta Scientiarum Language and Culture.** Maringá, v. 31, n. 1, p. 85-93, 2009. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/6433/6433>. Acesso em: 2 dez. 2012.

AVAM. **American Visionary Art Museum**. Disponível em: <http://www.avam.org> Acesso em: 10 jun. 2012.

BARCELLOS, Gustavo. Jung, junguianos e a arte: uma breve apreciação. **Pró-posições**, v.15, n°1, 2004. Disponível em: <http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/43-dossie-barcellosg.pdf> Acesso em 07 dez. 2012.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERK, Tjeu van den. **Jung on art:** the autonomy of the creative drive. Hove and New York: Psychology Press, 2012.

BRETON, David le. A via da suspeita: o corpo e a Modernidade In: BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BROOKE, Roger. The Self, the Psyche and the World. **Journal of Analytical Psychology**, v.54, p. 601-618, 2009. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-5922.2009.01809.x/abstract;jsessionid=667683D464CBBE9C097E9F87C3CBFFA5.f04t01>. Acesso em 02 de jun. 2014.

CAMPOS, Paula. Phainomenon e logos na apropriação da fenomenologia de Heidegger: uma leitura do §7 do Ser e Tempo. **Revista Ética e Filosofia Política**. Volume 10, nº 02. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/11/10_2_paula.pdf>. Acesso em 17 mai. 2014.

CARUANA, Laurence. **First Draft of a Manifesto of Visionary Art**. Paris: Recluse Pub., 2001. Disponível em: <http://visionaryrevue.com/webtext/manifesto.contents.html>. Acesso em: 15 jun. 2012.

CASANOVA, Marco Antonio. Apresentação à edição brasileira In: GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. VII-XVII.

CHAGAS, Lunalva Fiuaza. O Pequeno Príncipe, o arquétipo do puer e a linguagem analítica. **Cadernos Junguianos** / Associação Junguiana do Brasil, v.4, n. 4, ago. 2008. São Paulo: AJB, 2008. p. 65-81.

CHEVALIER, Jean; GHEERBANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21a edição. Rio de Janeiro: José Olympo, 2007.

CHIPP, Herschel Browning. In: CHIPP, Herschel Browning. **Theories of Modern Art**: a Source Book by Artists and Critics. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1968. p.366-455.

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. O desconstrucionismo e a estética da recepção na análise de poemas de Hilda Hilst. **Revista Vertentes.** Ed. 34. Universidade Federal de São João Del Rei, 2009. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/vertentes/edicao_34.php>. Acesso em: 07 dez. 2012.

COLMAN, Warren. The Self In: PAPADOPOULOS, Renos K. **The Handbook of Analytical Psychology**: Theory, Practice and Applications. Routledge: London and New York, 2006.

COSTA, Márcia Havila Mocci da Silva. **Estética da recepção e teoria do efeito**. S/d. Disponível em: <http://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teoria_efeito.pdf>. Acesso em: 26 ago, 2012.

DAWSON, Terence. A crítica literária e a psicologia analítica In: EISENDRATH, Polly Young; DAWSON, Terence. **Compêndio da Cambridge sobre Jung.** São Paulo: Madras, 2011. p. 361-395.

DICIONÁRIO PRIBERAM. **"catalisar"**, In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em: http://www.priberam.pt/DLPO/catalisar [consultado em 12-03-2014].

DICIONÁRIO PRIBERAM. **"plenitude"**, In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em: http://www.priberam.pt/DLPO/plenitude [consultado em 21-04-2014].

ESCOBAR, Antonius Iraeo. **Reflexões sobre materialismo e empiriocriticismo de Lênin**. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://fmauriciograbois.org.br/admin/arquivos/arquivo_24_947.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2013.

FARIA, Durval Luiz. Imagens da anima nas canções de Tom Jobim: "As Praias Desertas". **Cadernos Junguianos** / Associação Junguiana do Brasil, v. 4, n. 3, nov. 2007. São Paulo: AJB, 2007. p. 75-89.

FIAMENGHI, Aline; WAHBA, Liliana Liviano. O fazer alma na improvisação em dança. **Cadernos Junguianos** / Associação Junguiana do Brasil, v. 8, n. 8, ago. 2008. São Paulo: AJB, 2012. p. 39-47.

FOKKEMA, Douwe; IBSCH, Elrud. The Reception of Literature: Theory and Practice of "Rezeptionsasthetik In: **Theories of Literature in the Twentieh Century**: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics. London and New York: C. Hurst Company and St. Martin´s Press, 1995. p. 136-164.

FRANÇA, Luara. Como se deu a perda de mundo ou aquilo que foi possível interpretar: estética da recepção e momentos de intensidade nos escritos de Iser, Jauss e Gumbrecht. Temporalidades – **Revista Discentes do Programa de Pós-graduação em História**. Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 3, n. 1. Jan/Jul de 2011. Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/temporalidade>. Acesso em: 07 dez. 2012.

FRANZ, Marie Louise von. A imaginação ativa. In: FRANZ, Marie Louise von. **Psicoterapia**. São Paulo: Paulus, 1999a. p. 184-198.

FRANZ, Marie Louise von. A projeção: seu relacionamento com a doença e com o amadurecimento psíquico In: FRANZ, Marie Louise von. **Psicoterapia**. São Paulo: Paulus, 1999b. p. 280-290.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A alteridade da arte: estética e psicologia. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 5. 1994. p. 35-60. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/psicousp/v5n1-2/a04v5n12.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2012.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Olho d´água:** arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. Estética e hermenêutica In: GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1964/2010. p. 1-9.

GAILLARD, Christian. The Arts. In: PAPADOPOULOS, Renos K. (Editor). **The Handbook of Junguian Psychology**: Theory, Practice and Applications. London and New York: Routledge, 2006. p. 324-375.

GAILLARD, Christian. Jung e a arte, **Pró-posições**, Campinas v. 21, n. 2 (62), mai/ago. 2010. p. 1-27. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a09.pdf> Acesso em: 14 abr. 2013. pgs.121-148.

GOMES, Mariana Andrade. Experiência estética e estética da recepção. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 39, dez. 2009. p. 37-45. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/25184/pdf>. Acesso em: 06 dez. 2012.

GOWING, Lawrence e outros. **História da arte**. Barcelona: Folio, 2008.

GREY, Alex. **Sacred Mirrors**: the Visionary Art of Alex Grey**.** Vermont: Inner Traditions, 1990.

GREY, Alex. **The Mission of Art**. Foreword by Ken Wilber. 1a ed. Boston & London: Shambhala, 2001a.

GREY, Alex. **Transfigurations.** Vermont: Inner Traditions, 2001b.

GREY, Alex. **Art Psalms**. New York, COSM Press, 2008.

GREY, Alex. **Website**. Disponível em: <alexgrey.com>. Acesso em: 06 out. 2012.

GROF, Stanislav. **Além do cérebro**: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia. São Paulo: McGraw-Hill, 1987. p. 1-66.

HENDERSON, Joseph. Os mitos antigos e o homem moderno In: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. 19ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

HENDERSON, Patti; ROSEN, David; MASCARO, Nathan. Empirical Study on the Healing Nature of Mandalas, 2007. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**. American Psychological Association. Vol. 1, No. 3, p. 148 –154, 2007. Disponível em: <http://psycnet.apa.org/journals/aca/1/3/148.pdf>. Acessado em: 07 de Jun. 2013.

HOFFMAN, Albert. **Foreword.** In: GREY, Alex. Transfigurations**.** Vermont: Inner Traditions, 2001.

HOLZWARTH, Hans Werner. Prefácio. In: HOLZWARTH, Hans Werner (Editor). **Arte moderna**. Volume 1. Taschen. 2012. p.6-9.

HORNE, Michael. Elephants Painting? Selfness and the Emergence of Self States as Illustrated in Conceptual Art. **Journal of Analytical Psychology** v. 54 ,p. 619-635, 2009. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-5922.2009.01810.x/full>. Acesso em 15 de nov. 2012.

HUXLEY, Aldous. **Portas da percepção e o céu e o inferno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane. Estudos de recepção na América Latina: contribuição para atualizar o panorama. **E-compos. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. p. 1-12, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/files/02_JACKS.pdf>. Acesso em 02 dez. 2012.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas In: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. 19ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a. p. 43-62.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979b. p. 63-82.

JONES, Raya A. Symbolic and Dialogic Dimensions In: **Jung, Psychology, Postmodernity**. Hove, East Sussex: Routledge, 2007. p. 27-56.

JUNG, Carl Gustav. **Psychology and Alchemy**. Complete Works v. 12. London: Routledge & Kegan Paul, 1944/1953.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente In: **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1961/1964. p. 18-103.

JUNG, Carl Gustav. Psicologia analítica e educação. In: **O desenvolvimento da personalidade**. Obras Completas, v. XVII - 8a edição. Petrópolis: Vozes, 1924/1986. p. 67-138.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos da psicologia analítica**. Obras Completas, v. XVIII/1 – 4ª edição, Petrópolis: Vozes, 1935/1986.

JUNG, Carl Gustav. Definições. In: **Tipos psicológicos**. Obras Completas, v. VI. Petrópolis: Vozes, 1921/1991a. p. 384-451.

JUNG, Carl Gustav. O problema das atitudes típicas na estética. In: **Tipos psicológicos**. Obras Completas, v. VI. Petrópolis: Vozes, 1921/1991b. p. 278-287.

JUNG, Carl Gustav. O problema dos tipos na história do pensamento antigo e medieval. In: **Tipos psicológicos**. Obras Completas, v. VI. Petrópolis: Vozes, 1921/1991c. p. 25-76.

JUNG, Carl Gustav. **Presente e futuro**. Obras Completas, v. X/1 - 4ª edição, Petrópolis: Vozes, 1957/1999.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia do arquétipo da criança In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Obras Completas, v. IX/1, Petrópolis: Vozes, 1940/2000. p. 151-180.

JUNG, Carl Gustav. O peixe na alquimia In: **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Obras Completas, v. IX/2. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1950-51/2000a. p. 117-144.

JUNG, Carl Gustav. Sizígia: anima e animus In: **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Obras Completas, v. IX/2. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1950-51/2000. p. 09-20.

JUNG, Carl Gustav. Os conceitos fundamentais da teoria da libido In: **Energia psíquica**. Obras Completas, v. VIII/1. 8ª edição corrigida. Petrópolis: Vozes, 1928/2002. p. 41-68.

JUNG, Carl Gustav. **Cartas de C. G. Jung**, Volume II. 1946-1955. Petrópolis: Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav; JAFFÉ, Aniela. **Memórias, sonhos e reflexões**. Compilação e prefácio de Aniela Jaffé. 24ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962/2005.

JUNG, Carl Gustav. O problema fundamental da psicologia contemporânea In: **A natureza da psique**. Obras Completas, v. VIII/2 – 6ª edição, Petrópolis: Vozes, 1931/2006a. p. 283-334.

JUNG, Carl Gustav. O real e o supra-real In: **A natureza da psique**. Obras Completas, v. VIII/2 – 6ª edição, Petrópolis: Vozes, 1933/2006b. p. 329-334.

JUNG, Carl Gustav. A função transcendente In: **A natureza da psique**. Obras Completas, v. VIII/2 - 6ª edição, Petrópolis: Vozes, 1958/2006b. p. IX-24.

JUNG, Carl Gustav. O método sintético ou construtivo In: **Psicologia do inconsciente**. Obras Completas, v. VII/1 – 17ª edição. Petrópolis: Vozes, 1917/2007a. p. 72-80

JUNG, Carl Gustav. O problema dos tipos de atitude In: **Psicologia do inconsciente**. Obras Completas, v. VII/1 – 17ª edição. Petrópolis: Vozes, 1917/2007b. p. 33-55.

JUNG, Carl Gustav, Os objetivos da psicoterapia In: **A Prática da Psicoterapia**. Obras Completas, v. XVI/1 – 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 1929/2007c. p. 34-50.

JUNG, Carl Gustav. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética In: **O espírito na arte e na ciência**. Obras Completas, v. XV - 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1922/2011a. p. 65-84.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Obras Completas, v. VII/2 – 22ª edição. Petrópolis: Vozes, 1928/2011b.

JUNG, Carl Gustav. Psicologia e poesia In: **O espírito na arte e na ciência**. Obras Completas, v. XV - 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1930/2011c. p. 85-108.

JUNG, Carl Gustav. Sigmund Freud, um fenômeno histórico-cultural In: **O espírito na arte e na ciência.** Obras Completas, v. XV - 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1932/2011d. p. 38-45.

JUNG, Carl Gustav. Picasso In: **O espírito na arte e na ciência.** Obras Completas, v. XV - 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1932/2011e. p. 138-144.

JUNG, Carl Gustav. Ulisses In: **O espírito na arte e na ciência.** Obras Completas, v. XV - 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 1932/2011f. p. 109-137.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia da transferência In: **Ab-reação, análise dos sonhos e transferência**. Obras Completas, v. XVI/2 – 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1946/2011g.

JUNG, Carl Gustav. O óvni enquanto boato In: **Um mito moderno sobre coisas vistas no céu**. Obras Completas, v. X/4. Petrópolis: Vozes, 1958/2011h. p. 17-33.

JUNG, Carl Gustav. O óvni na pintura In: **Um mito moderno sobre coisas vistas no céu**. Obras Completas, v. X/4. Petrópolis: Vozes, 1958/2011i. p. 93-111.

KUSPIT, Donald. Alex Grey´s Mysticism. In: GREY, Alex / with contribuitions by Albert Hoffman et al. **Transfigurations.** Vermont: Inner Traditions, 2001. p. 47-98.

LAGANÀ, Louis. Junguian Aesthetic – a Reconsideration. **International Congress of Aesthetics:** Aesthetics Bridging Cultures, 2007. Disponível em: <http://www.academia.edu/213895/Jungian_Aesthetics_-_A_Reconsideration>. Acesso em 15 mar. 2013.

LAING, Ronald. **A política da experiência e a ave-do-paraíso**. Petropolis: Vozes, 1974.

LARSEN, Stephen. Transfigurations: an Artist´s Journey. In: GREY, Alex. **Transfigurations.** Vermont: Inner Traditions, 2001. p. 1-46.

LEFÈVRE, Fernando; LEFÈVRE, Ana Maria Cavalcanti. **Discurso do sujeito coletivo:** um novo enfoque em pesquisa qualitativa (desdobramentos). Ed. Ver. E ampl. – Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. LIMA, Luiz Costa (seleção, coordenação e tradução). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-36.

MAIA, Denise Diniz. **Perspectivas psicológicas de Jung sobre as ciências e a arte**. Instituto Junguiano de São Paulo, S/d. Disponível em: <http://ijusp.org.br/artigos/perspectivas-psicologicas-de-jung-sobre-as-ciencias-e-a-arte/> Acesso em 27 mai. 2013.

MAIA, Romero. Interpretando o que se diz dos jovens: um ensaio crítico. **Verinotio – Revista On-line de Educação e Ciências Humanas**, nº 8, Ano IV, p. 1-20, mai. 2008. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.62499424500856.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2013.

MATTOON, Mary Ann. **El analisis junguiano de los sueños**. Buenos Aires: Paidos, 1980.

MATTOON, Mary Ann. JONES, Jennette. Is the Animus Obsolete? **Quadrant**, v. 20, nº 01, p. 05-21, 1987.

MAY, Rollo. O surgimento da psicologia existencial In: MAY, Rollo e outros. **Psicologia existencial**. S/l: Globo, 1974. p. 1-56.

MELLO, Elizabeth Christina Cotta. **Mergulhando no mar sem fundo**: introdução sobre epistemologia atual e a clínica junguiana. 2002. Monografia (titulo de membro analista). Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 2002.

MIKOSZ, José Eliezer. **Estados não ordinários de consciência e a arte**. In: II Simpósio Nacional sobre Consciência, 2007, Salvador. Disponível em: < http://pt.scribd.com/doc/3540583/ESTADOS-NAO-ORDINARIOS-DE-CONSCIENCIA-E-A-ARTE>. Acesso em 15 jun. 2013.

MIKOSZ, José Eliézer. **A Arte Visionária e a ayahuasca:** representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinário de consciência (ENOC). 2009. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MILLER, Jeffrey. Tracing the Transcendent Function through Jung´s Works In: **The Transcendent Function**: Jung´s Model of Psychological Growth Through Dialogue with the Unconscious. New York: State University of New York Press, 2004. p. 31-76.

MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo**: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ARBZ-7JRHSC/objeto_amb_guo.pdf;jsessionid=3C1C08887193C2D6D926C0427C203036?sequence=1>. Acesso em: 19 jan. 2013.

MOSTAÇO, Edélcio. A arte da borboleta: do casulo ao vôo. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**, v.3, nº 4, p. 1-12, out./nov./dez. 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/1.Dossie.Edelcio_Mostaco.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2012.

MYERS, Steve. Psychological vs. Visionary Sources of Myth in Film. **International Journal of Junguian Studies**, v.4, nº 2, p. 150-161, set. 2012. Disponível em: < http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19409052.2012.693456>. Acesso em 05 dez. 2012.

NUNES, Alexandre Silva. Fazer alma fazendo teatro. **Cadernos Junguianos**/ Associação Junguiana do Brasil, nº 2, nov. 2006. São Paulo: AJB, 2006. p. 7-25.

NUTTING, Cathering. **Concrete Insight: Art, the Unconscious, and Transformative Spontaneity**. 2007. Thesis (Máster of Arts). Departament of History in Art, University of Victoria, Victoria, 2007. Disponível em: <http://dspace.library.uvic.ca:8080/bitstream/handle/1828/214/Nutting.pdf?sequence=1 > Acesso em 08 de mar. 2013.

OTT, Jonathan. **Pharmacotheon:** drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia. Madri: La Liebre del Marzo. 2004.

PENNA, Eloisa Marques Damasco. **Processamento simbólico arquetípico: uma proposta de método de pesquisa em psicologia analítica**. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Programa de Estudos Pós-Graduados, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PEREIRA, Maria Marta Laus. Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França. **Anuário de Literatura** 3, 1995. p. 109-125.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Brasssilpaisssdooofuturoborosss**, 1990. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2012.

PINO, Alexei Farfán. **Entrevista** concedida ao Jornal A Tarde, Salvador. 2012. Disponível em: <http://www.bialabate.net/news/reportagem-sobre-arte-visionaria>. Acesso em: 01 set. 2012.

ROWLAND, Susan. Introduction In: **Psyche and the Arts**: Junguian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting. London and New York: Routledge, 2008. p. 1-11.

RUBIN, David. Stimuli for a new millennium. In: RUBIN, David. **Psychedelic***:* optical art and visionary art since the 1960s. Cambrigde and London: San Antonio Museum of Art in association with The MIT Press, 2010. p.15-40.

SADOCK, Benjamim James; SADOCK, Virginia Alcott. Sinais e sintomas em psiquiatria In: **Compêndio de psiquiatria**: ciência do comportamento e psiquiatria clínica. 9ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2007. p. 306-318.

SAMUELS, Andrew. Beyond the Feminine Principle In: **The Plural Psyche**: Personality, Morality, and the Father. London and New York: Routledge, 1989. P.92-106.

SANIGA, Metod. **Unveiling the Nature of Time**: Altered States of Consciousness and Pencil-Generated Space-Times. In: Workshop Scienza e Trascendenza, 1998, Disponível em: <http://www.ta3.sk/~msaniga/pub/ftp/unveil.pdf>. Acessado em: 26 mai. 2013.

SCHURIAN, Walter. **Arte fantástico**. Barcelona: Taschen, 2005.

SHAMDASANI, Sonu**. Jung e a construção da psicologia moderna**: o sonho de uma ciência. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2005.

SHAMDASANI, Sonu. Introdução. In: JUNG, Carl Gustav. **O livro vermelho**: liber novus; editado por Sonu Shamdasani. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010. p. 193-221.

SHANON, Benny. Altered States and the Study of Consciousness – the Case of Ayahuasca. 2003. **The Journal of Mind and Behavior Spring**, v. 24, nº 2. p. 125-154, 2003. Disponível em: <http://claudiajacques.net/research/Shanon2.pdf> Acessado em 09 de jul 2013.

SHERRY, Jay. Faint voices from Greenwich Village: Jung's impact on the first American avant-garde**. Journal of Analytical Psychology**, v.56, p. 692–707, 2011. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22039948> Acesso em: 15 nov. 2012.

SILVEIRA, Nise da. Estudo comparativo entre a demência orgânica e a "demência" esquizofrênica In: **O mundo das imagens**. São Paulo: Átira, 2001. p. 23-42.

SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da; MOURA, Maria Aparecida. A estética da recepção e as práticas de leitura do bibliotecário-indexador. **Perspect. ciênc. inf**. Belo Horizonte, vol.12, no.1, p.123-135, 2007. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/52/44>. Acesso em 20 mai. 2013.

SMYTHE, William E. e BAYDALA, Angelina. The Hermeneutic Background of C. G. Jung. **Journal of Analytical Psychology**, 57, p.57-75. 2012. Disponível em: < http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22288541>. Acesso em 13 mai. 2013.

SPANO, Mathew. Modern(ist) Man in Search of a Soul: Jungs Red Book as Visionary Literature. **Carl Gustav Jung Page** (Site), 2012. Disponível em: < http://www.cgjungpage.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=934>. Acesso em 12 mai. 2013.

SPERBER, Suzi Frankl; MELO-FRANCO, Lenon Rogério de. **Hermenêutica e estética da recepção:** uma leitura produtiva. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: tessituras, interações, convergências, 11, 2008, USP-São Paulo. Anais... São Paulo, 2008.

WAHBA, Liliana Liviano. El artista: vacio y plenitude. **Revista Venezolana de psicología de los arquétipos y estúdios junguianos**. nº3, 2008. p. 47-51.

WILBER, Ken. Foreword In: GREY, Alex. **The Mission of Art**. 1a ed. Boston & London: Shambhala, 2001.

WILBER, Ken. In the Eye of the Artist: Art and the Perennial Philosophy. In: **The Sacred Mirrors**: The Visionary Art of Alex Grey. Vermont: Inner Traditions. 1990. p. 9-16.

WOLF, Norbert. Na presença da esfinge. In: HOLZWARTH, Hans Werner (Editor). **Arte moderna**. Volume 1. Taschen. 2012. p. 72-107.

WOLF, Norbert. Um rolo de carne alemão metafísico. In: HOLZWARTH, Hans Werner (Editor). **Arte moderna**. Volume 1. Taschen. 2012. p. 142-191.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea: Estudos Neolatinos,** Rio de Janeiro, vol.10, no.1, p. 85-97, jan/jul. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006>. Acesso em: 14 out. 2012.

ANEXO 1: Cartaz de convite à participação na pesquisa como voluntário

Caro estudante da PUC-SP/ Campus Monte Alegre,

Encontra-se em fase de realização, na PUC-SP (Programa de Psicologia Clínica), uma pesquisa, em nível de mestrado, sobre a recepção de um conjunto de cinco obras de arte. Gostaríamos de contar com alunos voluntários que estejam dentro do perfil abaixo:

- Que possuam entre 18 e 29 anos no momento da pesquisa;
- Que sejam estudantes da PUC-SP, Campus Monte Alegre, no ano de 2013.

O estudo seguirá as regras de ética em pesquisa, que serão melhor apresentadas aos interessados no momento da pesquisa.

Interessados em participar, favor entrar em contato com o pesquisador através do email: fernando.beserra@hotmail.com.

Datas de realização da pesquisa: XXX

- As pesquisas serão realizadas no interior da PUC-SP/Campus Monte Alegre, no período da tarde, obedecendo a critérios de disponibilidade de sala e equipamentos.

Pesquisador: Fernando Beserra

Contando com a colaboração,

Fernando

ANEXO 2:

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO
Nome:
Email:
Idade:
Sexo:
( ) Masculino ( ) Feminino
( ) Outro. Especifique: _____
Curso / Programa:
Período/Ano no Curso:

ANEXO 3:

PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título: PENSAMENTOS, SENTIMENTOS E FANTASIAS DE ESTUDANTES DA PUC-SP, EVOCADOS PELA ARTE DE ALEX GREY

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo deste projeto é investigar pensamentos, sentimentos e fantasias de estudantes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, evocados por um conjunto selecionado de obras do artista Alex Grey.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Estamos coletando informações para compreender a reação dos estudantes à produção artística contemporânea do artista Alex Grey. Caso aceite participar do estudo, poderá, se o desejar, retirar-se a qualquer momento sem ônus ou consequências.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: O estudo consiste na exposição, em aparelho data show, de 11 pinturas do artista Alex Grey. Haverá depois uma entrevista individual e será solicitado que conte uma breve estória a partir das imagens expostas. Sua entrevista e narrativa serão utilizadas como parte da pesquisa. O tempo previsto para todo procedimento é de 60 minutos. O pesquisador estará disponível para dar um retorno sobre a sua participação caso o deseje.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio e serão ouvidas pelo pesquisador. Os áudios serão utilizados somente para a pesquisa. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

RISCOS: Você pode achar que determinadas perguntas ou exposição de algumas imagens lhe incomodam. Você pode optar por não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo do material coletado nesta pesquisa revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa.

DÚVIDAS: Esta pesquisa é realizada no campus Monte Alegre da PUC-SP. Possui vínculo com a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo através do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica do qual aluno Fernando Rocha Beserra é o pesquisador principal, sob a orientação da Profª Dra. Liliana Liviano Wahba. O

investigador estará disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernando Rocha Beserra no telefone (21) 8188-8180 ou email: fernando.beserra@hotmail.com ou o Comitê de Ética em Pesquisa, CEP-PUC-SP no telefone (11) 3670-8466 ou e-mail cometica@pucsp.br. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e telefone de contato apenas para que o pesquisador possa lhe contatar em caso de necessidade.

Nome:

_____

Endereço:

_____

Telefone:

_____

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura:_____

Data: _____

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa, se assim o desejar) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura (Pesquisador):

_____

Nome:_____

Data: _____

ANEXO 4: Desenhos da Infância de Alex Grey

Obra: *Skeleton*. Idade: 5 anos.

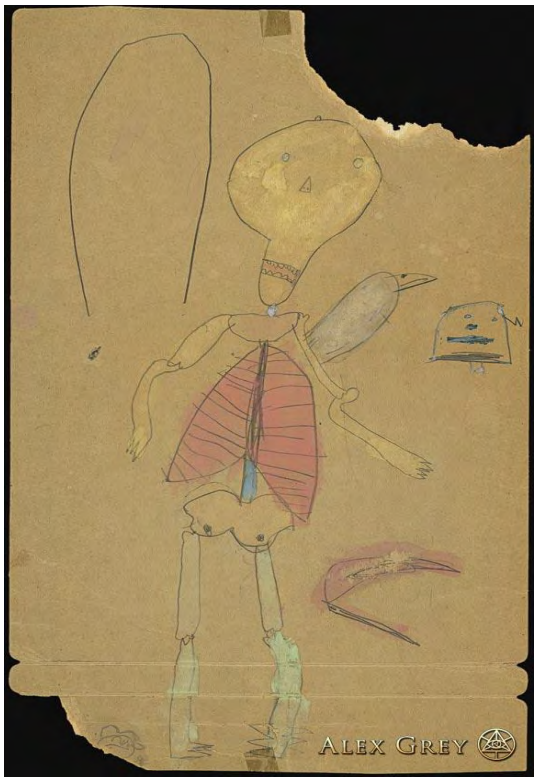


Imagem disponível no site: http://alexgrey.com/art/early-work/skeleton-age-5/ Acesso em 09 jul 2013.

Obra: *Grim Reaper*. Feito na idade de 10 anos.

Disponível em: http://alexgrey.com/art/early-work/grim-reaper/ Acesso em 09 jun 2013.

ANEXO 5: Pinturas da adolescência de Alex Grey

Obra: *Self-Portrait B – Age 16*

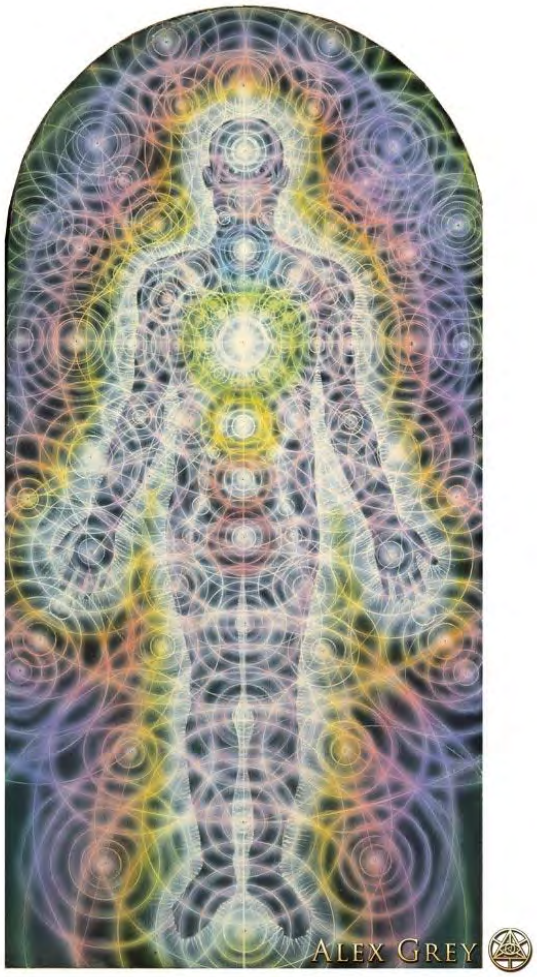
Acesso em 09 jun 2013. Disponível em: http://alexgrey.com/art/early-work/self-portrait-b-age-16/

Obra: *Pulling Apart - Self-Portrait Age 18*

Disponível em: http://alexgrey.com/art/the-mission-of-art/self-portraits/self-portrait-at-age-14/. Acesso em 09 jul 2013.

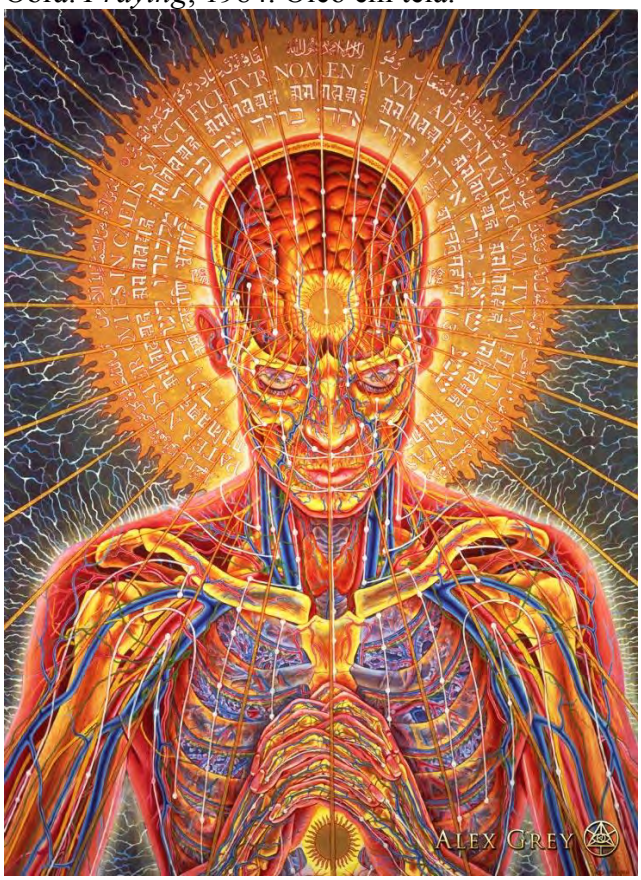
ANEXO 6: Conjunto de obras expostas aos participantes da pesquisa

Obra: *Body/Mind as a Vibratory Field of Energy*, 1987, acrilico em painel de madeira.



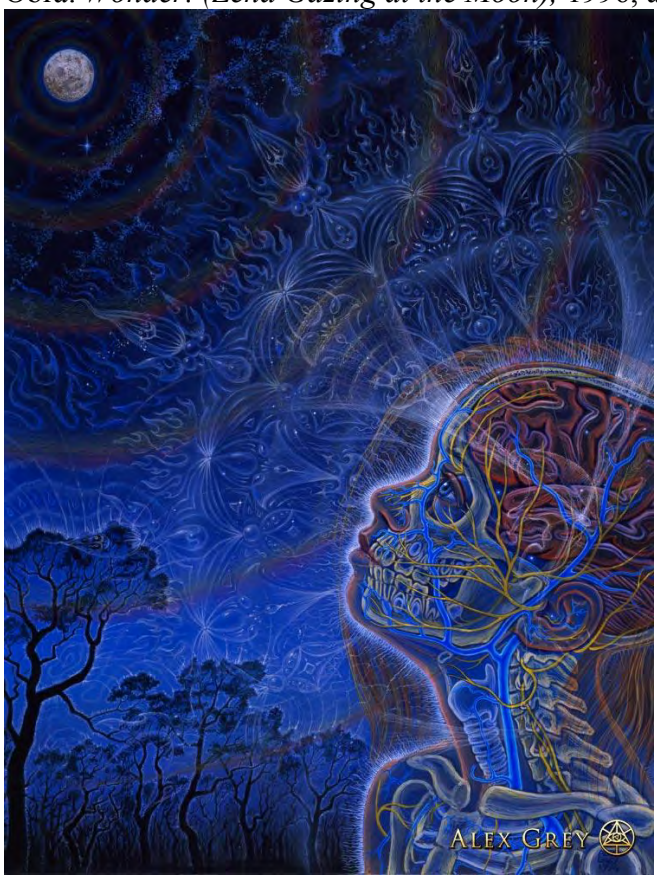
Acesso em 09 jun 2013. Disponível em: http://alexgrey.com/art/paintings/soul/bodymind-as-a-vibratory-field-of-energy/

Obra: *Praying*, 1984. Oleo em tela.



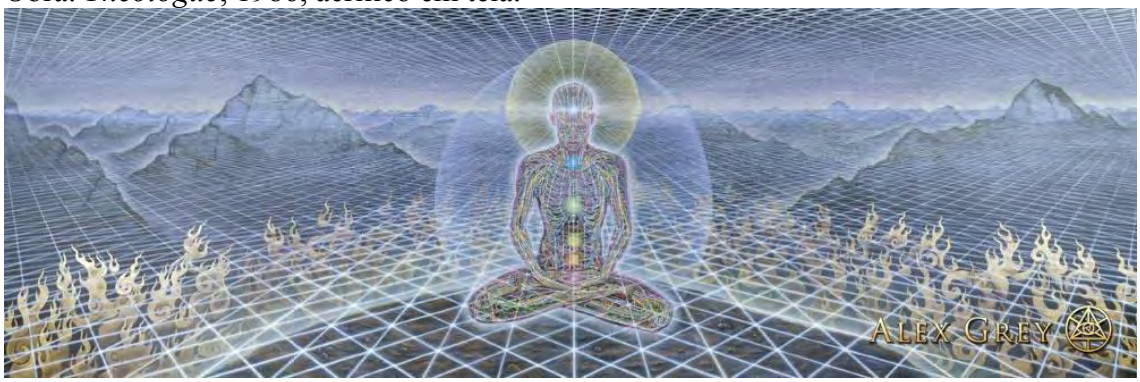
Acesso em 09 Jun. 2013. Disponível em:

Obra: *Wonder. (Zena Gazing at the Moon),* 1996, acrílico no papel.



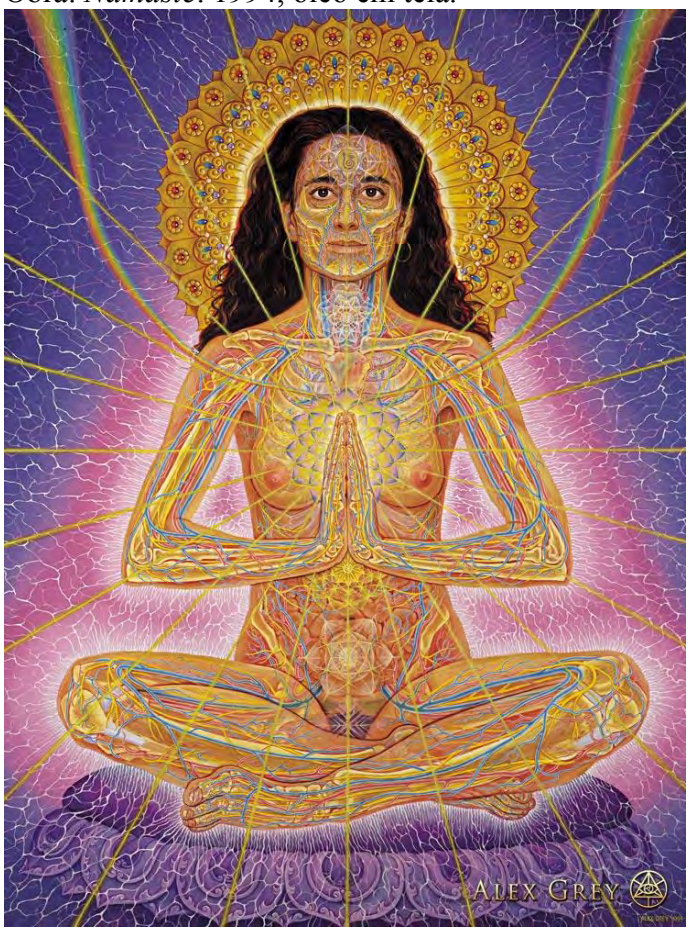
Acesso em 09 jul 2013. Disponível em: http://alexgrey.com/art/paintings/soul/wonder/

Obra: *Theologue*, 1986, acrílico em tela.



Acesso em 09 jul 2013. Disponível em:

Obra: *Namastê*. 1994, oleo em tela.



Acesso em 09 jul 2013. Disponível em: http://alexgrey.com/art/paintings/soul/namaste/

ANEXO 7: Poesia Progressos da Alma

Progresso da Alma (GREY, 2008, p.122)

Nós encarnamos
E nosso corpo cresce
Dos mitos mágicos e fantasias da infância
A realidade adulta
Mas cada um de nós
É uma expressão única e total da criatividade universal
Nós somos cada um uma forma da arte de Deus
Em um cosmos de bilhões de galáxias
E em uma galáxia de bilhões de estrelas
Há um planeta com bilhões de pessoas
O único que sabemos
E cada respiração é um milagre
Nosso coração bombeia
Nós vemos, nos tememos, nos saboreamos
Nos tocamos nosso mundo
E algumas vezes nos esquecemos
A pura maravilha de nossa breve jornada na Terra
Mas há momentos quando vemos
Além da opaca brevidade da vida
Quando o infinito brilha
Através da pele da amada
E nós vemos o jogo no qual estamos dentro
A jornada na qual estamos ligados
Os seres belos e poderosos que nós somos
Entramos em contato com uma verdade
Pela qual vale a pena viver
Todo momento de tempo é uma oportunidade
De recuperar nossa essência interminável
E todo momento é uma oportunidade
De realizar que todas as reflexões sobre o divino

Estão além de nacionalidade, raça, idade, gênero
No nosso caminho de vida
Todos vamos através do sofrimento
E alegria
Cada um de nós aprende lições da vida
Privadas e queridas para compartilhar
E cada um de nós tem família e amigos
Precisamos deixar eles saberem o quanto os amamos
Pois todos, muito cedo, morremos
Nossa consciência deixa nosso corpo
E a nossa alma segue a jornada para o grande mistério

ANEXO 8: Exemplificação das etapas adotadas para formação das IC e dos DSC

Abaixo apresentam-se os quadros relativos a uma IAD 01, Agrupamento das IAD 01 e a IAD 2, um agrupamento geral das Ideias Centrais. Foram realizadas 07 IAD 1, cada uma relativa as respostas de cada pergunta pelos 15 participantes. Duas perguntas foram consideradas como contribuintes para análise, mas sem necessidade de formação de DSC. As Ideias Centrais e os agrupamentos tanto na IAD 1 de cada discurso quanto na IAD 2 foram modificados diversas vezes até o seu resultado final, de modo a possibilitar maior coesão e evitar um número excessivo de discursos, que dificultariam a análise dos resultados e a discussão final.

IAD 1 PERGUNTA 1		
Pergunta 1: Ao longo da exposição das imagens lhe ocorreram pensamentos. Se sim, quais?		
Sujeito	Expressão Chave	Ideia Central
1 M	Como eu sou ateu eu não acredito em Deus. As imagens me trouxeram um sentimento de energia. Você apenas adquire na imagem de um Deus a energia que você precisa para você mesmo. Isso que eu senti, as pessoas buscando em si a energia que elas precisavam. Ou seja, elas eram a fonte da própria energia.	• Ateismo e energia. (01) • Trouxeram um sentimento de energia. (02)
2 I	Uma série de pensamentos e sensações. É essa sensação um pouco conflituosa entre o próprio pensamento e as sensações. Me passa muito essa questão da sensação querendo aflorar e irradiar e transcender e buscar o equilíbrio, a paz e o pensamento como um censor, o obrigatório, o que te coloca de volta para a vida real, do trabalho, das obrigações, das contas. Então esta dualidade muito marcante entre razão e emoção.	• Dualidade entre razão e emoção (03) • Conflito entre pensamento e sensações (03) • Sensação querendo aflorar e transcender (13) • Pensamento como censor (03)
3 C	Eu fiquei me estimulando bastante a gerar uma estória a partir da imagem. Alguns pensamentos que me surgiram foram surgindo dentro da estória, como por exemplo, o da imagem primeira, o sujeito no alto da montanha eu me lembrei do próprio enunciado do Jung que não se atinge a individuação no alto da montanha. Da segunda o pensamento que em surgiu foi porque diabos me veio uma mesquita na cabeça. Porque eu vi a imagem e me veio uma mesquita. Eu imaginei	• Auto estimulo para gerar uma estória (04) • Pensamento sobre o motivo do aparecimento de uma imagem mental religiosa (05) • A vontade como uma força dentro do sujeito (02)

	que talvez fosse por causa do colorido da imagem, do formato assim, enfim, da plataforma e da coloração. A terceira imagem me veio algo a princípio mais relacionado à Índia, mas depois me veio também a imagem de Gaia e... o quarto ficou muito forte para mim que era a vontade, a vontade como uma força dentro do sujeito. E o último foi algo assim menos pensamento mais um sentimento.	• Pensamento em imagens religiosas (06) • Não se atinge a individuação do alto de uma montanha (07)
4 L	Me lembrou o filho da Kahlo, acho que porque tem uma pintura dela que dá para ver a veia. Me lembrou a cor da veia que era um azul bem intenso, mas acho que no da Frida Kahlo é vermelho. Minha mãe ficou doente, aí ela ficou de cama. Falei para ela que ela parecia a Frida Kahlo. Eu lembrei da minha mãe. Eu pensei em Reiki, mas não sei se é Reiki que acredita que você tem uns pontos de energia. Na imagem da mulher tinha uma flor onde seria o útero dela. Eu senti que é uma coisa meio mãe natureza. Meio valorizar a mãe como a mãe natureza. A provedora. A mulher como mãe, valorizar a mulher como mãe.	• Mulher e maternidade (10) • Lembranças de doença (11) • Corpo e energia (Reiki, energia) (09)
5 T	Quando eu vi o homem e a mulher, quando ele coloca uma bolinha assim que parece que está no coração da mulher, como se ela fosse mais emocional e no homem coloca o sol e várias linhas, que é como se fosse a luz da razão, que eu percebo que os homens são mais racionais e as mulheres mais emocionais, mas acho que antes de ser homem ou mulher é uma pessoa. Quando eu vi a primeira eu fiquei pensando bastante nesse negócio de espaço e tempo. Tinha um ser humano no centro, tinha uma linha em cima e uma linha embaixo, que era como se fosse limite, aí eu penso que nossos limites são espaço e tempo, que a gente coloca a definição, só que a gente que cria isso e é uma coisa como se fosse natural, só que não é natural. Na última, eu penso bastante nisso que as coisas em volta da gente são a gente mesmo, como se fosse uma continuação, a gente não existe sem o fora, só que ao mesmo tempo se você tenta procurar só a felicidade fora de você, você não acha porque ela está dentro de você, só que não existe você sem o fora, então felicidade é uma coisa que não existe, existem momentos de alegria e a gente cria também felicidade do mesmo jeito.	• Homens racionais e mulheres emocionais (03) • Pensamentos sobre limites (12) • O que é felicidade (12)
6 M	O que me surgiu foram assim situações muito mais espirituais do que situações cotidianas, concretas ou pessoais. Dá certa impressão não muito confortável	• Imagens espirituais (aspecto energético que imana) (06)

	de olhar, porque elas estão muito, digamos, acho que são fortes as imagens. Elas mexeram com o imaginário e eu tentava olhar para aquilo e já não me preocupava tanto com a imagem, mas com o aspecto quase energético que quase imanava daquelas imagens. É como se pudesse ver alguns estados por essa, como se fosse um Raio-X. Algumas imagens me incomodaram um pouco mais. A primeira foi mais tranquila, trazia uma sensação de mais paz, a segunda também. A terceira já não trazia tanto. A quarta bem menos, já parecia alguém que já não tinha toda aquela espiritualização do primeiro. A última eu gostei muito, porque criança, né? E a maneira... foi muito interessante. Uma questão agora me vem, a criança, a criança que é tanto vida, mas aquele Raio-X que me parecia a morte, aparecia a caveira, coisas assim. Muitos círculos, né?. Aquele do homem na luz vermelha, não apareciam tantas formas concêntricas assim como os outros.	• Imagens que causam paz • Imagens que causam incomodo (13) • Criança e morte (11)
7 C	Eu pensei isso, nessa busca interior, neste contato com os elementos de fora, olhar para dentro, olhar para fora, esta coisa da auto-análise. E esta coisa do ser humano, esta ambiguidade, ao mesmo tempo tem o lado bom, tem o lado ruim, o tempo inteiro com esta ambiguidade, o lado feminino, o lado masculino.	• Busca interior (07) • Oposição e ambiguidade (03)
8 M	Lembrei dos chacras mesmo, lembrei de yoga, lembrei de meditação. Daí eu vi uma energia, lembrei de espiritismo, pelo perispírito.	• Religiosidade (06)
9 C	Olha, teve uma hora que eu pensei que se eu tivesse visto isto na internet, eu teria passado por isso muito rápido, porque não é um tipo de arte que vai me chamar atenção. Mas olhando eu comecei a imaginar que a ordem era como se tivesse alguma coisa entrando mais fundo. Até as cores, assim, me deu a impressão de, como se fosse porque parece que ele está (palavra não entendida) energia e aí é como se ele estivesse indo cada vez mais fundo e na última imagem saiu. Ficou muito intenso e saiu. Tanto que acho que na antepenúltima, que era a cara, ele está muito vermelho, parece que a cara estava me puxando. Eu não sei porque teve uma hora que me deu a entender que tinha mais que figura e fundo. Deu uma sensação 3D na terceira, acho que da mulher. Deu uma sensação, as cores me deram a sensação que tinha isso.	• Aprofundamento, processo e cores (13) • Intensidade que puxa (13) • Tridimensionalidade (13)
10 M	Isso que falei das dualidades, de corpo e... razão e emoção, de religiosidade e ciência, porque mostra o corpo, os ossos, a questão anatômica, imediata	• Dualidade: razão e emoção, religiosidade e ciência, corpo e alma

	referência a ciência. Aí vem a questão também do ambiente, a inserção disso, a relação desta inserção com a alma mesmo, os pontos, projeções internas.	(03)
11 C	É que são imagens um pouco peculiares, não são imagens muito fáceis de se entender. Mas eu acho que a imagem que mais me remeteu a algo da minha vida foi a última, onde a pessoa fica olhando para a lua, que é uma coisa que eu gosto de fazer. Vou muito na praça Por do Sol e gosto de ficar olhando para o céu, etc. Essa foi a imagem que mais mexeu comigo. Mas de resto são imagens bem fortes, onde mostra bastante coisa do ser humano, ossos, veia e etc.. Mas eu acho que a que mais mexeu mesmo foi a última.	• Imagens peculiares (08) (13) • Gosto de olhar para a lua (14) • Imagens fortes que mostram o interior do corpo (09)
12 T	Eu fiquei tentando identificar o que a imagem estava tentando me passar. Não dá para identificar assim de imediato, porque cada imagem tem uma interpretação individual para cada pessoa. O que se passou assim no momento era que pela imagem queria mostrar alguma coisa relacionada a concentração, a busca de uma coisa, foi a impressão assim que eu tive. De sentimento eu achei a imagem estranha; bonita, mas eu não consegui ter nada assim.	• Não dá para identificar de imediato (08) • Busca de uma coisa (07) • Estranha e bonita (13)
13 M	Eu desenho um pouco também então procuro ver um pouco como ele está fazendo. A que eu mais gostei mais foi a primeira, três pontos de fuga. Fiquei pensando um pouco nisso. E ele usa, bem direitinho inclusive, as teorias orientais. Primeiro são os chacras, as (Palavra incompreensível), os pontos de pressão, basicamente isso. Conheço pouco. Conheço gente que conhece muito mais. Os dois principais, no personagem e no altar. Tentar realmente ver o desenho assim, tenho que botar em movimento, ver como ela seria. Ver exatamente onde está também. Mas tentar colocar em movimento a pessoa. Porque é assim se a técnica está toda bonitinha, se está os pontos direitinho, se você usa a teoria direitinha, em princípio sairia uma pessoa. Então tentar ver como seria, entender, que aquilo é uma representação de uma pessoa, então se eu entender o que o cara está me dizendo sobre essa pessoa eu vou entender melhor, a pessoa, se eu ver alguém assim. É, ou uma pessoa mais lógica ou o primeiro estranho é um ovni. Faz cara de (palavra incompreensível). Ele está no plano cartesiano. Está boiando no plano cartesiano. E aí se você ver o ponto de vista de uma pessoa mais lógica, mecânica é entender ela apoiada no plano cartesiano.	• Aspectos técnicos e princípios teóricos (17) • Entender o que diz sobre a pessoa representada (12) • Entender no plano cartesiano (12)

14 N	A primeira coisa que eu sinto é que eu já conhecia o Alex Grey e eu não gosto do trabalho. Eu acho intragável. Tecnicamente ele é muito bom, mas eu acho o trabalho dele bobo. Parece que hoje em dia é aquela coisa da profundidade de existir e o cara tenta representar isso e acaba virando uma forma de banal que você vê todo mundo, todo dia alguém no facebook posta: "nossa eu to super pensando, to sentindo meu corpo" e vai lá e posta uma obra do Alex Grey. Ai você fala porra velho, que saco, já paralisou parece. Mas tem uma coisa que achei interessante que são as formas, se for ver tem sempre formas que se repetem e são formas geométricas. O circulo é muito aparente, o triangulo, essas formas que compõe o corpo. Isso achei uma coisa legal. Isso me fez pensar nestas formas do dia a dia. A gente olha as coisas a partir das formas e isso ele representa muito bem, se existissem outras formas, não sei, algo além do triangulo, do quadrado, dos polígonos e tal, talvez a nossa percepção, no caso do Alex Grey, a percepção do homem fosse diferente. Sinceramente não teve nada que me tocou assim fundo. Das duas uma, ou é uma coisa muito rasa mesmo ou é muito fundo e acaba sendo rasa porque talvez eu não consegui interagir com aquilo ou interpretar de alguma forma ou sei lá gosto de outros tipos de arte e outros tipos de arte me tocam mais.	• Tecnicamente é bom, mas é intragável, bobo e banal (17) • Reflexão sobre as formas de representar o corpo e o mundo (pelas formas) (12) • Não toca fundo e não consegue interagir (13)
15 L	Acho que além destes sentimentos, não sei se veio alguma coisa além. Veio a questão do tempo, de quanto tempo falta, se estou demorando muito ou não. Veio pensamentos que vem sempre de uma pessoa que eu quero me envolver e tal. Que sempre vem e volta. Isso eu acho que não foi por causa do quadro, acho que é porque vai e volta. Tavam no momento (perguntado se pensava na estória no momento que via as imagens). É. Isso, quando eu via surgir...	• Quanto tempo estou demorando (16) • Evocação pessoal (14)

Ideia Central	Número	Agrupamento
Ateísmo e energia (1M)	01	Ateu e ideia de religiosidade
Trouxeram um sentimento de energia (1M)	02	Ideias e sensações de energia e vontade interna
A vontade como uma força dentro do sujeito (3C)		
Dualidade entre razão e emoção (2I)	03	Dualidades

Conflito entre pensamento e sensação (2I)		
Homens racionais e mulheres emocionais (5T)		
Oposição e ambiguidade (7C)		
Dualidade: razão e emoção, religiosidade e ciência, corpo e alma (10M)		
Pensamento como censor (2I)		
Auto estimulo para gerar uma estória (3C)	04	Auto estímulo para gerar uma estória
Pensamento sobre o motivo do aparecimento de uma imagem mental religiosa (3C)	05	Pensamento sobre o motivo do aparecimento de uma imagem mental religiosa
Pensamento em imagens religiosas (3C)	06	Religiosidade, pensamentos religiosos e espirituais
Imagens espirituais (6M)		
Religiosidade (8M)		
Não se atinge a individuação do alto de uma montanha (3C)	07	Identidade e busca
Busca interior (7C)		
Busca interior (8M)		
Busca de uma coisa (12T)		
Imagens peculiares (11C)	08	Imagens não fáceis de entender
Não dá para identificar de imediato (12T)		
Corpo e energia (4L)	09	Corpo e energia
Corpo e energia (6M)		
Corpo energizado (8M)		
Imagens fortes que mostram o interior do corpo (11C)		
Mulher e maternidade (4L)	10	Mulher e maternidade
Lembranças de doença (4L)	11	Doença e morte
Criança e morte (6M)		
Pensamentos sobre limite (5T)	12	Discussões filosóficas
O que é felicidade (5T)		
Entender no plano cartesiano (13M)		

Reflexão sobre as formas de representar o corpo e o mundo (14N)		
Entender o que diz sobre a pessoa representada (14N)		
Sensações querendo aflorar e transcender (2I)	13	Impressões das imagens
Imagens que causam paz e incomodo (6M)		
Energia, aprofundamento e cores (9C)		
Intensidade que puxa (9C)		
Tridimencionalidade (9C)		
Imagens peculiares (11C)		
Estranha e bonita (12T)		
Não toca fundo e não consegue interagir (14N)		
Perturba porque não tem foco (15N)		
Gosto de olhar para a lua (11C)	14	Lembranças de vivências pessoais
Evocação pessoal (15N)		
Empatia com a tristeza do quadro (15N)	15	Conexão com o quadro
Conexão com o quadro (15N)		
Quanto tempo estou demorando (15N)	16	Pensamentos sobre a pesquisa
Aspectos técnicos e princípios teóricos (13M)	17	Aspectos técnicos e teóricos
Tecnicamente é bom, mas é intragável, bobo e banal (14N)		

Ideia Central	**Número**	**Agrupamento**
Tridimensionalidade (9C) (P1)	01	Apreciação da produção 07A – Composição da obra e dinâmica 07B – Apreciação críticas
Imagens peculiares (11C) (P1)		
Estranha e bonita (12T) (P1)		
Não toca fundo e não consegue interagir (14N) (P1)		
Impressão boa (4L) (P4)		
As expressões tranquilas são interessantes (14N) (P4)		
Gostou da imagem (5T) (P4)		
Imagem expressa uma coisa mais pirada (13M) (P2)		

Gostei da imagem porque era psicodélica (8M) (P2)		
A ordem e a simetria presente causa bem-estar (13M) (P4)		
Expansividade e rigor técnico: é familiar (13M) (P5)		
É familiar, pois é uma exposição e não desorganização (13M) (P5)		
Semelhanças entre imagens, ENOC e práticas espirituais de ordenação (13M) (P6)		
Obras apresentam processo circular (10M) (P4)		
Obras apresentam um processo (11C) (P4)		
Mudança de compreensão ao longo da apresentação das imagens (3C) (P2)		
Aprofundamento, processo e cores (9C) (P1)		
Não dá para identificar de imediato (12T) (P1)		
Aspectos técnicos e princípios teóricos (13M) (P1)		
Tecnicamente é bom, mas é intragável, bobo e banal (14N) (P1)		
Gostei, é uma imagem diferente (12T) (P2)		
Imagem sentida como dissonante (3C) (P3)		
É algo que não se observa sempre (6M) (P3)		
Elaboração das imagens surpreende (10M) (P2)		
Admiração pelo nível que chegou o artista (10M) (P3)		
Bizarro: traços renascentistas e orientais (13M) (P4)		
A maneira como foi apresentado causou estranheza (3C) (P5)		
Já vi posições e pontos, mas não conheço a fundo (10M) (P5)		
A forma das imagens causou estranheza (6M) (P5)		
Imagens mais precisas são mais bonitas (12T) (P3)		
A não complexidade do pensamento e estruturação das obras causou desconforto (14N) (P3)		
Faltou alguma coisa (14N) (P3)		

Desconforto nas imagens que não me passaram nada (15L) (P3)		
Temas espirituais são comuns no cotidiano (14N) (P5)		
Sentimento de não completude (14N) (P2)		
Quadros de energia e espiritualidade parecem comerciais (15L) (P5)		
Imagens para impressionar (14N) (P4)		
Trouxeram um sentimento de energia (1M) (P1)	02	Sensações e sentimentos catalisados pela obra 2A – Sensações de bem-estar 2B – Sensações de mal-estar e incomodo 2C – Intensidade não especificada e dificuldade de nomear 2D – Conexão com as imagens 2E – Intensidade destacada
Imagens fortes (7C) (P2)		
Imagens fortes, afetaram (10M) (P2)		
Saber que também pode ter a energia causa bem-estar (1M) (P4)		
Sentiu algo reconfortante (3C) (P3)		
As cores causaram bem-estar (8M) (P4)		
Cores frias causaram alívio (9C) (P4)		
Boa impressão pelas cores frias (9C) (P4)		
As cores e o ambiente trazem bem-estar (11C) (P4)		
A beleza da noite e os contrastes de cor provocaram bem-estar (12T) (P4)		
Identificação e as cores causaram bem-estar (15L) (P4)		
Conexão energia interna e externa causou bem-estar (7C) (P4)		
Imagem que traz paz (4L) (P2)		
Causaram bem-estar, mas não sei a causa (15L) (P4)		
Imagem bonita, dá prazer (14N) (P2)		
Imagem trouxe paz e tranquilidade (6M) (P2)		
Imagem passou tranquilidade e ideia de calma (7C) (P2)		
Imagem bem recebedora causa bem-estar (10M) (P4)		
Tênue sentimento de conforto e plenitude (3C) (P4)		
Imagens fortes trouxeram bem-estar (6M) (P4)		
Traz tranquilidade a imagem da mulher que medita (11C) (P2)		
Criança passa uma impressão pacifica, boa (4L) (P2)		
Imagem serena (15L) (P2)		

Impressões de calmaria (4L) (P4)		
A beleza da imagem traz bem-estar e tranquilidade (11C) (P4)		
Excesso de cor me deu dor de cabeça (9C) (P2)		
Impressão ruim pelas cores que remetem a raiva e sangue (4L) (P3)		
Não sabe identificar o motivo do desconforto (12T) (P3)		
Sensação desagradável que a imagem puxa (9C) (P3)		
As cores fortes causaram desconforto (11C) (P3)		
Deu dor de cabeça (9C) (P3)		
Imagens com emoções intensas, ruins e que afastam (4L) (P2)		
Imagem que perturba (15L) (P2)		
Imagem horrorosa causa repulsa (9C) (P4)		
Imagem despertou apreensão (6M) (P2)		
Vontade de se afastar (4L) (P3)		
Sensação de transcendência sufocada causou desconforto (2I) (P3)		
Desconforto pelo encarar do homem (11C) (P3)		
Racionalidade que irrita (5T) (P3)		
Desconforto por falta de controle (5T) (P3)		
Imagem estranha causa desconforto (12T) (P3)		
Imagens que causam incomodo (6M) (P1)		
Imagens que causam paz (6M) (P1)		
Não tive nenhuma emoção muito grande (14N) (P2)		
Sensação de identificação com o todo (5T) (P2)		
Sensações querendo aflorar e transcender (2I) (P1)		
Dificuldade de nomear os sentimentos evocados (10M) (P2)		
Sem grandes emoções (4L) (P2)		
Sensação de estar chegando perto (9C) (P2)		
Sensação de expansão do corpo (13M) (P2)		
Não causou desconforto (1M) (P3)		
Nenhuma figura das imagens causou		

desconforto (2I) (P3)		
Não sentiu desconforto (3C) (P3)		
Intensidade que puxa (9C) (P1)		
As imagens são impactantes (1M) (P2)		
Sentiu algo estranho. Não sabe nomear (3C) (P2)		
As imagens despertam (1M) (P2)		
Empatia com a tristeza do quadro (15L) (P2)		
Me conectei com a imagem (15L) (P2)		
Lembrança e identificação: troca de energia com o ambiente (10M) (P6)		
É ateu (1M) (P1)	03	Energia e religiosidade 1A – Religiosidade recohecida 1B – Ateismo reconhecido
As imagem são um ponto de reflexão sobre a ateísmo (1M) (P6)		
Não me identifico com a imagem de prática religiosa (10M) (P6)		
Não me interesso por temas energéticos e espirituais (15L) (P5)		
Pensamento em imagens religiosas (3C) (P1)		
Pensamento sobre o motivo do aparecimento de uma imagem mental religiosa (3C) (P1)		
Imagens espirituais (6M) (P1)		
Religiosidade (8M) (P1)		
Já li sobre temas espirituais (1M) (P5)		
Lembrança de livros relacionado à práticas espirituais (9C) (P5)		
As imagens expressam temas espirituais presentes desde o início da humanidade (14N) (P5)		
Não se vê sempre imagens de meditação e energia (1M) (P2)		
Tenho espiritualidade, então é familiar (3C) (P5)		
Energia e espiritualidade (7C) (P5)		
Forma de Raio-X representou energia (12T) (P5)		
É familiar pelos temas espirituais (12T) (P5)		
Temas me recordam energia e psicologia transpessoal (15L) (P5)		
Foi familiar pela temática religiosa (11C) (P5)		
É familiar, pois converso com amigos sobre temas energéticos e espirituais (1M) (P5)		
Dualidade entre razão e emoção (2I)	04	Dualidade: complementaridade e

(P1)		conflito
Conflito entre pensamento e sensação (2I) (P1)		
Homens racionais e mulheres emocionais (5T) (P1)		
Oposição e ambiguidade (7C) (P1)		
Dualidade: razão e emoção, religiosidade e ciência, corpo e alma (10M) (P1)		
Dualidades: racionalidade e emoção (2I) (P2)		
Afetos decorrentes do conflito expresso (2I) (P2)		
Imagem da criança como antídoto para o conflito (2I) (P2)		
Conflito de razão, emoção e instinto (5T) (P2)		
Relacionamento e oposição racional/irracional (5T) (P2)		
Imagens passam ideia de conflito (7C) (P2)		
Sentimento de ambiguidade (7C) (P2)		
Pensamento como censor (2I) (P1)		
Gostou da ordem das imagens, parece uma síntese (14N) (P2)		
Imagens fortes e duais (2I) (P4)		
Senti a dualidade intensa (2I) (P4)		
Impressões duais: sabedoria e inocência (4L) (P4)		
Criança como alternativa à dualidade (2I) (P4)		
Agitação e ansiedade provocados pela ambiguidade (7C) (P3)		
Criança e morte (6M) (P1)		
Não se atinge a individuação do alto de uma montanha (3C) (P1)	05	Considerações ontológo-existenciais 5A - Identidade, introversão e busca 5B – Reflexões sobre o cosmo e ontologias
Busca interior (7C) (P1)		
Busca de uma coisa (12T) (P1)		
Necessidade de busca de equilíbrio, voltar a atenção às próprias emoções (2I) (P2)		
Necessidade de isolamento para autoconhecimento (2I) (P2)		
São familiares, pois remetem a autoanálise (7C) (P5)		
Os temas são familiares pois são semelhantes a experiências humanas gerais e pessoais (6M) (P5)		
Por meio da autorreflexão altero meu		

estado de consciência (1M) (P6)		
Há relação das imagens com ENOC, pois aquilo que ocorre dentro de nós, ocorre no cosmos (6M) (P6)		
Imagem da noite evoca a noite interior (3C) (P2)		
Imagens expressam: contato com a natureza é um modo de entrar em transe e em contato consigo mesmo (11C) (P6)		
ENOCs levam a um contato interior e as imagens expressam isso (7C) (P6)		
Familiares, pois expressam o que há por trás das máscaras (5T) (P5)		
Pensamentos sobre limite (5T) (P1)		
O que é felicidade (5T) (P1)		
Entender no plano cartesiano (13M) (P1)		
Reflexão sobre as formas de representar o corpo e o mundo (14N) (P1)		
Entender o que diz sobre a pessoa representada (13M) (P1)		
Procura da felicidade: o fora e o dentro de si (5T) (P2)		
Mulher estava bem, mesmo sem uma realidade verdadeira (5T) (P4)		
Corpo e energia (4L) (P1)	06	Corpo material e espiritual
Imagens fortes que mostram o interior do corpo (11C) (P1)		
Corpo físico e espiritual (3C) (P2)		
Temas transcendentais: energia e corpo (1M) (P5)		
A vontade como uma força dentro do sujeito (3C) (P1)		
Imagens, vivência do corpo e psicoativos (14N) (P6)		
As obras se assemelham a ENOC pela hiperssensibilidade corporal (4L) (P6)		
Lembrança e identificação: troca de energia com o ambiente (10M) (P6)		
Desconforto pela relativização da matéria (6M) (P3)		
Mulher, mais corporificada, é mais relacionável (10M) (P3)		
Interior do corpo humano causa desconforto (8M) (P3)		
Corpo que amedronta (10M) (P3)		
O cérebro desprotegido sem o crânio		

causa desconforto (13M) (P3)		
Não gostei tanto das imagens pela expressão do corpo em Raio-X (8M) (P2)		
Corpo sofre com desequilíbrio emocional (2I) (P2)		
Mulher era familiar porque não era transparente (4L) (P5)		
As imagens em Raio-X causaram estranheza (8M) (P5)		
Imagem induz ENOC tal como doença (9C) (P6)		
Há relação entre as imagens e ENOC induzido por doença (9C) (P6)		
Imagens são estranhas porque eram mais espirituais do que físicas (4L) (P5)		
Mulher e maternidade (4L) (P1)	07	Atribuições de gênero
Ausência de distinção entre homem e mulher (11C) (P4)		
Homens racionais e mulheres emocionais (5T) (P1)		
Mulher mais emocional que homem (5T) (P2)		
Mulher parecia uma deusa (11C) (P5)		
Gosto de olhar para a lua (11C) (P1)	08	Lembranças e narrativas
Evocação pessoal (15L) (P1)		
Boa sensação ao lembrar de minha conexão com a lua (15L) (P2)		
Lembrança de relacionamento amoroso (5T) (P4)		
São familiares, faz parte das experiências da minha vida (2I) (P5)		
Estudar ciências sociais me leva a ter familiaridade com os temas (7C) (P5)		
Lembranças de pessoa que realiza práticas energéticas (9C) (P5)		
Os temas são familiares pois são semelhantes a experiências humanas gerais e pessoais (6M) (P5)		
Não associei imagens com ENOCs, pois não são as imagens que identifico em minhas práticas espirituais (6M) (P6)		
Lembranças de doença (4L) (P1)		
Lembrança e identificação: troca de energia com o ambiente (10M) (P6)		
Usei álcool, mas nunca tive alteração de consciência (2I) (P6)	09	Estado Não Ordinário de Consciência

Nunca teve alterações significativas da consciência (6M) (P6)		A – Reconhecimento de ENOC (9A, 9C e 9D) A1 – Com substâncias A2 – Sem substâncias B – Não reconhecimento de ENOC
Os ENOC que tive não foram significativos (2I) (P6)		
É rotineiro estar em ENOC leve (10M) (P6)		
Nunca tive experiências de ENOC (12T) (P6)		
Em práticas religiosas apenas leves alterações de temporalidade (12T) (P6)		
O álcool alterou minha sensibilidade e reatividade à conteúdos internos (2I) (P6)		
Transparência das imagens remetem a hipersensibilidade dos ENOC (2I) (P6)		
O ENOC aumenta a intuição acerca de possíveis relacionamentos amorosos (2I) (P6)		
As obras se assemelham a ENOC pela hiperssensibilidade corporal (4L) (P6)		
O LSD intensifica seu estado mental (afetos, sentimentos) (5T) (P6)		
Atenção à natureza leva a ENOC e hipersensibilidade (11C) (P6)		
Imagens, ENOCs e psicoativos: alteração da sensibilidade ao ambiente (14N) (P6)		
Há relação entre as imagens e ENOC catalisado pelo uso de ayahuasca (3C) (P6)		
As obras lembram o que é dito sobre a experiência com LSD (4L) (P6)		
Todo mundo já entrou em ENOC (11C) (P6)		
As imagens expressam outros planos que não o físico, presentes em ENOC (3C) (P6)		
Não há relação entre as obras e ENOC (4L) (P6)		
Não vê relação com experiências pessoais de ENOC com as obras (15L) (P6)		
Com LSD você vai além, vê outra realidade (5T) (P6)		
Prática religiosa e “ir para outro lugar”: imagens se assemelham a ENOC (8M) (P6)		
Tive ENOC com o uso da maconha		

(4L) (P6)		
O uso de álcool e prática religiosa alteram o estado de consciência (7C) (P6)		
Álcool altera o estado de consciência (8M) (P6)		
ENOC catalisado por sonhos e práticas espirituais (8M) (P6)		
Entro em ENOC com práticas espirituais, usando meu próprio cérebro (13M) (P6)		
A consciência é alterada de forma distinta por diferentes substâncias (14N) (P6)		
Não gosto do uso de SPA para entrar em ENOC, exceto uso de álcool (13M) (P6)		

ANEXO 09: Estórias dos participantes da pesquisa

Participante 1M
É a estória de alguém no meio da meditação ou na energia. A pessoa não vivia em paz consigo mesma. Ela buscava algo, mas não sabia o que era. E... ela não... ela se sentia perdida... Ela buscava algo e as coisas pareciam meio frias. Na última imagem as coisas eram mais frias. No olhar do personagem da última imagem, ela olhava para a lua, mas você não via a mesma quantidade de energia que saía das outras pessoas, dos personagens das outras imagens. Mas ela, de alguma forma, na última imagem, se comunicava com as árvores e, ainda, tinha alguma ligação. Então ela buscava alguma coisa que não sabia o que era. Após isso, quando ela realmente conseguiu saber o que era, alguma coisa nela começou a brilhar. As cores começaram a ser mais vivas e ela começou a se encaixar em algum lugar. Na primeira imagem ela já se encaixava no mundo, ela já estava em uma outra dimensão, em um estado superior. Ela estava no céu. Na última imagem ela estava em baixo. Estava escuro. Já lá em cima, ela estava no céu, ela já está em um outro patamar. E talvez as imagens entre a primeira e a última podem ser etapas deste avanço que ela teve para encontrar ela mesma.

Participante 2I
Então, a primeira imagem me remete ao primeiro plano, a uma figura indefinida. Em posição de meditação, não dá para saber ao certo se é um homem ou se é uma mulher, mas me passa uma sensação muito forte de irradiação de energia, na qual a pessoa busca um equilíbrio; percebo até algumas... têm marcações na própria imagem, como se fossem os chacras da figura e esta figura me remete à busca de equilíbrio; uma irradiação muito forte de energia que... uma predominância da energia que irradia da cabeça, porque tem uma diferenciação na imagem, embora todo o corpo esteja irradiando uma energia, se percebe um círculo mais marcante em volta da cabeça. Isso me remete à predominância do controle. Ao mesmo tempo em que se busca o equilíbrio, tem sempre um controle racional, que é imposto desde fora e é como se existisse esta luta entre a imposição do racional e, ao mesmo tempo, a busca do equilíbrio por parte do indivíduo. Este indivíduo me remete bastante ao isolamento, porque parece que ele está dentro de uma bolha. A figura me remete à questão dele

estar isolado dentro desta bolha, procurando um equilíbrio num lugar bastante... como é que eu posso dizer... contraditório, porque, ao fundo, se veem montanhas super altas, como se fossem "indianeiras" e, ao mesmo tempo, ele está circundado por um círculo de fogo. Então, tanto essa bolha como o fogo, quanto a predominância do círculo na cabeça me remete a essa... este desejo de libertação, de busca do equilíbrio, mas, ao mesmo tempo, contrastante com as forças que impedem esta liberação, que, no caso, seriam as montanhas, as geleiras, o próprio racional, o fogo que está circundando esta figura, etc. O corpo, nesta figura, parece que tem uma certa... é possível ver dentro deste corpo a incidência das fibras, das inervações e, fisicamente, é como se fosse um tanto quanto permeável este corpo concreto do indivíduo. Bem, a primeira figura me remete basicamente a estas situações. Agora, se a gente puder passar para a segunda, ou se você quiser fazer uma pausa...

Porque eu acho que as figuras têm algumas... alguns aspectos diferentes, mas têm um conjunto integrado muito marcante, embora tenham elementos diferentes, parece que elas remetem ao mesmo tema, vamos dizer assim. A segunda figura também me parece uma figura indefinida na posição anatômica. Os braços e pernas figuram... os braços voltados para a frente também com a incidência de busca de equilíbrio; parece que a figura está tentando se equilibrar em cima de uma bola, de uma pequena bola, com os pés voltados sobre a bola; também aparecem pontos de energia, pontos luminosos, como se o corpo inteiro estivesse radiando energia, com muitos círculos. Parece que tem uma repetição da forma. Os mesmos círculos que brotam do corpo da figura, eles irradiam por todo quadro, mas da mesma forma que a primeira imagem, me dá a sensação de limite, só que, na primeira imagem, este limite é definido pelas montanhas, pelo círculo de fogo, mas nesta imagem é a única imagem que tem o recorte em branco ao redor. Não é o quadro na horizontal, na vertical; ela tem, como se fosse, como se a imagem estivesse em uma forma maior, que, pelo menos para mim, remete a um... como se fosse um sarcófago, como se tivesse dentro de um... de um sarcófago mesmo. Ela tem um espaço, um contorno branco que indica um limite. Na terceira imagem já apresenta uma diferença, para mim, porque, diferente das outras imagens que pareciam uma figura indefinida, a figura da imagem já remete à forma feminina, também em posição de meditação, irradiando energia, com transparência pelo corpo, com uma espécie de cocar, coroa, na qual a estrutura óssea, as inervações dos órgãos são muito marcantes e têm uma irradiação maior, parece, do

plexo solar com os traços mais fortes em amarelo, que parecem saltar da tela e vir na direção da pessoa que está imaginando, que está observando a imagem. A figura quatro, aparentemente, me parece uma figura masculina; só mostra meio plano do corpo, mas dá também a impressão de que esta pessoa está sentada, em posição de meditação, de prece; os dedos estão entrelaçados; dá para notar bastante a presença dos vasos sanguíneos, artérias, veias, ossos, com uma parte mais em destaque para o cérebro, na verdade. Parece que tem uma irradiação também de todo o corpo, mas, predominante, parece que a energia está partindo da cabeça. A cabeça está voltada para baixo, também tem uma espécie de coroa, um cocar, com uma série de inscrições. E eu achei curioso nesta imagem que parece que tem um fio central na vertical, que parece que corta a imagem de cima a baixo; não sei exatamente o que significa, ou se é para ter um significado. Mas todas as imagens me remetem a uma busca para o equilíbrio, ao mesmo tempo que existe sempre uma coisa que impede esta busca, um corte, uma falha, um espaço em branco, uma geleira, um círculo de fogo. Enfim, esta sensação de limite mesmo, da dificuldade de se conseguir este equilíbrio interior ou a busca pessoal, enfim. A última imagem me remete a uma criança. Eu achei bastante curiosa esta imagem, porque, ao contrário das outras, ela tem um cenário. E, com exceção da primeira, que tem um cenário mais bem definido, como se fosse um plano mais expandido. A segunda, a terceira e a quarta não. Mas a primeira e a última têm um cenário, um plano mais expandido e, na quinta imagem, a gente consegue ver uma figura também, com esta transparência corpórea, como se remetesse à possibilidade do olhar por dentro desta busca interior mesmo. Me remete à figura de uma criança e não a de um adulto. Também não dá para definir se é homem ou se é menina. E este cenário noturno mostra uma floresta, com uma cena escura, com uma lua e esta criança parece que está... essa é uma parte que eu achei bastante curiosa na imagem, assim, é como se a imagem quisesse direcionar o olhar da criança, mas me parece que a criança não está olhando para a lua. A cabeça da criança está posicionada para cima como se a imagem quisesse dar a ideia de que a criança esteja olhando para a lua. Mas, no meu entender, ela não está olhando para a lua, ela está olhando para o alto. A lua parece que está fora do foco da criança e a leitura que eu posso fazer em relação a isso é uma leitura bastante do universo infantil mesmo, que tem toda esta parte de energia mesmo. Ela tem uma irradiação mais suave, tanto para o bom quanto para o mau sentido, que esta quinta imagem me

remete bastante à suavidade; também sinto a presença da irradiação, mas é uma irradiação muito mais suave. E, quanto ao olhar da criança, é como se este mundo mais incisivo do adulto quisesse direcionar o olhar da criança, mas a criança tem toda esta sabedoria para olhar para onde ela bem entende. Então, esta é a leitura que eu faço deste último quadro. E, se é possível relacionar todos os quadros, eu falei quadro a quadro, mas se é possível relacionar todos os quadros em poucas palavras, é esta sensação de indefinições entre homem, mulher, figura indefinida, corporeidade, uma transparência corpórea, na verdade, irradiação de energia e uma... uma busca pelo equilíbrio interior, juntamente com uma confusão, com as dificuldades impostas por este mundo, que é exterior e tende, a todo momento, enfraquecer as características do indivíduo, até mesmo em buscar este equilíbrio interior. A tendência maior é se perder, é perder a cabeça, ao invés de manter o equilíbrio, tão enfaticamente procurado, me remete estas imagens.

Participante 3C

Na primeira imagem me recordou... foi mais uma lembrança de uma história que o Vitor... o Gurdjeff, que ele vivia no Oriente Médio... me parece, na verdade, que mais próximo da Rússia, algo entre Rússia e Oriente Médio... Me lembrou porque tinha uma passagem no canto de Oriente Médio, um pouco árida, o fundo montanhosa e árida. Me fez lembrar o Gurdjeff neste filme, que, inclusive neste filme, ele mora nesta região, árida e montanhosa, só que ele tem uma espécie de despertar espiritual e resolve buscar um mestre que o iniciasse num caminho espiritual, que não era das religiões comuns... algo um pouco mais místico. E ele sai buscando e aquela imagem de um sujeito meditando no alto de uma montanha me parece que é essa jornada espiritual do Gurdjeff não só nessa montanha, como nesse símbolo de aproximação do self. Toda jornada dele é para subir nesta montanha e se aproximar deste momento mais celeste. Só que, na minha estória, ele chega ao alto da montanha, medita, extrai o que era necessário... só que ele descobre que também não é só ficar no alto da montanha. Então ele descobre também que ele tem que retornar para o... vamos dizer assim... convívio dos outros sujeitos, outros homens. Apesar de ter sido muito necessária, muito importante, esta jornada até o pico da montanha. Na segunda estória me vem uma estória de um sujeito que também tem uma relação espiritual... acho que as imagens lidam com algo espiritual, com o conteúdo destas imagens. Tem a estória

de um sujeito que vai até uma Mesquita e lá nesta Mesquita, talvez ele não estivesse tão envolvido espiritualmente, mas, nesta Mesquita, tinha uma pesquisa científica... e aí, nesta pesquisa, havia uma máquina que conseguia fotografar a aura... daí eles utilizam neste sujeito que tinha ido para lá, e ele analisa depois esta fotografia que tiram dele, que é uma fotografia da aura dele, só que esta aura está emitindo ondas a todo momento de... enfim... de seus pensamentos, de seus hábitos, do que ele está criando dia após dia, a todo momento. A terceira é uma estória super curta: Gaia que está expandido sua profundidade para todo planeta... então Gaia está ali numa meditação...

Participante 4L

Para mim, pareceu... pode ser não necessariamente uma estória? Sabe quando você está vendo um filme?... para mim pareceu uma série de momentos "epifânicos", de epifania, de vários pontos de vista, de várias pessoas em situações diferentes. Tinha uma hora que tinha uma criança... tinha uma hora que tinha um homem, que parecia... tive a impressão que parecia... tive a impressão de um monge. Tinha uma mulher. Tinha umas imagens que me pareceram mais fortes, que tinha umas cores muito fortes. Umas que tinham uma epifania que parecia mais intensa, mais raivosas, se eu posso dizer assim, e umas que pareciam mais calmas. Não consigo pensar em uma estória com sequência com começo, meio e fim. Cada imagem tem uma estória, mas o ponto comum de todas é uma epifania. Isso funciona como uma estória?

Participante 5T

Então tá... tem um homem, um homem como ser humano, não mulher ou homem em si e parece que estes sentimentos são maiores do que a razão. Mas, quando aparece só o homem masculino, parece que ele está bravo, mesmo tendo só razão, saindo só da mente dele, do sol, que é a luz da razão e a mulher, mesmo não tendo toda essa "fascinalidade", parece que ela tem uma serenidade, ela tá bem emocionalmente, mesmo a emoção misturando com o instinto, que não deixa de ser só a emoção livre, que são razão, misturada com emoção, misturada com instinto. O homem, que é ser humano, sem ser homem e mulher... quando ele está com as duas linhas, é como se fosse o espaço e o tempo, que estão coisas que a gente faz e acredita nelas como se

elas existissem realmente. Não é o tempo do relógio que existe, é o tempo que a gente construiu. O espaço também... são noções que a gente cria e acredita realmente nelas. E, quando a menina está olhando para a lua, ela percebe que tudo que ela está vendo ou sentindo está saindo de dentro dela, porque tem uma lua bem pequenininha no cérebro e tem vários olhos em volta, mas ela também não existe sem ter o fora. Mas a felicidade dela é uma coisa que vem de dentro para fora, e não de fora para dentro, mesmo que ela não seja nada sem o fora.

Participante 6M

Estas imagens contam a estória de Albax, de campos de energia. Enfim... formular uma estória com personagens... não precisa ser muito linear, né? Pode ser do meu jeito, né? Um monge meditava em um campo de energia de uma forma que o corpo dele nem podia ser muito notado, porque ele estava tomado por uma luz e ele conseguia, de uma certa forma, reverberar com o mundo e estava até suspenso nas alturas dos montes. Parecia a cordilheira dos andes, ou os alpes suíços, ou alguma coisa... E ele era uma pessoa em um estágio espiritual mais desprendido da matéria... Assim, de uma outra perspectiva, nós podemos vê-lo a partir do exercício espiritual que ele fazia o seu corpo... ficava ainda mais reverberante ou iluminado e parecia já uma conjunção de formas circulares, que era o foco de equilíbrio, e não parecia haver um corpo, porque esta pessoa já teria feito uma grande evolução. As outras pessoas ou personagens, que são as outras almas, digamos assim, ou estágios, não sei, eram diferentes. Havia uma mulher que estava buscando certo equilíbrio, mas ainda estava em processo, tanto que seu rosto era muito definido e estava a caminho da... de algo que ela já encontrava um centro, quando ela colocava as mãos... da qual o seu corpo ainda não era tão espiritualizado, mas já era significado... de acordo com a energia que ela sentia, mas havia um homem que não... que ainda parecia exalar uma certa "emocionalidade" maior... uma imagem impactava mais e ele, diferente desta mulher, era mais enérgico, mais impulsivo, mais... é.... visceral. A criança era a última alma, a última aura, ou algo assim, que mostrava uma pureza, uma ligação com as coisas naturais do mundo, de uma forma que fluía de um jeito diferente... esta energia... e ela, ao observar as coisas, o universo se misturava, sem ter consciência desta mistura, em um nível bem diferente de todos os outros. É isso...

Participante 7C
Olhando as fotos, eu fiquei com a impressão de que todos os personagens estão em uma busca interior, como se eles buscassem olhar para dentro, mas, ao mesmo tempo, para olhar para dentro, tem que olhar para fora também. Então, eu percebi que os personagens olham para dentro de si mesmos, para aquilo que está dentro, mas, ao mesmo tempo, tem a influência do externo, do meio externo... então alguém que está tentando se conectar consigo mesmo e com o universo, com os elementos que estão fora... então, ao mesmo tempo que há uma busca interna, ele olha para dentro, mas olha para fora também. E penso que, em todos tem elementos contraditórios: tem o sol, o raio de sol bem forte e o raio, como se fosse uma tempestade... tem uma contradição... Então, alguém que está em contradição, de repente está olhando para dentro, está olhando para fora e está buscando... está lidando com os dois lados de si mesmo. Eu percebo um pouco isso, então tem uma foto que parece um homem, mas você olha e vê um pouco de um elemento feminino também. Então, é alguém que está lidando com a própria contradição, alguém que lida com o lado feminino e com o masculino, lida com o lado bom e com o lado ruim de si mesmo, como se fosse uma busca interior e, de repente, pode ser uma metáfora estes elementos do sol, da tempestade, o lado feminino, o lado masculino... não precisa ser só o elemento exterior, mas dentro de si mesmo, o lado bom e o lado ruim, como se fosse uma metáfora mesmo. Tive essa sensação, de alguém que está se buscando...

Participante 8M
Então, eu imagino uma pessoa que está em conflito com outras pessoas. Ela não tem nenhuma religião, não tem nada, aí ela encontra... não sei se cha... eu entendi que eram chacras, né? Eu lembrei dos chacras. Ela encontra uma religião (risos), por exemplo budismo, e ela se encontra com ela mesma e tem mais ligação com ela, com a natureza, com as pessoas, pelo que eu vi na imagem. Não sei se é isso. E elas vivem melhor, tem uma vida melhor, questão de saúde, ambiente, essas coisas, não sei... Entendi isso das imagens.

Participante 9C
Está me vindo uma ideia, mas deixa eu pensar... (Pausa) dentro da sua pergunta.

Tinha um menino de uns 14 anos e ele estava em um lugar cheio de árvores, perto de um rio e as árvores estavam mais longe. Descampado, mas com árvore. E ele foi... Não é que ele foi pescar, mas ele chegou no rio e viu um peixe que ele quis pescar e aí ele foi pescar com a mão, mas quando ele pescou, pegou o peixe... era forte, então, ele afundou o menino com ele. Mas, na hora que ele afundou, o rio não era... você entendeu? O rio era... Não era nem raso nem fundo, só era enorme. É como se... o moleque estava na terra, mas na hora que ele desceu é como se a terra estivesse boiando, porque não tinha terra. Era um oceano mesmo. Aí ele foi, foi, foi... o moleque ficou agarrado no peixe... foi nadando e ele chegou ao outro lado. Ele atravessou o oceano e chegou ao outro lado. É isso... (risos)

Participante 10M

As imagens são bem elaboradas, né? O que eu entendi das imagens? Eu senti que, realmente, era um progresso da alma, como o título indica. A primeira imagem é um (palavra não compreendida) sentado, um ambiente físico, apesar de eu sentir que ele está sentado em um ambiente físico e, no final, há outro indivíduo também em um ambiente físico, misturado com elementos místicos, digamos assim... aí faz um contraponto de, de... (pausa) misticismo e religiosidade com o corpo biológico. No início ele tem seis pontas e o contorno são as seis pontas. Conforme vai passando as imagens, o corpo vai ganhando mais... mais recheio... a segunda já não é um contorno só, são várias esferas místicas e o terceiro já é uma mistura dos dois, das veias, das correntes, dos órgãos, mas ainda tem os pontos e algumas projeções. No último, mais a questão biológica, mas tem também as projeções, mas mais... (pausa) contidas, digamos. E tem projeção também dos pontos. A projeção maior vem do terceiro ponto, não sei o que os pontos significam, e nos outros momentos vem mais do primeiro, que é a cabeça, órgão. A questão da dualidade razão e emoção... (pausa) aí entra um pouco na questão histórica também. Na quarta gravura tem uma auréola que está escrito em latim, hebreu, em sânscrito. É...

Participante 11C

Vou contar uma estória de um cara que foi assim... ele está no futuro, ele foi o único sobrevivente de uma devastação muito grande que teve aqui na Terra. E ele teve

que... ele era astronauta, e ele conseguiu, no meio desta bagunça toda, ir para a lua. E como ele se sentia muito solitário, ele acabou inventando várias coisas na lua, porque ele precisava passar o tempo. E ele inventou cinco pílulas, cinco pílulas do sentido, dos cinco sentidos, onde ele consegue, de alguma forma, entender o que aconteceu na Terra e ele consegue entrar em contato com as pessoas que eram da família dele. Aí ele não podia tomar todas as cinco pílulas de uma vez, porque, na verdade, ele só conseguiu fabricar elas uma única vez e nunca mais ele ia conseguir fazer. Então ele pega as cinco pílulas onde ele conseguia, de alguma forma, voltar a tudo o que aconteceu. Então ele relembrou de muitas coisas do passado dele, ele relembrou de muitas coisas da Terra. Muitas coisas, ele acabou se queimando por conta de... na verdade, o que aconteceu na terra foi que o homem acabou destruindo tudo. Então ele conseguiu fazer uma... passar um filme na cabeça para tentar entender o que aconteceu. E, nessa situação, ele conseguiu depois encontrar com a mãe dele. E nisso, ele pediu vários conselhos para a mãe dele e tentar reconstruir tudo o que havia se perdido. Então ele recebe vários conselhos e ele conseguiu achar um mote para tentar reconstruir as coisas na lua, de alguma forma na lua. E aí, por último, depois desse transe que ele teve, (difícil compreensão)... ele se lembrou quando ele era criança, quando ele brincava no quarto dele olhando a lua e vendo como a Terra era bonita. Fim. (risos)

Participante 12T

A meditação, ela faz com que a gente tenha contato com o nosso íntimo. E, a partir disso... Eu estou falando aquilo que eu acho... E, a partir disso, a gente consegue liberar energia contida, já que a gente está em estado de concentração e que a gente, através disso, busca no nosso íntimo boas energias, liberar boas energias (risos) e... ah, não sei, não sei contar uma estória. E... (risos)

Desculpa, sou péssima em contar... não estou contribuindo muito para a sua pesquisa. Vendo as imagens assim é que não tem como a gente entender direito. Eu achei que as imagens, elas tinham bastante cores, bastante vibração. A primeira imagem, por exemplo, ela me deu a impressão de que o cara estava em estado de concentração, que ele estava buscando se liberar do fogo (não imagino como) e encontrar a luz, que era assim atrás dele. As outras imagens eu percebi bastante cores também, até em volta do corpo e tudo mais; para mim, eu identifiquei como energia, pelas cores,

energias positivas. A da moça também, em relação à do homem e da mulher; da moça eu achei as cores mais vibrantes e, deixa eu ver, aquela imagem que o homem estava olhando para a lua, contemplando a lua. Ah, eu não sei. Tem outra pergunta?

Participante 13M

(pausa longa) A única coisa que eu realmente vi de recorrente nas imagens é o fogo. Todo lugar tem fogo, mesmo onde tem azul, tem fogo ao redor. Então, eu só poderia pensar em reunir em um lugar que tem fogo... pode ser uma fogueira, pode ser mesmo uma casa, por questão de conforto. Pode ser uma fogueira, uma família, (palavra de difícil compreensão), todos eles... (pausa) Tem dois homens adultos, uma mulher, uma jovem; dá para fazer uma família com todo mundo, com o fogo junto dá para ficar com a casa aquecida. Não sei se é uma estória das perguntas, mas uma cena de estória, uma casa aquecida com uma lareira e só.

Participante 14N

Deixa eu pensar na estória... (pausa longa). Você tem o homem e você tem a mulher, você tem o humano, que são três coisas diferentes... que cada um tem o seu valor. Então você, e... tem que ter a ver com as imagens necessariamente?

Você tem o homem, você tem a mulher e você tem o humano, que é o ser humano, na verdade. É o humano, é o que nós somos. Nós podemos ser homens, nós podemos ser mulheres, o que mais muda parece ser a carcaça, então, quando você vê, por exemplo, um homem sentado na rua olhando para sua mão, olhando para o chão, ninguém sabe nunca o que ele é naquele momento e nem nunca vai saber; é um segredo. Se é que ele sabe... E a comunidade vai se desenvolvendo nisso, sempre em movimentos que são, parecem sempre ser circulares. Um dia você acaba sendo uma coisa, no dia diferente você é o oposto, depois você pode ser a mesma coisa num ponto diferente... de repente você está no mesmo ponto, mas a relação mudou. E assim que foi surgindo... o homem foi evoluindo, digamos... voltemos ao homem e à mulher. Tem o homem e a mulher que tem um filho ou uma filha. Esta filha vai crescer como? Como essa filha vai crescer? Ela vai crescer de acordo com o que é dado para ela, que é mostrado para ela, do que os pais mostram do que o mundo apresenta para ela. Então, por exemplo, estou falando muito “por exemplo”... não gostei disso... essa criança vai

querer ser o que ela tiver dentro dela, ela vai se manifestar do jeito que ela estiver sentindo a necessidade de se manifestar e o que ela quiser ser. Então ela vai... então ela vai e fala... a criança pergunta: —O que eu sou, quem eu sou?, e o pai fala: —Você é quem você é e o que você quiser ser. — Mas, então, quer dizer que eu posso ser a Xuxa? — Você pode ser a Xuxa se você quiser, mas você nunca vai ser a Xuxa; você pode ser uma Xuxa; E a criança disse: —Mas não. Eu quero ser a Xuxa. Daí ele fala assim: —Tirando a Xuxa, ninguém nunca é, entendeu? A criança para, pensa, reflete e fala: —Mas pai, eu posso ser a sua Xuxa? O pai responde: —Mas você já pensou que esse, talvez, não seja o que eu quero? E a criança fala: —Mas eu quero isso. E o pai fala: —Mas você manda no que eu quero? E a criança para, pensa e responde: —Quero ser seu filho então, ou sua filha. Daí ela fica pensando, fica pensando e fala: —E, pai (no caso de um menino), e se eu fosse uma mulher, eu posso ser a sua filha? O pai para, pensa: —Claro que pode. Não tem problema nenhum, mas é isso que você quer? Aí a criança para, pensa e fala: —Pai, hoje eu quero um sorvete, minha cabeça está doendo. Daí vai procurar a mãe na cozinha. A mãe estava meio escutando, meio de lado e falou: —Nossa, filho! Que legal que você pensou! Como você pensou nisso? —Não sei... esse pensamento me surgiu. —Mãe, você já pensou em coisas desse tipo? —Sim, eu penso nisso o tempo todo. Acho que todo mundo pensa nisso. —Então, por que a gente tem que se definir o tempo inteiro? —A gente não tem que, na verdade, mas não conta isso para todo mundo... as pessoas não podem saber, porque senão elas vão se atrapalhar, que nem você agora. Daí, pensa só, você se atrapalhou e quis sorvete. Se todo mundo fizesse isso, todo sorvete do mundo ia acabar. E a criança, assustadíssima, fala: —Ih, então não é para eu pensar isso? Ela responde: —Não, você tem que pensar, mas tem que tomar cuidado, senão você acaba se perdendo. E a criança para, fica olhando para o chão e fala: —É... é verdade... Passam uns dias, outros dias e a criança passa a olhar para a rua, para as pessoas; ela percebe que as pessoas estão o tempo inteiro pensando; algumas olham, cabisbaixas, para o chão; outras olham sorrindo para o céu; outras, apenas, estão só andando; não dá para dizer muito sobre elas. E ela vai percebendo que cada pessoa, na sua cabeça, está sendo o que quer, ou o que não quer, muitas vezes, um pesadelo, mas que nem, necessariamente, tudo é aquilo que tem que ser. Daí ela se enche de alegria e percebe que ela é o que ela quer ser e que ela pode ser o que quiser. Por aí...

Participante 15L
Eu não sei... não é muito uma estória com início, meio e fim. Daí, para cada quadro, veio uma sensação diferente; não consegui juntar eles. No primeiro, não sei se você conhece um desenho que se chama Avatar; eu lembrei muito, eu gostava muito de Avatar. Daí, eu lembrei um monte de cena que ele, aquela posição que ele faz assim... lembrei de duas cenas específicas: uma que ele tem que escolher ou ter muito poder, através de uma meditação, ou... não. É ter muito poder, ao invés de ter a pessoa que ele ama; daí a escolha que ele faz é a de ter a pessoa que ele ama. Lembrei desta cena, que eu até falei: mas que idiota, ele deveria ter poder e tal. E a outra cena que eu lembrei é que ele estava em uma guerra... esse personagem tinha a oportunidade de fazer de novo esse processo para ter poder. No meio da guerra, ele se concentra, faz uma fortaleza, começa a conseguir, mas é atingido por um raio de um menino lá, daí ele cai no chão. Eu lembrei desta cena. O segundo quadro... eu gostei mais do segundo e do último. O segundo... Não sei o que me veio, me veio uma confusão... eu gostei, mas eu não consegui manter o foco. Tinha muito detalhe esse quadro... como as coisas se conectavam tudo na mesma coisa assim... e me veio a imagem de uma pessoa que está mudando de dimensão, aquela coisa azul em volta como se ela tivesse mudando de dimensão temporal, espacial, sei lá... pegando fogo e mudando. E, como tudo faz parte da mesma coisa, as bolinhas todas se conectam no centro. Eu gostei. O terceiro e o quarto eu fiquei com nojo, porque mostrava os ossos, as veias, apesar do quinta também mostrar, mas eu não fiquei com nojo na quinta. Mas... não me veio muita coisa nestes dois, não me interessei muito por eles. Só fiquei meio com nojo, vai, tá OK, sabe.. Mas, no quarto, quando passei de novo, eu pedi... me lembrei que o cara parecia meio bravo, meio preocupado com alguma coisa, mas também não me veio nenhuma estória, só me veio esse sentimento. Daí no quinto veio um monte de coisa, um monte de estória. Uma foi uma animação que eu vi recentemente, que é uma briga de uma menina, que é o esqueleto dela brigando com o corpo, não é o corpo... é tipo uma... não é a pele... é uma coisa que envolve o esqueleto, que não tem órgão, mas é uma coisa que envolve o esqueleto... Esta animação é esta briga entre o esqueleto e essa coisa que envolve. No final, eles se separam e morrem. Daí me veio também uma lembrança da lua, que sempre que eu vejo a lua, eu me conecto com a lua e parecia que eu estava muito conectado... eu estava pedindo ajuda e tal. Mas, daí, me veio a estória que ela estava perdida na

floresta, tipo, sem ninguém, sem perspectiva; daí, quando ela viu a lua, ela falou "nossa, estou acompanhada! Está tudo bem! Vai dar tudo certo!". E foi isso que passou com ela.

ANEXO 10: Folha de rosto para pesquisa envolvendo seres humanos

Plataforma Brasil MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP -

FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS

1. Projeto de Pesquisa: Idelas, Emoções e Fantasias de Estudantes Universitários Evocadas pela Arte Visionária de Alex Grey	2. Número de Sujeitos de Pesquisa: 10
3. Área Temática:	
4. Área do Conhecimento: Grande Área 7. Ciências Humanas	

PESQUISADOR RESPONSÁVEL

5. Nome: Fernando Rocha Beserra			
6. CPF: 108.634.117-11	7. Endereço (Rua, n.º): MARIA AMALIA, 618 ANDARAI casa 02 RIO DE JANEIRO RIO DE JANEIRO 20510130		
8. Nacionalidade: BRASILEIRA	9. Telefone: (21) 3546-0819	10. Outro Telefone:	11. Email: fernando.beserra@hotmail.com
12. Cargo:			

Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 196/96 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.

Data: 26 / 03 / 2013 Fernando Rocha Beserra
Assinatura

INSTITUIÇÃO PROPONENTE

13. Nome: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP	14. CNPJ:	15. Unidade/Órgão: Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da PUC/SP
16. Telefone: (11) 3670-8157	17. Outro Telefone:	

Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 196/96 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.

Responsável: Durval Luiz de Faria CPF: 047.103.128-34
Prof. Dr. Durval Luiz de Faria
Coordenador do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica

Cargo/Função:

Data: ____ / ____ / ____ Durval Luiz de F
Assinatura

PATROCINADOR PRINCIPAL

Não se aplica.