



Sobre a Obra:

ESTE VOLUME REÚNE dois dos ensaios mais importantes de Aldous Huxley sobre os efeitos da ingestão de drogas alucinógenas e as implicações mentais e éticas dessa experiência. A obra inclui ainda uma série de pequenos textos sobre outros modificadores da percepção humana, revelando a profunda dicotomia do autor que, ao buscar iluminações místicas inalcançáveis pelo pensamento racional, não esconde seu inconformismo com as limitações do corpo humano.

Em *As portas da percepção*, de 1954, o romancista e ensaísta inglês descreve suas experiências pessoais com a mescalina, alcalóide extraído de um cacto mexicano, muito empregado pelos xamãs. As experiências, realizadas sob rigoroso controle médico, lhe proporcionaram uma "visão sacramental da realidade".

O exame das implicações mentais e éticas dessa experiência tem continuidade em *Céu e inferno*, de 1956, em que Huxley constata que, se as alucinações produzidas pela droga podem atingir uma esfera mística inalcançável pelo pensamento racional, também podem conduzir o paciente às margens da auto-aniquilação. A obra se encerra com uma série de pequenos ensaios sobre outros modificadores da percepção humana, como a falta de vitaminas no cérebro, o dióxido de carbono e suas conseqüências tóxicas sobre a mente.

Foi graças a estes ensaios que Huxley tornou-se uma espécie de guru entre os *hippies* da contracultura californiana da década de 1970, tais como o roqueiro Jim Morrison, da banda *The Doors*. No entanto, como escreve Manuel da Costa Pinto em seu prefácio à esta edição, estas "são meditações escritas à luz radiosa da razão, relatos de experiências com a mescalina que não conduzem a uma adesão imediata aos paraísos artificiais, mas sim a uma idéia de alargamento da consciência que não elide seu elemento reflexivo".

Sobre a Digitalização desta Obra:

Esta obra foi digitalizada para proporcionar de maneira totalmente gratuita o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-livro ou mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade é a marca da distribuição, portanto:

Distribua este livro livremente!

“Para M.” (Aldous L. Huxley)

“PARA TODOS OS FAUSTOS”

ALDOUS LEONARD HUXLEY nasceu em 26 de julho de 1894 no condado de Surrey, na Inglaterra. Seu primeiro livro foi publicado em 1916, uma coletânea de poemas. Autor de uma linhagem de reconhecidos intelectuais em que sobressai o avô, o biólogo Thomas Henry Huxley, defensor das idéias evolucionistas de Darwin, Aldous teve sua reputação literária estabelecida a partir de 1921 com a novela *Crome Yellow*. Imediatamente seguiram-se sátiras brilhantes (*Antic Hay*, de 1923; *Folhas inúteis*, de 1925; *Contraponto*, de 1928), nas quais o autor analisa de maneira espirituosa porém implacável as agruras da sociedade contemporânea.

No período anterior à Segunda Guerra Mundial, a obra de Huxley adquire um tom mais sombrio. São desse período *Admirável mundo novo* (publicado em 1932, denuncia os aspectos desumanizadores do "progresso" científico e material) e *Sem olhos em Gaza* (novela pacifista de 1936), além de uma série de ensaios.

Em 1937, no auge da fama, Huxley deixa a Europa e se muda para a Califórnia. No momento em que o Ocidente se preparava para a guerra, ele começa a acreditar que a chave para a resolução dos problemas do mundo estaria na troca da razão individualista ocidental pela "sabedoria perene", de caráter místico, centrada na idéia da unidade. São dessa fase tanto as obras de ficção *O tempo deve parar*, de 1944, e *A ilha*, de 1962 (uma espécie de seqüência de *Admirável mundo novo*), quanto o famoso relato de sua primeira experiência com mescalina, *As portas da percepção*, de 1954.

Aldous Huxley morreu em 22 de novembro de 1963, por coincidência o dia em que John F. Kennedy foi assassinado.

MANUEL DA COSTA PINTO nasceu em São Paulo em 1966. Jornalista, editor da revista *Cult*, é autor de *Albert Camus — Um elogio do ensaio* (Ateliê Editorial) e organizador e tradutor da antologia *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*, de Albert Camus (Record).

PREFÁCIO

A ALUSÃO QUE ALDOUS HUXLEY faz ao poeta William Blake nos títulos de seus dois ensaios sobre as drogas alucinógenas não deve nos enganar: *As portas da percepção* (1954) e *Céu e Inferno* (1956) são meditações escritas à luz radiosa da razão, relatos de experiências com a mescalina que não conduzem a uma adesão imediata aos paraísos artificiais, mas sim a uma idéia de alargamento da consciência que não elide seu elemento reflexivo.

Essa observação é fundamental por causa da história nada desprezível da recepção de Huxley em um âmbito que ultrapassa os limites da chamada "alta cultura" (na qual ele havia se consagrado como autor dos clássicos *Contraponto* e *Admirável mundo novo*). No final dos anos 60, o compositor, cantor e poeta Jim Morrison criou na Califórnia uma banda de rock chamada *The Doors*, cujo nome fora inspirado na leitura de *As portas da percepção*. Morrison morreria em Paris em 1971, provavelmente de overdose, mas sua curta e fulminante trajetória — marcada não apenas pelo sucesso musical e por escândalos comuns dentro do universo *pop*, como também por uma produção poética que chegou a ser comparada à de Rimbaud — acabaria estabelecendo uma ponte entre a poética visionária de Blake, o erotismo sacrificial dos concertos dos *Doors* e a obra de Huxley, que assim ganharia uma aura de guru da contracultura.

Essa identificação estava sintetizada num trecho do célebre poema em prosa "O matrimônio do céu e do inferno" — "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite" ("Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito", segundo tradução de José Arantes publicada pela editora Iluminuras). E, no entanto, a imagem de Huxley como uma espécie de profeta aristocrático da era *hippie* não parece resistir à leitura de *As portas da percepção* e *Céu e Inferno*. É bem verdade que ele mesmo alimentou a confusão ao colher os títulos dos ensaios nos aforismos de um poeta "maldito", que mimetizou suas alucinações tanto com as palavras quanto em telas que representam personagens bíblicas em cenários apocalípticos. E também é verdade que Morrison estava sendo fiel à letra de Huxley ao conferir a suas experiências com mescalina e ácido lisérgico um caráter ritual inspirado no xamanismo: afinal, o escritor inglês escolhera a mescalina para seus experimentos justamente por causa da função sagrada que o peiote (raiz da qual é extraída a droga) desempenha nas religiões dos índios americanos.

O fato, porém, é que em nenhum momento Huxley parece buscar nos alucinógenos uma conversão mística ou uma ruptura absoluta com o mundo ordinário. Tampouco parece movido por um desacordo essencial em relação aos cárceres psicológicos e perceptivos da realidade empírica. Enquanto Blake era um gnóstico para quem "o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria",

Huxley fez do excesso de sabedoria e de curiosidade um caminho para o palácio do êxtase: é a razão que, percebendo sua insuficiência perante a pluralidade do mundo, busca uma abertura para novas formas de percepção que sejam uma alternativa ao solipsismo (essa perversão do idealismo) e ao behaviorismo (perversão do empirismo). Nesse sentido, Aldous Huxley é um perfeito agnóstico.

Vale a pena fazer aqui um pequeno desvio para explicar a origem desse termo.

Afinal, a expressão "agnóstico" foi literalmente inventada pelo avô de Aldous — o eminente biólogo Thomas Henry Huxley — durante as acirradas polêmicas surgidas depois da publicação de *A origem das espécies*, de Charles Darwin, em 1859. Ferrenho defensor da teoria da evolução, Thomas Henry se viu na obrigação de rebater as críticas dos criacionistas (religiosos que faziam uma leitura fundamentalista das Escrituras, defendendo a idéia de que o homem foi gerado por Deus em sua conformação atual), formulando então um conceito que passou a ser um estandarte do antidogmatismo e da emancipação do pensamento:

Quando cheguei à maturidade intelectual e comecei a perguntar-me se era ateu, teísta ou panteísta, materialista ou idealista, cristão ou livre-pensador, percebi que quanto mais aprendia e refletia menos fácil era a resposta, até que por fim cheguei à conclusão de que nada tinha a ver com nenhuma dessas definições, com exceção da última. A única coisa em que todas essas excelentes pessoas estavam de acordo era a única coisa em que eu discordava delas. Estavam bastante seguras de que tinham atingido uma certa 'gnose' — haviam, com maior ou menor sucesso, resolvido o problema da existência, enquanto eu estava bastante seguro do contrário e possuía uma convicção razoavelmente forte de que o problema era insolúvel. [...] Portanto, meditei e inventei o que me parece ser um rótulo adequado: 'agnóstico'. Pensei nele como uma antítese sugestiva dos 'gnósticos' da história da Igreja, que professavam conhecer coisas em que eu era ignorante.

Aldous Huxley foi um legítimo herdeiro do *ethos* iluminista e anti-religioso de seu avô. As *portas da percepção e Céu e Inferno* são relatos pacíficos de uma experiência extraordinária e sugerem um autor que não transfere para a escrita as fendas e as instabilidades de sua paisagem interior. Estamos longe do estilo candente de um Thomas de Quincey ou de um Artaud — para citar dois outros escritores que associaram drogas a um estado de espírito demoníaco. Com Huxley, estamos mais próximos do ceticismo moderno de Montaigne ou Hume; ele desconfia igualmente do totalitarismo da razão e das quimeras de nossa imaginação e só se interessa por estas últimas em sentido antropológico, como uma fresta por onde se pode sondar a alma humana. Mesmo quando tematiza as drogas em obras de ficção, o escritor inglês parece estar preocupado menos com o transe que elas provocam em personagens individuais do que com seus efeitos sobre o mecanismo psicológico das massas — caso dos narcóticos imaginários consumidos no universo asfíxiante de *Admirável mundo novo* (o *soma*, que provoca um bem-estar politicamente anestésico) e na sociedade utópica do romance *A ilha* (a *moksha*, uma pílula que "liberta do cativo do próprio ego"). Talvez seja por isso, por essa falta de predisposição ao fantástico ("sou e, até onde minha memória alcança, sempre fui pouco dado a devaneios"), que, ao provar pela primeira vez a mesalina, em 1953, Huxley tenha descoberto não um novo continente, mas um novo olhar sobre cenários familiares: "Nada de paisagens, espaços abissais, mágico crescimento e metamorfose de edificações,

nada que lembrasse, por remoto que fosse, um drama ou uma parábola. O outro mundo ao qual a mesalina me conduzira não era o mundo das visões; ele existia naquilo que eu podia ver com meus olhos abertos. A grande transformação se dava no reino dos fatos objetivos. O que tinha acontecido a meu universo subjetivo era coisa que, relativamente, pouco importava". A essa ausência de figuras sobrenaturais, porém, corresponde a perplexidade diante do caráter transcendente que os objetos adquirem a partir da alteração do estado de consciência de quem os observa. Descrevendo as transformações que sofrem as flores de um vaso, uma cadeira ou um simples pedaço de tecido na percepção de alguém que ingeriu a droga, Huxley nos revela o "milagre do

inteiro desabrochar da existência em toda sua nudez" e uma nova dimensão de tempo, "um perpétuo presente, criado por um apocalipse em contínua transformação".

A despeito das referências de Huxley ao taoísmo e a místicos como são João da Cruz ou Swedenborg, essa "visão sacramental da realidade" proporcionada pela mesalina se restringe a um plano estritamente natural. Huxley admira os estados de espírito *extáticos* porque eles proporcionam exemplos do caráter irreduzível da existência — e, sob esse aspecto, o uso argumentativo que Huxley faz de Buda e de Mestre Eckhart tem uma surpreendente semelhança com o sentido que este grande nome da mística renana ou o filósofo japonês Nishida adquirem na obra de Heidegger. De resto, quando Huxley descreve sua percepção "narcotizada" de uma cadeira como "minha Despersonalização na Desindividualização que era a cadeira", a frase parece remeter exatamente à distinção que o filósofo de *Ser e tempo* faz entre o *ente* manipulável (tal qual instituído pela razão instrumental) e o *ser* autêntico (cuja eterna irrupção fora encoberta pela dicotomia sujeito-objeto e seria redescoberta pela superação heideggeriana da metafísica).

À diferença de Heidegger, porém, Huxley considera que tanto o esquecimento da totalidade do ser quanto seu oposto — a abertura da consciência para a irrupção dos acontecimentos — são um fenômeno do mundo biológico. Para ele, o cérebro e o sistema nervoso seriam uma "válvula redutora", que evita — por meio do caráter seletivo da memória e das restrições impostas pela linguagem — que o homem seja esmagado pela torrente de informações a que sua "onisciência" potencial estaria sujeita.

Seria um anacronismo tentar avaliar a correção dessas afirmações a partir das descobertas recentes das neurociências. Nem *As portas da percepção* nem *Céu e Inferno* são tratados científicos. Huxley cita vários pesquisadores de seu tempo, consulta especialistas, explica a ação química dos diferentes tipos de drogas, defende suas virtudes e aponta seus malefícios — mas parece se guiar sobretudo por aquele espírito de curiosidade intelectual formulado por Montaigne na aurora da modernidade. *Céu e Inferno* — texto que dá continuidade às experiências relatadas em *As portas da percepção* — é uma cartografia da mente cuja analogia entre os estados possíveis da consciência e as zonas do globo (com sua diversidade de fauna e flora) deve muito à descrição, feita nos *Ensaio*s de Montaigne, das "maravilhas" encontradas pelos navegantes nos antípodas das terras civilizadas.

Em *Céu e Inferno*, essas metáforas geográficas expressam "a dessemelhança essencial das regiões longínquas da mente" que as drogas permitem desbravar. Para o leitor de hoje, elas têm também um significado ético: ensinam a olhar com tolerância e compreensão para essas pequenas epifanias que nos consolam de um mundo em que o prazer é mercantilizado pela indústria do combate ao narcotráfico e em que a mente é agenciada pelos psicofármacos. Aliás, a proliferação atual das drogas normalizantes — que reduzem o cérebro a uma glândula e transformam a existência num protocolo — torna ainda mais urgente a necessidade de transcendência que podemos detectar pela onipresença do uso de alucinógenos nas mais variadas culturas. Como escreve Aldous Huxley: "Parece extremamente improvável que a humanidade, de um modo geral, algum dia seja capaz de passar sem *paraísos artificiais*. A maioria dos homens e mulheres leva uma vida tão sofredora em seus pontos baixos e tão monótona em suas eminências, tão pobre e limitada, que os desejos de fuga, os anseios para superar-se, ainda por uns breves momentos, estão e têm estado sempre entre os principais apetites da alma".

AS PORTAS DA PERCEPÇÃO

FOI NO ANO DE 1886 que o farmacologista alemão Ludwig Lewin publicou o primeiro estudo sistemático do cacto que, depois disso, haveria de receber seu nome. O *Anhalonium lewinii* era novo para a ciência, embora fosse, na verdade, um amigo desde tempos imemoriais para as religiões primitivas e para os índios do México e do Sudoeste dos Estados Unidos. Era até muito mais que um amigo. Segundo as palavras de um dos primeiros espanhóis a visitar o Novo Mundo, "eles comem uma raiz a que chamam de *peote* e que é por eles venerada como a um deus".

O porquê de tal veneração evidenciou-se quando psicologistas eminentes, tais como Jaensch, Havelock Ellis e Weir Mitchell, começaram suas experiências com a *mescalina* — o princípio ativo do *peote*. Não há dúvida de que eles as interromperam em um ponto muito aquém da idolatria, mas tudo nos leva a situar a mescalina em posição ímpar entre os demais alcalóides. Administrada em doses adequadas, ela modifica mais profundamente a qualidade da percepção que qualquer outra droga à disposição do farmacologista, a isso aliando o fato de ser menos tóxica que as demais.

A pesquisa sobre a mescalina tem sido realizada esporadicamente, desde os dias de Lewin e Havelock Ellis. Os químicos não se limitaram a isolar o alcalóide; conseguiram também realizar-lhe a síntese, com o que não mais ficaram à mercê das escassas e problemáticas coletas de um cacto do deserto. Os alienistas têm, eles mesmos, feito uso da mescalina, buscando assim conseguir uma melhor e mais direta compreensão dos processos mentais de seus pacientes. Infelizmente, por trabalharem baseados em um número muito reduzido de provas e dentro de uma faixa de condições por demais estreita, os psicologistas apenas observaram e registraram alguns dos mais impressionantes efeitos da mescalina. Os neurologistas e fisiologistas chegaram a algumas conclusões a respeito do mecanismo de sua ação sobre o sistema nervoso central. E ao menos um filósofo militante tomou o alcalóide, ante a luz que este poderia lançar sobre antigos e insolúveis enigmas, tais como o lugar da mente na natureza e a relação entre a inteligência e o consciente.

Assim estavam as coisas até que, há dois ou três anos, foi observado um fato novo, talvez de grande importância.¹ Na verdade, havia muitas décadas que esse fato se apresentava ao vivo, diante de todos, mas, a despeito disso, ninguém se havia dele apercebido até que um jovem psiquiatra inglês, que atualmente trabalha no

1. A esse respeito, veja-se: 1. HOFFER, Abram; OSMOND, Humphry; SMYTHIES, John. "Schizophrenia: a new approach". *Journal of Mental Science*, 100(418), jan. 1954. 2. OSMOND, Humphry. "On being mad". *Saskatchewan Psychiatric Services Journal*, 1(2), set. 1952. 3. SMYTHIES, John. "Schizophrenia: a new approach". *Journal of Mental Science*, 98, abr. 1952. 4. SMYTHIES, John. "The mescaline phenomenon". *The British Journal for the Philosophy of Science*, 3, fev. 1953. Numerosos outros artigos sobre bioquímica, farmacologia, psicologia e neurofisiologia da esquizofrenia e dos efeitos da mescalina estão em preparação.

Canadá, se deu conta da grande semelhança de composição química existente entre a mescalina e a adrenalina. Pesquisas posteriores revelaram que o ácido lisérgico — um onírico extremamente poderoso, derivado da ergotina — apresenta afinidades com essas duas substâncias, em suas características bioquímicas. Veio em seguida a

descoberta de que o adrenocromo, produto de decomposição da adrenalina, pode produzir muitos dos sintomas observados no inebriamento por mescalina. E é bem provável que o adrenocromo seja o fruto de uma decomposição realizada espontaneamente no corpo humano. Isto nos leva a concluir que cada um de nós é capaz de produzir uma substância química da qual, como sabemos, doses diminutas podem criar profundas alterações na percepção. Algumas dessas alterações são semelhantes às que acompanham essa praga tão característica do século XX que é a esquizofrenia. Será essa doença mental uma decorrência de um desequilíbrio químico?¹ E estará o desequilíbrio químico, por seu turno, ligado a sofrimentos psíquicos que atuem sobre as glândulas supra-renais? Será arrojado e prematuro afirmá-lo. O máximo que podemos dizer é que isso constitui uma hipótese plausível. Entretanto, o mistério vem sendo sistematicamente desvendado; os detetives — bioquímicos, psiquiatras e psicologistas — acham-se em sua pista.

Em razão de uma série de circunstâncias — que para mim foram extremamente favoráveis — vi-me, na primavera de 1953, situado bem no meio de tal busca. Um desses pesquisadores tinha chegado à Califórnia, levado por suas investigações. A despeito dos setenta anos de pesquisas sobre a mescalina, o material psicológico de que se dispunha era ainda incrivelmente reduzido, e ele estava ansioso por ampliá-lo. Eu me atravessara em seu caminho e estava disposto — ou melhor, decidido — a servir de cobaia. E foi assim que, em uma radiosa manhã de maio, tomei quatro decigramas de mescalina, dissolvidos em meio copo d'água, e sentei-me para esperar pelos resultados.

Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas; mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscendência; de balde. Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias — tudo isso são coisas privadas e, a não ser por meio de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiências, mas nunca as próprias experiências. Da família à nação, cada grupo humano é uma sociedade de universos insulares.

Muitos desses universos são suficientemente semelhantes, uns aos outros, para permitir entre eles uma compreensão por dedução, ou mesmo por mútua projeção de percepção. Assim, recordando nossos próprios infortúnios e humilhações podemos nos condoer de outras pessoas em circunstâncias análogas; somos até capazes de nos pormos em seu lugar (sempre, evidentemente, em sentido figurado). Mas em certos casos a ligação entre esses universos é incompleta, ou mesmo inexistente. A mente é o seu campo, porém os lugares ocupados pelo insano e pelo gênio são tão diferentes daqueles onde vivem o homem e a mulher comuns que há pouco ou nenhum ponto de contato na memória individual para servir de base à compreensão ou a ligações entre eles. Falam, mas não se entendem. As coisas e os fatos a que os símbolos se referem pertencem a reinos de experiências que se excluem mutuamente.

Contemplarmo-nos do mesmo modo pelo qual os outros nos vêem é uma das mais confortadoras dádivas. E não menos importante é o dom de vermos os outros tal como eles mesmos se encaram. Mas e se esses outros pertencerem a uma espécie diferente e habitarem um universo inteiramente estranho? Assim, como poderá o indivíduo, mentalmente são, sentir o que realmente sente o insano? Ou, na iminência de ser reencarnado na pessoa de um sonhador, um médium ou um gênio musical, como poderíamos algum dia visitar os mundos que para Blake, Swedenborg ou Johann

Sebastian Bach eram seus lares? E como poderá alguém, que esteja nos limites extremos do ectomorfismo e da cerebrotonia, pôr-se no lugar de outrem que ocupa o limite oposto do endomorfismo e da viscerotonia ou (a não ser dentro de certas áreas restritas) compartilhar dos sentimentos de um terceiro que se situe no campo do mesomorfismo e da somatotonia? Para o behaviorista inflexível, tais proposições — suponho eu — são desprovidas de sentido. Mas para aqueles que aceitam, do ponto de vista teórico, aquilo que, na prática, sabem ser verdade — isto é, que a experiência possui dois aspectos, um externo e o outro interno —, os problemas apresentados são reais e tanto mais sérios por serem, alguns, inteiramente insolúveis, e outros só poderem ser resolvidos em circunstâncias excepcionais e por métodos que não se acham ao alcance de qualquer um. É, pois, quase certo que jamais poderei saber o que sentem *sir* John Falstaff ou Joe Louis. Por outro lado, sempre me pareceu possível que, por meio do hipnotismo, do auto-hipnotismo, da meditação sistemática, ou ainda pela ação de uma droga apropriada, eu pudesse modificar de tal forma minha percepção normal que fosse capaz de compreender, por mim mesmo, a linguagem do visionário, do médium e até do místico.

Baseado no que já havia lido a respeito das experiências com a mescalina, eu me convencera antecipadamente de que a droga haveria de garantir minha admissão, ao menos por umas poucas horas, no tipo de mundo interior descrito por Blake e AE.* Mas o que eu esperava não aconteceu. Contava ficar, de olhos cerrados, a contemplar visões de corpos geométricos multicores, de formas arquitetônicas animadas, recobertas de gemas e fabulosamente belas, de paisagens repletas de figuras heróicas, de dramas simbólicos e perpetuamente apaixonantes, no limiar da revelação derradeira. Mas está claro que eu não levava em conta as idiossincrasias de minha formação mental, as realidades de meu temperamento, educação e hábitos.

**Pseudônimo literário de George William Russell (1867-1935), poeta e pintor irlandês.*

Sou e, até onde minha memória alcança, sempre fui pouco dado a devaneios. As palavras, mesmo as mais evocativas, empregadas pelos poetas, não conseguem produzir imagens em minha mente. Não vêm ao meu encontro visões hipnagógicas no limiar do sono. Quando me lembro de algo, a memória não se me apresenta como um fato ou objeto vivido. Por um esforço da vontade, consigo evocar uma imagem não muito vivida do que aconteceu na tarde da véspera, de como era o Lungarno antes de as pontes terem sido destruídas ou da estrada de Bayswater quando os poucos ônibus eram verdes e pequeninos, puxados por velhos cavalos a uns seis quilômetros por hora. Mas essas imagens terão pouca substância, e de forma alguma poderão ter vida própria. Guardam, para os objetos reais, a mesma proporção que os fantasmas homéricos apresentam com relação aos homens de carne e osso que vão visitá-los nas sombras. Só quando tenho febre alta é que minhas imagens mentais adquirem vida independente. Para aqueles cuja imaginação é fértil, meu mundo interior terá de parecer curiosamente monótono, limitado e desinteressante. Este era o mundo — um pobre mundo, porém meu — que eu esperava ver transformado em algo inteiramente diferente de si mesmo.

A modificação que realmente ocorreu nesse mundo nada teve de revolucionária. Meia hora depois de ingerir a droga, comecei a perceber um lento bailado de luzes douradas. Pouco depois surgiram imponentes superfícies rubras que cresciam e se avolumavam a partir de brilhantes nódulos de energia a assumir continuamente as mais variadas formas. De outra feita, ao fechar os olhos, se me deparava um complexo de estruturas cinzentas, de dentro das quais brotavam, incessantemente, pálidas esferas azuladas que se iam materializando e, à medida que o faziam, deslizavam

silenciosamente para cima e fugiam de cena. Mas em tempo algum apareceram faces ou formas de homens ou animais. Nada de paisagens, espaços abissais, mágico crescimento e metamorfose de edificações, nada que lembrasse, por remoto que fosse, um drama ou uma parábola. O outro mundo ao qual a mesalina me conduzira não era o mundo das visões; ele existia naquilo que eu podia ver com meus olhos abertos. A grande transformação se dava no reino dos fatos objetivos. O que tinha acontecido a meu universo subjetivo era coisa que, relativamente, pouco importava.

Eu ingerira minha poção às onze horas. Hora e meia mais tarde estava sentado em meu escritório, contemplando atentamente um pequeno vaso de vidro. Continha ele apenas três flores — uma rosa-de-portugal, inteiramente desabrochada, com sua rósea corola onde a base de cada pétala apresentava um matiz mais quente e brilhante; um grande cravo creme e arroxeadado; e, arrogante em sua heráldica beleza, de um púrpura pálido, a flor-do-íris. Por mero acaso, o pequeno ramalhete violava todas as regras do bom gosto tradicional. Pela manhã, ao desjejum, ferira-me os olhos a vivida dissonância de suas cores. Mas tal já não era mais minha opinião. Não contemplava mais uma esquisita combinação de flores; via, agora, aquilo mesmo que Adão vira no dia de sua criação — o milagre do inteiro desabrochar da existência, em toda a sua nudez.

— Isso é agradável? — perguntou alguém. (Durante essa parte da experiência, todas as conversas foram gravadas, e foi-me assim possível refrescar a memória a respeito do que fora dito.)

— Nem agradável, nem desagradável — respondi. — Apenas existe.

Istigkeit — "existência" —, não era essa a palavra que Meister Eckhart gostava de usar? O Existir da filosofia platônica — com a diferença que Platão parecia ter cometido o enorme, o grotesco erro de separar Existir de *tornar-se* e de identificá-lo com a abstração matemática — a Idéia. Ele, pobre mortal, talvez jamais tivesse visto um ramalhete de flores a brilhar com sua própria luz interior, quase que estremecendo sob a tensão da importância do papel que lhes fora confiado; jamais deveria ter-se apercebido de que essa tão grande importância da rosa, do íris e do cravo residia, tão-somente, naquilo que eles representavam — uma efemeridade que, não obstante, significava vida eterna, um perpétuo perecer que era, ao mesmo tempo, puro Existir; um punhado de pormenores diminutos e sem par no qual, por algum indizível paradoxo, embora axiomático, encontrar-se-ia a divina fonte de toda a existência.

Continuei a observar as flores e, em sua luz vivida, eu parecia captar o equivalente qualitativo da respiração — mas de uma respiração sem retornos a um ponto de partida, sem refluxos periódicos, mas antes em um fluxo, repetido, da beleza para uma beleza mais sublime, de um significado profundo para outro ainda maior. Palavras tais como Graça e Transfiguração vieram-me à mente, e isto, sem dúvida, era o que, entre outras coisas, queriam elas significar. Meus olhos se encaminhavam da rosa para o cravo, e daquela incandescência de plumas para as suaves volutas de ametista animada, que era o íris. A Beatífica Visão, *Sat Chit Ananda* — Existência-Consciência-Beatitude —, pela primeira vez entendi, não em termos de palavras, não por insinuações rudimentares, vagamente, mas precisa e completamente, o que queriam significar essas sílabas prodigiosas. E lembrei-me, então, de uma passagem que lera em um dos ensaios de Suzuki: "Que é o *Dharma-Corpóreo* do Buda?". (O *Dharma-Corpóreo* do Buda é outro modo de se referir à Mente, à Peculiaridade, ao Vazio, à Divindade.) A pergunta foi feita, em um mosteiro zen, por ardente e perplexo noviço. E, com a vivaz insensatez de um dos Irmãos Marx, respondeu-lhe o superior: "A sebe ao fundo do jardim". "E poderia eu perguntar" — retrucou timidamente o noviço — "qual o homem que

concebeu essa verdade?" A que Groucho, dando-lhe uma pancada nas costas com seu bastão, responde: "Um leão de cabelos de ouro!".

Quando li esse diálogo, achei-o pouco mais ou menos um amontoado de insensatez. Agora, porém, tudo está tão claro como o dia, tão evidente quanto o postulado de Euclides. Não há a menor dúvida de que o *Dharma-Corpóreo* do Buda seja a sebe do fim do jardim. Ao mesmo tempo, e com igual certeza, ele é estas flores, ele é qualquer coisa que desperte a atenção de meu ego (ou melhor, de minha bem-aventurada despersonalização, liberta por um momento de meu abraço asfíxiante). Assim também os livros, que recobrem as , paredes de meu escritório: tais como as flores, eles também luziam, quando para eles olhei, com cores mais brilhantes, com uma importância mais profunda. Livros vermelhos de rubi; livros de esmeralda; livros de ágata, de água-marinha, de topázio; livros de lápis-lazúli de cor tão intensa, tão intrinsecamente importantes que pareciam a ponto de sair das estantes para melhor atrair minha atenção.

— Que me diz das relações espaciais? — perguntou o investigador enquanto eu olhava os livros.

Era difícil responder. Na verdade, a perspectiva se tornara bastante estranha e as paredes da sala já não mais pareciam encontrar-se em ângulos retos. Mas não eram esses os fatos realmente importantes. O que mais ressaltava era a constatação de que as relações espaciais tinham perdido muito do seu valor e de que minha mente tomava contato com o mundo exterior em termos de outras dimensões que não as de espaço. Em situações normais o olho se preocupa com problemas tais como *Onde?* — *A que distância?* — *Como se situa em relação a tal coisa?*. Durante a experiência com a mesalina, as perguntas tácitas a que a visão responde são de outra ordem. Lugar e distância deixam de ter muito interesse. A mente elabora a compreensão das coisas em termos de intensidade de existência, profundidade de importância, relações dentro de um determinado padrão. Eu olhava para os livros, mas não me preocupava, em absoluto, com suas posições no espaço. O que notava, o que se impunha por si mesmo a minha mente, era o fato de que todos eles brilhavam com uma luz viva e que, em alguns, o resplendor era mais intenso que em outros. Nesse instante, a posição e as três dimensões eram questões de somenos. Não, evidentemente, que a noção de espaço houvesse sido abolida. Quando me levantei e pus-me a andar, eu o fiz com toda a naturalidade, sem erros de apreciação sobre a posição dos objetos. O espaço ainda estava ali; mas havia perdido sua primazia. A mente se preocupava, mais do que tudo, não com medidas e lugares, e sim com a existência e o significado.

E, de par com essa indiferença pelo espaço, adquiri um descaso ainda maior pelo tempo.

— Parece haver bastante — foi tudo o que pude dizer quando o meu inquiridor me pediu que dissesse qual a noção que tinha dessa dimensão.

Bastante; mas pouco se me dava saber, exatamente, quanto. Poderia, está claro, olhar para meu relógio; mas ele, sabia-o eu, estava em outro universo. Essa minha experiência tinha sido, e ainda era, de duração indefinida, também podendo ser considerada um perpétuo presente, criado por um apocalipse em contínua transformação.

Dos livros, meu interlocutor desviou-me a atenção para o mobiliário. No centro da sala havia uma pequena mesa para máquina de escrever. Junto a ela, do lado oposto ao meu, estava uma cadeira de vime e, além dela, uma escrivaninha. As três peças

formavam um intrincado desenho de horizontais, verticais e oblíquas — desenho tanto mais interessante por não estar sendo interpretado em termos de suas relações de espaço. Mesa, cadeira e escrivaninha constituíam uma composição que se assemelhava a algo por Braque ou Juan Gris: uma natureza-morta nitidamente relacionada com o mundo objetivo, mas onde não havia profundidade, nada de realismo fotográfico. Eu examinava minha mobília, não como o utilitário, que tem de sentar-se em cadeiras, escrever em escrivaninhas e em mesas; não como o operador cinematográfico ou o investigador científico, mas como o esteta puro, cuja única preocupação se cinge às formas e suas relações dentro do campo visual ou dos limites de um quadro. Mas, à medida que prosseguia em minha investigação, essa análise puramente estética de cubista foi sendo substituída pelo que poderei apenas definir como sendo a visão sacramental da realidade: voltei ao estado em que me encontrava quando contemplava as flores — a um mundo onde tudo brilhava, animado pela Luz Interior, e era infinito em sua importância. Assim, os pés daquela cadeira — quão miraculosa a sua tubularidade, quão sobrenatural seu suave polimento! Consumi vários minutos — ou foram vários séculos? — não apenas admirando aqueles pés de bambu, mas em verdade *sendo-os*, ou melhor, sentindo-me neles; ou, empregando linguagem talvez mais precisa (pois "eu" não estava em jogo, do mesmo modo como, até certo ponto, "eles" tampouco o estavam), sendo minha Despersonalização na Desindividualização que era a cadeira.

Refletindo sobre minha experiência, vejo-me levado a concordar com o eminente filósofo de Cambridge, dr. C. D. Broad, "que será bom considerarmos, muito mais seriamente do que até então temos feito, o tipo de teoria estabelecida por Bergson, com relação à memória e ao senso de percepção. Segundo ela, a função do cérebro e do sistema nervoso é, principalmente, *eliminativa e não produtiva*. Cada um de nós é capaz de lembrar-se, a qualquer momento, de tudo o que já ocorreu conosco, bem como de se aperceber de tudo o que está acontecendo em qualquer parte do universo. A função do cérebro e do sistema nervoso é proteger-nos, impedindo que sejamos esmagados e confundidos por essa massa de conhecimentos, na sua maioria inúteis e sem importância, eliminando muita coisa que, de outro modo, deveríamos perceber ou recordar constantemente, e deixando passar apenas aquelas poucas sensações selecionadas que, provavelmente, terão utilidade na prática".

De acordo com tal teoria, cada um de nós possui, em potencial, a Onisciência. Mas, visto que somos animais, o que mais nos preocupa é viver a todo o custo. Para tornar possível a sobrevivência biológica, a torrente da Onisciência tem de passar pelo estrangulamento da válvula redutora que são nosso cérebro e sistema nervoso. O que consegue coar-se através desse crivo é um minguado fio de conhecimento que nos auxilia a conservar a vida na superfície deste singular planeta. Para formular e exprimir o conteúdo dessa sabedoria limitada, o homem inventou, e aperfeiçoa incessantemente, esses sistemas de símbolos com suas filosofias implícitas a que chamamos idiomas. Cada um de nós é, a um só tempo, beneficiário e vítima da tradição lingüística dentro da qual nasceu — beneficiário, porque a língua nos permite o acesso aos conhecimentos acumulados oriundos da experiência de outras pessoas; vítimas, porque isso nos leva a crer que esse saber limitado é a única sabedoria que está a nosso alcance; e isso subverte nosso senso da realidade, fazendo com que encaremos essa noção como a expressão da verdade e nossas palavras como fatos reais. Aquilo que, na terminologia religiosa, recebe o nome de "este mundo" é apenas o universo do saber reduzido, expresso e como que petrificado pela limitação dos idiomas. Os vários "outros mundos" com os quais os seres humanos entram esporadicamente em contato não passam, na verdade, de outros tantos elementos componentes da ampla sabedoria inerente à Onisciência. A maioria das

pessoas, durante a maior parte do tempo, só toma conhecimento daquilo que passa através da válvula de redução e que é considerado genuinamente real pelo idioma de cada um. No entanto, certas pessoas parecem ter nascido com uma espécie de desvio que invalida essa válvula redutora. Em outras, o desvio pode surgir em caráter temporário, seja espontaneamente, seja como resultado de "exercícios espirituais" voluntários, do hipnotismo ou da ingestão de drogas. Mas o fluxo de sensações que percorre esse desvio, seja ele permanente ou temporário, não é suficiente para que alguém se aperceba "de tudo o que esteja ocorrendo em qualquer lugar do universo" (uma vez que o desvio não destrói a válvula de redução, que ainda impede que se escoe por ela toda a torrente da Onisciência), embora possibilite a passagem de algo mais — e sobretudo diferente — do que aquelas sensações utilitárias, cuidadosamente selecionadas, que a estreiteza de nossas mentes considera uma imagem completa (ou, no mínimo, suficiente) da realidade.

O cérebro é dotado de um certo número de sistemas enzimáticos que servem para coordenar seu funcionamento. Algumas dessas enzimas visam a regular o fluxo de glicose destinado a alimentar as células cerebrais. A mescalina, inibindo a produção dessas enzimas, diminui a quantidade de glicose à disposição de um órgão que tem uma fome constante de açúcar. E o que acontece quando o metabolismo do açúcar no cérebro é reduzido pela mescalina? O número de casos observados é diminuto e, pois, ainda não nos é possível apresentar uma resposta conclusiva. Mas o que tem acontecido à maioria daqueles que tomaram o alcalóide, sob controle, pode ser assim resumido:

1. A capacidade de lembrar-se e de raciocinar corretamente não sofre redução perceptível. (Ouvindo os registros de minha conversação, quando sob o efeito da droga, nada me leva a concluir que estivesse mais estulto do que sou sob condições normais.)

2. As impressões visuais tornam-se grandemente intensificadas e o olho recupera um pouco da inocente percepção da infância, quando o senso não se achava direta e automaticamente subordinado à concepção. O interesse pelo espaço diminui e a importância do tempo cai quase a zero.

3. Embora o intelecto nada sofra e a percepção seja grandemente aumentada, a vontade experimenta uma grande transformação para pior. O indivíduo que ingere mescalina não vê razão para fazer seja o que for, e considera profundamente injustificável a maioria das causas que, em circunstâncias normais, seriam sufi-

cientes para motivá-lo e fazê-lo agir. Elas não o preocuparão, pela simples razão de ter ele melhores coisas em que pensar.

4. Essas *melhores coisas* podem ser experimentadas (tal qual se deu comigo) *lá fora, aqui dentro* ou em ambos os mundos — o interior e o exterior, simultânea ou sucessivamente. Que elas são melhores, isso parece axiomático a quem quer que tome mescalina, desde que possua um fígado são e uma mente isenta de angústias.

Esses efeitos da mescalina constituem o tipo de reação que se poderia esperar de uma droga com o poder de reduzir a eficiência da válvula redutora que é o cérebro. Quando esse órgão é atingido pela carência de açúcar, o subnutrido *ego* se enfraquece, já não mais se pode permitir empreender suas tarefas rotineiras e perde todo o interesse por essas relações de tempo e espaço que possuem tão grande valor para um organismo preocupado com a vida neste mundo. Assim que a Onisciência vence a barreira daquela válvula, começam a ocorrer todas as espécies de fatos desprovidos de utilidade biológica. Em certos casos, poderão dar-se percepções extra-sensoriais. Outras pessoas podem descobrir um mundo de visionária beleza. Ainda outras têm a revelação da

glória, do infinito valor e da significação da existência primeva, do fato objetivo e não conceituado. No estágio final da despersonalização há uma "obscura noção" de que Tudo está em todas as coisas — de que Tudo é, em verdade, cada coisa. Isso é, no meu entender, o máximo a que uma mente finita pode alcançar em "aperceber-se de tudo o que está acontecendo em qualquer parte do universo".

A esse respeito, quão significativa é a enorme ampliação da percepção das cores sob o efeito da mescalina! Para certos animais, a capacidade de distinguir determinados matizes possui grande importância biológica. Mas, além dos limites de seu espectro utilitário, a maior parte dos seres vivos apresenta completa insensibilidade às cores. Assim as abelhas, que consomem quase todo o seu tempo "desflorando as frescas virgens da primavera", só conseguem distinguir umas poucas cores, conforme Von Frisch o demonstrou. A grande percepção às cores de que o olho humano é capaz é um luxo biológico — inestimavelmente precioso para nós, como seres intelectuais e espirituais, mas desnecessário à nossa sobrevivência como animais. A julgar pelos adjetivos que Homero lhes pôs nas bocas, os heróis da Guerra de Tróia mal ultrapassavam as abelhas em sua capacidade para distinguir cores. Ao menos sob esse aspecto, o progresso da humanidade tem sido prodigioso.

A mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças de matiz que, sob condições normais, ser-lhe-iam totalmente imperceptíveis. Poder-se-ia dizer que, para a Onisciência, os chamados caracteres secundários das coisas seriam os principais. Contrariamente a Locke, ela consideraria as cores dos objetos como mais importantes e, pois, merecedoras de maior atenção que suas massas, posições e dimensões. Tal como ocorre com os consumidores de mescalina, muitos místicos percebem cores de uma intensidade preternatural, não só em seu mundo interior como também no das coisas objetivas que os rodeiam. Fato idêntico ocorre com os indivíduos suscetíveis a ou que sofrem de psicoses. Há certos médiuns para os quais as revelações que se manifestam, por breves períodos, nos indivíduos que ingerem mescalina são uma experiência diária, de todas as horas, por longos espaços de tempo.

Podemos agora, após esta longa mas indispensável excursão ao reino da teoria, voltar àquela maravilhosa realidade — quatro pés de cadeira, de bambu, no meio de uma sala. Quais narcisos silvestres de Wordsworth, eles me proporcionaram toda sorte de riquezas — a inestimável dádiva de uma concepção nova e direta da verdadeira Natureza das Coisas, bem como um tesouro mais modesto, sob a forma de compreensão, particularmente no campo das artes.

Uma rosa é uma rosa, e nada mais que uma rosa; mas esses quatro pés de cadeira, além de pés de cadeira eram São Miguel e todos os anjos. Quatro ou cinco horas após o início da experiência, quando começavam a cessar os efeitos da deficiência de açúcar no meu cérebro, levaram-me para um pequeno passeio pela cidade, no qual estava incluída uma visita, ao cair da tarde, ao que era modestamente considerado o maior *drugstore* do mundo. Nos fundos do estabelecimento, entre brinquedos, cartões de felicitações e revistas de histórias em quadrinhos, havia — por estranho que pudesse parecer — toda uma prateleira de livros de arte. Apanhei o primeiro volume ao alcance da mão. Continha obras de Van Gogh, e o quadro que surgiu quando o livro se abriu foi *A cadeira* — aquele assombroso retrato de uma realidade metafísica que o pintor louco viu, com uma espécie de reverente terror, e buscou reproduzir em sua tela. Mas essa era uma tarefa em que até o poder do gênio revelou-se totalmente impotente. Estava claro que a cadeira vista por Van Gogh era, em essência, a mesma que eu vira. Mas, ainda

que incomparavelmente mais real do que aquela que a percepção comum deixa entrever, mesmo assim a cadeira do quadro continuava a ser nada mais que um símbolo do fato, embora extraordinariamente expressivo. O fato fora uma manifesta Peculiaridade; isto era apenas um emblema. Esses emblemas são fontes de conhecimentos seguros sobre a Natureza das coisas, e tais conhecimentos podem servir para preparar a mente que os aceita para ilações imediatas sobre essa mesma natureza. Mas isso é tudo. Por expressivos que sejam, os símbolos jamais se podem converter nas coisas que representam.

Seria interessante, sob esse aspecto, realizar um estudo das obras de arte que prenderam a atenção dos grandes apreciadores da Peculiaridade. Que tipo de pintura teria Eckhart admirado? Quais quadros e esculturas contribuíram para a experiência religiosa de San Juan de la Cruz, de Hakuin, de Huineng ou de William Law? Essas indagações estão além de minhas possibilidades de resposta, mas tenho a convicção de que a maioria dos grandes amantes da Peculiaridade pouco se preocupou com a arte — alguns, recusando-se pura e simplesmente a levá-la em conta; outros, contentando-se com trabalhos que olhos de crítico classificariam como obras de segunda, ou mesmo de décima classe. (Para uma pessoa, cuja mente transfigurada e transfiguradora é capaz de descobrir o Tudo em cada *isto*, a classificação de uma pintura como sendo de primeira ou de décima categoria, ainda tratando-se de pintura religiosa, será coisa que lhe há de provocar a mais soberana indiferença.) A arte, creio eu, interessa apenas a principiantes, ou então a essas obstinadas mediocridades que decidiram satisfazer-se com a contrafação da Peculiaridade, com símbolos em lugar daquilo que estes significam, com o cardápio elegantemente apresentado em vez da própria refeição.

Devolvi Van Gogh à prateleira e apanhei o volume seguinte. Era um livro sobre Botticelli. Folheei-o. O *nascimento de Vênus*, que nunca figurou entre minhas telas prediletas; *Vênus e Marte*, aquela beleza tão apaixonadamente denunciada pelo pobre Ruskin, no ardor de sua enfadonha tragédia sexual; maravilhosamente rica e intrincada, seguiu-se a *Calúnia de Apeles*. Por fim, deparei com um quadro menos conhecido e não muito bom — *Judite*. Minha atenção foi despertada e eu me quedei embevecido, não pela pálida e neurótica heroína ou por sua serva; não ante a hirsuta cabeça da vítima ou pela paisagem primaveril que formava o fundo do quadro, mas ante a purpúrea seda do corpete pregueado e das longas saias que o vento ondulava.

Aquilo era algo que eu já havia visto, e naquela mesma manhã, entre as flores e os móveis quando, por acaso, olhei para baixo e minha vista se extasiara ao fixar minhas próprias pernas cruzadas. Essas dobras de minhas calças — que labirinto de infinita complexidade simbólica! E a textura da flanela cinzenta — quão rica, profunda e misteriosamente suntuosa era ela! E lá estava isso tudo, de novo, no quadro de Botticelli!

Os seres humanos civilizados usam roupas e, pois, não pode haver quadro, seja ele retrato, narrativa mitológica ou histórica, onde não haja representação de dobras de tecido. Mas, embora podendo caber-lhe o mérito da origem, jamais poderemos atribuir ao hábito do vestuário o exuberante tratamento que a roupa vem merecendo como tema principal em todas as artes plásticas. É evidente que os artistas sempre lhe conferiram um valor intrínseco (ou, quiçá mais propriamente, sempre se aperceberam do valor que ela representava para eles). Quem pinta ou esculpe roupagens está pintando ou esculpindo formas que, em última instância, não possuem simbolismo intrínseco — formas não condicionadas que os artistas, mesmo os mais fervorosos adeptos do naturalismo, deixam entregues a si mesmas. No comum das Madonas ou dos Apóstolos,

os elementos estritamente humanos, inteiramente simbólicos, constituem cerca de dez por cento da obra. O restante é formado por um sem-número de variações coloridas do inexaurível tema de linhos e lãs amarfanhados. E esses nove décimos não-simbólicos de uma Madona ou um Apóstolo podem ser tão importantes, qualitativamente, quanto o são em quantidade. Não raro, são eles que dão o tom do conjunto da obra de arte, que estabelecem a nota mestra dentro da qual o tema está sendo executado, que exprimem a disposição de espírito, o temperamento, a atitude do artista diante da vida. A serenidade estoíca se revela por superfícies suaves, pelas amplas dobras das roupagens de Piero. Esmagado entre realidade e vontade, entre cinismo e idealismo, Bernini ajusta a verossimilhança quase caricatural das faces que modela com vastas abstrações de pano que são a corporificação, em pedra ou bronze, dos eternos lugares-comuns da retórica — o heroísmo, a santidade, a sublimidade a que a humanidade perpetuamente aspira, quase sempre em vão. E há ainda as saias e os mantos perturbadoramente viscerais de El Greco; as dobras vivas, retorcidas quais chamas, em que Cosimo Tura envolvia seus personagens. No primeiro, a espiritualidade tradicional se dilui em anônimo anelo fisiológico; debate-se, no segundo, um sentimento torturado ante a reserva e a hostilidade características deste mundo. Examinemos, agora, as obras de Watteau; seus homens e suas mulheres empenham-se em lutas, aprontam-se para bailes, embarcam, em relvas de veludo e sob vetustas árvores, para a Citera dos sonhos de todos os amantes; a imensa melancolia que os envolve, bem como a pungente sensibilidade de seu criador, encontram expressão, não nas ações, atitudes ou semblantes dos personagens, mas no relevo e na textura de suas saias de tafetá, de seus mantos e gibões de cetim. Não há nelas nem uma polegada sequer de superfícies suaves; tudo é um emaranhado de sedas em incontáveis e minúsculas pregas e rugas em incessante modulação — reflexo de uma incerteza interior reproduzida com a perfeita segurança de uma mão de mestre — de tom para tom, de uma cor indefinível para outra. Na vida, "o homem põe e Deus dispõe". Nas artes plásticas, quem propõe é o assunto; mas quem dispõe é, em última instância, o temperamento do artista, e em primeira — ao menos em retratos, pintura histórica e descritiva — as roupagens e tapeçarias criadas pelo pincel ou pelo buril. Esses dois elementos podem fazer com que uma festa galante nos faça vir lágrimas aos olhos; que uma crucificação tenha uma tal serenidade que nos alegre a alma; que uma cena de suplício seja quase que intoleravelmente lúbrica; que o retrato de um prodígio de insensatez feminina (penso, neste instante, no incomparável *Mme. Moitessier*, de Ingres) possa exprimir a mais austera, a mais inflexível intelectualidade.

Mas isto não é tudo. As roupagens, percebo-o agora, são muito mais que simples artificios para a introdução de formas desprovidas de simbolismo nas pinturas e esculturas naturalistas. O que nós outros só vemos sob a influência da mesalina pode, a qualquer tempo, ser visto pelo artista, graças a sua constituição congênita. Sua percepção não está limitada ao que é biológica ou socialmente útil. Algo do saber inerente à Onisciência flui através da válvula redutora do cérebro e do *ego* e atinge sua consciência. Isso lhe dá um conhecimento do valor intrínseco de tudo o que existe. Tanto para o artista como para quem ingere mesalina, o tecido é um hieróglifo vivo que representa, de certo modo singularmente expressivo, os insondáveis mistérios da existência. Ainda mais que a cadeira, embora talvez menos que aquelas flores absolutamente preternaturais, as dobras de minhas calças de flanela cinzenta estavam impregnadas de *existência*. Não sei dizer a que deviam elas sua privilegiada situação. Seria porque as formas assumidas pelas dobras dos tecidos são tão esquisitas e dramáticas que atraem nosso olhar e, assim, produzem esse milagre de pura existência sobre a atenção? Quem poderá dizer-lo? Mas importa menos a razão para a experiência do que esta em si mesma. De olhos fitos nas saias de Judite, no maior *drugstore* do

mundo, fiquei sabendo que Botticelli — e não somente ele como também muitos outros — havia contemplado as roupagens e tapeçarias com os mesmos olhos transfigurados e transfiguradores que eu possuía naquela manhã. Eles haviam visto o *Istigkeit, a Totalidade* e o Infinito das dobras de um tecido e haviam empregado ao máximo seu talento para representá-las na tela ou no mármore. É evidente que não poderiam, de forma alguma, triunfar, pois o esplendor e a maravilha da existência pura pertencem a uma ordem superior ao poder de expressão, mesmo da arte mais sublime. Mas, nas saias de Judite, pude ver claramente aquilo que, fosse eu um pintor de gênio, teria feito com minhas velhas calças de flanela cinzenta. Não seria muito — sabe-o o céu — em comparação com a realidade, mas bastaria para deliciar gerações e gerações de amantes da arte, para fazê-los compreender, um pouco que fosse, o verdadeiro valor daquilo que, em nossa patética imbecilidade, chamamos *simples coisas* e desprezamos em troca da televisão.

— É assim que precisamos ver — fiquei dizendo enquanto olhava para minhas calças ou relanceava os olhos pelos livros recamados de jóias nas estantes e pelos pés de minha cadeira infinitamente mais que vangoghiana. — É assim que precisamos ver as coisas — tal como elas são! — E ainda havia reparos a fazer. Pois se alguém visse sempre as coisas sob esse aspecto, jamais desejaria fazer algo diferente. Haveria apenas de olhar, de ser tão-somente a sublime Desindividualização da flor, do livro, da cadeira, das calças. Isso bastaria. Mas, nesse caso, e as outras pessoas? E as relações humanas? No registro da conversação daquela manhã, encontrei, a cada passo, a repetição da pergunta: "Que me diz das relações humanas?". Como poderia alguém conciliar essa infinita bênção de ver as coisas, tal como elas devem ser vistas, com os deveres temporais de agir como se deve agir e sentir como é mister que se sinta? — É preciso que sejamos capazes — respondi eu — de considerar estas calças infinitamente importantes, e os seres humanos

ainda mais infinitamente importantes. — É preciso! mas na prática isso me pareceu impossível. Essa participação no manifesto esplendor das coisas não deixava lugar, por assim dizer, para as preocupações comuns, necessárias, com a vida humana e, acima de tudo, para as preocupações com os indivíduos. Pois as pessoas possuem individualidade e (ao menos sob um aspecto) naquele momento eu não era eu mesmo, a um só tempo percebendo e sendo a Desindividualização das coisas ao meu redor. Para essa Desindividualização recém-nascida, o comportamento, a aparência, o próprio raciocínio do indivíduo que ela momentaneamente deixara de ser, assim como os dos outros indivíduos — seus companheiros de até então —, se não lhe eram desagradáveis (pois a aversão não figurava entre as categorias em termos das quais eu raciocinava), estavam, no entanto, bastante longe de suas cogitações. Compelido pelo pesquisador a analisar e relatar o que estava fazendo (e como desejaria ser deixado a sós com a Eternidade em uma flor, com o Infinito em quatro pés de cadeira e com o Absoluto nas pregas de urnas calças de flanela!), verifiquei que estava, deliberadamente, evitando os olhares daqueles que me faziam companhia naquela sala; que, intencionalmente, procurava não tomar conhecimento de sua presença. E, no entanto, um deles era minha esposa, e o outro, um homem que eu considerava e de quem muito gostava. Mas ambos pertenciam a um mundo do qual, naquela ocasião, a mesalina me havia tirado — o mundo dos personalismos, da dimensão tempo, dos julgamentos morais e das considerações utilitárias; o mundo — e era esse aspecto da vida humana que, acima de tudo, mais desejava esquecer — o mundo da auto-afirmação, da convicção, da supervalorização da palavra e das noções idolatra-mente cultuadas.

Nesse ponto da experiência passaram-me às mãos uma grande produção em

cores do conhecidíssimo auto-retrato de Cézanne, o busto de um homem cuja cabeça estava coberta por um grande chapéu de palha; rosado, de lábios corados, ostentando opulentas suíças negras e dono de olhos escuros e inamistosos. É uma obra excelente; mas não era como obra de arte que eu a encarava, naquele instante. Pois a cabeça imediatamente adquiriu relevo e ganhou vida sob a forma de um homenzinho que lembrava um duende, olhando através de uma janela que era a página diante de mim. Comecei a rir. E, quando me perguntaram a razão, disse, e continuei repetindo:

— Que pretensão! Quem pensa ele que é? — Essa exclamação, eu não a endereçava a Cézanne, em particular, mas a toda a espécie humana. Quem pensavam eles todos que eram?

— Isso me faz lembrar Arnold Bennett nos *Dolomitas* — disse eu, repentinamente, recordando uma cena que um instantâneo feliz imortalizara, cerca de quatro ou cinco anos antes de sua morte, quando tateava através de uma trilha gelada em Cortina d'Ampezzo. Ao seu redor, a neve virgem; ao fundo, a atração irresistível dos rubros despenhadeiros. E lá estava o caro, afável e infeliz Arnold Bennett, exagerando, conscientemente, o papel de seu personagem favorito, corporificando-o ele mesmo. Lá vinha ele, vagorosamente, sob o brilhante sol dos Apeninos, os polegares metidos na cava do colete amarelo que se avolumava, um pouco mais abaixo, na curva graciosa de uma janela estilo Regência — a cabeça jogada para trás, como que tentando vencer uma crise de gagueira, sob a cerúlea abóbada celeste. Já não me lembro de quais tenham realmente sido suas palavras; mas seu porte, seu ar e sua atitude pareciam proclamar: "Sou tão bom quanto essas montanhas do inferno!". E, de fato, sob certos aspectos, ele lhes era infinitamente superior; mas — e ele bem o sabia — não o era pela forma segundo a qual seu personagem predileto, no reino da ficção, gostava de ser.

Feliz ou infelizmente (dependendo do significado que se der à palavra) todos nós exageramos ao viver o papel de nosso personagem favorito. E o fato quase infinitamente improvável de se tratar de Cézanne, de pouco lhe valia. Pois o renomado pintor, com seu pequeno conduto para a Onisciência a burlar a ação da válvula redutora formada pelo cérebro e o filtro do *ego*, era também, e tão-somente, um duende de grandes suíças e olhar inamistoso.

Para descansar, voltei às pregas de minhas calças.

— E assim que precisamos ver as coisas — tornei a repetir. E bem que poderia ter acrescentado: "Isto é o tipo de coisa que precisa ser vista". Coisas sem pretensões, satisfeitas com serem apenas elas mesmas, conformadas com suas peculiaridades, não agindo de per si, não tentando, loucamente, isolar-se do *Dharma-Corpóreo*, em diabólico desafio à graça de Deus.

— O que mais se aproximaria disso — disse eu — seria um Vermeer.

Sim, um Vermeer. Pois esse misterioso artista foi triplamente bem aquinhoado — com a visão que identifica o *Dharma-Corpóreo* com a sebe ao fundo do jardim; com o talento para reproduzir, com a máxima fidelidade, essa visão, dentro das limitações impostas pela capacidade humana; com a prudência para se ater, em suas pinturas, aos aspectos da realidade mais suscetíveis de serem reproduzidos. Pois, embora Vermeer representasse seres humanos, sempre foi um pintor de naturezas-mortas. Cézanne, que dizia a seus modelos femininos que se esforçassem por parecer-se com maçãs, buscava pintar seus retratos dentro do mesmo espírito. Mas suas raparigas com ar-de-maçã associam-se mais às idéias de Platão que ao *Dharma-Corpóreo* na sebe. Elas são a Eternidade e o Infinito, não em areia ou por flores, mas pelas abstrações de alguma

espécie de alta geometria. Vermeer jamais pediu a seus modelos que buscassem parecer-se com maçãs. Ao contrário, insistia em que fossem o mais femininas possível mas sempre abstendo-se de se comportarem com infantilidade. Poderiam sentar-se ou ficar de pé, mas não deveriam apresentar-se com risos zombeteiros ou com arrogância, jamais deveriam rezar ou suspirar por amores ausentes, tagarelar, olhar com inveja os filhos de outras mulheres, namorar, amar, odiar ou trabalhar. Se fizessem quaisquer dessas coisas iriam, indubitavelmente, mostrar-se mais intensamente elas mesmas; mas deixariam, por essa mesma razão, de apresentar sua sublime e essencial Despersonalização. É de Blake a opinião de que as portas da percepção de Vermeer estavam apenas parcialmente limpas. Um único painel atingira uma transparência quase perfeita; o resto da porta continuava enlameado. A Despersonalização essencial pode ser perfeitamente percebida em coisas e em criaturas vivas, no divisor entre o bem e o mal. No homem, só podemos vislumbrá-la quando ele está em repouso, com a mente desanuviada, o corpo estático. Nessas circunstâncias, Vermeer pôde ver a Peculiaridade em toda a sua celestial beleza — pôde vê-la e, até certo ponto, representá-la em sutil e suntuosa natureza-morta. Vermeer é, indubitavelmente, o maior pintor de seres humanos no estilo natureza-morta. Mas houve também outros contemporâneos de Vermeer na França, tais como os irmãos Lê Nain. Eles pretendiam, creio eu, dedicar-se à pintura descritiva; mas, o que em verdade produziram, foi uma série de retratos, tipo natureza-morta, nos quais sua aguda percepção do infinito valor de todas as coisas está presente, não como nos de Vermeer, por um sutil enriquecimento das cores e texturas, mas por uma intensificação das luzes, uma obsessiva distinção das formas, dentro de uma tonalidade austera e quase que monocromática. De nossos dias é Vuillard, o pintor inexcelsível, com suas esplêndidas e inesquecíveis pinturas do *Dharma-Corpóreo* sob a forma de um quarto de dormir burguês; do Absoluto consumindo-se em chamas no seio da família de um comerciante à hora do chá, em um jardim suburbano.

*Ce qui fait que l'ancien handagiste reme Lê comptoir dont lê faste alléçait lês passants C'est son jardin d'Auteuil, ou veufs de tout encens, Lês Zinnias ont l'air d'être en tôle vemie**

*O que faz com que o antigo lojista despreze/ O faustoso balcão que atraía os fregueses/ É seu jardim de Auteuil onde, à lisonja imunes,/As zínias lembram flores de lata envernizada.

Para Laurent Taillade, o espetáculo era simplesmente obsceno. Mas, se o antigo comerciante de material ortopédico se houvesse sentado suficientemente imóvel, Vuillard teria visto nele, tão-somente, o *Dharma-Corpóreo*; teria pintado, entre as zínias, o tanque dos peixinhos dourados, a torre mourisca e as lanternas chinesas da vila — um recanto do Éden ao romper do outono.

E, entretanto, minha pergunta continuava sem resposta. Como conciliar essa percepção aguçada com uma justa preocupação pelas relações humanas, com os deveres e as tarefas inadiáveis, para não mencionar a caridade e a piedade atuantes? A velha disputa entre ativos e contemplativos estava sendo renovada — e renovada, creio eu, com uma violência sem precedentes. Pois, até aquela manhã, eu só conhecera a contemplação sob suas formas mais humildes e encontradiças — a divagação do pensamento; a arrebatada abstração na poesia, na pintura ou na música; a paciente espera pela inspiração, sem a qual mesmo o mais prosaico escritor não pode pretender realizar coisa alguma; como vislumbres acidentais da natureza "de algo muito mais profundamente interligado", no dizer de Wordsworth; como o silêncio sistemático que leva, por vezes, à noção de um "obscuro saber". Mas, desta feita, conheci a

contemplação em sua pujança. Em sua pujança, sim, mas não em toda a sua plenitude. Pois, quando esta é atingida, a estrada que leva a Maria inclui a de Marta* e eleva a contemplação, por assim dizer, a seu mais alto poder. A mesalina nos abre o acesso a Maria, mas fecha a porta que leva a Marta. Ela nos permite chegar à contemplação, mas a uma contemplação que é incompatível com a ação e até mesmo com a vontade de agir, com a própria idéia de ação. Nos intervalos entre suas revelações, quem toma mesalina é capaz de sentir que, embora de certo modo tudo tenha a sublimidade que devera ter, por outro lado há nisso qualquer coisa de errado. Seu problema é, essencialmente, o mesmo com que se defronta o eremita, o arfoat** e, em outro plano, o paisagista e o pintor de retratos inanimados. A mesalina jamais poderá resolver tal problema; servirá apenas para situá-lo, em termos obscuros, para aqueles aos quais ele jamais se apresentou. Sua solução plena e definitiva só poderá ser encontrada por quem esteja preparado para reforçar a verdadeira *Weltanschauung**** por meio do comportamento adequado e de uma vigilância constante, natural e apropriada. Ao eremita se opõe o contemplativo-ativo, o santo, o homem que, na frase de Eckhart, está pronto a descer do sétimo céu para levar de beber a seu irmão doente. Ao *arhat*, refugiando-se do mundo exterior em um Nirvana inteiramente transcendental, opõe-se o *Bodhisattva*****, para quem a Peculiaridade e o mundo das contingências são uma mesma coisa, e para cuja piedade sem limites, a cada uma dessas contingências correspondem outras tantas oportunidades, não só para meditações transfiguras, como também para praticar a caridade mais objetiva. E, no universo da arte, a Vermeer e aos outros pintores de retratos inanimados, aos mestres do paisagismo chinês e japonês, a Constable e a Turner, a Sisley, Seurat e Cézanne, opõe-se a arte integral de Rembrandt. Esses são nomes célebres, inacessíveis eminências. Pelo que me toca, nessa memorável jornada de maio pude tão-somente ser grato a uma experiência que me revelou, mais claramente do que eu jamais pudera discernir, a verdadeira natureza do desafio e o cunho inteiramente emancipador da resposta.

* *Marta e Maria, irmãs de Lázaro, citadas no Novo Testamento, Evangelho de São Lucas. Nas alegorias cristãs, Marta simboliza a vida ativa; Maria, a contemplativa.*

** *Arfoat - monge budista que atingiu a luz; santo budista.*

*** *Weltanschauung ("visão do mundo") é uma concepção filosófica do universo como decorrência do rumo dos acontecimentos no mundo como um todo.*

**** *Bodhisattva - santo budista; aquele que, seguindo as pegadas do Buda, deverá, em encarnação futura, tornar-se também um Buda.*

Seja-me permitido acrescentar, antes de abandonar este assunto, que não há forma de contemplação, mesmo a mais passiva, que não possua seu conteúdo ético. No mínimo a metade de toda a moral é negativa, e consiste em evitar o erro. O pai-nosso contém menos de cinquenta palavras, e seis delas são dedicadas a pedir a Deus que não nos deixe cair em tentação. O contemplativo-passivo deixa de fazer muitas coisas que teria de realizar; mas para se dispor a uma tal atitude, ele precisa abster-se de praticar uma série de ações que não deveriam ser levadas a efeito. O mal, acentuou Pascal, seria muito diminuído se os homens aprendessem a permanecer serenamente em seus aposentos. Mas o contemplativo cuja percepção haja sido esclarecida não precisará permanecer encerrado em seus aposentos. Poderá sair para seus afazeres, tão perfeitamente satisfeito em contemplar e em ser uma parte da divina Ordem das Coisas, que nunca ver-se-á tentado a entregar-se ao que Traherme chamou de "impuros Artíficos do mundo". Quando nos sentimos como se fôssemos os únicos herdeiros do universo, quando "o mar corre em nossas veias [...]" e as estrelas são nossas jóias",

quando todas as coisas parecem infinitas e sagradas, que motivos poderemos ter para a cobiça ou a soberba, para a fome de poder ou para as formas mais doentias de prazer? Os contemplativos não são propensos a se tornarem jogadores, alcoviteiros ou ébrios; como regra, não pregam a intolerância nem promovem guerras; não são levados ao roubo, à fraude ou à opressão dos fracos. E, a essas grandes virtudes negativas, podemos ainda acrescentar outra que, embora difícil de definir, não só é importante como também positiva. O *arhat* e o contemplativo sereno podem não praticar a contemplação em sua plenitude, mas mesmo assim nos poderão proporcionar informações esclarecedoras sobre outra e transcendente região da mente. E, se praticarem-na com elevação, tornar-se-ão os condutos através dos quais poderá advir uma certa influência benéfica, dessa região ignota, para um mundo de personalidades atormentadas, em constante agonia por falta desse auxílio.

Enquanto isso, eu me voltara, a pedido de meu interlocutor, do retrato de Cézanne para o que se passava em minha mente ao cerrar os olhos. E o que pude então observar foi curiosamente decepcionante: meu campo de visão estava repleto de estruturas de cores vivas, em constante mutação, que pareciam feitas de plástico ou de folha esmaltada.

— Vulgar — comentei. — Ordinário. Como os objetos de uma loja americana.

Todas essas quinquilharias existiam em um universo acanhado, atulhado.

— E como se alguém estivesse, debaixo do convés, em um navio — exclamei. — Uma loja americana flutuante.

E, à medida que eu a observava, tornou-se bem patente que essa loja americana flutuante estava, de certa forma, relacionada com as pretensões humanas. Esse interior sufocante de loja barata embarcada era meu próprio *ego*; esses vistosos mobiles vulgares, de lata e de matéria plástica, eram minhas contribuições pessoais para o universo.

Achei a lição salutar, embora não deixasse de ser constrangedor que ela me tivesse sido ministrada nesse momento e sob tal forma. De modo geral, quem toma mesalina descobre um mundo interior tão claramente definido, tão axiomáticamente infinito e sagrado quanto aquele mundo exterior transfigurado que eu havia visto de olhos abertos. A princípio, minha própria experiência fora diferente. A mesalina me proporcionara, temporariamente, o poder de ter visões de olhos cerrados; mas não pudera — ou, ao menos naquela ocasião, não o fez — revelar-me uma visão interior remotamente comparável às minhas flores, à cadeira ou às calças de flanela "lá de fora". O que ela me permitira perceber, interiormente, não fora o *Dharma-Corpóreo* por intermédio de imagens, e sim minha própria mente; não um padrão de Peculiaridade, mas um conjunto de símbolos — em outras palavras, um substituto caseiro dessa Peculiaridade.

Os indivíduos de imaginação fértil são, em sua maioria, transformados em visionários pela mesalina. Alguns deles — e seu número talvez seja bem maior do que geralmente se admite — não necessitam de transformação; são permanentemente visionários.

A espécie mental a que Blake pertencia acha-se razoavelmente bem distribuída, mesmo nas sociedades urbano-industriais da atualidade. A singularidade do artista-poeta não consiste no fato de, para citar seu *Descriptive Catalogue*, haver ele realmente visto "aquelas maravilhosas entidades que a Sagrada Escritura denominava *Querubins*". Não reside em que "estes maravilhosos entes, surgidos em minhas visões, tivessem, alguns

deles, cem pés de altura [...] todos repletos de mitológico e recôndito significado". Está apenas em sua habilidade para traduzir, por palavras ou (com um pouco menos de êxito) com traços e cores, ao menos certos aspectos de uma experiência algo incomum. O visionário desprovido de talento pode se aperceber de uma realidade interior não menos assombrosa, bela e valiosa que o mundo observado por Blake; mas faltar-lhe-á por completo habilidade para exprimir, por meio de símbolos plásticos ou literários, aquilo que viu.

Conclui-se perfeitamente, à luz dos documentos e rituais religiosos, bem como dos monumentos da poesia e das artes plásticas que chegaram até nós, que, na maioria das épocas e dos lugares, os homens têm atribuído maior importância a suas visões interiores que às coisas objetivas que conhecem. Têm julgado que o que vêem, quando de olhos cerrados, possui maior importância espiritual que o visto à luz do dia. Qual a razão para isso? A familiaridade gera indiferença, e o problema da sobrevivência é de uma premência que vai da tediosa rotina à tortura. É para o mundo exterior que abrimos os olhos todas as manhãs, é nele que, de bom ou de mau grado, temos de procurar viver. No mundo interior não há trabalho nem monotonia. Visitamo-lo apenas em sonhos e devaneios, e sua singularidade é tal que nunca encontramos o mesmo mundo em duas ocasiões sucessivas. Que há, pois, de espantoso em preferirem os seres humanos, via de regra, olhar para dentro de si mesmos, em sua busca do sublime? Isso, de fato, sucede como regra geral, mas não necessariamente: não somente em sua religião, como também em sua arte, os taoístas e os budistas Zen procuravam ir além de suas visões, ao encontro e através do Vazio, até as "dez mil coisas" da realidade objetiva. Graças a sua doutrina da Palavra tornada carne, poderiam os cristãos, desde o início, adotar uma atitude semelhante com relação ao universo que os circundava. Mas, em razão da doutrina do Pecado Original, viram-se em grande dificuldade para fazê-lo. Há apenas trezentos anos, uma expressão de completa fuga ao mundo, e mesmo de sua condenação, era não só ortodoxa como compreensível: "Nada há na Natureza que mereça a nossa admiração, a não ser a encarnação de Cristo". No século XVII, essa frase de Lallemand parecia ter sentido. Hoje, encontramos nela a aura da demência.

Na China, a ascensão do paisagismo à categoria de arte importante ocorreu há um milênio; no Japão, há uns seis séculos; na Europa, há uns trezentos anos. A identificação da Divindade com a sebe foi obra desses mestres zen, que consorciaram o naturalismo taoísta com o transcendentalismo budista. Foi, pois, apenas no Extremo Oriente que os paisagistas, conscientemente, encararam sua arte como obra religiosa. No Ocidente, a pintura religiosa consistia em representar personagens sacros e ilustrar textos sagrados. Os paisagistas tinham-se na conta de secularistas. Hoje reconhecemos em Seurat um dos supremos mestres do que pode ser denominado o paisagismo místico. E, não obstante, esse homem que era capaz, mais do que outro qualquer, de representar o Impar em sua pluralidade, ficou indignado quando alguém lhe elogiou a *poesia* de suas obras. "Limite-me a aplicar o Sistema", protestou ele.

Em outras palavras, ele se considerava um praticante do *pointillisme** e nada mais. Passagem semelhante conta-se de Constable: Blake, já no fim de sua vida, conheceu-o em Hampstead e examinou alguns de seus esboços. A despeito de seu desprezo pela arte naturalista, o velho visionário soube dar-lhe o devido valor, embora pensasse tratar-se de obra de Rubens. — "Isto não é desenho", exclamou ele, "isto é inspiração!" Ao que Constable lhe teria retrucado, de modo bem característico: "Fi-lo para que fosse desenho". Ambos estavam certos. Aquilo *era* desenho, preciso e fiel, mas ao mesmo tempo *era* inspiração — inspiração no mínimo tão elevada quanto a de Blake. Os pinheiros na *Urze* foram realmente identificados com a Divindade. O esboço

era uma reprodução, necessariamente imperfeita, mas assim mesmo profundamente impressionante, do que uma percepção sem peias revelara aos olhos abertos de um grande pintor. De uma contemplação segundo os moldes de Wordsworth e Whitman, identificando a Divindade com a sebe, e das visões introspectivas, tais como as de Blake, das "maravilhosas entidades", os poetas contemporâneos recuaram para uma investigação do que é pessoal, como oposto ao mais do que pessoal, subconsciente, e para uma reprodução, em termos altamente abstratos, não dos fatos reais, objetivos, mas de meras noções científicas e teológicas. Coisa algo semelhante ocorreu no campo da pintura. Nela verificamos uma fuga generalizada da paisagem — forma predominante dessa arte no século XIX. Essa fuga não se deu para aquele sublime Princípio interior — ao qual se achavam ligadas, em sua maioria, as escolas tradicionais do passado —, para aquele Mundo Modelo, onde os homens têm sempre ao seu dispor estas duas matérias-primas: mito e religião. Não; o que houve foi uma fuga para o Princípio exterior, para o subconsciente individual, para um mundo intelectual mais esquelético e ainda mais estreitamente fechado que o da personalidade consciente. Essas quinquilharias de lata e de plástico, de cores berrantes, onde eu as havia visto antes? Em qualquer galeria de arte onde se exibam as últimas criações da arte não-representativa.

**Técnica de pintura da escola neo-impressionista, fundada por Seurat, na qual as tintas são aplicadas sobre fundo branco, em pequenos pontos, seguindo um rigoroso sistema.*

Naquele momento, alguém acabava de ligar um fonógrafo e de pôr um disco no prato. Ouvi com prazer a música; mas nada há que se equipare à visão apocalíptica que tive das flores e de minhas calças. Poderia um músico, prodigamente aquinhado pela Natureza, *ouvir* as revelações que, para mim, foram exclusivamente visuais? Seria interessante fazer essa experiência. Entretanto, embora não transfigurada, embora mantendo a qualidade e a intensidade normais, a música contribuiu, e não pouco, para a compreensão do que se passara comigo e dos problemas mais amplos que esses acontecimentos suscitaram.

A música instrumental, por estranho que pareça, deixou-me bastante indiferente. O *Concerto para piano em dó-menor*, de Mozart, foi interrompido após o primeiro movimento e substituído por um disco de madrigais de Gesualdo.

— Essas vozes — disse eu com prazer —, essas vozes são uma espécie de ponte que nos permite regressar ao mundo dos homens.

E como ponte continuaram, mesmo quando cantando as composições mais povoadas de variações cromáticas dentre as obras do príncipe louco. A música prosseguiu através das frases irregulares; dos madrigais, jamais batendo na mesma tecla em dois compassos l consecutivos. Em Gesualdo — aquele personagem fantástico de

um melodrama de Webster — a desintegração psicológica exagerara, levava aos limites extremos uma tendência inerente à música modal, em contraposição à inteiramente tonal. Daí suas obras darem a impressão de terem sido escritas pelo último Schoenberg.

— E no entanto — senti-me forçado a dizer, enquanto ouvia esses estranhos produtos de uma psicose da Contra-Reforma atuando sobre um estilo de arte do fim da Era Medieval —, e, no entanto, pouco importa que ela seja toda em pedaços. O conjunto é caótico, mas cada fragmento, de per si, é ordenado, é a representação de uma Ordem Superior. Essa Ordem Superior sobrepuja a própria desintegração. Sente-se a unidade até nos fragmentos. Talvez ela seja mais sensível do que em uma obra inteiramente

coerente. Ao menos, não seremos levados a um sentimento de falsa segurança por qualquer impulso meramente humano e artificial. Temos de confiar em nossa percepção direta, de natureza fundamental. Portanto, até certo ponto, a desintegração pode ter suas vantagens. Mas é fora de dúvida que ela é perigosa; terrivelmente perigosa. Suponhamos que não mais possamos voltar, fugir ao caos...

Dos madrigais de Gesualdo pulamos, num salto de três séculos, para Alban Berg e sua "*Suite Lírica*".

— Isto — avisei antecipadamente — será o inferno.

Mas, quando a música começou, verifiquei que me enganara. Na verdade, a melodia parecia até alegre. Vindo do fundo do meu subconsciente, o enlevo se multiplicava pelos outros tantos tons da orquestra; contudo, o que realmente me impressionou foi a incongruência essencial entre uma desintegração psicológica talvez ainda mais completa que a de Gesualdo e os prodigiosos recursos, tanto em talento como em técnica, empregados em sua expressão.

— Não parece que ele está triste consigo mesmo? — comentei

com zombeteiro desagrado. E logo depois: — *Katzenmusik!*, douda *Katzenmusik!** — Finalmente, após mais uns poucos minutos de tortura: — Quem se importa com quais sejam seus sentimentos? Por que não pode ele dedicar-se a qualquer outra coisa?

Como crítica de uma obra indubitavelmente notável, ela era injusta e parcial, mas não creio que fosse despropositada. Cito-a, não só pelo valor que possa ter, como também por ter sido assim que, em um estado de pura contemplação, reagi ante a "*Suite Lírica*".

* *Literalmente, "música de gatos"; expressão alemã empregada para definir uma música desagradável.*

Quando acabou sua execução, sugeri-me o pesquisador que passeássemos pelo jardim. Gostei da idéia e, embora meu corpo parecesse ter-se separado quase por completo de minha mente (ou, para ser mais preciso, embora minha perceptibilidade do transfigurado mundo exterior já não mais se fizesse acompanhar da de meu próprio organismo), do ponto de vista fisiológico verifiquei ser capaz de levantar-me, abrir a porta e sair para o jardim com um mínimo de hesitação. Era, na verdade, estranho sentir que *eu* não era a mesma coisa que esses braços e pernas *lá de fora*; que esse tronco, esse pescoço, essa cabeça mesma. Era estranho; mas em breve acostumamo-nos a isso. E, seja como for, o corpo parecia perfeitamente apto a tomar conta de si próprio. Na verdade, é ele quem sempre toma conta de si. Tudo o que o *ego* consciente pode fazer é formular desejos, que são então transmitidos ao corpo por forças que ele controla muito pouco e absolutamente não compreende. Quando faz algo mais — por exemplo, quando se esforça em demasia, quando se aborrece ou se torna apreensivo sobre o futuro —, reduz a eficiência dessas forças e pode mesmo fazer com que o debilitado corpo adoça. Em meu estado, no momento, a perceptibilidade não era encaminhada a um *ego*; estava, por assim dizer, entregue a si mesma. Isso significava que a inteligência fisiológica que controla o organismo também estava entregue a si mesma. Nessa ocasião, aquele importuno neurótico que, nas horas de vigília, se esforça por "dirigir o espetáculo" estava, felizmente, fora de ação. Transpondo a porta, saí para uma espécie de pérgula, em parte coberta por uma roseira, em parte por ripas de uns dois centímetros de largo, a intervalos de um centímetro umas das outras. O sol brilhava, e a sombra das ripas formava um zebreado claro-escuro no chão da varanda, no assento e no encosto de uma

cadeira de jardim que se achava próxima à casa. Aquela cadeira! Poderei algum dia esquecê-la? As alternâncias de sombra e luz formavam, sobre a lona de seu estofado, listras de um anil intenso, porém luzente, sucedidas por outras de uma incandescência tão intensamente brilhante que era difícil acreditar não fossem produzidas por chamas azuis. Por um tempo, que me pareceu intensamente longo, fitei-a sem saber, sem mesmo desejar saber que é que tinha diante de mim. Em outra ocasião qualquer teria visto apenas uma cadeira com barras alternadas de luz e sombra. Mas, no momento, a percepção sensorial dominara a idéia. Eu estava tão absorto na contemplação, tão estupefato pelo que via, que não pude ter consciência de nada mais. Mobiliário, ripas, luz do sol, sombra — tudo isso não passava de nomes e noções; de meras verbalizações para o aproveitamento científico ou utilitário dos resultados. O resultado era essa sucessão de portas de fornalha azul-celeste, separadas por insondáveis abismos de genciana. Aquilo era indizivelmente maravilhoso; de uma sublimidade que tocava as raias do terrífico. E então, repentinamente, tive uma vaga noção do que seja sentir-se louco. A esquizofrenia tem seus paraísos, de par com seus infernos e purgatórios. Lembro-me do que um velho amigo, de há muito falecido, contou-me sobre a doença da esposa. Um dia, nos primeiros estágios da enfermidade, quando ela ainda desfrutava intervalos de lucidez, tinha ido visitá-la no hospital e dar-lhe notícias dos filhos. Ela o ouviu por algum tempo e então, de súbito, interrompeu-o: como poderia ele perder tempo com um casal de crianças ausentes quando tudo o que verdadeiramente importava, ali e naquele instante, era a indizível beleza dos desenhos que ele criava, em seu casaco marrom de xadrez, a cada movimento de braços? Infeliz! Esse paraíso de percepção ilimitada, de contemplação pura, parcial, não iria durar. Os intervalos felizes tornaram-se mais raros, mais breves, até que, finalmente, desapareceram de vez; só restou o horror...

Muitos dos que ingerem mesalina experimentam apenas as sensações celestiais da esquizofrenia. A droga só leva o purgatório ou o inferno àqueles que tenham tido um acesso recente de icterícia ou que sofram de depressões periódicas ou ansiedade crônica. Se, como acontece com outras drogas de poder incomparavelmente menor, a mesalina fosse reconhecidamente tóxica, sua ingestão seria suficiente para provocar ansiedade. Mas o indivíduo razoavelmente saudável sabe antecipadamente que, para si, esse alcalóide será completamente inócuo e que seus efeitos terão cessado após oito ou dez horas, sem deixar sensações desagradáveis nem, conseqüentemente, ânsias por novas doses. Fortalecido por essa convicção, ele pode entregar-se à experiência sem temores — em outras palavras, sem qualquer predisposição para converter um ensaio de uma singularidade sem precedentes, inumano, em algo de aterrador, de verdadeiramente diabólico.

Diante de uma cadeira que parecia um Juízo Final — ou, para ser mais preciso, ante um Juízo Final que, depois de longo tempo e com considerável dificuldade, pude reconhecer como sendo uma cadeira —, eu me senti, de uma hora para outra, no limiar do pânico. Aquilo, percebi repentinamente, estava indo muito longe. Longe demais, muito embora marchasse para uma beleza sempre maior, para um sentido cada vez mais profundo. O temor, analisando-o retrospectivamente, foi o de me ver esmagado, desintegrado sob uma pressão de realidade muito superior à que uma mente, acostumada a viver a maior parte do tempo em um confortável mundo de símbolos, talvez pudesse suportar. Na literatura da experiência religiosa, abundam referências aos sofrimentos e terrores que esmagam os que se defrontam, com demasiada rapidez, face a face com qualquer manifestação do *Mysterium Tremendum*. Em linguagem teológica, esse temor é função da incompatibilidade entre o egotismo do homem e a pureza divina;

entre a mesquinhez auto-agravada do homem e o Deus infinito. Segundo Boheme e William Law, podemos dizer que a Divina Luz, em toda a sua intensidade, só pode ser percebida pelas almas pecadoras sob a forma de chamas do purgatório. Doutrina praticamente idêntica é a exposta no *Livro tibetano dos mortos*, pelo qual a alma que se despreza foge atormentada da Serena Luz do Vazio, e até mesmo das Luzes menos intensas, indo lançar-se, precipitadamente, na confortadora escuridão da personalidade, reencarnando-se em um recém-nascido, transformando-se até em animal, em um infeliz fantasma ou indo ter ao inferno. Há de preferir qualquer coisa ao ígneo refulgir da implacável Realidade — qualquer coisa!

O esquizofrênico é uma alma, não só impura, como também desesperadamente desgostosa com sua situação. Seu tormento consiste na incapacidade de proteger-se contra a realidade, seja ela interior ou exterior (como faz normalmente o indivíduo são) refugiando-se no universo do senso comum, por nós mesmos construído — esse mundo estritamente humano das noções úteis, dos símbolos compartilhados pelos demais, das convenções socialmente aceitáveis. O esquizofrênico é qual homem sob a influência contínua da mescalina *e*, pois, incapaz de deixar de experimentar uma realidade que ele não pode suportar por lhe faltar pureza; que não pode interpretar por ser ela o mais inflexível dos fatos fundamentais e que, por jamais permitir-lhe encarar o mundo com olhos simplesmente humanos, força-o a interpretar suas incessantes singularidades, sua candente intensidade de valores, como a manifestação da maldade humana ou até cósmica, levando-o às mais desesperadas contramedidas que vão da violência assassina, de um lado da escala, até a catatonia — ou suicídio psicológico —, do outro. E, uma vez iniciada a descida pela rampa infernal, ninguém poderá mais deter-se. Isso, no momento, era por demais evidente para mim.

— Quem enveredar pelo caminho errado — disse eu em resposta às perguntas de meu inquiridor — encontrará, em tudo o que acontecer, uma prova da conspiração que se articula contra si. Tudo servirá de confirmação. A própria respiração estará fazendo parte do sinistro plano.

— Com que então você acha que sabe onde se aloja a loucura? Minha resposta foi um convicto e profundo "Sim".

— E não poderia controlá-la?

— Não; não poderia fazê-lo. Quem começa com medo e ódio, como principais premissas, terá de ir até o fim.

— Você seria capaz — perguntou-me minha esposa — de fixar sua atenção naquilo que o *Livro tibetano dos mortos* chama de Serena Luz?

Fiquei em dúvida.

— Seria ela capaz de manter o mal afastado, caso você pudesse encará-la? — insistiu ela. — Ou será que você não poderia fitá-la?

Pensei por algum tempo para poder responder e, por fim, disse:

— Talvez; talvez o conseguisse. Mas só se houvesse lá alguém que pudesse esclarecer-me a respeito da Serena Luz. Não é possível fazer-se isso a sós. Daí a razão, creio eu, para o ritual tibetano — assentar-se alguém ao nosso lado, durante todo o tempo, para dizer o que vai ocorrendo.

Depois de escutar a gravação dessa parte da experiência, apanhei meu exemplar da tradução do *Livro tibetano dos mortos* por Evans-Wentz e o abri ao acaso: "Ó tu, que

nasceste nobre! Não permitas que tua mente seja distraída". Esse era o problema: permanecer sem distrair-se. Sem se distrair ante a recordação de pecados passados; ante a evocação de prazeres, a amarga lembrança de antigos erros e humilhações; ante todos os temores, ódios e ansiedades que, de ordinário, eclipsam a Luz. O que esses monges budistas faziam com os mortos e os agonizantes não poderia ser feito com os insanos pelo psiquiatra moderno? Que haja uma voz para lhes assegurar, durante as horas de vigília — e até mesmo enquanto dormem —, que, a despeito de todo o terror, de toda a perplexidade e confusão, a Realidade fundamental permanece imutável e é idêntica, em sua substância, à luz interior, mesmo à da alma mais cruelmente atormentada. Por meio de artifícios tais como gravadores, relógios de controle de circuitos, sistemas de alto-falantes, inclusive distribuídos pelos travesseiros, seria fácil fazer com que os internados, mesmo em casas de saúde pobres em pessoal, fossem constantemente doutrinados sobre esse fato primordial. Talvez algumas dessas almas desgarradas pudessem ser assim auxiliadas na obtenção de um certo controle sobre o universo onde foram condenados a viver e que, a um só tempo maravilhoso e aterrador, é, no entanto, permanentemente inumano, sempre totalmente incompreensível.

Algum tempo depois fui afastado do inquietante esplendor de minha cadeira de jardim. Caindo em parábolas verdes do alto de uma sebe, a folhagem da hera luzia com um brilho vítreo que lembrava o jade. Logo após, um arbusto em flor surgiu repentinamente em meu campo visual. Suas flores rubras tinham tanta vida que pareciam a ponto de falar, voltadas para cima, para o azul do céu. Tal como a cadeira sob o caramanchão, elas chamavam demais minha atenção. Desviei o olhar para as folhas e descobri um caprichoso intrincado das mais delicadas luzes e sombras no verde, a pulsar misteriosamente.

Roses:

The flowers are easy to paint,

*The leaves difficult. **

O *haiku* de Shiki (que cito na tradução de F. H. Blyth) exprime, de modo indireto, exatamente o que então senti — a excessiva, a por demais evidente beleza das flores, contrastando com o milagre mais sutil de sua folhagem.

Sáímos para a rua. Um grande automóvel azul-claro estava estacionado junto à calçada. Ao vê-lo, fui repentinamente tomado de enorme alegria. Que prazer, que absurda satisfação comigo mesmo provinha daquelas superfícies abauladas do mais luzente esmalte! O homem o criara à sua própria imagem (ou melhor, segundo a imagem de seu personagem favorito no mundo de ficção). Ri até as lágrimas rolares-me pelas faces.

**Rosas:/ É fácil pintar-lhes as flores,/ Difíceis são as folhas.*

Voltamos para casa. A mesa estava posta. Alguém, que ainda não estava identificado com meu *ego*, comeu com um apetite devorador. De longe, e sem revelar muito interesse, eu o observava.

Depois de comer, entramos no carro e saímos para um passeio. Os efeitos da mescalina já estavam se dissipando; mas as flores dos jardins ainda vibravam no limiar do sobrenatural, as pimenteiras e alfarrobeiras, ao longo das alamedas laterais, ainda pertenciam, visivelmente, a um bosque sagrado. O Éden alternava com Dodona*, Yggdrasil**, com a Rosa mística. Eis que, abruptamente, paramos em uma interseção, esperando nossa vez de cruzar o Sunset Boulevard. Diante de nós, passavam os

automóveis em uma torrente uniforme — milhares deles, todos brilhantes e polidos qual sonho de um anunciante, cada um deles mais ridículo que o precedente. Mais uma vez caí num riso convulsivo. Por fim, o Mar Vermelho do tráfego ficou para trás e passamos a percorrer novo oásis de árvores, gramados e rosas.

Em poucos minutos chegamos a um ponto culminante das elevações que dominam a cidade, e pudemos observá-la a espalhar-se abaixo de nós. Foi com desapontamento que constatei parecer-se ela, no momento, exatamente com a cidade que eu vira dali em outras ocasiões. Para mim, a transfiguração era inversamente proporcional à distância — quanto mais perto, mais sublimemente diferentes me pareciam as coisas. Não havia quase diferença em relação a esse vasto e confuso panorama.

**Dodona* - templo de um famoso oráculo de Zeus no Épiro. O Zeus de Dodona era materializado por um carvalho sagrado, cujo murmúrio da folhagem era interpretado pelo sacerdote.

***Yggdrasil* - freixo gigante da mitologia escandinava, que simboliza o Universo.

Prosseguimos e, enquanto permanecemos nas elevações, fomos descortinando, uns após outros, panoramas distantes que, por essa mesma razão, não se apresentavam diferentes dos do nível normal de percepção, o qual está bem abaixo do ponto de transfiguração. O encantamento recomeçou quando descemos em direção a um bairro novo, deslizando por entre duas fileiras de casas. E, a despeito do notório mau gosto da arquitetura, houve repetição daquelas diversidades transcendentais, reflexos do paraíso entrevisto naquela manhã. Chaminés de tijolos e complicados telhados verdes brilhavam à luz do sol qual fragmentos da Nova Jerusalém. E, de súbito, vi aquilo mesmo que Guardi vira e (com que incomparável virtuosidade!) com tanta frequência soubera transportar para suas telas — uma parede de estuque atravessada por um risco de sombra; nua, porém incrivelmente bela; vazia, mas prenhe de todo o significado e todo o mistério da existência. Dentro de uma fração de segundo, mais uma vez a Revelação se esvaiu. O carro prosseguira em sua marcha e o tempo havia posto a descoberto outra manifestação da eterna Peculiaridade. "Dentro da semelhança existe diferença. Mas não é absolutamente intenção de Buda algum que a diferença seja diversa da semelhança. Desejam eles que haja tanto totalidade como diferenciação." Assim, por exemplo, esta moita de gerânios brancos e rubros é inteiramente diferente daquela parede de estuque que ficou a uns cem metros para trás. Mas o *existir* de ambas é idêntico, é a mesma e eterna essência de sua transitoriedade. Uma hora mais tarde, com mais quinze quilômetros de percurso e a visita ao maior *drugstore* do mundo lá bem para trás, voltamos para casa, já tendo eu tornado àquele estado reconfortante, embora profundamente insatisfatório, conhecido como "estar em seu juízo perfeito".

Parece extremamente improvável que a humanidade, de um modo geral, algum dia seja capaz de passar sem *paraísos artificiais*. A maioria dos homens e mulheres leva uma vida tão sofredora em seus pontos baixos e tão monótona em suas eminências, tão pobre e limitada, que os desejos de fuga, os anseios para superar-se, ainda por uns breves momentos, estão e têm estado sempre entre os principais apetites da alma. A arte e a religião, os carnavais e as saturnais, a dança e a apreciação da oratória, tudo isso tem servido, na frase de H. G. Wells, de *Portas na muralha*. E ha vida individual, para uso cotidiano, sempre houve drogas inebriantes. Todos os sedativos e narcóticos vegetais, todos os eufóricos derivados de plantas, todos os entorpecentes que se extraem de frutos ou raízes, todos, sem exceção, são conhecidos e vêm sendo sistematicamente

empregados pelos seres humanos, desde épocas imemoriais. E a esses modificadores naturais da percepção, a ciência moderna adicionou sua cota de produtos sintéticos — o cloral, a benzedrina, os brometos e os barbituratos.

A maior parte dessas substâncias não pode ser atualmente adquirida, a não ser mediante prescrição médica ou então ilegalmente e com graves riscos. O Ocidente só permite o uso irrestrito do fumo e do álcool. Todas as outras *Portas* químicas *na muralha* são rotuladas como *estupefacientes* e seus consumidores ilegais são *viciados*.

Gastamos, hoje em dia, muito mais em cigarros e bebidas que em educação. E nada há de surpreendente nesse fato. O impulso para fugir a nós mesmos e ao que nos rodeia está presente em cada um de nós, quase todo o tempo. O estímulo para fazer algo pelas crianças só é forte nos pais, e, mesmo neles, tão-somente durante os poucos anos de vida escolar de seus filhos. Do mesmo modo, não nos surpreende a atitude geral com relação ao fumo e à bebida.

A despeito das legiões sempre crescentes de alcoólatras inveterados, das centenas de milhares de pessoas que são anualmente mutiladas ou mortas por motoristas embriagados, os humoristas populares ainda armam situações jocosas girando em torno do álcool e dos que a ele se entregam. E, a despeito das provas ligando os cigarros ao câncer do pulmão, praticamente todo o mundo encara o hábito de fumar como algo quase tão normal e natural quanto comer. Do ponto de vista do racionalista utilitário, isto pode parecer estranho, mas, para o versado em história, não seria de esperar outra coisa. Jamais a inabalável convicção na existência do Inferno conseguiu evitar que os cristãos fizessem aquilo que lhes sugeria a ambição, a luxúria ou a cobiça. O câncer pulmonar, os acidentes de tráfego e os milhões de criaturas miseráveis e criadoras de miséria em razão do alcoolismo são realidades ainda mais positivas que o Inferno no tempo de Dante. Mas tudo isso é remoto e secundário, se comparado com a realidade vivida e presente de uma ânsia por serenidade ou liberdade, por um cigarro ou uma taça.

Nossa era, entre outras coisas, é a idade do automóvel e da vertigem da velocidade. O álcool é incompatível com a segurança nas estradas; e sua produção, bem como a do tabaco, condena praticamente à esterilidade muitos milhões de hectares dos mais férteis solos. Os problemas criados pelo álcool e pelo tabaco não podem ser — e isto não admite contestação — resolvidos pela proibição. O impulso universal e permanente para a autotranscendência não pode ser dominado pelo simples fechar das solicitadas *Portas na muralha*. A única política razoável seria abrir outras *portas* melhores, na esperança de induzir os seres humanos a trocar seus velhos maus hábitos por práticas novas e menos prejudiciais. Algumas dessas novas *portas* seriam de natureza social e tecnológica, outras religiosas ou psicológicas, e outras mais seriam dietéticas, atléticas e educacionais. Mas é inevitável que perdure, apesar de tudo, a necessidade de freqüentes excursões químicas para longe da intolerável personalidade e dos repulsivos arredores de cada um. Precisar-se-ia, pois, de uma nova droga que aliviasse e consolasse nossos semelhantes que sofrem, sem lhes causar dano maior, após um período prolongado de tempo, do que o bem que ela lhes pudesse proporcionar de imediato. Tal droga teria de ser eficaz em doses diminutas, e sintetizável. A ausência dessas características faria com que sua produção, tal qual a do vinho, da cerveja, das bebidas fortes e do tabaco, fosse interferir com a produção dos alimentos e das fibras essenciais. Teria de ser menos tóxica que o ópio ou a cocaína, menos propensa a produzir conseqüências sociais indesejáveis que o álcool ou os barbituratos, menos prejudicial ao coração e aos pulmões que o alcatrão e a nicotina dos cigarros. E, por suas características positivas, deveria produzir modificações mais interessantes na

percepção, mais intrinsecamente proveitosas que a mera ação sedativa ou a propensão aos sonhos e às impressões de onipotência ou o escape às inibições.

A mesalina é quase que completamente inócua para a maioria das pessoas. Ao contrário do álcool, ela não conduz o paciente a esse tipo de ações descomedidas das quais resultam alterações, crimes violentos e acidentes de trânsito. Um indivíduo sob a influência da mesalina vive sossegadamente para si mesmo. Além do mais, o que então o absorve é uma experiência das mais esclarecedoras e que dele não exige, em troca (e isto é certamente importante), quaisquer sensações posteriores de angústia. Pouco sabemos acerca das conseqüências remotas do uso sistemático da mesalina. Os índios que mascam pedaços de peiote não parecem ser física ou moralmente degradados pelo hábito. No entanto, as provas de que dispomos são ainda poucas e falhas.²

Embora indiscutivelmente superior à cocaína, ao ópio, ao álcool e ao fumo, a mesalina ainda não é a droga ideal. De par com a maioria de indivíduos que encontram a satisfação na ingestão do alcalóide, há uma minoria a quem a droga só proporciona o inferno ou o purgatório. Além disso, para um produto que iria ser entregue, como o álcool, ao consumo indiscriminado, seus efeitos perduram por um prazo exageradamente longo. Mas a química e a fisiologia são, hoje em dia, capazes de realizar praticamente qualquer coisa. Se os psicólogos e sociólogos chegarem a definir qual seja o ideal, pode-se confiar nos neurologistas e farmacólogos para descobrir os meios de atingi-lo ou, no mínimo,

2. *O professor J. S. Slotkin, em sua monografia Menomini peyotism (O peiotismo entre os menomini), publicada em dezembro de 1952 nos Anais da American Philosophical Society, declara que "o uso costumeiro do peiote não parece produzir qualquer aumento de tolerância ou dependência. Conheço muitas pessoas que são peiotistas há quarenta ou cinquenta anos. A quantidade de peiote que usam depende da maior ou menor solenidade emprestada à ocasião; via de regra, não aumentam as doses que costumavam tomar vários anos antes. Além disso, ocorrem por vezes intervalos de um mês ou mais entre ritos consecutivos, e eles passam todo esse tempo sem fazer uso do peiote e sem sentir qualquer ânsia por ele. Eu próprio, mesmo após uma série de ritos em quatro fins de semana consecutivos, nem aumentei a dose de peiote, nem senti qualquer desejo continuado por ele". Há, evidentemente, boas razões para que "o peiote jamais tenha sido legalmente declarado um narcótico ou tenha sofrido a proibição de seu uso pelo governo federal". Não obstante isso, "durante a longa história dos contatos entre índios e brancos, as autoridades brancas procuraram, repetidas vezes, proscrever seu uso, por crerem que isso violava seus costumes de civilizados. Mas todas essas tentativas foram infrutíferas". Em rodapé, o dr. Slotkin acrescenta que "é espantoso ouvir as histórias fantásticas dos efeitos do peiote e da natureza do ritual, contadas pelas autoridades brancas e índias católicas na reserva dos menomini. Nenhuma delas jamais teve a menor experiência pessoal com a planta ou com a religião, embora algumas se arvoreem em autoridade no assunto e sobre ele redijam relatórios oficiais".*

aproximar-se dele muito mais (mesmo porque, pela própria natureza das coisas, talvez jamais se consiga conceber inteiramente qual seja esse ideal) do que foi possível com o vinho do passado ou com o uísque, a maconha e os barbituratos do presente.

O impulso para superar a personalidade autoconsciente é, como já o disse, um anseio capital da alma. Quando, seja por que razão, os seres humanos vêm baldados os seus esforços para superarem a si mesmos pelo culto, pelas boas ações e pela atividade intelectual, tornam-se propensos a recorrer às drogas substitutas da religião — o álcool e

as "pílulas inocentes" no moderno Ocidente, o álcool e o ópio no Oriente, o haxixe no mundo maometano, o álcool e a maconha na América Central, o álcool e a coca nos Andes, o álcool e os barbituratos nas regiões mais adiantadas da América do Sul. Em *Poisons sacrés, ivresses divines* [Venenos sagrados, êxtases divinos], Philippe de Félice escreveu exaustivamente, e com riqueza de documentação, sobre os laços imemoriais que ligam a religião à ingestão de drogas. A seguir, ora resumindo, ora transcrevendo, apresento suas conclusões:

O emprego, para fins religiosos, de substâncias tóxicas, é "extraordinariamente difundido [...] As práticas estudadas neste volume podem ser observadas em qualquer região da Terra, tanto entre os povos primitivos como no seio daqueles que já atingiram um elevado índice de civilização. Não estamos, pois, lidando com fatos excepcionais que poderiam ser, com razão, postos à margem; mas com um fenômeno geral e, dentro da mais ampla acepção da palavra, humano; com um tipo de fenômeno que não pode ser desprezado por quem quer que busque descobrir que é a religião e quais as necessidades profundas a que ela tem de satisfazer".

Teoricamente, cada um de nós deveria ser capaz de encontrar a autotranscendência a partir de uma forma de religião pura ou

aplicada. Mas, na prática, parece ser sumamente improvável que esse anseio pelo apogeu seja algum dia realizável. Há (e é fora de dúvida que sempre houve) homens e mulheres virtuosos e pios, para quem, infelizmente, apenas a piedade não basta. O falecido G. K. Chesterton, que escrevia com lirismo idêntico tanto sobre a bebida quanto sobre a fé, pode servir de eloqüente exemplo desse grupo.

As igrejas modernas, excluídas umas poucas seitas protestantes, toleram o álcool; no entanto, mesmo as mais tolerantes jamais procuraram converter a bebida ao cristianismo — isto é, sacramentar seu uso. O pio alcoólatra vê-se forçado a manter, em com-partimentos estanques, sua religião e seu substituto para ela. E talvez isso seja inevitável. A bebida não pode ser incluída na liturgia, a não ser nas religiões que não dêem valor ao decoro. O culto de Baco ou da divindade celta da cerveja eram festins ruidosos e dissolutos. Os ritos cristãos são incompatíveis com a embriaguez, ainda que de cunho religioso. Isso não prejudica os fabricantes de bebidas, mas é muito mau para o cristianismo. Um sem-número de pessoas deseja experimentar a autotranscendência, e gostaria de encontrá-la no tempo. Mas "as ovelhas famintas voltam-se para o céu e não são atendidas". Tomam parte nos ritos, escutam os sermões, repetem as orações; mas sua sede não se aplaca. Desapontadas, voltam-se para a garrafa. Ao menos por certo tempo, e de certa forma, encontram o que querem. A igreja pode continuar a ser freqüentada; mas já não será mais do que o Banco Musical do *Erewhon** de Butler. Deus pode continuar a ser reconhecido como tal, mas a Ele só será concedida divindade no campo verbalístico, apenas em sentido estritamente figurado. O verdadeiro objeto de culto é a garrafa, e a única experiência religiosa é aquele estado de desregramen-to e belicosa euforia que se segue à ingestão do terceiro aperitivo.

**Erewhon, anagrama de nowhere ("lugar algum"), é o título abreviado de uma novela fantástica de Samuel Butler, escrita em 1872, que descreve um país cujo povo vira-se obrigado a destruir todas as máquinas para não ser por elas destruído.*

Vemos, pois, que o cristianismo e o álcool não se misturam nem poderiam fazê-lo. Já não há tanta incompatibilidade com relação à mescalina. Isso tem sido demonstrado por várias tribos de índios, desde o Texas até o Estado de Wisconsin. Entre essas tribos, encontram-se algumas filiadas à Igreja Americana Nativa, seita cujo principal rito é uma espécie de Ágape Cristão Primitivo ou Festa do Amor, em que

fatias de peiote substituem o pão e o vinho do sacramento. Esses índios americanos encaram o cacto como preciosa dádiva de Deus aos índios e consideram seus efeitos manifestação do divino Espírito.

O professor J. S. Slotkin — um dos pouquíssimos homens brancos que, até hoje, participaram dos ritos de uma congregação peiotista — relata, falando de seus companheiros de ritual, que eles "em absoluto ficam narcotizados ou embriagados [...] Jamais perdem o ritmo ou balbuciam, como aconteceria com indivíduos inebriados pelo álcool ou por estupefacientes [...] São todos calmos, corteses e respeitam-se uns aos outros. Jamais estive em qualquer templo de homens brancos onde pudesse encontrar tanto respeito e religiosidade". Poderíamos perguntar: "Que estariam esses devotos e bem-comportados peiotistas sentindo?". Claro que não há de ser o brando sentimento de virtude que embala o comum dos freqüentadores do ofício dominical, durante noventa minutos de solidão. Nem mesmo esses fervorosos sentimentos, inspirados pelos pensamentos no Criador, no Redentor, no Juiz e no Espírito Santo, que animam os piedosos. Para esses membros da Igreja Americana Nativa, a experiência religiosa é algo de mais direto e esclarecedor, de mais espontâneo, e tem muito menos de produto imperfeito da mente superficial e restrita. Por vezes (ainda segundo as observações colhidas pelo dr. Slotkin) têm visões que podem ser até do Próprio Cristo. De outras, escutam a voz do Grande Espírito. Ainda em outras se apercebem da presença de Deus, bem como de suas falhas pessoais, as quais terão de ser corrigidas para que possa ser cumprida Sua vontade. As conseqüências práticas dessa abertura química das *Portas* para o Outro Mundo parecem ser excelentes. O dr. Slotkin testemunha que os peiotistas habituais são, em geral, mais diligentes, mais temperantes (muitos são completamente abstêmios) e mais pacíficos que os não-peiotistas. Uma árvore que apresente frutos tão bons não pode ser condenada como maléfica. Ao sacramentar o uso do peiote, os índios da Igreja Americana Nativa fizeram algo que é, a um só tempo, psicologicamente correto e historicamente respeitável. Nos primeiros séculos do cristianismo, muitos ritos e festas pagãos foram, por assim dizer, batizados e postos ao serviço da Igreja. Essas festas nada tinham de edificantes, mas aliviavam uma certa fome psicológica; e, em vez de tentar suprimi-las, os primeiros missionários tiveram o bom senso de aceitá-las pelo que de útil possuíam — permitir à alma satisfazer seus impulsos fundamentais — e incorporá-las ao código da nova religião. Em essência, idêntico foi o procedimento da Igreja Americana Nativa. Adotaram um costume pagão (por sinal bem mais inspirador e esclarecedor do que as sensuais orgias e mascaradas, retiradas ao paganismo europeu) e deram-lhe um significado cristão.

Embora só recentemente tenham sido introduzidos na região setentrional dos Estados Unidos, o consumo do peiote e o culto nele baseado tornaram-se importantes símbolos do direito do índio à independência espiritual. Alguns indígenas reagiram à hegemonia do branco tornando-se americanizados, enquanto outros se recolhiam a seus costumes tradicionais. Mas um terceiro grupo procurou fazer o melhor uso das duas civilizações e desses outros mundos de transcendental experiência onde a alma sabe que é livre e tem uma essência divina. Daí nasceu a Igreja Americana Nativa. Nela, dois grandes apetites da alma — o impulso para a independência e a autodeterminação, e o estímulo para a superação de si própria — fundiram-se e passaram a ser interpretados à luz de um terceiro — a necessidade de render culto, de justificar, perante o homem, as razões de Deus, de explicar o universo por meio de uma teologia coerente.

*Lo, the poor Inâian, whose untutored mina Clothes him in front, but leaves him bare behind. **

Mas, em verdade, somos nós, os brancos ricos e altamente educados, que ostentamos a nudez de nossas costas. Cobrimos nossa paradisíaca aparência anterior com alguma filosofia — cristão, marxista, físico-freudiana —, mas nos descuramos da outra face, deixando-a à mercê de todos os ventos que possam soprar. O pobre índio, por outro lado, se tem valido do espírito para proteger-lhe a retaguarda, complementando a folha de parreira teológica com a tanga da experiência transcendental.

** índio infeliz, a quem a alma falaz,/ Cobre-lhe a frente e o deixa nu por trás.*

Não sou tão tolo a ponto de relacionar o que acontece sob o efeito da mesalina ou de qualquer outra droga, existente ou que possa vir a existir, com a compreensão do fim e do derradeiro objetivo da vida humana: a Luz, a Beatífica Visão. Tudo o que estou sugerindo pode ser assim resumido: a experiência com a mesalina é o que os teólogos católicos chamam de "uma graça gratuita", não necessariamente para a salvação, mas potencialmente valiosa e que, se realizada, será prazerosamente aceita. Ver-se livre da rotina e da percepção ordinária, ser-lhe permitido contemplar, por umas poucas horas em que a noção de tempo se esvai, os mundos exterior e interior, não como eles se mostram ao animal dominado pela idéia de sobrevivência ou ao ser humano obcecado por termos e idéias, mas tais como são percebidos pela Onisciência — direta e incondicionalmente —, eis uma experiência de inestimável valor para qualquer indivíduo, especialmente para o intelectual, pois este é, por definição, o homem para quem, na frase de Goethe, "a palavra é essencialmente proveitosa". Ele é o homem para quem "o que percebemos pela visão nos é estranho e, pois, não nos deve impressionar profundamente". Não obstante, embora fosse ele mesmo um intelectual e um dos supremos mestres da linguagem, Goethe nem sempre concordou com sua própria conceituação da palavra. "Falamos demais" — escreveu ele em sua maturidade. "Deveríamos falar menos e desenhar mais. Eu, pessoalmente, gostaria de renunciar por completo à fala e, imitando a Natureza organizada, comunicar por esboços tudo o que tivesse a dizer. Aquela figueira, esta pequena serpente, o casulo aguardando serenamente o futuro no umbral de minha janela, tudo isso são importantes signos. Quem fosse capaz de decifrar corretamente seu significado poderia pôr inteiramente de lado tanto a palavra escrita quanto a falada. Quanto mais penso nisso, mais encontro futilidade, mediocridade e até mesmo (sou levado a dizer-lo) fatuidade na palavra. Contrastando com isso, como nos assombra a gravidade e o silêncio da Natureza quando com ela deparamos face a face, concentrados diante de uma colina estéril ou da desolação de um outeiro que a erosão desgastou."

Jamais poderemos passar sem a palavra e os outros sistemas de símbolos, pois foi graças a eles, e somente por eles, que nos elevamos acima das bestas, atingindo o nível de seres humanos. Mas poderemos facilmente nos tornar tanto vítimas como beneficiários desses sistemas. Precisamos aprender como manejar eficientemente as palavras mas, ao mesmo tempo, devemos preservar e, se necessário, intensificar nossa capacidade de olhar o mundo diretamente, e não através da lente semi-opaca das idéias, que distorce cada fato, diluindo-o no lugar-comum das denominações genéricas ou das abstrações explanatórias.

Literária ou científica, liberal ou especializada, toda a nossa educação é predominantemente verbalista e, pois, não consegue atingir plenamente seus objetivos. Em vez de transformar crianças em adultos completamente desenvolvidos, ela produz estudantes de ciências naturais que não têm a menor noção do papel primordial da Natureza como elemento fundamental da experiência; entrega ao mundo estudantes de

humanidades que nada sabem sobre a humanidade, seja ela a sua ou a de quem mais for.

Os psicologistas adeptos do *gestaltismo*, tais como Samuel Renshaw, conceberam métodos para ampliar a gama e aumentar a acuidade das percepções humanas; mas aplicá-los-ão nossos educadores? Não.

Mestres de todos os campos das atividades psicofísicas — da observação ao tênis, do equilíbrio à reza — descobriram, pelo método das tentativas, as condições ideais de execução, dentro de seus setores peculiares. Mas teria alguma grande Fundação algum dia financiado um trabalho destinado a coordenar essas descobertas empíricas para encontrar as bases gerais, teóricas e práticas, do aumento do poder criador? Novamente, tanto quanto me é dado conhecer, terei de responder negativamente.

Adivinhos e charlatães de todas as espécies ensinam um sem-número de métodos para aquisição de alegria, saúde, paz de espírito.

E, para muitos de seus clientes, a maioria desses métodos é realmente eficaz. Mas acaso vemos psicologistas, filósofos e sacerdotes respeitáveis descerem corajosamente a essas estranhas cavernas, por vezes infectas, no fundo das quais a pobre Verdade vê-se, tão amiúde, forçada a sentar-se? Mais uma vez, a resposta é "Não".

E, agora, examinemos o histórico da pesquisa sobre a mescalina. Há setenta anos, homens de inegável capacidade descreveram as transcendentais experiências por que passaram aqueles que, gozando boa saúde, em pleno uso de suas faculdades mentais, e sob condições adequadas, ingeriram a droga. Quantos filósofos, quantos teólogos, quantos educadores tiveram a curiosidade de abrir esta *Porta na muralha*? A resposta é: "Praticamente nenhum". Em um mundo onde a educação é transmitida principalmente por meio da palavra, às pessoas de grande instrução torna-se quase impossível dar séria atenção a quaisquer outras coisas que não sejam palavras ou idéias. Há sempre dinheiro a gastar, teses a serem defendidas, douta e insensata pesquisa a se orientar para aquilo que, na opinião dos eruditos, é o problema fundamental. "Que é que induziu quem a dizer tal coisa e em tal ocasião?" Mesmo nesta era da tecnologia, as humanidades verbalistas são dignificadas. Os conhecimentos objetivos que nos permitem tomar contato direto com determinados fatos de nossa existência são quase que completamente desprezados. Um catálogo; uma bibliografia; as obras completas, palavra por palavra, de um poeta de terceira classe; um estupendo índice que represente a última palavra em índices — enfim, qualquer projeto de proporções grandiosas obterá fatalmente aprovação e apoio financeiro. Mas, quando se trata de querer saber como cada um de nós, nossos filhos e netos, poderemos nos tornar mais perceptíveis, mais intensamente conscientes da realidade interior e exterior, mais acessíveis ao Espírito, menos aptos a adoecer vítimas de nossos próprios erros psicológicos e mais capazes de controlar nosso sistema nervoso autônomo — quando, pois, se trata de qualquer forma de educação objetiva mais importante (e, portanto, mais provável de alcançar aplicação prática) que a ginástica sueca, não haverá pessoa respeitável, em qualquer universidade ou igreja de renome, que faça qualquer coisa em seu benefício. Os verbalistas desconfiam dos não-verbalistas; os racionalistas temem os fatos concretos, não racionais; os intelectuais acham que "o que percebemos pela visão (ou por qualquer outra forma) nos é estranho e, pois, não nos deve impressionar profundamente". Além do mais, a educação, no campo dos conhecimentos objetivos, não se adapta a nenhum dos esquemas existentes. Não é religião, neurologia, ginástica, educação moral e cívica, nem tampouco psicologia experimental. Assim sendo, esse assunto simplesmente não existe, para fins acadêmicos e eclesiásticos, e bem pode ser

completamente ignorado ou então relegado, com um sorriso condescendente, àqueles a quem os fariseus da ortodoxia verbalista chamam maníacos, impostores, charlatães e desprezíveis amadores.

"Sempre achei" — escreveu Blake com um certo amargor — "que os anjos possuem a vaidade de se considerarem os únicos sábios. E isso eles o fazem com uma insolência confiante que brota de um raciocínio sistemático."

Raciocínio sistemático é algo sem o qual nós, seja como espécie ou como indivíduo, não podemos passar. Mas creio que tampouco poderemos prescindir da percepção direta — e quanto menos sistemática melhor — dos mundos interior e exterior que nos serviram de berço, para que possamos preservar a sanidade mental. Essa realidade objetiva possui um sentido infinito que ultrapassa toda a compreensão e, no entanto, permite ser direta e, de certa forma, totalmente percebida. É uma transcendência característica de outra ordem que não a humana, embora nos possa ser presente como uma imanência palpável, como experiência de que houvéssemos participado. Ser esclarecido é ser sempre cômico da realidade plena em sua diversidade intrínseca — ter ciência disso, sem deixar de velar por sua sobrevivência como animal, de pensar e sentir como ser humano, de recorrer, sempre que necessário, ao raciocínio sistemático. Nosso objetivo é provar que sempre estivemos onde deveríamos estar. Infelizmente, tornamos a missão excessivamente difícil para nós mesmos. Mas, nesse meio-tempo, surgiram "graças gratuitas" sob a forma de realizações parciais e fugazes. Sob um sistema de educação mais realístico, menos verbalista que o nosso, deveria ser permitido a cada Anjo (na acepção que Blake dava a essa palavra), à guisa de repouso sabático — e, se necessário, dever-se-ia incitá-lo ou mesmo compeli-lo —, realizar um passeio, vez por outra, valendo-se de *Portas* químicas na *muralha*, no mundo da experiência transcendental. Se isso os apavorasse, seria lamentável, mas ainda assim talvez lhes fosse salutar. E melhor ainda seria se ela lhes proporcionasse, por uns breves momentos, que haveriam de parecer eternos, uma radiosa inspiração. Mas, em ambos os casos, o Anjo haveria de perder um pouco da confiante insolência nascida do raciocínio sistemático e da certeza de haver lido todos os livros.

Santo Tomás de Aquino, já próximo ao fim de sua vida, conheceu a Contemplação Inspirada. Daí em diante, não mais prosseguiu no livro que iniciara. Comparado com *isto*, tudo mais que ele havia lido, e sobre o qual discutira e escrevera — *Aristóteles* e as *Sentenças*, as *Questões*, as *Proposições*, as magestosas *Summas** —, valia tanto quanto o joio ou a palha. Para a maioria dos intelectuais, tal greve de braços cruzados seria desaconselhável ou mesmo moralmente errada. Mas o *Angélico doutor* havia praticado mais o raciocínio sistemático que uma dúzia de Anjos comuns reunidos, e já se achava próximo a seu fim. Conquistara o direito, nesses últimos meses de vida terrena, de trocar mera palha ou joio simbólico pelo pão da Verdade real e substancial. Anjos de categoria inferior, e com melhores perspectivas de longevidade, voltariam à palha. Mas o homem que vem de cruzar de novo a *Porta na muralha* jamais será igual ao que partira para essa viagem. Será, daí por diante, mais sábio, embora menos arraigado em suas convicções, mais feliz, ainda que menos satisfeito consigo mesmo, mais humilde em concordar com a própria ignorância, embora esteja em melhores condições para compreender a afinidade entre as palavras e as coisas, entre o raciocínio sistemático e o insondável mistério que ele procura, sempre em vão, compreender.

**Summa theologiae e Summa contra gentiles, de Santo Tomás de Aquino, sínteses do conhecimento humano da época.*

CÉU E INFERNO

PRÓLOGO

Este livro é seqüência do ensaio sobre a experiência com a mesalina, publicada em 1954 sob o título de As portas da percepção. Para uma pessoa cuja "lâmpada da visão" jamais se ilumina espontaneamente, a experiência com a mesalina é duplamente esclarecedora: lança um feixe de luz sobre regiões até então desconhecidas de sua própria mente e, ao mesmo tempo, ilumina indiretamente outros espíritos mais bem aquinhoados que o seu, em matéria de visão.

Refletindo sobre sua experiência, ela chega a uma compreensão nova e mais perfeita dos modos pelos quais essas outras mentes percebem, sentem e pensam, das noções cosmológicas que lhes parecem axiomáticas, bem como das obras de arte por meio das quais elas se vêm levadas a exprimir-se.

Nas páginas que se seguem, procurei apresentar, mais ou menos ordenadamente, os resultados dessa nova compreensão a que cheguei.

A. H.

NA HISTÓRIA DA CIÊNCIA, o colecionador de espécimes precedeu o zoologista e seguiu as pegadas dos expoentes da teologia natural e da magia. Deixou de estudar os animais com o espírito dos autores de Bestiários, em que a formiga representava a engenhosidade, a pantera, por estranho que possa parecer, era um emblema de Cristo, e a doninha constituía um escandaloso exemplo de desenfreada lascívia. Mas, a não ser de forma muito incipiente, ele não era ainda um fisiologista, um ecologista ou um estudioso do comportamento dos animais. Sua preocupação primeira consistia em fazer um levantamento, em recolher, matar, empalhar e descrever tantos animais quantos lhe fosse dado apanhar.

Tal e qual a Terra de há um século, nossa mente ainda possui suas misteriosas Áfricas e Amazônias, seus ignotos Bornéus. Com relação à fauna dessas regiões, ainda não somos zoologistas; não passamos de naturalistas e colecionadores de espécimes. Essa constatação é triste, mas temos de nos conformar com ela e fazer o melhor que nos for possível. Embora humilde, a tarefa do colecionador tem de ser feita, antes que possamos prosseguir para trabalhos científicos mais elevados: a classificação, a análise, a experimentação e a elaboração da doutrina.

Da mesma forma que a girafa e o ornitorrinco, as criaturas que habitam essas regiões mais remotas da mente são incrivelmente inverossímeis. E, não obstante, existem, são constatáveis pela observação. Como tal, não podem ser ignoradas por aqueles que procuram realmente compreender o mundo em que vivem.

É difícil, é quase impossível falar de fatos mentais, a não ser por meio de analogias tomadas de empréstimo ao universo que nos é mais familiar — o das coisas materiais. Se me vali de metáforas geográficas e zoológicas não foi por simples capricho, apenas para ser jocoso, e sim porque tais figuras exprimem, com bastante vigor, a dessemelhança essencial das regiões longínquas da mente, a completa autonomia e auto-suficiência de seus habitantes. A mente humana é composta do que poderemos chamar de um Velho Mundo de seu consciente e, para além de um mar divisório, de uma série de Novos Mundos — as não muito longínquas Virgínias e Carolinas de seu subconsciente coletivo, com sua flora de símbolos e suas tribos de hábitos nativos; e além, muito além, do outro lado de vasto oceano, finalmente os antípodas da consciência cotidiana — o mundo da Experiência Visionária.

Quem for para a Nova Gales do Sul verá marsupiais a saltar pelas campinas. Também quem buscar os antípodas do consciente há de encontrar criaturas de toda espécie, no mínimo tão estranhas quanto o canguru. Ninguém as inventa, do mesmo modo pelo qual ninguém inventa os marsupiais. Elas têm vida própria, em completa independência. O homem não as pode controlar. Tudo o que pode fazer é ir para o equivalente mental da Austrália e olhar em torno de si. Há pessoas que jamais descobrem, conscientemente, seus antípodas. Outras podem lá chegar por acaso. No entanto, para outras (aliás em pequeníssimo número) é fácil chegar a essa região e dela regressar quando bem lhes aprouver. Para um naturalista da mente, o colecionador de espécimes psicológicos, o principal é conseguir um método seguro, fácil e de confiança, que lhe permita transportar-se, e a outros, do Velho para o Novo Mundo, do continente das vacas e dos cavalos familiares para o do canguru e do ornitorrinco.

Existem dois métodos para isso. Nenhum dos dois é perfeito, mas ambos são suficientemente eficientes, fáceis e seguros para justificar sua adoção por aqueles que sabem o que estão fazendo. No primeiro caso, a alma é transportada para seu longínquo destino por meio de uma droga — a mescalina ou o ácido lisérgico. No segundo, o veículo é de natureza psicológica, e a passagem para os antípodas da mente se faz pelo

hipnotismo. Ambos os métodos transportam a percepção para a mesma região, mas a droga possui maior alcance e leva seus passageiros até mais longe, no interior da *terra incógnita*.¹

¹ *Ver Apêndice I.*

Como e por que produz a hipnose tais efeitos? Não o sabemos, mas isso tampouco nos interessa, no caso presente. Tudo o que precisamos, no momento, é registrar o fato de que alguns pacientes são transportados, no transe hipnótico, para uma região E dos antípodas da mente onde encontrarão o equivalente dos marsupiais — singulares entidades psicológicas que levam uma vida autônoma, de acordo com as leis de sua própria existência. Quanto aos efeitos fisiológicos da mescalina, já possuímos algumas noções. Ela, possivelmente (pois ainda não temos certeza), interfere com os sistemas enzimáticos que regulam o funcionamento do cérebro. Tal atuação diminui a eficiência deste como instrumento destinado a dirigir a mente para os problemas da vida na superfície de nosso planeta. Essa redução do que podemos chamar de eficiência biológica do cérebro parece permitir o acesso de certas classes de acontecimentos mentais ao consciente, acontecimentos esses que são normalmente eliminados por não possuírem valor, do ponto de vista da sobrevivência. Intrusões semelhantes de material biologicamente destituído de importância, porém de interesse estético e, por vezes, de grande valor espiritual, podem dar-se em razão de doenças ou fadiga. Isso também pode suceder como decorrência do jejum ou de um período de reclusão em meio à escuridão e a um completo silêncio.²

Uma pessoa sob a influência da mescalina ou do ácido lisérgico deixará de ter visões se receber uma grande dose de ácido nicotínico. Isso ajuda a explicar a eficiência do jejum como produtor de visões. Reduzindo a taxa de açúcar disponível, o jejum reduz a eficiência biológica do cérebro e torna assim possível o acesso ao consciente de material desprovido de valor, do ponto de vista da sobrevivência. Além do mais, causando uma deficiência de vitaminas, remove do sangue aquele conhecido eliminador de visões — o ácido nicotínico. Outro inibidor das visões é a experiência rotineira, diária, perceptiva. Os psicologistas experimentais chegaram à conclusão de que, se confinarmos um homem a um "ambiente restrito", onde não haja luz, ruído ou odores, e se o mergulharmos em um banho tépido, onde haja apenas um objeto quase imperceptível que ele possa tocar, o paciente em breve começará a "ver coisas", "ouvir coisas" e a ter estranhas sensações no corpo.

2. Ver Apêndice II.

Milarepa, em sua caverna no Himalaia, e os anacoretas da Tebaida seguiram, em essência, o mesmo método e atingiram, de modo geral, os mesmos resultados. Um milhar de quadros das Tentações de Santo Antônio dão testemunho da eficiência da dieta limitada e do ambiente restrito. E evidente que o ascetismo possui uma dupla motivação. Não é só por pretender expiar culpas passadas e evitar punições futuras que homens e mulheres torturam seus corpos; é também porque anseiam por visitar os antípodas da mente e fazer um pouco de vilegiatura visionária. Sabem, empiricamente, e louvando-se em informações de outros ascetas, que o jejum e o ambiente confinado transportá-los-ão aonde quer que desejem ir. Sua autopunição poderá ser a porta do paraíso. (Mas ela também pode se transformar — e este é um ponto que será examinado posteriormente — na porta para as regiões infernais.)

Do ponto de vista de um habitante do Velho Mundo, os marsupiais são incrivelmente estranhos. Mas singularidade não é a mesma coisa que acaso. Pode faltar verossimilhança ao canguru, mas sua improbabilidade se repete e obedece a leis nítidas.

O mesmo se dá com as entidades psicológicas que habitam as mais remotas regiões de nossa mente. As experiências realizadas sob a ação da mescalina ou da hipnose profunda são realmente estranhas; mas são estranhas com uma certa regularidade; estranhas dentro de um modelo.

Quais as características comuns que esse modelo imprime a nossas experiências visionárias? A primeira e a mais importante é a experiência da luz. Tudo o que é visto pelos que visitam os antípodas da mente é intensamente iluminado e parece possuir um fulgor que emana de si mesmo. Todas as cores são intensificadas a um grau muito além do encontrado em nosso estado normal, ao mesmo tempo em que se aguça de modo extraordinário a capacidade da mente para identificar ligeiras variações de tonalidade e matiz.

Sob esse aspecto, existe uma grande diferença entre essas experiências visionárias e o comum dos sonhos. A maior parte destes é destituída de cores, ou então é apenas parcial ou discretamente colorida. Por outro lado, as visões com que deparamos sob a influência da mescalina ou da hipnose são sempre de um colorido intenso e, podemos mesmo afirmar, de um brilho preternatural. O professor Calvin Hall, que tem coligido informações sobre muitos milhares de sonhos, diz-nos que cerca de dois terços de todos eles são em preto-e-branco. "Apenas um, dentre cada três sonhos, é colorido ou apresenta um pouco de cor." Uns poucos indivíduos sonham sempre em cores e outros só têm sonhos em preto-e-branco; mas a maioria sonha ora em cores ora não, e esta última alternativa é a mais freqüente.

"Chegamos à conclusão", escreve o dr. Hall, "de que a presença da cor nos sonhos não nos proporciona qualquer informação sobre a personalidade do indivíduo." Concordo com essa conclusão. A cor nos sonhos e visões não nos diz mais sobre a personalidade do paciente do que o faz no mundo exterior. Um jardim em julho é percebido como sendo intensamente colorido. A percepção nos fala de raios solares, flores e borboletas, mas pouco ou nada sobre nós mesmos. Do mesmo modo, o fato de termos visto cores brilhantes em nossas visões e em alguns de nossos sonhos apenas nos diz alguma coisa sobre a fauna dos antípodas da mente, mas absolutamente nada a respeito da personalidade que habita aquilo que denominei o Velho Mundo da mente.

A maioria dos sonhos diz respeito aos desejos e impulsos instintivos do paciente, bem como aos conflitos que surgem quando esses desejos e impulsos são frustrados por uma desaprovação do consciente ou por um temor à opinião alheia.

A história de tais impulsos e conflitos é contada em termos de símbolos dramáticos e, na maioria dos sonhos, tais símbolos são monocromáticos. Qual a razão para isso? Suponho que seja porque os símbolos, para ter valor, não precisam ser coloridos. As letras com que escrevemos acerca das rosas não necessitam ser vermelhas, e podemos descrever o arco-íris por meio de sinais negros sobre o papel branco. Os compêndios são ilustrados com gravuras hachuradas e fotogravuras a meios-tons, o que não impede possam esses diagramas e imagens monocromáticos representar as informações que se deseja.

O que é bastante para o consciente desperto sê-lo-á também, evidentemente, para nosso subconsciente, que constata ser possível exprimir suas mensagens por meio de símbolos não-coloridos. A cor acaba sendo uma espécie de pedra de toque da realidade. O que é real é colorido; o que é fruto de nossa imaginação, associado ao poder criador de nosso intelecto, é desprovido de cores. Por isso, o mundo exterior é percebido em cores. Os sonhos, que não são objetivos e sim fabricados por nosso subconsciente, são, via de regra, produzidos em preto-e-branco. (Convém observar que,

pela experiência da maior parte das pessoas, os sonhos mais intensamente coloridos são aqueles em que aparecem paisagens, em que não há drama nem referências simbólicas a conflitos, mas apenas a apresentação ao consciente de um fato objetivo, inumano.)

As imagens do mundo do inconsciente são simbólicas; mas, ; uma vez que, como indivíduos, não as fabricamos e sim as encontramos "lá" no inconsciente coletivo, elas apresentam ao menos algumas das características da realidade objetiva e são coloridas. Os habitantes não-simbólicos dos antípodas da mente existem por si mesmos e, tal qual ocorre no mundo exterior com as coisas objetivas, são coloridos. Na verdade, eles são muito mais intensamente coloridos que estas últimas. Isso pode ser explicado, ao menos em parte, pelo fato de que nossas percepções do mundo exterior são normalmente toldadas pelos conceitos verbalistas, em termos dos quais realizamos nosso pensamento. Estamos sempre buscando converter coisas em símbolos para as mais inteligíveis abstrações de nossa própria invenção. Mas, assim fazendo, estamos roubando a essas coisas uma boa parte de sua essência ingênua.

Nos antípodas da mente estamos quase que por completo livres da linguagem, fora do sistema de raciocínio conceitual. Em consequência, nossa percepção das visões possui todo o frescor, toda a intensidade primeva das experiências que algum dia foram verbalizadas ou assimiladas a abstrações inanimadas. Sua cor (esse sinal característico da objetividade) resplandece com um brilho que nos parece preternatural porque é, em verdade, completamente natural — e natural no sentido de não ter sido, em absoluto, artificializada pelos conceitos lingüísticos ou científicos, filosóficos ou utilitários; meios pelos quais, normalmente, reconstruímos o mundo objetivo em nossa própria concepção, tristemente humana.

Em seu *Candle of Vision* [A lâmpada da visão] o poeta irlandês George Russell analisou suas experiências visionárias com notável agudeza. "Quando medito", escreveu ele, "sinto, nos pensamentos e nas imagens que se acumulam em torno de mim, os reflexos da personalidade. Mas também há janelas na alma, através das quais podemos ver imagens criadas, não pela imaginação humana, mas pela concepção divina."

Nossos hábitos lingüísticos nos induzem a erros. Assim, por exemplo, costumamos dizer "Imagino" quando deveríamos ter dito: "A cortina estava descerrada e eu pude ver". Espontâneas ou induzidas, as visões nunca são propriedade nossa. A memória individual nada tem a ver com elas: o que as visões nos revelam são coisas inteiramente estranhas para nós. Citando a frase de *sir* William Herschel, "Não há relação ou semelhança com quaisquer objetos recentemente observados ou mesmo imaginados". Quando surgem faces, jamais são as de amigos ou conhecidos. Estamos fora do Velho Mundo, explorando os antípodas.

Para a maioria de nós, e durante a maior parte do tempo, o mundo de nossa vida cotidiana se apresenta bastante sombrio e monótono. Mas, freqüentemente para uns poucos, e vez por outra para um bom número, vem até nós algo do brilho da experiência visionária que, mesclando-se com a percepção comum, faz com que o mundo do consciente se transfigure. Embora ainda guardando suas características, o Velho Mundo adquire as qualidades dos antípodas da mente. Eis abaixo uma descrição perfeitamente característica dessa transfiguração:

Eu estava sentado à beira-mar, ouvindo vagamente um amigo que discorria com veemência sobre algo que apenas me aborrecia. Inconscientemente, fitei um punhado de areia que colherei na mão quando, de repente, dei-me conta da delicada beleza de cada grãozinho: ao invés de amorfa, verifiquei que cada partícula possuía uma forma geométrica perfeita, com arestas vivas, de cada uma das quais partia um brilhante feixe

de luz, enquanto cada minúsculo cristal refulgia qual arco-íris [...] Os raios cruzavam-se e recruzavam-se, formando delicados desenhos de uma beleza tal que perdi o alento [...] E então, de inopino, meu consciente iluminou-se e eu percebi, de modo vivido, como fora criado o Universo: partículas materiais que, embora pudessem ser amorfas e inanimadas, estavam, não obstante, prenhes dessa intensa e vital beleza. Por um segundo ou dois o mundo inteiro surgiu diante de mim qual resplendor de glória. Quando isso se dissipou, deixou-me com algo que jamais esqueci e que constantemente me faz recordar a beleza encerrada em cada átomo que nos envolve.

George Russell também nos fala de ter visto o mundo iluminado por "um inexcédível esplendor de luzes"; de ver-se admirando "panoramas tão belos quanto o Paraíso perdido"; de observar um mundo "onde as cores eram mais brilhantes e puras, o que não as impedia de criar uma mais suave harmonia". E, em outra passagem: "os ventos eram resplandecentes e tinham a limpidez do diamante, embora possuíssem a cor intensa da opala, enquanto fulguravam pelo vale; percebi que estava imerso na Idade Áurea e que éramos nós que estávamos cegos para ela, que jamais se afastara do mundo".

Muitas descrições semelhantes podem ser encontradas entre as obras dos poetas e a literatura religiosa mística. Exemplos disso são a *Ode on the Intimations of Immortality in Early Childhood* [Ode sobre a idéia da imortalidade na tenra infância], de Wordsworth, certas obras líricas de George Herbert e Henry Vaughan, os *Centuries of Meditations* [Séculos de meditação] de Traherne, a passagem da autobiografia de Surin, em que ele descreve a miraculosa transformação de um jardim interno de mosteiro em um fragmento de paraíso.

A luz e a cor preternaturais são fenômenos comuns a todos os transe visionários. E, de par com elas, surge com igual constância uma sensação de ampliação dos valores. Os objetos luminosos que vemos nos antípodas da mente possuem significado, e esse significado é, de certa forma, tão intenso quanto sua cor. Significado, aqui, se identifica com existência, pois nessa região os objetos não existem a não ser para si mesmos. As imagens que surgem nos limites anteriores do subconsciente coletivo possuem uma significação que está ligada aos fatos básicos da vida do homem; mas nos confins do mundo visionário temos diante de nós fatos que, à semelhança dos da natureza externa, independem dos homens, tanto individual como coletivamente, e existem em função de si mesmos. Seu valor consiste precisamente nisto: eles são exclusivamente eles mesmos e, assim sendo, constituem manifestações da objetividade essencial, da outra face não-humana do universo.

Luz, cor e importância não existem por si mesmas. Elas modificam os objetos ou são por estes manifestadas. E haverá classes especiais de objetos comuns à maior parte das experiências visionárias? Penso poder afirmar que sim. Sob a ação da mesalina e do hipnotismo, bem como nas visões espontâneas, certos tipos de experiências perceptivas se repetem com freqüência.

A experiência típica com mesalina ou ácido lisérgico principia pela percepção de formas geométricas coloridas, móveis e animadas. Com o tempo, a geometria pura se torna concreta, e o paciente não mais percebe desenhos, mas coisas contendo desenhos, tais como tapetes, entalhes e mosaicos. A isso se seguem vastos e complicados edifícios em meio a paisagens que mudam continuamente, passando do esplendor a um esplendor mais intensamente colorido, da grandiosidade a uma grandiosidade ainda maior. Figuras heróicas, do tipo do *Serafim* de Blake, podem fazer sua aparição, sozinhas ou em multidões. Animais fabulosos movem-se pela cena. Tudo é original e surpreendente.

Quase nunca o visionário vê algo que lhe recorde seu passado. Ele não se lembra de cenas, pessoas ou objetos, nem tampouco os inventa. Apenas contempla uma nova criação.

A matéria-prima para tal criação lhe é fornecida pelas experiências visuais da vida cotidiana, mas a moldagem desse material em formas é obra de alguém que, é mais certo, não será o indivíduo que inicialmente as experimentara ou que posteriormente delas se havia recordado e sobre elas refletiu. Essas formas são (transcrevendo as palavras do dr. J. R. Smythies, em recente artigo no *American Journal of Psychiatry*) "a obra de um compartimento mental altamente diferenciado, sem qualquer ligação visível, emocional ou volitiva, com os objetivos, interesses ou sentimentos da pessoa em causa".

A seguir cito, ora textual ora resumidamente, a opinião de Weir Mitchell sobre o mundo das visões ao qual ele foi transportado pelo peiote — o cacto que constitui a fonte natural da mescalina.

Ao entrar naquele mundo, viu ele uma série de "pontos estrelados" que se assemelhavam a "fragmentos de vidro pintado". Em seguida surgiram "delicadas películas flutuantes de cor". Estas foram substituídas por uma "súbita investida de um sem-número de pontos de luz branca" que varriam o campo visual em todas as direções. Em seguida, surgiram ziguezagues de cores muito vivas, que se foram transformando em grossas nuvens de matizes ainda mais vivos. Vieram então edifícios e, mais tarde, paisagens. Havia uma torre gótica de primoroso formato, ornada de estátuas desgastadas, nos portais e em cantoneiras de pedra. "Enquanto eu a contemplava, cada saliência, cornija e mesmo junção das pedras ia sendo, a pouco e pouco, coberta por cachos do que pareciam ser enormes pedras preciosas, alguns dos quais lembravam mais pencas de frutas transparentes [...] Tudo parecia possuir uma luz interior." A torre gótica cedeu seu lugar a uma montanha; a um penhasco de inconcebível altura; a uma colossal garra de pássaro, esculpida na rocha, projetando-se sobre o abismo; a um infíndável desdobrar de tapeçarias coloridas e a uma florescência de novas pedras preciosas. Finalmente, surgiram ondas verdes e purpúreas a quebrar-se em uma praia "juntamente com miríades de luzes de cores idênticas às das ondas".

Cada experiência com mescalina, cada visão obtida por hipnotismo, é ímpar. Mas todas pertencem, nitidamente, ao mesmo tipo. Os panoramas, as edificações, os cachos de gemas, as formas brilhantes e intrincadas — essas são, em sua atmosfera de luzes, cores e valores preternaturais, as matérias-primas com que são elaborados os antípodas da mente. Não tenho a menor idéia do porquê desse fato; sei apenas que isso é uma constatação da experiência que, gostemos ou não, temos de aceitar da mesma forma por que vemo-nos forçados a admitir a existência dos cangurus.

Mas passemos desses fatos da experiência com visões para os relatos, preservados em todas as tradições culturais, sobre os Outros Mundos — os mundos habitados pelos deuses, pelos espíritos dos mortos, pelo homem em seu primitivo estado de inocência.

Lendo essas descrições, ficamos imediatamente surpreendidos com a grande semelhança existente entre as visões induzidas ou espontâneas e os céus e países-de-fadas da religião e do folclore, Luz preternatural; intensidade preternatural do colorido; importância preternatural — tais são as características de todos os Outros Mundos e Idades Áureas. E, praticamente em todos os casos, essa luz de importância preternatural brilha em um panorama de tão inexcelsa beleza que não há palavra para descrevê-lo.

É o que acontece na tradição greco-romana, em que vamos encontrar o belíssimo

Jardim das Hespérides, os Campos Elísios e a radiosa ilha de Leuke, para a qual Aquiles foi transportado. Menon foi para outra ilha iluminada, lá para o Levante. Ulisses e Penélope viajaram na direção oposta e foram gozar sua imortalidade com Circe, na Itália. Ainda mais para o Oriente ficavam as ilhas da Bem-Aventura, citadas em primeiro lugar por Hesíodo, e de cuja existência havia tanta certeza, ainda no século I a.C., que Sertório planejou enviar, da Espanha, uma frota para descobri-las.

Vamos encontrar novamente menção a maravilhosas ilhas encantadas no folclore dos celtas e, do outro lado do mundo, no dos japoneses. E entre Avalon, no extremo ocidental, e Horaisan, no extremo oriental, se situa a terra de Uttarakuru — o Outro Mundo dos hindus. "A terra" — diz-nos o *Ramayana* — "é irrigada por lagos onde há lótus de ouro. Existem milhares de rios cobertos de folhas da cor da safira e do lápis-lazúli; e os lagos, resplendentes qual sol da manhã, são adornados por áureos canteiros de lótus de flores rubras. Toda a região em torno é recamada de jóias e pedras preciosas, com alegres canteiros de lótus azuis, de pétalas douradas. Em vez de areia, pérolas, preciosas gemas e ouro formam as margens dos rios, sobre os quais pendem árvores de ouro cintilante. Essas árvores são perpetuamente adornadas de flores e frutos que despendem suave fragrância e estão sempre povoadas de pássaros."

Uttarakuru, como vemos, lembra as paisagens das experiências com mesalina, pela profusão de pedras preciosas. E essa característica é comum a, praticamente, todos os Outros Mundos da tradição religiosa. Todos os paraísos são repletos de gemas ou, no mínimo, de objetos semelhantes a gemas que lembram, no dizer de Weir Mitchell, "frutos transparentes". Eis, por exemplo, a versão de Ezequiel sobre o Jardim do Éden: "Estiveste no Éden, o jardim de Deus. Cobriam-te todas as pedras preciosas — o sárdio, o topázio, o diamante, o berilo, o ônix, o jaspe, a safira, a esmeralda e o rubi, e ouro [...] Es o querubim ungido que, coberto [...] tinhas andado de um para outro lado, em meio às pedras de fogo". Os paraísos budistas também são adornados com "pedras de fogo". Assim, o Paraíso Ocidental da Seita da Terra Virgem é recoberto de prata, ouro e berilo; tem lagos com margens recamadas de pedrarias, onde há uma profusão de luzentes lótus, em meio aos quais se acham entronizados os *Bodhisattvas*,

Na descrição de seus Outros Mundos, celtas e teutões falam muito pouco em pedras preciosas, mas se referem muito a outra substância que, para eles, era igualmente maravilhosa — o vidro. Os galeses possuíam uma terra bem-aventurada a que chamavam Ynisvitrin — a Ilha de Vidro. E um dos nomes do reino dos mortos dos germânicos era *Glasberg* — Terra do Vidro. Também o Apocalipse se refere ao Mar de Vidro.

A maior parte dos paraísos é adornada de edifícios, e estes, tal qual as árvores, as águas, os montes e as campinas, refulgem de pedrarias. Todos conhecemos a Nova Jerusalém: "E sua muralha fora erigida em jaspe, e a cidade de ouro puro e vidro cristalino. E os alicerces da muralha da cidade eram inteiramente ornados de pedras preciosas".

Descrições semelhantes podem ser encontradas na literatura doutrinária do bramanismo, do budismo e do islamismo. O céu é sempre uma região de pedras preciosas. Qual a razão para isso? Os que raciocinam baseados em todas as atividades humanas, dentro de um quadro de referência social e econômica, hão de encontrar respostas deste gênero: as gemas são raríssimas na Terra. Poucos as possuem. A fim de encontrar uma compensação para isso, os doutrinadores dessa maioria assolada pela pobreza recobriram seus paraísos imaginários de pedras preciosas. Essa hipótese do "tesouro no Céu" contém, sem dúvida, alguma verdade; mas não consegue explicar por

que as pedras preciosas chegaram a ser consideradas como tal em nosso mundo.

O homem tem consumido tempo, energias e dinheiro, em enorme escala, para encontrar, explorar e lapidar essas pedras brilhantes. Por quê? O utilitário não consegue oferecer explicação para um tão fantástico comportamento. Mas, tão logo se levam em conta os fatos da experiência visionária, tudo se aclara. Nas visões, o homem encontra uma profusão do que Ezequiel chama de "pedras de fogo" e Weir Mitchell descreve como "frutos transparentes". Essas coisas têm luz própria, exibem um colorido preternatural e possuem um valor também extraterreno. Os objetos materiais que mais se assemelham a essas fontes de iluminação das visões são as pedras preciosas. Adquirir uma dessas pedras é possuir algo cuja preciosidade está assegurada pelo fato de elas existirem no Outro Mundo.

Daí essa paixão, de outro modo inexplicável, que o homem possui pelas gemas; e essa atribuição que ele faz de virtudes terapêuticas e mágicas a tais pedras. A cadeia causai — disso estou certo — começa no Outro Mundo psicológico da experiência visionária, desce à terra e remonta novamente ao Céu do Outro Mundo teológico. Sob esse aspecto, as palavras de Sócrates, no *Fédon*, assumem um valor novo. Existe, diz-nos ele, um mundo ideal, acima e além do mundo material. "Nessa outra terra as cores são muito mais puras e esplendorosas do que cá embaixo [...] As próprias montanhas, as pedras mesmas, possuem maior brilho e matizes mais belos, por sua nitidez e intensidade. As pedras preciosas deste mundo inferior — nossas apreciadíssimas cornalinas, nossos jaspes, esmeraldas, e todas as demais, não passam de minúsculos fragmentos dessas pedras das alturas. Na outra terra, não há pedra que não seja preciosa nem exceda em beleza quaisquer de nossas gemas."

Em outras palavras: as pedras preciosas o são porque guardam uma débil semelhança com as luminosas maravilhas entrevistas pela percepção interior do visionário. "O panorama desse mundo", diz Platão, "é uma visão para espectadores bem-aventurados"; pois ver as coisas "tais como elas são em si mesmas" é uma bênção suprema e inexprimível.

Entre os povos que desconhecem o vidro ou as pedras preciosas, o céu é adornado, não com minerais, mas com flores. Na maioria dos Outros Mundos, descritos pelos escatologistas primitivos, crescem flores de um esplendor preternatural; e mesmo nos paraísos das religiões mais avançadas, refulgentes de pedrarias e de vidro, elas conservam seu lugar. Basta que nos lembremos do lótus das tradições brâmane e budista, das rosas e lírios do Ocidente.

"Deus primeiro plantou um jardim." Essa afirmação encerra uma profunda verdade psicológica. A floricultura tem sua origem — ou, seja como for, uma de suas origens — no Outro Mundo dos antípodas da mente. Quando os fiéis oferecem flores diante do altar, estão devolvendo aos deuses coisas que eles sabem ou (caso não sejam visionários) sentem, vagamente, serem originárias do Céu.

E essa devolução a sua origem não é mero simbolismo; é também uma questão de experiência imediata, pois o tráfego entre nosso Velho Mundo e seus antípodas, entre o Aqui e o Além, faz-se ao longo de uma estrada de dupla circulação. As gemas, por exemplo, vêm do céu visionário da alma, mas também podem transportar a alma de volta a esse céu. Contemplando-as, os homens se sentem literalmente *transportados*, levados para essa Outra Terra do diálogo platônico, ao recanto encantado onde cada seixo é uma pedra preciosa. E efeitos semelhantes podem ser produzidos por artefatos de vidro ou metal, candeieiros luzindo na escuridão, imagens e adornos de cores brilhantes, flores, conchas e penas ou por panoramas vistos à luz transfiguradora da

aurora ou do crepúsculo, como Shelley viu Veneza, do alto dos montes Eugêneos.

Na verdade, podemos nos arriscar a uma generalização e dizer que tudo que, na natureza ou numa obra de arte, lembra esses objetos imensamente valiosos, dotados de luz interior, encontrados nos antípodas da mente, é capaz de induzir, ainda que de forma apenas parcial e atenuada, a experiência visionária. Quanto a isto, um hipnotizador nos dirá que, se um paciente puder ser induzido a fixar fixa e atentamente um objeto brilhante, poderá entrar em transe. E que, quer ele entre em transe ou apenas mergulhe em sono hipnótico, estará perfeitamente apto a ter visões interiores e, no primeiro caso, a ver o mundo exterior transfigurado.

Mas, finalmente, como e por que a vista de um objeto brilhante haverá de induzir um transe ou um estado de devaneio? Será isso, como afirmavam os vitorianos, simples questão de fadiga ocular de que venha a resultar uma exaustão nervosa generalizada? Ou será mais razoável explicar o fenômeno em termos puramente psicológicos, dizendo que a concentração, conduzindo ao monoideísmo, acaba por produzir a dissociação?

Há, porém, ainda uma terceira hipótese: os objetos brilhantes podem recordar a nosso inconsciente as visões que ele desfruta nos antípodas da mente, e essas obscuras insinuações da vida no Outro Mundo são tão fascinantes que passamos a dar menos atenção a este mundo e, assim, nos tornamos capazes de experimentar, conscientemente, algo que, no inconsciente, jamais nos abandona.

Vemos, pois, que há certas cenas na Natureza, certas classes de objetos, certas substâncias, que possuem o poder de transportar nossa mente para seus antípodas, para longe do Aqui de todos os dias, conduzindo-a ao Outro Mundo da Visão. De modo idêntico, no reino da arte encontramos certas obras, e até certos gêneros de obras, em que se evidencia o mesmo poder de arrebatar a mente do observador. Essas obras provocadoras de visões podem ter sido executadas com substâncias já de si produtoras de êxtase, tais como o vidro, os metais, as pedrarias ou suas imitações, ou então devem seu poder a representar, de modo particularmente expressivo, um objeto ou cena que possua tal faculdade. As obras que encerram maior poder de transporte são as realizadas por criaturas que já possuem, elas mesmas, experiência visionária, embora seja possível que artistas razoavelmente bons, seguindo uma fórmula já consagrada, criem obras que encerrem ao menos alguma força.

De todas as artes propiciadoras de visões, as que estão mais à mercê de suas matérias-primas são, sem dúvida, a ourivesaria e a joalheria. Os metais polidos e as pedras preciosas são tão intrinsecamente arrebatores que mesmo um vitoriano, até um joalheiro modernista, são artífices do êxtase. E, quando a esse encantamento natural do metal refulgente e das pedras cintilantes se acrescenta a magia das formas sublimes e das cores artisticamente combinadas, encontramos-nos em presença de um genuíno talismã.

A arte religiosa sempre, e em toda parte, fez uso desses objetos propiciadores de visões. O santuário de ouro, a estátua criselefantina, o símbolo ou a imagem recobertos de pedrarias, os refulgentes paramentos do altar são coisas que encontramos tanto na Europa contemporânea como no Egito antigo, na Índia como na China, entre os gregos, os incas ou os astecas.

Os produtos da ourivesaria são intrinsecamente inspiradores. Têm seu lugar no âmago de cada Mistério, em tudo que é sagrado. Essa joalheria litúrgica sempre esteve associada com a luz de lâmpadas e velas. Para Ezequiel, a gema era uma pedra de fogo;

reciprocamente, a chama é uma gema viva, dotada de todo o poder arrebatador que pertence à pedra preciosa e, em grau menor, ao metal polido. Esse poder de transporte da chama aumenta na razão da profundidade e da escuridão que a circunda. Os templos mais profundamente inspiradores são as cavernas de luz crepuscular, onde umas poucas velas dão vida às arrebatadoras preciosidades do altar.

Não se pode dizer que, como produtor de visões, o vidro seja menos eficiente que as gemas naturais. Na verdade, sob certos aspectos, ele é ainda mais eficaz, pela simples razão de ser mais abundante que estas últimas. Graças ao vidro, todo um edifício — como a Sainte Chapelle e as catedrais de Chartres e Sens — pode ser transformado em um mundo de enlevo e êxtase. Foi o vidro que permitiu a Paolo Uccello construir uma jóia circular com quatro metros de diâmetro — seu grandioso vitral da Ressurreição, talvez a mais extraordinária das obras de arte extasiantes já produzidas.

Não há dúvida de que, para os homens da Idade Média, a experiência visionária era de suprema importância. E tão valiosa era ela que não hesitavam em pagá-la em dinheiro arduamente ganho. No século XII, foram postas caixas de coleta nas igrejas visando à instalação e conservação dos vitrais coloridos. Suger, o abade de Saint Denis, conta-nos que elas ficavam sempre repletas.

Mas não se pode esperar, de artistas que se prezem, que se limitem a continuar repetindo o que seus pais já haviam feito com suprema perfeição. No século XIV, a cor cedeu seu lugar à grisalha, e os vitrais perderam sua faculdade de propiciar visões. Quando, no fim do século seguinte, o colorido voltou a predominar, os pintores em vidro tiveram o desejo — e para isso estavam tecnicamente preparados — de imitar a pintura da Renascença, mas dessa vez em vidros transparentes. Os resultados foram muito interessantes, mas suas obras não eram arrebatadoras da mente.

Veio então a Reforma. Os protestantes desaprovavam a experiência visionária e atribuíam à palavra impressa uma virtude mágica. Em um templo de janelas claras, os fiéis poderiam ler suas Bíblias e livros de orações sem que fossem tentados a fugir, do sermão, para o Outro Mundo. Do lado católico, os homens da Contra-Reforma viram-se a braços com duas idéias: criam eles que a experiência visionária era uma boa coisa, mas, por outro lado, também acreditavam no supremo valor da imprensa.

Nas novas igrejas, raramente eram instalados vitrais coloridos, e em muitos dos templos mais antigos substituíam-nos, parcial ou totalmente, por vidro branco. A luz plena permitia aos fiéis acompanhar o ofício em seus livros, ao mesmo tempo em que lhes possibilitava contemplar as arrebatadoras obras criadas pelas novas gerações de escultores e arquitetos barrocos. Essas peças eram executadas em metal e em pedra polida. Para onde quer que o fiel se voltasse, encontraria o luzir do bronze, o suave brilho do mármore colorido ou a extraterrena alvura da estatuária.

Nas raras ocasiões em que os promotores da Contra-Reforma fizeram uso do vidro, ele atuou como substituto do diamante, e não de rubis e safiras. O cristal facetado entrou na arte religiosa no século XVII e, nas igrejas católicas, chegou até nossos dias sob a forma de inúmeros lampadários. (Esses ornamentos fascinantes e ligeiramente ridículos estão entre os pouquíssimos artifícios propiciadores de visões permitidos pelo islamismo. As mesquitas não possuem imagens ou relicários, mas, ainda assim, sua austeridade é por vezes atenuada, no Oriente Próximo, pela arrebatadora cintilação dos cristais rococó.)

Do vidro, pintado ou lapidado, passemos para o mármore e outras pedras que

aceitam um alto polimento e podem ser utilizadas em grande quantidade. O fascínio exercido por tais pedras pode ser medido pelo tempo e trabalho consumidos em sua obtenção. Em Baalbeck,* por exemplo, bem como a uns trezentos ou quatrocentos quilômetros mais para o interior, em Palmira, encontramos, entre as ruínas, colunas de granito róseo de Assuã. Esses grandes monólitos foram extraídos no Egito Superior, transportados Nilo abaixo em barcaças, cruzaram o Mediterrâneo até Biblos ou Trípolis e, de lá em diante, foram puxados, por bois, mulas e homens, montanha acima, até Homs e daí para o sul, até Baalbeck, ou para leste, através do deserto, até Palmira.

Que obra de gigantes! E, do ponto de vista utilitário, quão maravilhosamente vazia! Mas é evidente que ela teria de possuir um objetivo — um objetivo situado em região que estava além da mera utilidade. Polidas até adquirirem o brilho de uma visão, as róseas colunas proclamavam seu visível parentesco com o Outro Mundo. À custa de enormes esforços, os homens haviam-nas transportado de suas jazidas no Trópico de Câncer; e agora, como recompensa, as pedras estavam transportando seus transportadores pelo caminho dos antípodas da mente.

**Antiga Heliópolis. Hoje famosa por suas ruínas, está situada em fértil vale ao pé do Antilíbano, a uns sessenta quilômetros de Damasco. Duas vezes saqueada -pelos árabes, em 748, e por Tamerlão, em 1401 —, foi completamente destruída em 1759 por um terremoto.*

A questão da utilidade e dos motivos que se situam além do utilitarismo surge, uma vez mais, com relação à cerâmica. Poucas coisas são mais úteis, mais absolutamente indispensáveis do que potes, pratos e jarros. Mas, ao mesmo tempo, poucos seres humanos preocupam-se menos com a utilidade das coisas que os colecionadores de porcelana e de barro vitrificado. Dizer que essas pessoas têm fome de beleza não é uma explicação satisfatória. A invariável fealdade dos lugares onde se encontram com tanta frequência belas peças de cerâmica é uma prova suficiente de que o anseio desses colecionadores não está no belo em todas as suas manifestações, mas apenas em um gênero especial de beleza — a graça dos reflexos das superfícies curvas, do suave brilho da argila vitrificada, das superfícies luzentes e polidas. Em outras palavras: a beleza que transporta quem a observa porque ela lhe faz lembrar, implícita ou explicitamente, o brilho e as cores preternaturais do Outro Mundo. Antes de tudo, a arte do oleiro é um artesanato secular; mas é ao mesmo tempo uma arte à qual seus inúmeros cultores se têm dedicado com um respeito quase idolatra. No entanto, de tempos em tempos, vem ela sendo posta a serviço da religião. Vamos encontrar azulejos nas mesquitas e, aqui e ali, em igrejas cristãs. Da China nos vêm luzentes imagens de cerâmica representando deuses e santos. Na Itália, Luca delia Robbia criou um céu de vítreo anil para suas brilhantes e néveas Madonas e Meninos-Deuses. A argila cozida é mais barata que o mármore e, se convenientemente trabalhada, quase tão arrebatadora.

Platão e — durante um florescimento posterior da arte religiosa — Santo Tomás de Aquino afirmavam que as cores vivas e puras faziam parte da verdadeira essência da beleza artística. Um Matisse, nesse caso, deveria ser intrinsecamente superior a um Goya ou um Rembrandt. Basta que se traduzam as abstrações do filósofo para termos concretos, e verificar-se-á que essa fórmula geral de beleza por meio de cores puras e brilhantes é absurda.

Mas, embora insustentável nos termos em que foi posta, a veneranda teoria não é inteiramente destituída de fundamento. Cores puras e brilhantes são características do Outro Mundo. Em consequência, as obras de arte assim pintadas são suscetíveis de, em circunstâncias favoráveis, transportar, na direção de seus antípodas, a mente de quem as

observe. As cores puras e brilhantes não fazem parte da essência da beleza, na acepção geral dessa palavra, e sim, tão-somente, de um tipo especial de beleza — a visionária. As igrejas góticas e os templos gregos, as estruturas do século XIII de nossa Era e do século v a.C., todas elas eram vivamente coloridas. Para os gregos, bem como para os homens da Idade Média, essa arte de feira de amostras e de museu de cera era, evidentemente, arrebatadora. Para nós, ela se nos afigura deplorável. Preferimos nossos Praxíteles puros, nossos mármore e calcários *au naturel*. Por que haverá nosso gosto de ser tão diferente, sob esse aspecto, do de nossos antepassados? A razão, creio eu, é porque nos tornamos por demais acostumados aos pigmentos puros e brilhantes para nos deixarmos impressionar por eles. Admiramo-los, naturalmente, quando os vemos em uma obra grandiosa ou sutil. Mas eles, em si, não mais nos arrebataam.

Os saudosistas queixam-se da monotonia das cores de nossos dias e traçam um paralelo, que nos é desfavorável, com o brilho alegre do tempo antigo. Mas, na realidade, há uma profusão muito maior de cores no mundo atual do que no antigo. O lápis-lazúli e a púrpura de Tiro eram preciosas raridades; os ricos veludos e brocados dos guarda-roupas principescos, as tapeçarias tecidas ou bordadas dos tempos medievais e do começo de nossa Era estavam restritos a uma minoria de privilegiados.

Mesmo os grandes da Terra só dispunham de uma quantidade bem reduzida desses arrebatadores tesouros. Ainda no século XVII, os monarcas possuíam tão poucos móveis que tinham de viajar de um para outro palácio seguidos por carroças repletas de baixelas, roupa de cama, tapetes e cortinas. A grande massa da população só dispunha de pano tecido em casa e de uns poucos corantes vegetais; para a decoração interna de seus lares tinha de contentar-se, no máximo, com as cores que a terra lhe proporcionava, mas, via de regra, "o chão era de alvenaria e as paredes, de estéreo".

Nos antípodas da mente de cada um jazia o Outro Mundo, onde a luz e as cores eram extraterrenas, havia gemas ideais e ouro irreal. Mas, diante de cada par de olhos, surgia apenas a negra miséria da choupana que lhe servia de lar, a poeira ou a lama da rua de aldeia, o branco sujo, os verdes desbotados e encardidos da roupa andrajosa. Daí aquela sede febril, quase desesperada, por cores puras e brilhantes, bem como o violento efeito por elas produzido sempre que, no templo ou na corte, faziam sua aparição. Hoje em dia, a indústria química produz tintas e corantes de uma variedade infinita e em grande abundância. Há, no mundo moderno, cores vivas em quantidade suficiente para permitir a confecção de bilhões de flâmulas e revistas coloridas; de milhões de sinais de tráfego; de luzes traseiras, carros de bombeiros e de empresas de refrigerantes às centenas de milhares; tapetes, papéis de parede e arte abstrata aos quilômetros quadrados.

A familiaridade traz consigo a indiferença. Já vemos cores puras e brilhantes em demasia nas lojas americanas, para que as achemos intrinsecamente arrebatadoras. E, neste ponto, cumpre-nos assinalar que, com sua assombrosa capacidade para nos proporcionar o máximo de suas melhores criações, a moderna tecnologia está tendendo para desvalorizar os produtores de êxtases tradicionais. A iluminação de uma cidade, por exemplo, era outrora um acontecimento raro, reservado para as vitórias e festas nacionais, a canonização de santos e a coroação de reis. Hoje ela se processa todas as noites e celebra as virtudes de marcas de cigarro, bebidas e pastas de dentes.

Na Londres de há meio século, as letras luminosas a projetar-se contra o céu eram uma novidade, e tão raras eram que rasgavam o manto da noite "quais pedras de um adereço". Da outra margem do Tâmsa, na velha Shot Tower, as letras douradas e rubras eram encantadoramente belas — uma *féerie*. Hoje não há mais encantamento. O

néon está em toda parte e, assim sendo, perdeu seu efeito sobre nós, a não ser, talvez, o de nos fazer lembrar, saudosos, as noites de antanho.

Só à luz dos refletores é que as coisas readquirem aquele valor extraterreno que, na era da candeia e da vela, ou mesmo na do gás e da lâmpada de filamento de carvão, emanava quase que de qualquer ilha de luz que brotasse nas trevas infinitas. Batidos pelos refletores, o Fórum Romano ou a Notre-Dame de Paris são formas fantásticas, que têm o poder de transportar a mente de quem os observe para o Outro Mundo.³

A tecnologia moderna está tendo, sobre o vidro e os metais polidos, o mesmo efeito desvalorizante já mencionado com relação à iluminação e às cores puras e vivas. João de Patmos e seus contemporâneos só podiam conceber paredes de vidro na Nova Jerusalém. Hoje em dia elas constituem coisa corriqueira em qualquer edifício de escritórios ou residências modernas. E essa abundância de vidro tem sido acompanhada, *pari passu*, por idêntica abundância de cromados e niquelados, de alumínio e aço inoxidável, de um sem-número de ligas, novas e velhas. As superfícies metálicas piscam para nós nos quartos de banho, brilham na pia da cozinha, saem falseando, estrada afora, em automóveis e trens.

3. Ver Apêndice III

Aqueles suntuosos reflexos de superfícies convexas, que tanto fascinaram Rembrandt, a ponto de ele jamais se cansar de representá-las em seus quadros, são hoje coisas banais no lar, na rua e na fábrica. Desapareceu o refinamento do prazer incomum. O que, outrora, constituiu um extraordinário enlevo de visionário foi agora transformado em pedaço de linóleo desprezado.

Tratei, até aqui, apenas dos objetos propiciadores de visões e de sua desvalorização psicológica, produzida pela tecnologia moderna. É tempo de apreciarmos, agora, os artificios puramente artísticos, por meio dos quais foram criadas as obras de arte desse gênero.

A luz e a cor tendem a adquirir características extraterrenas quando vistas em meio à escuridão. A *Crucificação*, de Fra Angélico, existente no Museu do Louvre, possui um fundo negro. O mesmo se dá com os afrescos da Paixão, pintados por Andréa dei Castagno para as freiras de Santa Apolônia, em Florença. Daí o valor visionário, o estranho poder arrebatador dessas obras extraordinárias. Em modalidade artística e psicológica inteiramente diversa, o mesmo artifício foi empregado por Goya em suas águas-fortes. Aqueles homens alados, aquele cavalo equilibrado sobre a corda, a imensa e horrível encarnação do Terror — todos realçados, como se iluminados por refletores, contra um fundo de impenetrável negrume.

Com a criação da técnica do claro-escuro, nos séculos XVI e XVII, a noite deixou o plano de fundo e se instalou no quadro, que se tornou palco de uma espécie de luta de maniqueus entre a Luz e a Sombra. Ao tempo em que foram pintadas, essas obras devem ter possuído um grande poder arrebatador. Para nós, que já vimos uma grande quantidade de obras dessa espécie, a maioria delas nos parece apenas teatral. Mas umas poucas, tais como o *Entombment* [Funeral], de Caravaggio, uma boa dúzia de mágicas pinturas de Georges de Latour⁴ e todos esses visionários Rembrandts, em que as luzes têm a intensidade e a expressão do fulgor dos antípodas da mente, em que as sombras estão prenhes de potencialidade, aguardando a ocasião de se tornarem reais, de se fazerem notadas por nosso consciente, umas poucas, dizíamos, ainda conservam seu encantamento.

Na maioria dos casos, o motivo ostensivo dos quadros de Rembrandt é retirado

da vida real ou da Bíblia — um menino estudando ou o banho de Betsabé; uma mulher vadeando um pântano ou Cristo diante de Seus juizes. Mas, de quando em vez, essas mensagens do Outro Mundo são transmitidas por meio de um personagem que não foi retirado da vida cotidiana ou da história, mas do reino dos símbolos do inconsciente. Há, no Louvre, um *Méai-tation du philosophe* [Meditação do filósofo] cujo motivo simbólico nada mais é senão a mente humana com suas abundantes trevas, seus momentos de fulgor intelectual e visionário, suas misteriosas escadarias em caracol que se dirigem, subindo ou descendo, para o desconhecido. Lá está o meditativo filósofo, sentado em sua ilha de luz interior. Do lado oposto do simbólico aposento, em outra ilha mais rósea, uma velha mulher curva-se diante da terra; uma chama ilumina-lhe a face e a transfigura. E podemos apreciar, perfeitamente ilustrado, o impossível paradoxo e verdade suprema: a percepção é (ou no mínimo pode, deve ser) o mesmo que a Revelação; a Realidade reponta de cada circunstância, a Unidade está total, infinitamente presente em tudo o que é particular.

4. Ver Apêndice IV.

De par com as luzes e cores preternaturais, com as gemas e com as formas sempre em mutação, os visitantes dos antípodas da mente descobrem um mundo de panoramas sublimemente belos, de uma arquitetura viva e de figuras heróicas.

O poder arrebatador de muitas obras de arte pode ser atribuído ao fato de que seus criadores pintaram cenas, pessoas e objetos que fazem recordar, a quem os examine, aquilo que ele, consciente ou inconscientemente, sabe a respeito do Outro Mundo dos antípodas de sua própria mente.

Começemos pelos habitantes humanos (ou, melhor, mais que humanos) dessas regiões distantes. Blake chamou-os de Querubins. E, com efeito, é isso que eles são — o original psicológico desses seres que, na teologia de cada religião, servem de intermediários entre o homem e a Serena Luz. Esses personagens mais que humanos das experiências visionárias jamais "fazem algo". (Também os bem-aventurados jamais "fazem algo" no Céu.) Contentam-se, simplesmente, em existir.

Essas figuras heróicas das experiências visionárias do homem têm aparecido na arte religiosa de todas as culturas, sob vários nomes e ataviadas com as mais diversas roupagens. Às vezes são representadas em repouso; outras, praticando ações históricas ou mitológicas. Mas a ação, como já vimos, não assenta aos habitantes dos antípodas da mente. Trabalhar é a lei de *nossa* existência. A lei *deles* é nada fazer. Quando forçamos esses serenos personagens a desempenhar uma parte em um de nossos humaníssimos dramas, estamos falseando a verdade visionária. Essa é a razão pela qual as mais arrebatadoras (embora não necessariamente as mais belas) imagens dos Querubins são aquelas que os mostram tais como eles são em seu hábitat — sem fazer coisa alguma.

E isso contribui para a impressão esmagadora, mais que meramente estética, causada no espectador pelas grandiosas obras-primas estáticas da arte religiosa. As figuras esculpidas das divindades e dos soberanos sagrados do Egito; as Madonas e os Criadores, dos mosaicos bizantinos; os *Bodhisattvas* e *Lohans* da China; os Budas sentados, de Khmer; as colunas e estátuas de Copán*; os ídolos de madeira da África Tropical, todos têm uma característica em comum — uma profunda imobilidade. E é precisamente isso que lhes confere sua qualidade inspiradora, seu poder de transportar o observador para fora do Velho Mundo da experiência cotidiana; para muito além, na direção dos antípodas visionários da psique humana.

E evidente que não há virtude intrínseca na arte estática: estática ou dinâmica,

uma obra medíocre será sempre medíocre. Mas, admitida a igualdade de condições dos demais elementos de duas obras, a que contiver uma figura heróica em repouso possuirá maior poder arrebatador que a outra, na qual o personagem for representado em ação.

O Querubim vive no Paraíso e na Nova Jerusalém — em outras palavras, em meio a prodigiosos edifícios situados entre jardins magníficos e rios, tendo ao fundo planícies e montanhas, rios e o mar. Isso é uma questão de experiência direta, um fato psicológico que vem sendo constatado no folclore e na literatura religiosa de todas as épocas e países. No entanto, não tem sido encontrado na arte pictórica.

** Antiga cidade de Honduras, hoje em ruínas, sobre o rio Copán, onde existem notáveis peças arqueológicas de origem índia.*

Reverendo a evolução das culturas humanas, chegamos à conclusão de que o paisagismo, em algumas, simplesmente não existiu, é rudimentar em outras e, finalmente, é de criação recente em outras mais. Na Europa, ele só atingiu seu pleno desenvolvimento como arte há uns quatro ou cinco séculos; na China, há no máximo um milênio; na Índia, praticamente nunca.

Isso é um fato curioso que merece uma explicação. Por que haveria a paisagem de encontrar guarida na literatura visionária de determinadas épocas e culturas, mas não em sua pintura? Assim situado, o problema se soluciona por si mesmo: as criaturas podem contentar-se com a mera expressão verbalística desse aspecto de sua experiência visionária e não sentir necessidade para sua interpretação em termos pictóricos.

Que isso acontece freqüentemente com os indivíduos, é fora de dúvida. Blake, por exemplo, viu paisagens visionárias "de uma perfeição que vai além de tudo o que a Natureza mortal e transitória possa produzir" e "infinitamente mais perfeitas e ordenadas que quaisquer coisas jamais vistas por olhos humanos". Eis uma descrição desse panorama visionário, feita por Blake em uma das reuniões em casa da sra. Aders: "Outro dia, à tardinha, andando a pé, cheguei a um prado e vi, em seu canto mais afastado, um curral de ovelhas. Num plano mais próximo, o solo estava coberto de flores; e tanto o curral repleto de juncos como seus lanudos inquilinos possuíam uma estranha beleza pastoral. Mas, quando voltei a olhar, já não havia mais rebanho vivo, e sim belas esculturas".

Representada com o auxílio das tintas, essa visão poderia, creio eu, lembrar a beleza inexcelsível de um dos mais vigorosos esboços a óleo de Constable, que representa um animal no mágico estilo realista do carneiro aureolado de Zurbarán, hoje exposto no Museu de San Diego. Mas Blake jamais produziu qualquer coisa que, mesmo de longe, lembrasse um tal quadro.

Ele se contentava em falar e escrever sobre os panoramas que divisava em suas visões e em se concentrar em seus desenhos do *Querubim*.

O que é verdade para um artista, individualmente, bem pode ser verdade para toda uma escola. Há inúmeras coisas que o homem, apesar de experimentar, não escolhe para representar; por outro lado, coisas há que, tendo sido experimentadas, ele as procura exprimir com o auxílio de apenas uma de suas artes. Ainda em outros casos, ele se expressará valendo-se de modos que não possuem afinidade imediatamente identificável com a experiência original. Sob esse último aspecto, o dr. A. K. Coomaraswamy tem observações interessantes a respeito da arte mística do Extremo Oriente — aquela em que "os símbolos e os significados das coisas não podem ser divididos" e "não se faz distinção entre 'existência' e 'significado' de uma coisa".

O supremo exemplo dessa arte mística é o paisagismo de inspiração Zen, que surgiu na China durante a Segunda Dinastia Sung e renasceu no Japão quatro séculos mais tarde. A Índia e o Oriente Próximo não conhecem o paisagismo místico, embora possuam seus equivalentes: "Na Índia, a pintura, a poesia e a música em louvor a Vishnu, em que o tema é o amor sexual; a poesia e a música sufistas, na Pérsia, dedicadas aos prazeres da embriaguez"⁵.

"O leito", como o define pitorescamente o ditado italiano, "é a ópera do pobre." De modo análogo, o sexo é o paisagismo do hindu; o vinho, o impressionismo persa. E isso, evidentemente, porque as experiências da união sexual e da embriaguez gozam daquela diversidade essencial característica de todas as visões, inclusive na de paisagens.

5. Coomaraswamy, A. K. *The Transformation of Nature in Art*, p. 40.

Se, em certa época, o homem encontrou satisfação em determinada atividade, é de presumir-se que, até então, deveria ter havido qualquer outra coisa que a substituísse. Na Idade Média, por exemplo, os homens tinham uma preocupação obsessiva, quase maníaca, por palavras e símbolos. Qualquer coisa, na Natureza, era imediatamente considerada a ilustração concreta desta ou daquela noção formulada em um dos livros ou lendas considerados sagrados pela opinião corrente.

No entanto, em outros períodos da História, o homem encontrou uma profunda satisfação em reconhecer a diversidade autônoma da Natureza, incluindo muitos aspectos da qualidade humana. A manifestação dessa diversidade foi expressa em termos de arte, religião ou ciência. Quais seriam os equivalentes medievais de Constable e da ecologia, da observação dos pássaros e das Eleusínias*, da microscopia e dos ritos de Dionísio, e do *haiku* japonês? Creio que poderão ser encontrados, em um extremo da escala, nas Saturnais e, do outro lado, no misticismo. Carnavais, Festas da Primavera, bailes de máscaras são coisas que permitem uma constatação direta da diversidade animal, subjacente à personalidade individual e social. A contemplação inspirada revela o extremo oposto dessa diversidade da sublime Despersonalização. E algures, entre esses dois extremos, situam-se as experiências dos visionários e das artes propiciadoras de visões, por meio das quais se busca retomar e refundir essas experiências — a arte do joalheiro, do fabricante de vidro pintado, do tapeceiro, do pintor, do poeta e do músico.

**Os festivais de Elêusis ou Eleusínias, em que se celebravam os mistérios de Demétrio e Perséfone, na cidade grega de Elêusis, próxima a Atenas.*

A despeito de uma História Natural que não passava de um conjunto de símbolos monotonamente moralistas, sob o jugo de uma teologia que, em vez de encarar as palavras como a representação das coisas, tratava essas coisas e os fatos como demonstrações das palavras bíblicas e aristotélicas, apesar disso tudo nossos antepassados permaneceram relativamente sãos. E isso lhes foi possível graças à fuga periódica à asfixiante prisão de sua presunçosa filosofia racionalista, de sua ciência antropomórfica, autoritária e não-experimental, de sua religião demasiadamente rígida, para mundos não-verbalistas, inumanos, habitados por seus instintos, pela fauna visionária dos antípodas de suas mentes e — mais além, embora ainda incluído nessa totalidade — graças ao Espírito Interior.

Mas volvamos, desta extensa porém necessária digressão, para o caso particular a que nos propuseramos. As paisagens são, como já vimos, um componente normal da experiência visionária. Na literatura antiga, tanto folclórica como religiosa, encontramos descrições de paisagens visionárias; mas o paisagismo só fez sua aparição em época

relativamente recente. Ao que foi dito, à guisa de explicação, sobre equivalentes psicológicos, desejo acrescentar umas poucas observações com relação à natureza do paisagismo como arte propiciadora de visões.

Começemos por formular uma pergunta: quais os panoramas — ou, para empregar termos mais gerais, quais as representações de objetos naturais — que são mais arrebatadores, mais intrinsecamente estimuladores de visões? À luz de minha própria experiência e do que tenho ouvido de outras pessoas sobre suas reações diante de obras de arte, procurarei respondê-la. Admitida a premissa de que haja identidade entre todas as demais condições (pois nada poderá compensar a falta de talento do artista), as pinturas mais extasiantes são, em primeiro lugar, as que representam objetos naturais muito afastados e, em segundo, aquelas que os reproduzem bastante próximos a nós.

A distância introduz encanto na paisagem, e o outro modo de consegui-lo é com a proximidade. Uma paisagem Sung, de longínquas montanhas, nuvens e torrentes, é extasiante, mas o mesmo se dá com o grande-plano* das folhas tropicais, nas florestas de Rousseau, o Aduaneiro. Quando examino uma paisagem Sung, lembro-me (ou uma de minhas despersonalizações se recorda) dos despenhadeiros, das intermináveis planuras, dos luminosos céus e mares dos antípodas da mente. Também o que se esvai na neblina e nas nuvens, aquele súbito surgir de formas estranhas, intensamente definidas — seja uma rocha desgastada ou um velho pinheiro retorcido por anos de luta contra os ventos —, essas também são coisas arrebatadoras, pois me fazem lembrar, consciente ou inconscientemente, a singularidade e o mistério essenciais do Outro Mundo.

Coisa idêntica se dá com os grandes-planos. Olho para essas folhas, com sua textura de nervuras, suas listras e seus desenhos; contemplo o intricado desse entrelaçado de verdura, e algo, dentro de mim, recorda-me aqueles desenhos vivos, tão característicos do mundo das visões, naquela infinita sucessão de formas geométricas a brotar e a proliferar-se, a transformar-se em objetos; de coisas que vão se transmutando indefinidamente em outras.

O Outro Mundo se assemelha, por um de seus aspectos, a essa pintura em grande-plano de uma floresta, e por isso ela me transporta e faz-me ver uma obra de arte transfigurar-se em algo mais — em algo além da arte.

*Na tradução de *close-up* deu-se preferência à expressão *grande-plano*, já consagrada entre nossos técnicos de cinema, e isso porque *close-up* é termo técnico da arte cinematográfica.

Lembro-me — e com que nitidez, embora isso se tenha passado há muitos anos — de uma conversação que tive com Roger Fry. Falávamos sobre os *Nenúfares* de Monet. Eles não tinham o direito — insistia Roger — de serem tão horripelantemente desordenados, tão desprovidos de um plano de composição adequado. Estavam totalmente errados, do ponto de vista artístico. E, no entanto, ele se via forçado a admitir, e no entanto... E no entanto, devo acrescentar agora, eles eram arrebatadores. Um artista de uma virtuosidade aterradora havia decidido pintar um grande-plano de coisas naturais, vistas sob o prisma que lhes era peculiar, sem estarem referenciadas a noções meramente humanas — "Que é aquilo ou que deveria aquilo ser?". O homem — gostamos de dizer — é o parâmetro de todas as coisas. Mas para Monet, nessa ocasião, os nenúfares eram o parâmetro de si mesmos; e assim ele os pintou.

O mesmo ponto de vista inumano tem de ser adotado por qualquer artista que

procure reproduzir as cenas distantes. Quão minúsculos são, nas pinturas chinesas, os viajores que cruzam os vales! Quão frágil a choupana de bambu na encosta que os domina! E todo o resto da vasta paisagem é apenas vazio e silêncio. Essa revelação da solidão, levando sua própria vida segundo as leis de sua própria existência, transporta a mente para seus antípodas. Pois a Natureza primitiva guarda uma estranha similitude com esse mundo interior onde nossos desejos pessoais não são levados em conta nem são consideradas as preocupações constantes do homem em geral.

Apenas o plano-médio e o que poderíamos denominar de meio-primeiro-plano são estritamente humanos. Quando olhamos para muito perto ou para muito longe, ou o homem se desvanece inteiramente ou perde seu primado. O astrônomo olha para mais longe ainda que o pintor Sung; e vê ainda menos vida humana. Do lado oposto da escala das distâncias, o fisiologista, o químico, o físico, procuram o pormenor — o grande-plano da célula, da molécula, do átomo e do subátomo. Daquilo que, a seis metros, ou mesmo a uma extensão de braço, parecia um ser humano, nada mais resta.

Algo semelhante acontece ao artista míope e ao feliz apaixonado. No amplexo nupcial, as personalidades se fundem; o indivíduo (esse é o tema que se repete nos poemas e novelas de Lawrence) deixa de ser ele mesmo e se converte em parte do vasto universo impessoal.

Assim se dá com o artista que decide focalizar seus olhos para perto. Em sua obra, a humanidade perde a importância, chega a desaparecer inteiramente. Em vez de apreciar homens e mulheres a pregar suas grotescas peças perante a majestade do Céu, somos instados a contemplar os lírios, a meditar sobre a beleza extraterrena de *meras coisas* quando separadas de seu aspecto utilitário e representadas tal como são — em e por si próprias. Alternativamente (ou apenas em um estágio inicial do desenvolvimento artístico) o mundo inumano do grande-plano vai sendo reproduzido em desenhos. Esses desenhos são retirados, em sua maior parte, de folhas e flores — a rosa, o lótus, o acanto, a palma, o papiro — e são transformados, com repetições e variações, em algo arrebatadoramente memorativo das formas geométricas animadas do Outro Mundo.

As técnicas mais livres e mais realísticas, empregadas na representação da Natureza a curta distância, surgiram em data relativamente recente, embora bastante anterior à do início da representação dos cenários distantes, e que é (erradamente) a única a que damos o nome de paisagismo. Roma, por exemplo, possui paisagens

em grande-plano. O afresco de um jardim, que já serviu de adorno da vila de Livia, é um magnífico exemplo dessa forma de arte.

Por razões teológicas, o Islã teve de contentar-se, em grande parte, com arabescos — desenhos luxuriantes e continuamente variáveis (como nas visões) baseados em modelos naturais vistos de muito perto. Mas, mesmo no Islã, a genuína paisagem em grande-plano não era desconhecida. Nada há que possa exceder, em beleza e em poder arrebatador, os mosaicos dos jardins e edifícios da grande mesquita de Omayyad em Damasco.

Na Europa medieval, a despeito da obsessão dominante de transformar cada fato em um conceito e cada experiência direta em mero símbolo de algo que os livros contivessem, eram bastante comuns os grandes-planos realísticos de folhagens e flores. Vemo-los esculpidos nos capiteis de colunas góticas, tal como na Casa Capitular da Catedral de Southwell. Encontramo-los em pinturas de caça, quadros cujo assunto era essa coisa sempre presente na vida medieval — a floresta —, vista como o caçador ou o viajante desgarrado a vê, com todo o seu emaranhado complexo de folhagem

minuciosamente representado.

Os afrescos do palácio papal de Avinhão são, praticamente, os únicos remanescentes de uma forma de arte secular que, mesmo no tempo de Chaucer, era amplamente praticada. Um século mais tarde, essa modalidade de pintura chegou ao auge de sua perfeição em obras da magnificência e encantamento de um *Santo Humberto*, de Pisanello, e de uma *Caçada no bosque*, de Paolo Uccello, hoje no Ashmolean Museum de Oxford. As tapeçarias, com que os indivíduos de grandes posses da Europa Setentrional costumavam adornar suas residências, também estão intimamente relacionadas com os afrescos de florestas vistas em grande-plano. Entre os melhores exemplares de tais tapeçarias vamos encontrar obras de um poder de transporte realmente notável. A seu modo, são elas tão celestiais, tão poderosamente evocativas dos antípodas da mente quanto as grandes obras-primas da quintessência do paisagismo — as montanhas de Sung, em sua imensurável solidão; os rios de Ming, incomparavelmente belos; o azulado mundo subalpino, visto a distância por Ticiano; a Inglaterra de Constable; as Itálias de Turner e Corot; as Provenças de Cézanne e Van Gogh; as Ile-de-France, de Sisley e de Vuillard.

Por falar em Vuillard, ele foi um mestre cujas obras eram arrebatadoras, quer se tratasse de grandes-planos ou de panoramas distantes. Seus interiores burgueses eram obras-primas de arte propiciadora de visões, comparadas com as quais as obras de visionários do porte de um Blake e de um Odilon Redon parecem extremamente inconsistentes. Nos interiores de Vuillard, cada pormenor, por trivial ou mesmo por horrível que pudesse ser — o desenho de um papel de parede vitoriano, o bibelô modernista, o tapete de Bruxelas —, é visto e reproduzido qual jóia viva; e todas essas jóias são harmoniosamente combinadas em um todo que é uma nova jóia, de valor mais alto em sua intensidade visionária. E, quando os membros mais prósperos da classe média da Nova *Jerusalém* de Vuillard saem a passeio, não vão ter, como seria de supor, ao Departamento do Sena e Oise, e sim ao Jardim do Éden, a um Outro Mundo que ainda é, no fundo, idêntico a este, mas, por ser transfigurado, é extasiante⁶.

Só me dediquei, até este momento, à experiência visionária bem-aventurada, a sua interpretação em termos de teologia e a sua tradução em arte. Mas nem sempre essa experiência é celestial. Por vezes ela é terrível. Há inferno do mesmo modo como há céu.

6. Ver Apêndice V.

Assim como este, o inferno visionário possui sua luz e seu valor preternaturais. Mas seu significado é intrinsecamente aterrador, e a luz é a "luz fumegante" do *Livro tibetano dos mortos*, a "escuridão visível" de Milton. No *Journal d'une schizophrène* [Diário de uma esquizofrênica]⁷, registro autobiográfico da passagem de uma jovem pela loucura, o mundo do esquizofrênico é chamado *le pays d'éclairément* — "o país da iluminação". Esse é um nome que um místico bem poderia ter escolhido para designar seu paraíso.

Mas para a pobre Renée — a vítima da esquizofrenia — a iluminação é infernal: um intenso clarão elétrico sem uma sombra, ubíquo e implacável. Tudo o que, para o visionário são, é uma fonte de alegria, traz a Renée tão-somente pavor e um tétrico sentimento de irrealidade. O sol estívai é maligno; o brilho das superfícies polidas não sugere gemas, e sim maquinaria e chapas esmaltadas; a intensidade de existência que anima cada objeto, quando examinado de perto e abstraído seu aspecto utilitário, é sentida como uma ameaça.

E há, ainda, o horror infinito. Para o visionário são, a percepção do infinito em um finito particular é uma revelação de sublime imanência; para Renée, isso era uma comprovação do que ela chama *o sistema* — vasto mecanismo cósmico, que existe unicamente para produzir crime e castigo, solidão e irrealdade⁸.

7. *Séchéhaye, M. A. Journal d'une schizophrène. Paris, 1950.*

8. *Ver Apêndice VI.*

A sanidade mental é uma questão de gradação, e há um grande número de visionários que vê o mundo tal como Renée o viu, mas consegue, a despeito disso, viver fora dos manicômios. Tal como os visionários positivos, eles também vêem o Universo transfigurado — mas para pior. Tudo nele, das estrelas, no céu, à poeira sob seus pés, é indizivelmente sinistro e repugnante; cada acontecimento vem carregado de ódio, cada objeto acusa a presença de um Horror Interior infinito, todo-poderoso, eterno.

Esse mundo negativamente transfigurado consegue insinuar-se, de tempos em tempos, na literatura e nas artes. Ele desvirtua e ameaça, por meio das últimas paisagens de Van Gogh; foi o quadro e o tema de todos os contos de Kafka; foi o lar espiritual de Géricault,⁹ foi habitado por Goya durante os anos de sua surdez e solidão; foi entrevisto por Browning ao escrever *Childe Roland*; teve seu lugar, diante das teofanias, nas novelas de Charles Williams.

A experiência visionária negativa é, freqüentemente, seguida de sensações corpóreas de natureza bastante especial e característica. As visões felizes são, via de regra, associadas a uma sensação de separação do corpo, a um sentimento de despersonalização. (É, sem dúvida, esse sentimento que possibilita aos índios que praticam o culto do peiote usar a droga, não apenas como um atalho para atingir o mundo das visões, mas também como instrumento para criar uma solidariedade afetiva dentro do grupo de participantes.) Mas, quando as experiências visionárias são terríveis e o mundo se transfigura para pior, a individualização é intensificada e o visionário negativo sente-se preso a um corpo que parece tornar-se cada vez mais denso, mais comprimido, até que acaba por sentir-se reduzido à condição de torturada consciência de um aglutinado de matéria compacta, não maior que uma pedra que pudesse ser contida entre as mãos.

9. *Ver Apêndice VII.*

Vale a pena observar que muitos dos sofrimentos narrados nas várias descrições do Inferno são castigos de pressão e constrição. Os pecadores de Dante eram enterrados na lama, encerrados em troncos de árvores, aprisionados em blocos de gelo, esmagados entre rochas. Seu *Inferno* é psicologicamente verdadeiro. Muitas de suas punições são experimentadas pelos esquizofrênicos e por aqueles que tomam mescalina ou ácido lisérgico, sob condições desfavoráveis¹⁰.

Qual a natureza dessas condições desfavoráveis? Como e por que é o Céu transformado em Inferno?

Em certos casos, a experiência visionária negativa é o resultado de causas primordialmente fisiológicas. A mescalina tende, após sua ingestão, a se acumular no fígado. Se esse órgão estiver doente, isso pode levar a mente a sentir-se no Inferno. Mas, o que é mais importante, do ponto de vista de nosso presente estudo, é o fato de que a experiência visionária negativa pode ser produzida por meios puramente psicológicos. O temor e a angústia barram o caminho para o Outro Mundo celestial e mergulham no inferno quem ingerir a droga.

E o que é verdade para quem toma mesalina também é válido para os que têm visões espontâneas ou sob a influência do hipnotismo. Foi com base nesse fundamento psicológico que ergueu-se a doutrina teológica da preservação da fé — doutrina essa com que nos defrontamos em todas as grandes religiões do mundo. Os escatologistas sempre tiveram dificuldade em conciliar seu racionalismo e sua moral com as realidades brutais da experiência psicológica. Como racionalistas e moralistas, sentem que o bom comportamento deve ser recompensado e que o virtuoso merece subir ao Céu. Mas, como psicologistas, sabem também que a virtude não é a condição única, nem é suficiente, para uma experiência visionária feliz. Sabem que as simples boas ações são impotentes, e que é a fé, ou a confiança no amor, que assegura a bem-aventurança dessa experiência.

10. Ver Apêndice VIII.

As emoções negativas — o medo, que é a ausência de confiança; o ódio, a ira ou a maldade, que eliminam o amor — trazem consigo a certeza de que a experiência visionária, se e quando se produzir, será aterradora.

O fariseu é um homem virtuoso; mas sua virtude é de uma espécie compatível com as emoções negativas. Suas experiências visionárias têm, pois, maiores possibilidades de serem infernais que bem-aventuradas.

A natureza da mente é tal que o pecador que se arrepende, e pratica um ato de fé em um poder mais alto, tem maior probabilidade de encontrar a bem-aventurança na experiência visionária do que o sustentáculo da sociedade, de consciência tranqüila, mas que abriga na mente justas indignações, inquietações, a respeito de bens e ambições materiais, hábitos arraigados de reclamar, desprezar e condenar. Daí a enorme importância conferida, em todas as grandes religiões, ao estado de espírito no momento da morte.

Experiência visionária não é a mesma coisa que experiência mística. Esta se situa além do reino do dualismo, enquanto aquela ainda permanece dentro de sua esfera de ação. O Céu está vinculado ao Inferno, e "subir ao Céu" não representa liberação maior do que a descida ao horror. O Céu representa apenas uma posição vantajosa, da qual o sublime Princípio poderá ser apreciado com maior clareza que ao nível da existência individual de todo dia.

Se a consciência sobreviver à morte do corpo, há de fazê-lo, provavelmente, em todos os níveis mentais — no da experiência mística, no da experiência visionária — venturosa ou infernal — e no nível da existência cotidiana.

Em vida, a própria experiência visionária venturosa tende a inverter suas características, caso persista por um tempo muito longo. Muitos esquizofrênicos possuem seus períodos de celestial bem-aventurança; mas o fato de não saberem eles (o que não acontece com quem ingere mesalina) quando — se jamais — ser-Ihes-á dado volver à reconfortante banalidade da existência normal, faz com que o próprio Céu pareça aterrador. Mas para aqueles que, seja qual for a razão, estiverem atemorizados, o Céu se volve em Inferno; a ventura em horror; a Serena Luz, no odioso clarão da terra da iluminação.

Algo de natureza semelhante pode suceder após a morte. Depois de ter sido contemplado, de relance, o ofuscante esplendor da Realidade derradeira, e após ter vagado, de um para outro lado, entre o Céu e o Inferno, a maioria das almas acabará por conseguir recolher-se àquela região mais tranqüila da mente onde lhe seja possível fazer uso dos seus e dos alheios desejos, recordações e predileções para construir um mundo

bem semelhante ao que teve na Terra.

Apenas uma minoria infinitesimal dos que morrem consegue ligar-se imediatamente ao divino Princípio; uns poucos são capazes de suportar a bem-aventurança visionária do Céu, e outros tantos vêem-se envoltos pelos horrores das visões do Inferno, ao qual não mais conseguirão escapar. A grande maioria acabará no tipo de mundo descrito por Swedenborg e pelos médiuns, e dele, é fora de dúvida, conseguirá passar, após preencher as condições necessárias, para outros mundos de visionária bem-aventurança ou para o da Suprema Luz.

Na minha opinião, tanto o espiritualismo moderno como a tradição antiga estão certos. Há um estado póstumo, do tipo descrito por *sir* Oliver Lodge em seu livro *Raymond*; mas há também um Céu de experiência visionária venturosa, da mesma forma que um Inferno de natureza semelhante à da aterradora experiência visionária a que estão submetidos os esquizofrênicos e alguns dentre os que fazem uso da mesalina. Mas há ainda outra experiência — esta, ímpar —, a da união com o Sublime Princípio.

APÊNDICES

APÊNDICE I

DOIS OUTROS MEIOS DE ATINGIR a experiência visionária, ainda que menos eficientes, merecem ser mencionados — o dióxido de carbono e a lâmpada estroboscópica. Uma mistura (completamente atóxica) de sete volumes de oxigênio e três de dióxido de carbono produz, nos que a inalam, certas modificações fisiológicas e psicológicas, já exaustivamente descritas por Meduna. Entre essas alterações, a mais importante (do ponto de vista de nosso estudo) é uma acentuada ampliação da capacidade de "ver coisas" quando os olhos se fecham. Em alguns casos, surgem apenas remoinhos de formas coloridas e, em outros, podem produzir-se recordações vividas de passadas experiências. (Daí o valor do CO₂ como agente terapêutico.) No entanto, outros pacientes poderão ser transportados, pelo dióxido de carbono, para o Outro Mundo dos antípodas de suas consciências normais, onde gozarão brevíssimas experiências visionárias, inteiramente desligadas de suas histórias pessoais ou dos problemas da raça humana em geral.

À luz desses fatos, torna-se fácil compreender o porquê dos exercícios respiratórios da ioga: praticados sistematicamente, esses exercícios conduzem, após um certo tempo, a prolongadas suspensões da respiração. Essas paralisações produzem uma elevada concentração de CO₂ nos pulmões e no sangue, a qual, por sua vez, diminui a eficiência do cérebro como válvula redutora e permite o acesso, à consciência, de experiências, visionárias ou místicas, *lá de fora*.

Os brados e o canto, contínuos e prolongados, podem produzir resultados semelhantes, ainda que menos acentuados. A menos que grandemente exercitados, os cantores tendem a expirar mais ar do que inspiram e, em conseqüência, a concentração de CO₂ nos alvéolos pulmonares e no sangue fica aumentada, o que produzirá, como já vimos, uma redução da eficiência do cérebro, tornando possível a experiência visionária.

Essa a razão das intermináveis *repetições vãs* da magia e da religião. No canto do curandeiro, do feiticeiro, do conjurador de espíritos; no infindável entoar de salmos e de sutras dos monges cristãos e budistas; nos gritos e gemidos, horas a fio, dos pregadores itinerantes — em toda essa diversidade de crenças teológicas e convenções estéticas, o propósito psicoquímico-fisiológico permanece constante: aumentar a concentração de dióxido de carbono no organismo a fim de diminuir a eficiência da válvula redutora — o cérebro — até que esta dê passagem a percepções, biologicamente inúteis, oriundas da Onisciência. Eis o que, embora os pregadores, cantores e murmuradores não o saibam, tem sido sempre a verdadeira finalidade de palavras mágicas, ladainhas, salmos e sutras. "O coração" — disse Pascal — "tem suas razões". Mas ainda mais positivas e muito mais difíceis de decifrar são as razões dos pulmões, do sangue e das enzimas, dos neurônios e das sinapses*. O caminho para o superconsciente passa através do subconsciente, e o caminho — ou, no mínimo, um dos caminhos — para o subconsciente está na dependência do metabolismo celular.

Com a lâmpada estroboscópica, descemos da química para o reino ainda mais

elementar dos fenômenos físicos. Sua luz de lampejos ritmados parece agir diretamente, através do nervo ótico, sobre as manifestações elétricas da atividade cerebral. (Por essa razão, há sempre um certo perigo no uso da lâmpada estroboscópica. Algumas pessoas sofrem de pequenas perturbações, sem que disso se dêem conta por sintomas claros e inconfundíveis. Expostas a uma lâmpada estroboscópica, tais pessoas podem sofrer um ataque epileptiforme. O risco não é muito grande, mas precisa ser levado em conta, pois a probabilidade de sua ocorrência é de um caso em oitenta.)

** Ponto onde o impulso nervoso passa do axônio de um neurônio para o dendrito de outro neurônio. Do estado momentâneo de uma sinapse depende a passagem ou não do impulso nervoso para o neurônio seguinte.*

Sentar-se, de olhos cerrados, diante de uma lâmpada estroboscópica é uma experiência muito curiosa e fascinante. Tão logo a mesma é ligada, começam a surgir desenhos das mais vivas cores. Essas formas, longe de serem estáticas, modificam-se incessantemente; a cor dominante é uma função da frequência de descarga do aparelho. Quando a lâmpada está cintilando a uma frequência compreendida entre dez a catorze ou quinze vezes por segundo, predominam o laranja e o vermelho. O verde e o azul surgem quando a frequência excede os quinze ciclos. Depois dos dezoito ou dezenove, os desenhos tornam-se brancos e cinzentos. Não se sabe, precisamente, a razão pela qual aparecem essas formas por efeito do estroboscópio. A explicação mais viável seria em termos de interferência de duas ou mais ondulações — as vibrações da lâmpada e as várias vibrações da atividade elétrica do cérebro. Essas interferências podem ser traduzidas pelo centro visual e por nervos ópticos em algo que a mente transforma em impressão consciente, sob a forma de desenhos coloridos e animados. Muito mais difícil de explicar é o fato, constatado isoladamente por vários experimentadores, de o estroboscópio tender a enriquecer e intensificar as visões provocadas pela mesalina e pelo ácido lisérgico. Eis, por exemplo, um caso que me foi comunicado por um amigo médico: ele tomara ácido lisérgico e estava percebendo, de olhos fechados, apenas formas móveis e coloridas. Em seguida, sentou-se diante de um estroboscópio. Ligada a lâmpada, essas formas geométricas transformaram-se, imediatamente, no que meu amigo descreveu como "uma paisagem japonesa" de incomparável beleza. Mas como explicar que essa interferência de duas ondulações possa produzir uma resultante de impulsos elétricos que venha a ser interpretada como uma paisagem japonesa viva, automodulada, diferente de tudo o que o paciente já vira, irradiada por luzes e cores preternaturais e impregnada de preternatural significado?

Esse mistério é, tão-somente, um caso particular de um mistério maior e mais amplo — a natureza das relações entre a experiência visionária e o que se passa no domínio das células e dos fenômenos químicos e elétricos do organismo. Tocando certas áreas do cérebro com um eletrodo finíssimo, Penfield conseguiu provocar a reavivação de uma longa série de recordações presas a determinada experiência passada. Essa reavivação, além de precisa em todos os seus pormenores de percepções, foi também acompanhada por todas as emoções que foram provocadas, a seu tempo, pelos fatos. O paciente, que se encontrava sob anestesia local, achou-se simultaneamente em duas épocas e lugares — na sala de operações, no presente, e no lar de sua infância, a milhares de quilômetros de distância e milhares de dias no tempo. Haverá — perguntaremos — alguma região do cérebro da qual o eletrodo de pesquisas possa retirar o Querubim de Blake, a mutável torre gótica de Weir Mitchell, incrustada de brilhantes jóias, ou a paisagem japonesa, indizivelmente bela, vista por meu amigo? E se, como creio, as experiências visionárias penetrarem em nosso consciente, vindas de algum lugar *lá de fora*, do infinito da Onisciência, que espécie de padrão neurológico *ad*

hoc será por elas criado para o cérebro receptor e transmissor? E que acontecerá a tal padrão *ad hoc* quando a visão se esvaír? Por que insistem todos os visionários na impossibilidade de repetir, ainda que de modo vagamente semelhante, em forma e intensidade, suas experiências transfiguradoras? Quantas perguntas e, no entanto, quão poucas respostas!

APÊNDICE II

NO MUNDO OCIDENTAL, os visionários e místicos são hoje muito menos encontrados do que costumavam ser. Há duas razões principais para essa situação — uma, de natureza filosófica, e outra, de ordem tecnológica ou, mais precisamente, química. No quadro atual de nosso universo não há lugar para experiências transcendentais convincentes. Em conseqüência, aqueles que tenham tido experiências dessa ordem, por eles consideradas válidas, são encarados com suspeita e considerados ou lunáticos ou mistificadores. Já não é mais honroso ser místico ou visionário.

Mas não é apenas nosso clima mental que é desfavorável ao místico e ao visionário; também o é nosso ambiente químico — um ambiente profundamente diferente daquele em que viveram nossos antepassados.

O cérebro é quimicamente controlado, e a experiência já nos demonstrou que ele pode tornar-se permeável aos aspectos desfavoráveis (biologicamente falando) da Onisciência, ante uma modificação do equilíbrio químico normal (também do ponto de vista biológico) do organismo.

Durante cerca da metade de cada ano, nossos ancestrais não comiam frutas, hortaliças verdes e (visto que lhes era impossível alimentar, durante o inverno, mais de umas poucas cabeças de gado bovino e suíno e algumas aves) consumiam pouquíssima manteiga e carne fresca, e poucos eram os ovos de que dispunham. No começo de cada nova primavera, a maioria da população estava sofrendo, com maior ou menor intensidade, de escorbuto (ante a falta de vitamina C) e de pelagra (pela deficiência, em sua dieta, do complexo B). Aos desoladores sintomas somáticos dessas doenças, associavam-se os não menos pungentes indícios de desequilíbrios psíquicos¹.

1. Ver *The Biology of Human Starvation* [A biologia da fome humana], por A. Keys (University of Minnesota Press, 1950) e os relatórios recentes (1955) da pesquisa sobre o papel das carências de vitaminas nas doenças mentais, realizada na Califórnia Meridional pelo dr. George Watson e seus assistentes.

O sistema nervoso é mais vulnerável que os demais tecidos do corpo. Em conseqüência, as deficiências de vitaminas tendem a atuar sobre o estado de espírito antes de agirem, ao menos de modo ostensivo, sobre a pele, os ossos, as mucosas, os músculos e as vísceras. A primeira conseqüência de uma dieta imprópria é uma redução da eficiência do cérebro como instrumento de sobrevivência biológica. O subnutrido tende a ser dominado por ânsias, depressões, hipocondria e sentimentos de angústia. Ê também capaz de ter visões, pois quando a válvula redutora — o cérebro — diminui sua eficiência, muito material biologicamente inútil flui para o consciente, vindo *lá de fora*, do Onisciente. Grande parte das experiências por que passaram os antigos visionários eram aterradoras. Para usar a linguagem da teologia cristã, o Demônio revelou-se, em suas visões e seus êxtases, com muito maior freqüência do que Deus. Em uma época na qual as vitaminas eram deficientes e a crença em Satanás era universal, isso não seria para surpreender. O sofrimento mental, associado a casos ainda que incipientes de pelagra e escorbuto, era agravado pelo temor ao Inferno e pela convicção de que os poderes do mal eram onipresentes. Esse sofrimento era capaz de tingir com suas próprias cores sinistras o material visionário admitido ao consciente através de uma válvula cerebral cuja eficiência havia sido prejudicada pela subnutrição. Mas, a despeito de suas preocupações com a punição eterna e de suas doenças carenciais, os ascetas de

mentalidade espiritual atingiam com freqüência o Céu em suas visões e chegavam mesmo, por vezes, a perceber aquela divina e imparcial Unidade, na qual os pólos opostos se reconciliam. Não parecia haver preço suficientemente elevado para um lampejo de beatitude, para o antegozar do ímpar.

A mortificação do corpo pode produzir um sem-número de sintomas mentais indesejáveis; mas pode também abrir uma porta para um mundo transcendental de Existência, Saber e Bem-Aventura. Eis a razão por que, a despeito de suas desvantagens evidentes, quase todos os que aspiraram a uma vida espiritual, no passado, submeteram-se a práticas regulares de mortificação do corpo.

No que tange às vitaminas, cada inverno medieval era um longo e involuntário jejum, e a ele se seguiam, pela Quaresma, quarenta dias de abstinência voluntária. A Semana Santa encontrava os fiéis maravilhosamente bem preparados, quanto ao equilíbrio bioquímico de seus organismos, para seus tremendos estímulos ao pesar e à alegria, para uma conveniente contrição da consciência e uma autotranscendente identificação com o Cristo ressurrecto. Nessa quadra da mais alta excitação religiosa e do mais baixo consumo de vitaminas, os êxtases e as visões eram quase que triviais. E era isso que se poderia esperar que acontecesse.

Para os contemplativos do claustro, havia várias Quaresmas por ano. E, mesmo entre os jejuns, sua dieta era parca em extremo. Daí aquelas agonias de depressão e hesitação descritas por tantos escritores místicos; daí suas terríveis tentações para o desespero e o suicídio. Mas a isso se deviam, também, aquelas "graças gratuitas" sob a forma de visões e frases celestiais, de intuições proféticas, de telepática "compreensão dos espíritos". E, finalmente, sua "contemplação inspirada", sua "obscura compreensão" da ubiqüidade do Impar.

O jejum não era a única forma de mortificação física de que se valiam os primeiros aspirantes ao misticismo. A maioria deles costumava flagelar-se com o látigo de couro cheio de nós, ou mesmo com arames. Essa flagelação correspondia à dor de uma grande intervenção cirúrgica sem anestesia, e seus efeitos sobre o equilíbrio químico do organismo do penitente eram consideráveis. Enquanto durava o suplício, as glândulas liberavam grandes quantidades de histamina e adrenalina; e, quando as feridas resultantes começavam a supurar (como soía acontecer a todas elas, antes da era do sabão), várias substâncias tóxicas, produzidas pela decomposição da proteína, penetravam na corrente circulatória. Mas a histamina produz o choque, e este atua sobre a mente com intensidade nunca inferior a sua ação sobre o corpo. Além do mais, grandes quantidades de adrenalina podem provocar alucinações, e alguns produtos de sua decomposição são reconhecidos como causadores de sintomas que lembram os da esquizofrenia. Quanto às toxinas das feridas, elas desorganizam os sistemas enzimáticos reguladores do cérebro, reduzindo sua eficiência como instrumento I destinado a permitir ao indivíduo viver em um mundo onde apenas os biologicamente aptos podem sobreviver. Isso pode explicar por que costumava o Cura d'Ars dizer que, quando lhe era dado flagelar-se sem piedade, Deus nada lhe recusava. Em outras palavras, quando a contrição, o horror a si próprio e o temor ao inferno liberam adrenalina, quando a autoflagelação produz adrenalina e histamina e quando as feridas infectadas fazem com que os produtos de decomposição da proteína se incorporem à corrente circulatória, a eficiência do cérebro como válvula redutora fica prejudicada e, com isso, aspectos incomuns da Onisciência (incluindo fenômenos psíquicos, visões e, se o indivíduo estiver filosófica e eticamente preparado para isso, experiências místicas) fluirão para o consciente do asceta.

A Quaresma, como já vimos, seguia-se a um prolongado período de jejum involuntário. De modo análogo, os efeitos da autoflagelação eram complementados, naquela época, por muita absorção involuntária de proteína decomposta. A odontologia era inexistente, os cirurgiões eram carrascos e não havia anti-sépticos. A maioria das pessoas, portanto, devia levar a vida inteira com focos de infecções; e esses focos, embora já não mais se lhes atribua a paternidade de *todas* as doenças que afligem o corpo, nem por isso deixam de ser considerados como capazes de certamente diminuir a eficiência do cérebro como válvula redutora.

E qual será a moral de tudo isso? Os expoentes de uma filosofia Excelsa hão de responder que, podendo as alterações no equilíbrio químico do organismo criar as condições favoráveis à experiência visionária e à mística, tanto uma como outra não podem representar o que se proclama ser — aquilo que, para os que já as experimentaram, é fora de dúvida que elas constituem. Mas isto, evidentemente, é uma inconseqüência. A uma conclusão semelhante chegarão aqueles cuja filosofia for impropriamente *espiritual*. Deus, insistirão eles, é um espírito e, pois, deve ser cultuado em espírito. Portanto, uma experiência que é quimicamente condicionada não pode ter ligações com a Divindade. Acontece, porém, que, de uma forma ou de outra, *todas* as nossas experiências são quimicamente condicionadas; e, se imaginamos que algumas delas são puramente *espirituais*, apenas *intelectuais* ou *estéticas*, é somente porque jamais nos preocupamos em investigar o ambiente químico interno, na ocasião de sua ocorrência. Além do mais, é coisa comprovada pela história que a maioria dos contemplativos trabalhou sistematicamente para poder modificar o equilíbrio químico de seu organismo, tendo em vista criar condições internas favoráveis à inspiração mística. Quando não se estavam matando à míngua com deficiências de açúcar no sangue e carências de vitaminas, ou a flagelar-se até se intoxicar por meio da histamina, da adrenalina e dos produtos de decomposição da proteína, cultivavam a insônia e a prece por longos períodos, em posições desconfortáveis, a fim de provocar os sintomas psicofisiológicos da fadiga. Nos intervalos, esses ascetas entoavam salmos intermináveis, aumentando assim a concentração de dióxido de carbono nos pulmões e no sangue ou, se eram orientais, faziam exercícios respiratórios para chegar ao mesmo resultado. Sabemos, hoje em dia, como diminuir a deficiência da válvula redutora por meio de ação química direta e sem risco de infligir sérios danos ao organismo psicofisiológico.

Quem aspirasse ao misticismo e volvesse, no atual estado de nossos conhecimentos, ao jejum prolongado e à violenta autoflagelação seria tão insensato quanto o aprendiz de cozinheiro que se comportasse como o chinês de Charles Lamb que, para assar um leitão, ateou fogo à casa.

Sabendo, como realmente sabe (ou, no mínimo, pode saber, se o desejar), quais as condições bioquímicas da experiência transcendental, o aspirante a místico pode procurar auxílio técnico com os especialistas em farmacologia, bioquímica, fisiologia, neurologia, psicologia, psiquiatria e parapsicologia. E, por seu turno, os especialistas (se alguns deles aspiram a ser um verdadeiro homem de ciência e um ser humano completo) devem voltar-se, de seus respectivos laboratórios, para o artista, o oráculo, o visionário, o místico — para todos aqueles que hajam tomado contato com o Outro Mundo e sabem, cada um a seu modo, o que fazer com essa experiência.

APÊNDICE III

OS ARTIFÍCIOS EVOCADORES de visões e os fenômenos que a elas se assemelham podem com muito maior justiça ser classificados mais como meios de entretenimento popular do que como belas-artes. A pirotecnia, os cerimoniais, os espetáculos teatrais são artes essencialmente visionárias. Infelizmente, elas são também artes efêmeras, cujas obras-primas passadas só chegaram até nós por meio de relatos. Nada mais resta de todos os triunfos romanos, dos torneios medievais, das pantomimas do tempo de Jaime I, da longa série de posses e coroações, dos casamentos reais e solenes execuções, das canonizações e dos funerais dos papas. O melhor que se podia esperar de tais pompas era que pudessem perdurar mais um pouco, na memória da assistência.

Uma característica interessante dessas artes é sua estreita ligação de dependência com a tecnologia da época. Exemplifiquemos com os fogos de artifício: outrora, eles não passavam de fogueiras ao ar livre. (E posso acrescentar que ainda hoje uma boa fogueira, em noite escura, continua a ser um dos espetáculos mais cheios de encanto e de poder de transporte. Vendo-a, podemos compreender a mentalidade do campônio mexicano, que prepara para a queimada meio hectare de floresta a fim de plantar seu milho, mas se delicia se, por feliz acidente, trezentos ou quatrocentos hectares se consumirem em imenso e apocalíptico incêndio.) A verdadeira pirotecnia começou (pelo menos na Europa, se não na China) com o uso de materiais combustíveis nos sítios e combates navais. Da guerra, ela passou gradualmente a constituir fonte de prazer. O Império Romano conheceu as exibições pirotécnicas, algumas das quais, mesmo em seu declínio, eram extremamente requintadas. Eis a descrição, feita por Claudius, do espetáculo preparado por Manlius Theodorus, no ano 399 de nossa Era:

*Mobile ponderibus descendat pagma reductis inque chori speciem spargentes
árdua flammas scaena rolei vários, et fingat Mulciber orbis per tabulas impune vagos
pictaeque citato ludant igne trabes, et non permissa morari fida per innocuas errent
incendia turre.*

Que é assim traduzida por Platnauer, com uma fidelidade de linguagem que respeita as extravagâncias de sintaxe do original:

"Que se removam os contrapesos e que o guindaste móvel desça, fazendo baixar ao elevado proscênio homens que, rodopiando com artística habilidade, espalhem as chamas. Que Vulcano forje bolas de fogo para que rolem inofensivamente através dos lenhos. Que surjam as chamas para bailar em torno dos falsos fochos do cenário e que, num pacífico incêndio, jamais deixado amortecer-se, lavrem elas entre as torres incólumes."

Depois da queda de Roma, a pirotecnia tornou-se, uma vez mais, arte exclusivamente militar. Seu maior triunfo foi a invenção por Callinicus, pelo ano de 650 de nossa Era, do famoso fogo grego — a arma secreta que permitiu ao bruxuleante Império Bizantino manter-se por tanto tempo contra seus inimigos.

Durante a Renascença, os fogos de artifício retomaram seu lugar no campo dos entretenimentos populares. A cada novo avanço da química eles foram se tornando mais e mais belos. Pelos meados do século XIX, a pirotecnia atingiu o auge da perfeição técnica e tornou-se capaz de transportar grandes multidões de espectadores, que em seu

estado consciente eram metodistas, puseístas, utilitários, discípulos de Mill ou de Marx, de Newman, Bradlaugh ou Samuel Smiles, para os antípodas visionários da mente de cada um. Na Piazza dei Popolo, em Ranelagh e no Palácio de Cristal, a cada Quatro ou Catorze de Julho, o subconsciente do povo era levado, pelo rubro clarão do estrôncio, o azul do cobre, o verde do bário e o amarelo do sódio, às profundezas daquele Outro Mundo, ao equivalente psicológico da Austrália.

A pompa é uma arte visionária que tem sido usada, desde tempos imemoriais, como instrumento político. As suntuosas roupagens usadas por reis, papas e seus respectivos séquitos, militares e eclesiásticos, tinham uma finalidade bastante objetiva — impressionar as classes inferiores com um sentimento vivido da grandeza sobre-humana de seus senhores. Com o auxílio de belas roupas e de cerimônias solenes, a dominação *de facto* era transformada em reinado, não só *de jure*, mas até mesmo *de jure divino*. As coroas e tiaras; as variegadas jóias, cetins, sedas e veludos; os faustosos uniformes e vestimentas; as cruzes e medalhas; os punhos das espadas e os báculos; as plumas nos amplos chapéus e seus equivalentes clericais; aqueles enormes leques de penas que fazem com que qualquer audiência papal se pareça com um quadro da *Atda* — tudo isso são artificios propiciadores de êxtase, destinados a transformar humaníssimos cavalheiros e damas em heróis, semideuses e serafins, proporcionando dessa forma uma boa dose de prazer inocente a todos, sem distinção: atores e espectadores.

Durante os últimos duzentos anos, a técnica da iluminação artificial experimentou um enorme progresso, o que contribuiu grandemente para o sucesso da pompa e de outra arte que a ela se acha estreitamente ligada — a dos espetáculos teatrais.

O primeiro avanço notável foi feito no século XVIII com a substituição das antigas velas de sebo e rolos impregnados de cera pelas velas de espermacete. A isso seguiu-se a invenção do pavio tubular de Argand, que provocava uma corrente de ar por convecção, tanto interna como externamente à chama. As chaminés de vidro vieram logo em seguida, o que permitiu, pela primeira vez na história, a queima de óleo com uma chama brilhante e totalmente isenta de fumaça. O gás de carvão foi empregado pela primeira vez na iluminação no início do século XIX, e, em 1825, Thomas Drummond descobriu um meio prático de levar a cal à incandescência por meio de uma chama oxidrica ou de gás de iluminação. Entretanto, começavam a ser empregados os espelhos parabólicos para concentrar a luz em um estreito fecho. (O primeiro farol inglês assim equipado foi construído em 1790.)

A influência dessas invenções sobre a pompa e os espetáculos teatrais foi profunda. Antes disso, as cerimônias cívicas e religiosas só podiam ocorrer durante o dia (e tanto havia dias de sol como sombrios) ou à luz de fumarentas lâmpadas e archotes ou do tênue cintilar de candeieiros. As invenções de Argand e Drummond, o gás de iluminação, a luz de cálcio e, quarenta anos mais tarde, a eletricidade, possibilitaram produzir, dentro do insondável caos das trevas, magníficos universos insulares, onde o fulgor dos metais e das gemas, o suntuoso lustre dos veludos e brocados, eram levados ao máximo do que poderíamos chamar de seu valor intrínseco. Um exemplo recente da antiga pompa elevada ao auge de seu poder de encantamento, graças à iluminação do século XX, foi a coroação da rainha Elisabete II. No registro cinematográfico do acontecimento foi preservado, para enlevo de vastas platéias, contemporâneas e futuras, um ritual de esplendor extasiante que, desse modo, foi salvo do esquecimento a que, até então, estavam condenadas tais solenidades; e, assim

preservado, continuará a luzir, com brilho preternatural, à luz dos refletores.

No teatro são praticadas duas artes perfeitamente distintas — a arte humana do drama e a arte visionária, inumana, do espetáculo. Os elementos de ambas podem combinar-se em uma única sessão de entretenimento — o drama pode ser interrompido (como acontece com tanta freqüência nas mais requintadas obras de Shakespeare) para permitir à platéia apreciar um *tobteau vivant* onde os atores permanecem imóveis ou, caso se movam, fazem-no apenas de modo não-dramático, cerimoniosamente, como em uma procissão ou dança solene. Mas, no caso presente, não é o drama que nos interessa, e sim o espetáculo teatral, que é tão-somente a pompa, destituída de seu conteúdo político ou religioso.

Nas artes visionárias secundárias — a do guarda-roupa e a da joalheria cênica —, nossos antepassados foram consumados mestres. E, a despeito de terem de se contentar com a força muscular para acionar a maquinaria do palco — a produtora dos *efeitos* especiais de hoje —, não se achavam muito atrás de nós na construção e no manejo desse equipamento. Nas pantomimas elisabetanas e do começo do tempo dos Stuarts, as descidas de anjos e os demônios a brotar do solo constituíam um lugar-comum; o mesmo acontecia com os apocalipses e as mais surpreendentes metamorfoses. Gastavam-se vultosíssimas quantias nesses espetáculos. A peça *The Inns of Court*, por exemplo, representada perante Carlos I, custou mais de vinte mil libras esterlinas, em uma época em que o poder aquisitivo da libra era seis a sete vezes o atual.

Isso provocou este comentário sarcástico de Ben Jonson: "A carpintaria é a alma da farsa" — a espelhar o ressentimento que dele se apossou ao ver que Inigo Jones recebera, por seu projeto do cenário, tanto quanto ele próprio, que escrevera o libreto. O indignado poeta não se havia, com certeza, dado conta de que a farsa é uma arte visionária, e que a experiência visionária é algo que transcende as palavras (ou, no mínimo, que só encontra rival nas mais inspiradas palavras de Shakespeare) e deve ser evocada pela percepção direta, sem estágios intermediários, de coisas que lembrem aos assistentes o que ocorre nos inexplorados antípodas de seu próprio consciente. A alma da farsa jamais poderia, pela natureza mesma das coisas, ser um libreto de Jonson; *tinha de ser* a carpintaria. Mas mesmo esta não poderia contê-la integralmente. Quando a experiência visionária vem de dentro de nós mesmos, é sempre dotada de um brilho preternatural. Mas os primeiros cenaristas não dispunham de qualquer outra fonte de luz, além da vela. A curta distância, uma vela pode criar os mais surpreendentes efeitos de luz e sombra. Os arrebatadores quadros de Rembrandt e Georges de Latour reproduziam objetos e pessoas vistos à luz de velas. Infelizmente, a luz obedece à lei física do inverso dos quadrados das distâncias e, por isso, postada a uma distância de segurança dos atores e de suas vistosas vestes inflamáveis, a vela produz uma iluminação totalmente inexpressiva. Assim, a três metros, seriam necessárias cem das melhores velas de cera para produzir a iluminação que uma única vela criaria a trinta centímetros. Com fontes de luz tão insignificantes, claro está que o teatro só consegue apresentar uma pequena fração de suas potencialidades visionárias. Na verdade, estas não chegaram a ser plenamente compreendidas, a não ser muito depois de ele haver deixado de existir em sua forma original. Foi só no século XIX, quando a tecnologia, sempre em progresso, pôde equipá-lo com a luz de cálcio e os espelhos parabólicos, que as representações atingiram o auge de sua força. O período vitoriano foi a idade heróica das chamadas pantomimas natalinas e dos espetáculos fantásticos: *Ali Babá*, *O rei dos pavões*, *O ramo de ouro*, *A ilha das jóias* — até seus nomes recendiam a magia. A alma desse encantamento do teatro era a carpintaria cênica e o guarda-roupa; seu sopro vital, sua *scintilla animae* foi a iluminação a gás e a cálcio e, já no último quartel do século

XIX, a eletricidade. Pela primeira vez na história do teatro, feixes de mais viva incandescência transfiguraram os panos de fundo, as vestes e as falsas jóias, comunicando-lhes o poder de transportar os espectadores para aquele Outro Mundo que se esconde atrás da mente de cada um. E esse Outro Mundo existe, por perfeita que seja a adaptação da mente às exigências da vida social — mesmo à da Inglaterra dos meados da era vitoriana. Estamos, hoje, na privilegiada situação de poder esbanjar meio milhão de cavalo-vapor na iluminação noturna de uma metrópole e, a despeito dessa desvalorização da luz artificial, o espetáculo teatral ainda conserva aquela velha magia arrebatadora. Sob a forma de bailados, revistas e comédias musicais, a alma da farsa se perpetua. Lâmpadas de milhares de *-watts* e refletores parabólicos projetam feixes de luz preternatural que emprestam a tudo que tocam um colorido e uma importância também preternaturais. Mesmo o mais tolo dos espetáculos pode ser maravilhoso. Seria o caso de um Novo Mundo ao qual se houvesse recorrido para restabelecer o equilíbrio do Velho — da arte visionária suprindo as deficiências do drama demasiadamente humano.

A invenção de Atanásio Kircher — se é que de fato ela lhe pertence — foi logo de início batizada com o nome de *lanterna mágica*, e assim passou ela a ser chamada em toda parte, pois tal denominação adaptava-se perfeitamente a um aparelho cuja matéria-prima era a luz e cujo produto elaborado era uma imagem colorida, emergindo da escuridão. Para fazer com que a primitiva lanterna mágica pudesse tornar-se ainda mais mágica, os continuadores de Kircher imaginaram vários métodos para dar vida e movimento à imagem projetada. Havia, assim, dispositivos *cromatrópicos*, onde se faziam revolver, em sentidos opostos, diante do feixe luminoso, dois discos de vidro colorido, produzindo uma imitação grosseira, embora ainda sugestiva, daquelas cambiantes formas tridimensionais vislumbradas por quase todos aqueles que já tiveram visões — espontâneas ou provocadas por drogas, jejuns ou lâmpadas estro-boscópicas. Surgiram depois as *imagens evanescentes*, que lembravam ao espectador as metamorfoses que se processam, sem cessar, nos antípodas de seu consciente. Para fazer com que uma cena se transmutasse imperceptivelmente em outra, usavam-se duas lanternas mágicas, projetando sobre a tela imagens coincidentes. Cada lanterna possuía um obturador a fim de que a intensidade do feixe luminoso de uma delas pudesse ser progressivamente reduzida, enquanto a da outra ia aumentando gradualmente. Dessa forma, a imagem projetada pela primeira lanterna ia sendo insensivelmente substituída pela da segunda, para delícia e assombro de todos os assistentes. Outro artifício era a lanterna móvel, que projetava sua imagem em uma tela translúcida, do lado oposto ao da assistência. Quando a lanterna se achava próxima à tela, a imagem projetada era bem pequena. À medida que recuava, esta ia aumentando progressivamente. Um dispositivo de localização automática fazia com que as imagens se mantivessem sempre nítidas, qualquer que fosse a posição da lanterna mágica. A esse novo tipo de ilusão deram seus inventores, em 1802, o nome de *fantasmagoria*.

Todos esses aperfeiçoamentos da lanterna foram contemporâneos dos poetas e pintores do renascimento do Romantismo, e talvez tenham exercido uma certa influência sobre estes na escolha de seus temas e no modo de tratá-los. A *rainha Mab* e *A revolta ao Islã*, por exemplo, são cheias de imagens evanescentes e fantasmagorias. As descrições das cenas e personagens, dos interiores, mobiliários e efeitos de luz, feitas por Keats, têm o colorido intenso de imagens a se projetarem sobre uma tela branca, num salão escuro. As peças de John Martin — *Satã e Belshazzar*, *Inferno* e *Babilônia* e *O dilúvio* — são nitidamente inspiradas em imagens de lanternas mágicas e em quadros vivos dramaticamente iluminados por refletores.

A réplica do século XX ao espetáculo de lanterna mágica é o filme colorido. Nos monumentais e caríssimos *espetaculares*, a alma da farsa se perpetua — por vezes furiosamente, mas em outras também com um sabor, ou uma verdadeira inclinação, para a fantasia arrebatadora. Além do mais, graças ao progresso da tecnologia, os documentários coloridos demonstraram ser, em mãos hábeis, uma notável modalidade nova de arte visionária popular. As flores de cacto incrivelmente ampliadas, onde, no fim do filme *O drama do deserto*, de Disney, o espectador se sente mergulhar, são extraídas diretamente do Outro Mundo. E que dizer das exta-siantes visões, encontradas nos melhores filmes naturais, da folhagem açoitada pelos ventos; da textura das rochas e da areia; das sombras e das luzes esmeraldinas na relva ou entre os juncos; de pássaros, insetos e mamíferos a viver sob a vegetação rasteira ou nas árvores da floresta? Há também mágicas paisagens em grande-plano que fascinaram os artesãos da tapeçaria de mil-em-rama, os pintores medievais de jardins e de cenas de caçada; os por-menores, ampliados e focalizados isoladamente, de animais e vegetais, de que também se valeram os artistas do Extremo Oriente para realizar algumas de suas mais belas pinturas.

E há, ainda, o que poderíamos chamar de Documentário Deturpado — estranha forma nova de arte visionária, admiravelmente exemplificada no filme NYNY, de Francis Thompson. Nessa película, realmente esquisita e bela, vemos a cidade de Nova York sob as mais bizarras formas: fotografada através de prismas multiplicadores ou refletida na convexidade de colheres, nas calotas das rodas de automóveis, em espelhos esféricos e parabólicos. Nele ainda somos capazes de reconhecer casas e pessoas, fachadas de lojas e carros de praça, mas tudo isso como meros elementos dessas formas geométricas animadas, tão características da experiência visionária. A criação dessa nova arte cinematográfica parece prenunciar (graças a Deus!) a invalidação e a morte próxima da pintura abstrata. Os pintores abstratos costumavam dizer que a fotografia colorida reduzira o retrato e a paisagem clássica à categoria dos absurdos inúteis. E fora de dúvida que isso é inteiramente falso. A fotografia colorida apenas registra e conserva, sob forma fácil de reproduzir, as matérias-primas com as quais o pintor de retratos e o paisagista trabalham. Usado tal como Thompson o fez, o filme colorido faz muito mais coisas, além de registrar e preservar a matéria-prima da arte não-representativa; na verdade, ele se transforma no produto acabado. Assistindo a NYNY, fiquei surpreendido por ver que praticamente cada artifício inventado pelos Velhos Mestres da arte abstrata — e reproduzido até causar náuseas pelos acadêmicos e maneiristas dessa escola durante os últimos quarenta ou mais anos — surgiu vivo, brilhante, intensamente atraente nas seqüências do filme de Thompson.

Nossa aptidão para projetar poderosos feixes de luz não só nos possibilitou criar novas formas de arte visionária como também brindou uma das mais antigas artes — a escultura — com um novo encanto que ela jamais possuía. Já mencionei, em passagem anterior, os mágicos efeitos criados pela iluminação de antigos monumentos e de obras da Natureza. Efeitos semelhantes podem ser conseguidos ao iluminar com refletores as obras de estatuária. Fuseli encontrou inspiração para algumas de suas melhores e mais ardentes idéias pictóricas estudando as estátuas do Monte Cavallo à luz do crepúsculo ou, ainda melhor, quando os relâmpagos as iluminavam em plena escuridão. Podemos hoje criar iluminações semelhantes às do pôr-do-sol ou do relâmpago. Podemos iluminar nossas estátuas sob o ângulo e com a intensidade que desejarmos. Diante disso, a escultura pôde nos revelar expressões novas e belezas insuspeitadas. Visite-se o Louvre à noite, quando as relíquias gregas e egípcias estiverem iluminadas: encontrar-se-ão novos deuses, ninfas e faraós; quando os refletores se forem sucedendo, de um quadrante para outro, na iluminação da mesma estátua, ver-se-á toda uma família de

desconhecidas *Vitórias de Samotrácia*.

O passado não é coisa fixa e inalterável. Suas realidades vão sendo redescobertas a cada geração, seus valores sofrem reavaliações, seus significados recebem novas definições, de acordo com as tendências e preocupações da época. Baseando-se nos mesmos documentos — bibliográficos, arquitetônicos e artísticos —, cada época concebe sua própria Idade Média, uma China a seu sabor, uma Hélade patenteada e com direitos de reprodução reservados.

Hoje em dia, graças aos recentes progressos na tecnologia da iluminação, podemos ir além de nossos predecessores. Não só reinterpretamos as grandes obras de escultura que o passado nos legou, como também conseguimos alterar a aparência dessas obras. As estátuas gregas, tais como as vemos — iluminadas com uma luz que jamais pairou sobre a terra ou sobre os mares no passado, e então fotografadas em uma série de grandes-planos fragmentários, sob os mais absurdos ângulos —, guardam pouca ou nenhuma semelhança com aquelas mesmas estátuas, vistas por críticos de arte e pelo público em geral nas escuras galerias de arte e sóbrias gravuras do passado. O objetivo do artista clássico, seja qual for o período a que ele pertença, é buscar a ordem no caos da experiência, é apresentar um quadro racional e compreensível de realidade, em que todas as partes sejam vistas com nitidez e guardem entre si proporções corretas, de modo que o observador saiba precisamente (ou, para ser mais exato, imagine que sabe) o que é aquilo. A nós, esse ideal de ordenação racional não nos atrai. Em consequência, quando deparamos com obras de arte clássica, empregamos todos os meios ao nosso alcance para fazê-las parecer algo que elas não são, nem quem as fez jamais pretendeu que fossem. De uma obra, cujo principal mérito está em sua unidade de concepção, escolhemos um único aspecto, concentramos sobre ele nossos refletores e, assim, apresentamo-lo, excluindo todos os outros aspectos, ao consciente do observador. Onde um contorno nos parece por demais contínuo, de uma nitidez muito viva, desfazemo-lo, alternando sombras impenetráveis com manchas de luz deslumbrante. Quando fotografamos uma figura ou um grupo escultural, usamos a câmera fotográfica para isolar uma parte que será então apresentada em enigmática independência do todo. Esses artifícios nos permitem retirar o classicismo à obra clássica mais pura. Submetido ao tratamento pela luz e retratado por um hábil fotógrafo, um Fídias se transforma em uma peça de expressionismo gótico; um Praxíteles, em fascinante obra surrealista, colhida nas mais recônditas profundezas do subconsciente. Isto pode ser lamentável, do ponto de vista da história da arte, mas é, por certo, incrivelmente divertido.

APÊNDICE IV

PINTOR A SERVIÇO DO DUQUE DE LORENA — seu torrão natal — e, depois, do rei da França, Georges de Latour era considerado em vida — e com toda a justiça — um grande artista. Com a ascensão ao trono de Luís XIV e o nascimento — melhor diríamos, o culto intencional — de uma nova Arte de Versalhes, aristocrática em seus motivos e tipicamente clássica quanto ao estilo, a reputação desse homem, outrora famoso, sofreu um eclipse tão completo que, duas gerações mais tarde, até mesmo seu nome caiu no esquecimento; e as obras que a ele sobreviveram passaram a ser atribuídas aos irmãos Lê Nain, a Honthorst, a Zurbarán, a Murilo e até a Velázquez. A redescoberta de Latour começou em 1915, tendo sido praticamente completada em 1934, quando o Louvre organizou notável exposição dos *Pintores da realidade*. Desconhecido por quase trezentos anos, um dos maiores pintores franceses voltou do túmulo para reclamar seus direitos.

Georges de Latour foi um desses visionários extrovertidos cuja arte reflete fielmente certos aspectos do mundo exterior, mas o faz em tal estado de transfiguração que o mínimo pormenor adquire importância intrínseca, uma manifestação do Absoluto. A maioria de suas composições versa sobre figuras iluminadas por uma simples vela. Uma única vela, como Caravaggio e os espanhóis o demonstraram, pode dar lugar aos mais impressionantes efeitos teatrais. Mas Latour não se interessava por efeitos cênicos. Nada há de dramático em suas obras, nada de trágico, patético ou grotesco; não há representação de ações nem apelo ao tipo de emoções que leva as pessoas a buscar o teatro para com elas se excitar e, em seguida, acalmar-se. Seus personagens são essencialmente estáticos. Jamais *fazem* qualquer coisa; apenas *estão* lá, do mesmo modo que um Faraó de pedra, um *Bodhisattva* de Khmer ou um dos anjos de pés chatos de Piero. E a vela única é empregada, em cada caso, para acentuar essa intensa, ainda que clássica, presença pessoal. Exibindo objetos comuns, submetidos a uma iluminação incomum, Latour fazia com que a chama acentuasse o mistério vivo e a inexplicável maravilha que é a mera existência. Há tão pouca religiosidade em seus quadros que, em muitos casos, não é possível concluir se temos diante de nós uma ilustração da Bíblia ou um estudo de modelos à luz da vela. Será a *Natviãade*, existente em Rennes, *a* ou apenas *uma* natividade? E que representará o retrato de um ancião adormecido, sob o olhar de uma jovem? Seria São Pedro, visitado na prisão pelo Anjo Libertador:¹ É impossível dizer-lo. Mas, embora a arte de Latour seja quase que inteiramente destituída de religiosidade, continua a ser profundamente religiosa pelo que revela, com uma intensidade jamais excitada, da Onipresença Divina.

Convém acrescentar que, como indivíduo, esse grande intérprete da imanência de Deus parece ter sido orgulhoso, rude, intole-ravelmente arrogante e avaro; o que vem demonstrar, uma vez mais, que nunca se pode encontrar uma correspondência perfeita entre a obra de um artista e seu caráter.

APÊNDICE V

VUILLARD PINTAVA GRANDES-PLANOS que eram, em sua maioria, de interiores, embora por vezes ele também reproduzisse jardins. Em umas poucas obras, buscou combinar a magia da proximidade com o encantamento da distância, representando um canto de aposento de cuja parede pendia um quadro, seu ou alheio, contendo uma paisagem com árvores distantes, montes e céu. Essa era uma oportunidade para tirar o máximo efeito de ambos os mundos — o telescópico e o microscópico — com um único golpe de vista.

De resto, só me posso lembrar de um número reduzido de paisagens em grande-plano, pintadas por artistas europeus modernos. Há um estranho *Bosque* por Van Gogh, no Metropolitano de Nova York; o maravilhoso *O valezinho de Helmingham Park*, de Constable, na Galeria Nacional de Arte Britânica; um mau quadro de Millais — *Ofélia* — que, apesar de tudo, é encantador graças a seu intrincado de folhagem estivai vista de muito próximo. E ainda me recordo de um Delacroix que vi de relance, há muito tempo, em uma exposição de penhores — um tronco, com sua ramaria coberta de flores, retratado de muito perto. E claro que deve haver outras obras, mas, se outras vi, delas já não me lembro.

Seja como for, nada há no Ocidente que se equipara às reproduções em grande-plano da Natureza, de autoria dos pintores chineses e japoneses: um galho de ameixeira em flor; um palmo de haste de bambu com suas folhas; passarinhos entre arbustos, vistos a pouco mais de uma extensão de braço; flores, folhagens, aves, peixes e pequenos mamíferos de todas as espécies. Cada pequeno ser vivo é representado como centro de seu universo, como a razão de ser — segundo sua própria concepção — para a criação deste mundo e de tudo que nele existe; cada um deles lança sua própria declaração de independência do imperialismo humano e, por ironia, zomba de nossas absurdas pretensões de estabelecer normas puramente humanas para a conduta dos processos cósmicos; cada um repete para si mesmo a sublime tautologia: sou o que sou.

A Natureza, nas distâncias médias, nos é familiar — tão familiar que somos levados a crer que conhecemos realmente tudo a seu respeito. Já se a examinarmos muito de perto, a uma grande distância ou sob um ângulo pouco comum, ela nos parecerá perturbadoramente estranha, de uma beleza que ultrapassa todo o nosso poder de compreensão. As paisagens em grande-plano, pintadas pelos artistas chineses e japoneses, são outras tantas demonstrações de que o *samsara* e o *nirvana* são uma mesma coisa, e de que o Absoluto se manifesta em tudo o que existe. Essas grandes verdades metafísicas, e até pragmáticas, foram representadas pelos artistas do Extremo Oriente, seguidores da doutrina Zen, de forma peculiar. Todos os objetos próximos eram reproduzidos isoladamente sobre o papel ou a seda virgem. Assim isoladas, essas figuras fugazes adquirem uma espécie de Personalização absoluta. Os artistas ocidentais têm empregado esse mesmo artifício ao pintar figuras sacras, retratos e, por vezes, motivos naturais a distância. O *moinho* de Rembrandt e os *Ciprestes* de Van Gogh são exemplos de paisagens distantes em que se conseguiu realçar ao máximo determinado objeto, isolando-o dos demais. A força mágica de tantas águas-fortes, desenhos e pinturas de Goya pode ser atribuída ao fato de suas composições constarem, quase sempre, de umas poucas silhuetas, ou mesmo de uma única, destacando-se contra o fundo vazio. Essas formas silhuetadas possuem o dom visionário do valor intrínseco,

que o isolamento dos demais objetos amplia até uma intensidade preternatural.

Na Natureza, como nas obras de arte, o isolamento de um objeto tende a emprestar-lhe um valor absoluto, para conferir-lhe aquele significado mais que simbólico que se pode identificar com a existência.

*But theres a tree — of many, one — A singlefield which I have loohed upon:
Both of them speak of something that is gone. **

Aquele algo que Wordsworth já não mais podia ver era o "brilho visionário". Aquele brilho, lembro-me bem, e aquela importância intrínseca eram as características de um carvalho solitário, que podia ser visto do trem, entre Reading e Oxford, vicejando no topo de um pequeno outeiro, em meio a vasta extensão de terreno cultivado, e que se projetava contra o pálido céu do Norte.

**Mas há uma árvore - dentre muitas uma -l Um único campo para o qual lancei
o olhar: / Falam ambos de algo que se foi.*

Os efeitos do isolamento, combinados com os da proximidade, podem ser estudados, em toda a sua mágica singularidade, em uma extraordinária pintura de um artista japonês do século XVII que foi também famoso esgrimista de seu tempo e estudioso da doutrina zen. Representa um açor* empoleirado na ponta de um galho seco, "esperando não se sabe o quê", mas no mais alto estado de tensão. Acima, abaixo e em torno da ave, nada. O pássaro emerge do Vazio, daquela condição eternamente inexprimível e destituída de forma que, não obstante, é a própria substância do múltiplo, concreto e transitório Universo. Aquela ave, em seu galho seco, é o que mais se aproxima do gélido tordo de Hardy. Mas, enquanto o tordo vitoriano insiste em nos querer ensinar qualquer coisa, o açor do Extremo Oriente contenta-se apenas com existir, em estar, intensa e completamente, *lá*.

APÊNDICE VI

MUITOS ESQUIZOFRÊNICOS PASSAM a maior parte de seu tempo em um lugar que não é a Terra, o Céu, nem tampouco o Inferno, mas sim um mundo cinzento e umbroso, povoado de fantasmas e quimeras. O que se dá com esses portadores de psicoses ocorre também, embora em grau muito menor, com certos neuróticos atingidos por uma forma mais branda de doença mental. Recentemente, chegou-se à conclusão de que é possível produzir esse estado de vida angustiante administrando a um paciente uma pequena dose de um dos derivados da adrenalina. Para os vivos, as portas do Céu, do Inferno e do Purgatório abrem-se, não por meio de *pesadas chaves duplas de metal*, mas sim pela presença no sangue de um conjunto de substâncias químicas e pela ausência de outras tantas. O mundo das sombras, habitado por alguns esquizofrênicos e neuróticos, lembra de perto o mundo dos mortos, tal como é descrito em algumas das religiões mais antigas. Assim como as almas penadas de Sheol e do Hades, de que nos fala Homero, essas criaturas mentalmente desequilibradas perderam o contato com a matéria, com o idioma e com seus semelhantes. Não têm interesse na vida e acham-se condenadas à inutilidade, à solidão e a um silêncio apenas quebrado por seus próprios grunhidos e sons inarticulados.

O histórico da evolução da escatologia demonstra um progresso genuíno — progresso esse que pode ser descrito, em termos teológicos, como a passagem de Hades para o Céu; em termos químicos, como a substituição por mescalina ou ácido lisérgico da adrenolutina e, em termos psicológicos, como a passagem da catatonia e das sensações de irrealidade para um sentimento de sublime realidade na experiência visionária e, finalmente, para a própria experiência mística.

APÊNDICE VII

GÉRICAULT FOI UM VISIONÁRIO NEGATIVO, pois, embora sua arte fosse quase que obsessivamente fiel à Natureza, essa fidelidade era prestada a uma natureza que havia sido magicamente transfigurada para pior, tanto em sua percepção como na reprodução do que fora apreendido. "Começo por pintar uma mulher" — disse ele uma vez — "mas ela acaba sempre como um leão". Na verdade, seus quadros acabavam, mais frequentemente, por se revelarem algo bem menos agradável que um leão — um cadáver ou mesmo um demônio. Sua obra-prima, a prodigiosa *A jangada da medusa*, não foi pintada tendo como modelos seres vivos, e sim corpos doentios e em decomposição — porções de cadáveres que lhe eram fornecidas por estudantes de medicina, o busto macilento e a face amarelada de um amigo que estava sofrendo de uma doença do fígado. As próprias ondas em que se balouçava a jangada, o céu mesmo, têm cor de cadáver. É como se todo o Universo se houvesse transformado em necrotério.

E há ainda suas demoníacas pinturas: O *derby*, vê-se logo, está sendo disputado no Inferno, destacando-se de um fundo que arde em chamas soturnas de "escuridão visível". O *cavalo assustado •pelo relâmpago*, exposto na Galeria Nacional, é a revelação, em um breve momento roubado à marcha do tempo, da estranheza da peculiaridade sinistra, infernal mesmo, que se esconde nas coisas mais familiares a nós. No Museu Metropolitano há um retrato de criança. E que criança! Em seu casaco lugubramente brilhante, o pequenino lembra o que Baudelaire costumava chamar "um Satanás em botão", *un Satan en herbe*. E um nu de homem, também no Metropolitano, outra coisa não é senão o "Satanás em botão" já adulto.

Pelo que de si relatam seus amigos, depreende-se que Géricault via normalmente o mundo que o rodeava como uma sucessão de apocalipses visionários. O fogueiro cavalo de uma de suas obras mais antigas — *Officier de chasseurs* —, ele o vira certa manhã na estrada para Saint-Cloud, entre a poeira que os raios do sol estívia realçavam, a empinar-se e a corcovar entre os varais de um ônibus. Os personagens *da Jangada da Medusa* foram pintados diretamente, um a um, na tela virgem. Não houve qualquer esboço preliminar do conjunto da composição, nem um estabelecimento gradual da harmonia de tons e matizes. Cada revelação particular — de um corpo em decomposição, de um doente apresentando um quadro de hepatite avançada — ia sendo integralmente reproduzida tal como era vista e artisticamente concebida. Por um milagre de gênio, cada apocalipse sucessivo se ia adaptando magicamente a uma composição harmoniosa que só existia, quando a primeira visão apavorante foi transferida para a tela, na imaginação do artista.

APÊNDICE VIII

EM *SARTOR RESARTUS* CARLYLE DEIXOU o que seu biógrafo psicossomático, dr. James Halliday, chama em seu *Mr. Carlyle, my Patient* [Carlyle, meu cliente] de "uma surpreendente descrição de um estado de espírito psicótico, em boa parte depressivo, mas algo esquizofrênico".

"Os homens e mulheres que me rodeavam", escreve Carlyle, "embora falando comigo, não passavam de Figuras; eu tinha praticamente esquecido que eles estavam vivos, que não eram simples autômatos. A amizade era apenas uma incrível tradição. No meio de suas ruas apinhadas e de suas reuniões, eu caminhava solitário; eu era bravo qual tigre na selva, embora fosse meu próprio coração, e não o do próximo, que eu devorava [...] Para mim, o Universo estava inteiramente vazio de Vida, de Finalidade, de Volição, até de Hostilidade; não passava de uma máquina a vapor imensa e inteiramente improdutiva, avançando, em sua completa indiferença, para esmagar-me, membro após membro [...] Inteiramente sem esperança, tampouco sentia eu um medo definido, fosse ele ao Homem ou ao Demo. E, no entanto, por estranho que pareça, vivia em contínuo, indefinido e lânguido pavor; trêmulo, pusilânime, apreensivo sem saber por quê; parecia que todas as coisas — do Céu e da Terra — iriam fazer-me mal; era como se o Céu e a Terra não passassem de imensas mandíbulas de um monstro devorador, enquanto eu, em agonia, esperava ser por elas esmagado".

Renée e o idolatra dos heróis fizeram, como se vê, descrições de experiências semelhantes. O Infinito era apreendido por ambos, mas sob a forma do *sistema*, da "imensa Máquina a Vapor". Ainda para ambos, tudo era importante, mas negativamente importante, de modo que cada acontecimento era inteiramente desorientador; cada objeto, intensamente irreal; cada ser humano, prenhe de volição, era considerado um boneco mecânico, movendo-se grotescamente para o trabalho e as distrações, amando, odiando, pensando, sendo eloqüente, heróico, santo ou o que mais se pudesse querer, mesmo porque os autômatos nada valem se não forem versáteis.

Aldous Huxley
AS PORTAS DA PERCEPÇÃO
E
CÉU E INFERNO

tradução: Osvaldo de Araújo Souza

prefácio: Manuel da Costa Pinto

Copyright © 1954, 1956 by Laura Huxley Copyright da tradução © by Editora Globo S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida - em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Título original:

The Doors of Perception

Heaven and Hell

Preparação: Carmem S. da Costa *Revisão:* Eliane de Abreu Maturano Santoro

Capa: inc. design editorial

Foto de capa: Getty Images / Paul and Lindamarie Ambrose *Foto de Aldous Huxley:* Corbis Images

1ª edição: 1957- 15* *reimpressão:* 2001 2* *edição revista:* 2002

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Huxley, Aldous, 1894-1963

As portas da percepção : Céu e Inferno / Aldous Huxley ; tradução Osvaldo de Araújo Souza. - São Paulo : Globo, 2002.

Título original: The Doors of Perception, and Heaven and Hell ISBN 85-250-3546-7

1. Alucinógenos 2. Mescalina 3. Peiote 4. Visões I. Título 02-2901 CDD-615.7883

índices para catálogo sistemático:

1. Alucinógenos : Farmacodinâmica : 615.7883

2. Drogas alucinógenas : Farmacodinâmica 615.7883

Direitos de edição em língua portuguesa, para o Brasil,
adquiridos por Editora Globo S. A.

Av. Jaguaré, 1485 - 05346-902 - São Paulo - SP

Tel: 11 3362-2000 - e-mail: atendimento@edglobo.com.br

www.globolivros.com.br