

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ**

LUCAS FIER

**AUSTIN OSMAN SPARE:**

Arte, Magia e Estados Não Ordinários de Consciência

CURITIBA

2021

LUCAS FIER

**AUSTIN OSMAN SPARE:** Arte, Magia e  
Estados Não Ordinários de Consciência

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Fier, Lucas

Austin Osman Spare : Arte, Magia e Estados Não Ordinários de Consciência. / Lucas Fier, 2021.  
142f.

Dissertação ( Mestrado ) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes )

Orientador: Profº Drº José Eliézer Mikosz

1. Artes Visuais. 2. Arte Visionária. 3. Austin Osman Spare. 4. Magia. 5. Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC). I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATA nº 008/2021 - PPGARTES**  
**BANCA DE DEFESA**

No dia 28 de Abril de 2021, às 14h30 horas, através de chamada de vídeo pelo aplicativo Google Meet devido às medidas de isolamento social, pela pandemia da COVID-19, às recomendações para evitar aglomerações, bem como às determinações dos órgãos competentes e ainda à Resolução 001 e 002/2020 REITORIA/UNESPAR, e demais normativas referentes à pandemia do COVID-19, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **AUSTIN OSMAN SPARE: Arte, Magia e Estados Não Ordinários de Consciência** do mestrando **Lucas Fier**, que contou com a presença das professores doutores Edgar Silveira Franco (UFG), Artur Freitas (Unespar/FAP) e José Eliézer Mikosz (Unespar-FAP – Orientador) como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela Aprovação dos resultados parciais da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Prof. Dr. José Eliézer Mikosz (UNESPAR) – orientador



Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (UFG)



Prof. Dr. Artur Freitas (UNESPAR)

*Todos os sistemas em curso não podem razoavelmente ser considerados senão como ferramentas na bancada do marceneiro. É você este marceneiro. A menos que tenha ficado louco furioso, você não vai largar todas as ferramentas para ficar só com uma (...).*

*André Breton*

## AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação não teria sido possível sem a constante colaboração de diversas pessoas que gentilmente se dedicaram a me ajudar.

Em primeiro lugar eu agradeço aos meus pais Paulo e Débora, por sempre terem me oferecido todo apoio, incentivo e ajuda, sem os quais eu não poderia ter realizado esse trabalho.

Agradeço ao prof. doutor José Eliezer Mikosz pela paciência, pelas conversas esclarecedoras e por toda liberdade concedida.

Ao meu amigo Danilo Fucci eu agradeço por ter me apresentado Austin Osman Spare e o fascínio pelo mundo da magia agora por mim compartilhado.

Aos meus colegas e amigos Andrew Carlin e Jhon Erik Voese por todo apoio, pelas conversas e esclarecimentos mútuos, que fizeram toda a diferença para esta pesquisa.

Agradeço à Thaiza Palhano pela imensa boa vontade em ter me enviado livros da Inglaterra, que de outra forma teriam sido muito mais difíceis de conseguir.

À Rogério Bettoni, editor-geral da editora Oficina Palimpsestus, agradeço pelo gentil compartilhamento de imagens e referências sobre Spare.

Um agradecimento especial ao meu amigo Luciano Schimidt, e obrigado também a Otto Leopoldo Winki, Daniel Nobrega, Felipe Boin, Matheus Moura, Pedro Pietroluongo, Luciana Lupe Vasconcelos e a todos que de alguma forma contribuíram para a realização dessa dissertação.

## RESUMO

Austin Osman Spare foi um artista inglês cujo trabalho está associado ao Simbolismo e ao Decadentismo, tendo sido apontado por vezes como precursor de alguns movimentos modernos, sobretudo do Surrealismo pela utilização da técnica do Desenho Automático. Apesar de ter tido algum reconhecimento em vida, sua obra caiu na obscuridade após a sua morte, e sua memória se manteve preservada principalmente por ocultistas, já que ele deu significativas contribuições à literatura deste meio, oferecendo métodos e uma visão teórica baseada na noção de Inconsciente e na experiência individual do praticante, influenciando de forma decisiva as próximas gerações de ocultistas. Através de uma pesquisa qualitativa de revisão de documentos, com base teórico-interpretativa, a presente dissertação pretende situar a obra de Spare em seu contexto, identificar influências e demonstrar que ela só pode ser devidamente compreendida se interpretada a partir do seu pensamento mágico, e que ele pode ser classificado como um artista visionário. A Arte Visionária é a arte produzida sob a influência ou a inspiração de estados não ordinários de consciência (ENOC), que podem ser obtidos a partir de diversos métodos, como técnicas respiratórias ou substâncias psicoativas, e proporcionam experiências que são interpretadas por um viés místico ou religioso em diversos sistemas de crença, e acredita-se que tenham sido a base de diferentes cosmologias. Embora muito antiga, a Arte Visionária ganhou o seu primeiro manifesto em 2001, de autoria do artista Laurence Caruana, que registrou a importância dos ENOC e suas interpretações místico-religiosas para este fenômeno artístico. A dissertação também procura demonstrar a relação entre o horizonte conceitual da Arte Visionária e da magia, esta última como manifestação cultural de grande relevância, tendo se desenvolvido através de certos saberes tradicionais e se conectado aos dias de hoje ao que chamamos de ocultismo.

**Palavras-chave:** Artes Visuais, Arte Visionária, Austin Osman Spare, Magia, Estados não Ordinários de Consciência (ENOC).

## ABSTRACT

Austin Osman Spare was an English artist whose work is associated with Symbolism and Decadentism, considered at times as a precursor of some modern movements, especially Surrealism through the use of the automatic drawing technique. Although he had some recognition in life, his work fell into obscurity after his death, and his memory has been retained mainly by occultists since he made significant contributions to the literature of this milieu, offering methods and a theoretical vision based on the notion of the Unconscious and on the individual experience of the practitioner, greatly influencing the next generations of occultists. Through a qualitative document research of theoretical and interpretative basis, this master's thesis aims to place Spare's work in its context, identify influences and demonstrate that it can only be properly understood if interpreted from his magical thinking, and that he can be classified as a visionary artist. Visionary Art is the art produced under the influence or inspiration of non-ordinary states of consciousness (NOSC), which can be obtained from various methods, such as breathing techniques or psychoactive substances, and provide experiences that are interpreted by a mystical or religious view in various belief systems, and are believed to have been the basis of different cosmologies. Although very old, Visionary Art had its first manifesto in 2001, by the artist Laurence Caruana, who pointed the importance of NOSC and its mystical-religious interpretations for this artistic phenomenon. This master's thesis also seeks to demonstrate the relationship between the conceptual horizon of Visionary Art and magic, the latter as a cultural manifestation of great relevance, having developed through certain traditional knowledges and being connected to the present day to what we call occultism.

**Keywords:** Visual Arts, Visionary Art, Austin Osman Spare, Magic, Non-Ordinary States of Consciousness (NOSC).

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Austin Osman Spare, por Bert Hardy .....	17
Figura 2: Spare, Vinheta para livro, 1906 .....	31
Figura 3: Spare, Ex Libris, 1909.....	38
Figura 4: Spare, Moda, 1906. Ilustração para O Livro dos Sátiros .....	39
Figura 5: Aubrey Beardsley, O Clímax, 1893 .....	40
Figura 6: Spare, O Retrato do Artista, 1907. Coleção de Jimmy Page.....	41
Figura 7: Spare, A Postura da Morte, 1913. Frontispício de O Livro do Prazer: A Psicologia do Êxtase.....	42
Figura 8: Johfra Bosschart, Unio Mystica (detalhe). 1973, óleo sobre painel.....	47
Figura 9: Spare, Sátiro e Bacante Morta, 1921. Ilustração para a revista Form n.2, vol.1, xilogravura.....	48
Figura 10: Spare, Anúncio e Tamanho do Estoque, 1907 .....	49
Figura 11: George Frederic Watts, O Minotauro, 1885.....	49
Figura 12: Spare, Alegoria Geral, 1906-7. Ilustração para O Livro dos Sátiros .....	50
Figura 13: Spare, desenho de uma máscara.....	51
Figura 14: Spare, Nostalgia Atávica.....	52
Figura 15: James Ensor, A Morte e as Máscaras, 1897.....	53
Figura 16: Spare: A Ressurreição de Zoroastro, 1904.....	54
Figura 17: William Hogarth, ilustração para <i>The Analysis of Beauty</i> .....	55
Figura 18: Spare, Limiar da Qliphoth: Desenhado para Conaçoção Mágica, 1955 .....	56
Figura 19: Spare, Elemental Automático .....	57
Figura 20: Spare, O Novo Eden, 1922. Litografia.....	58
Figura 21: Spare, Mulher com Serpente .....	59
Figura 22: Spare, Estudo Espiritual. Nu Ajoelhando com Gaivota e Leão, 1919. Lápis e giz sobre papel. Coleção privada .....	61
Figura 23: Spare, Estudo Espiritual, 1922. Lápis, giz branco e tinta sobre papel. Coleção privada .....	62
Figura 24: Spare, A Negação da Unidade é Sabedoria, 1919.....	63
Figura 25: Dante Gabriel Rosseti, Beata Beatriz, 1870, óleo sobre tela .....	64
Figura 26: Spare, A Bacante Perplexa, 1929. Lápis sobre papel. Coleção Privada de Michael Staley e Caroline Wise .....	65

Figura 27: Spare, Os Habitantes às Portas da Memória Silenciosa, 1912. Publicado em O Livro do Prazer (Amor-de-si): A Psicologia do Êxtase.....	66
Figura 28: Spare, O Casamento Feliz .....	67
Figura 29: Spare, A Sacerdotisa e seu Deus, 1947. Pastel sobre painel, Coleção privada. ....	68
Figura 30: Spare, Astarte .....	70
Figura 31: Spare, Zod-Kiã's Dominion, 1904.....	72
Figura 32: Spare, Ilustração n. 1 do Livro do Êxtase Feio, 1924 .....	73
Figura 33: Spare, Ilustração n. 8 do Livro do Êxtase Feio .....	74
Figura 34: Spare, A Bruxa se Exteriorizando .....	76
Figura 35: Spare, Bruxa de cento e um anos e ainda potente .....	76
Figura 36: Spare, A Máscara Negra, 1904. Coleção privada .....	78
Figura 37: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático .....	79
Figura 38: Spare, Ilustração n. 15 do Livro do Êxtase Feio .....	80
Figura 39: Spare, ilustração para revista Form, 1916.....	81
Figura 40: Spare, Sussurro Satírico .....	85
Figura 41: Austin Osman Spare.....	87
Figura 42: Cópia de um dos desenhos de embriões de Ernst Haeckel .....	88
Figura 43: Spare, Ascensão do Ego para o êxtase ao êxtase, 1913 .....	89
Figura 44: Odilon Redon, A Aranha Chorosa, 1881 .....	90
Figura 45: Spare, A Alma é o Animal Ancestral (A Progenitora), 1920. Lápis sobre papel. Ilustração para o livro Foco da Vida.....	91
Figura 46: Spare, Blasé Baccante, 1923. Ilustração para a revista The Golden Hind ....	92
Figura 47: Spare, Operação em um Regimental Aid Post, 1918.....	93
Figura 48: Spare, Flower Girl, 1949.....	94
Figura 49: Spare, Retrato de uma Jovem, 1933.....	95
Figura 50: Hans Holbein, Os Embaixadores, 1533 .....	96
Figura 51: Spare, Joan Crawford, 1933. Lápis e Aquarela.....	97
Figura 52: Spare, O Homem é um Pacote de Ids, 1955.....	98
Figura 53: Spare, Turbilhão da Memória, 1953. Carvão sobre papel. Coleção Michael Staley e Caroline Wise .....	99
Figura 54: Spare, Introverso & Extroverso, 1954 .....	100
Figura 55: Henry Fuseli, O Pesadelo. 1782, óleo sobre tela.....	102
Figura 56: Spare, Sigmund Freud, sem data.....	104

Figura 57: Hélène Smith, Paisagem Marciana, 1896 .....	106
Figura 58: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático .....	108
Figura 59: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático .....	109
Figura 60: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático .....	110
Figura 61: Spare, Ilustração n. 2 do caderno de esboços intitulado Vale do Medo, 1944-45 .....	111
Figura 62: Cartões Surrealistas de Previsão de Corridas.....	112
Figura 63: Exemplo de sigilos oferecido por Spare em O Livro do Prazer.....	114
Figura 64: Selos da Chave Menor de Salomão.....	114
Figura 65: Instruções para fazer um sigilo tradicional, por Peter Carroll .....	115
Figura 66: Spare, Projeção.....	116
Figura 67: Algumas letras sagradas e seus significados, escritas por Spare e publicadas por Kenneth e Steffi Grant.....	117
Figura 68: O Alfabeto Sagrado para Peter Carroll .....	118
Figura 69: Spare, A Postura da Morte: Sensação Preliminar Simbolizada, 1913 .....	122
Figura 70: Spare, A Postura da Morte, 1913 .....	122
Figura 71: Spare, Conteúdo dos sonhos: esperanças, medos e meio consciente, 1955.	123
Figura 72: Spare, Proteção Contra Pessoas Más, 1955. Lápis e aquarela sobre madeira compensada. Coleção de Michael Staley.....	124
Figura 73: Stela egípcia: Monólito de Metternich (360-343 a.C.) .....	125
Figura 74: parte superior frontal da estela de Metternich.....	126
Figura 75: Quatro reproduções (cópias) de monogramas que Spare utilizou para assinar seus trabalhos.....	127
Figura 76: Monograma de Dürer, do frontispício de <i>Vier Bücher von menschlicher Proportion</i> .....	127
Figura 77: Autorretrato de 1909 .....	128
Figura 78: ilustração para Rubaiyat de Omar Khayyam .....	129
Figura 79: Monogramas com os nomes Kenneth e Steffie Grant.....	129
Figura 80: Spare, A Lua. Carta de Tarô.....	130
Figura 81: Spare, Cartão de Ano Novo, 1954 .....	131
Figura 82: “Palavras de Poder” de um ritual, escritas por Spare em carta ao casal Grant. ....	131
Figura 83: trecho de carta de Spare para o casal Grant .....	132
Figura 84: trecho de carta de Spare para o casal Grant .....	133

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. ENOC E MAGIA: AS COSMOLOGIAS DA EXPERIÊNCIA VISIONÁRIA .....	19
1.1. ENOC E ESPIRITUALIDADE .....	19
1.2. MAGIA E OCULTISMO NAS TRADIÇÕES OCIDENTAIS .....	23
1.3. KIAÍSMO OU CULTO DE ZOS KIA .....	28
1.3.1. Zos e Kia.....	29
1.3.2. Nem-Nem e Nova Sexualidade.....	31
1.3.3. O Nascimento da Magia Individualista .....	34
2. SÍMBOLOS, MITOS E ALEGORIAS.....	38
2.1. O PONTO DE PARTIDA .....	38
2.2. O SÍMBOLO PARA O VISIONÁRIO .....	43
2.3. SÁTIROS, MÁSCARAS E OUTROS SÍMBOLOS.....	47
2.4. A LINHA SERPENTINA .....	53
3. UMA TEOLOGIA DA CARNE.....	60
3.1. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER.....	60
3.1.1. A Concepção Romântica .....	60
3.1.2. A Concepção Desiludida .....	66
3.2. CÔMICO, ERÓTICO E GROTESCO .....	71
3.2.1. Mulheres Idosas e Lascivas .....	71
3.2.2. A Função do Riso .....	77
3.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIONISÍACO.....	81
4. UM OLHAR SOBRE A NATUREZA .....	86
4.1. CARMA E RESSURGÊNCIA ATÁVICA.....	86
4.2. OS RETRATOS NATURALISTAS .....	90
4.3. DISTORÇÕES NO ESPAÇO .....	94

5. PAPEL DO INCONSCIENTE NA ARTE E NA MAGIA .....	100
5.1. O INCONSCIENTE .....	100
5.2. AUTOMATISMO E SURREALISMO .....	105
5.3. COMUNICANDO AO INCONSCIENTE.....	113
5.3.1. O Sigilo.....	113
5.3.2. O Alfabeto Sagrado .....	115
5.3.3. O Vocabulário Visual Visionário .....	118
5.4. SIGNOS MÁGICOS NA ARTE.....	121
5.4.1. Inserindo o Sigilo e o Alfabeto Sagrado na Obra de Arte .....	121
5.4.2. A Escrita como Arte em Spare .....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	133
REFERÊNCIAS .....	137

## INTRODUÇÃO

Após uma noite de obscuridade de cerca de meio século, o velho mestre inglês começou a reaparecer à luz com a sua arte estranha, inquietante e difícil de definir. Seu nome foi melhor preservado por ocultistas do que por estudiosos da arte, e sobretudo por seu amigo e secretário Kenneth Grant (1924-2011), que muito escreveu sobre ele, ajudando a consolidar a sua imagem como um verdadeiro mito (BAKER, 2012 p. 259).

Austin Osman Spare nasceu em 1886, últimos anos da famosa Era Vitoriana. Oriundo da classe trabalhadora, Spare passou a infância em Kennington, um subúrbio interior do centro de Londres. Isto posto, nunca possuiu muito dinheiro, e passou por períodos de muita pobreza, especialmente ao final de sua vida, com reais perspectivas de fome (ANSELL, 2005 p. 12).

Estudou arte desde os 12 anos e, demonstrando talento precoce, começou a trabalhar aos 13 anos como desenhista numa gráfica de cartazes, como aprendiz (BAKER, 2012 p. 16). Durante sua adolescência Spare recebeu prêmios por seus desenhos e aos 17 anos era o expositor mais jovem da *Royal Academy*. Seu sucesso prematuro rendeu elogios de notáveis mestres ingleses como Augustus John (1878-1961), George Frederic Watts (1817-1904) e John Singer Sargent (1856-1925). Os jornais o chamaram de “gênio” e de “o melhor desenhista da Inglaterra” (BAKER, 2012 p. 1). Desde cedo demonstrou propensão para temas místicos, estranhos e grotescos.

Ao longo de sua carreira como artista, Spare publicou alguns livros com texto e ilustrações próprias. Os textos costumam ser difíceis de se ler, pela sua linguagem obscura tanto no conteúdo quanto na forma. Recebeu ajuda de patronos e editou, sempre em parceria, algumas revistas. Foi artista de guerra durante a Primeira Guerra Mundial (naquela época artistas eram convocados para registrar cenas da guerra) e, até o final de sua vida, trabalhou incansavelmente produzindo um volume admirável de desenhos e pinturas, muitos dos quais se perderam numa blitzkrieg<sup>1</sup> alemã durante a Segunda Guerra, ocasião em que ele se feriu seriamente (segundo ele, uma vingança de Hitler por ter lhe negado um retrato<sup>2</sup>) (BAKER, 2012 p. 191).

---

<sup>1</sup> “Guerra-relâmpago”, ataques surpresa ao território inimigo durante a guerra, executados pela Alemanha nazista.

<sup>2</sup> Não está claro se ao falar da “vingança de Hitler” ele falou sério ou se era uma piada, mas ele realmente alegou ter recebido a encomenda do governo nazista e de tê-lo desafiado. Ele chegou a dar duas versões diferentes para essa história (BAKER, 2012 p. 181), o que lança dúvidas sobre a veracidade da mesma.

As tentativas de classificá-lo como artista o levaram a ser considerado muitas coisas, entre as quais um simbolista, um decadentista, um precursor do Surrealismo, do Expressionismo Abstrato e até da *Pop Art* (BAKER, 2012 p. 253). Embora colocado como precursor de muitas manifestações artísticas modernas, Spare tinha aversão à Arte Moderna e sua estética está diretamente relacionada com a Era Eduardiana, na qual ele viveu sua juventude. Formalmente sua obra tinha parentesco com a Art Nouveau e com o Decadentismo, e inicialmente uma notável semelhança com Aubrey Beardsley que lhe rendeu comparações por toda a vida (BAKER, 2012 p. 43), embora ele tenha negado essa influência (WALLACE, 2015 p. 83).

Spare chegou a experimentar variados estilos, desde retratos muito realistas até figuras emergentes de rabiscos, nos quais se destaca a expressividade de linhas sinuosas das quais emergem imagens lascivas e grotescas de visões sobrenaturais. A virtuosidade técnica com que representava a anatomia humana fez com que ele fosse comparado a antigos mestres da arte europeia, como Dürer, Rembrandt e Michelangelo (BAKER, 2012 p. 23).

Nos parece haver mais precisão nas palavras de Robert Ansell (2005, p. 5), para quem os patronos do artista teriam visto nele “a mão de Dürer e o olho de Dante”<sup>3</sup> (tradução nossa). A obra de Spare só pode ser devidamente compreendida sob a luz do seu pensamento mágico. Comparação mais oportuna, também constante em sua trajetória, foi com William Blake, o poeta profeta que criou seus próprios mitos e utilizou a sua arte como instrumento para fazer despertar o divino dentro de cada um (CHURTON, 2015 p. 126). Essa comparação foi endossada pelo famoso quadrinista e também místico Alan Moore (in BAKER, 2012 p. vii):

Na vida de ambos os homens encontramos a mesma insistência voluntária em criar cosmologias puramente pessoais ou sistemas de crença, mapeamentos fluorescentes de um território interior em chamas a que cada um deles claramente tinha acesso. Encontramos os mesmos fantasmas e grotescos estranhamente icônicos (...) <sup>4</sup> (tradução nossa).

Sua obra singular, apesar de ter atraído a admiração de muitos artistas e colecionadores, parece ter ficado deslocada, sendo tardia para ser consagrada entre os

---

<sup>3</sup> “the hand of Dürer and the eye of Dante”.

<sup>4</sup> “In both men’s lives we found the same willful insistence on creating purely personal cosmologies or systems of belief, fluorescent mappings of blazing inner territory that each of them clearly had access to. We find the same strangely iconic phantoms and grotesques (...)”.

simbolistas, e precoce para ter sido incorporada como um surrealista. A presente dissertação propõe outra possível classificação para sua obra, talvez menos equívoca: a de Arte Visionária.

Simple rótulos não são realmente importantes para uma produção rica e consistente como a de Spare; muitas vezes eles podem ser até enganosos e reducionistas. Contudo, se o rótulo dirige o olhar e pré-julga o conceito da obra, temos a intenção de partir de um conceito que tenta captar a obra pelo que ela tem de mais essencial: ela é mágica, mítica e espiritual, e possui a marca da experiência pessoal do artista com a sua espiritualidade: *é produto de visões obtidas em transe*.

A Arte Visionária é a arte produzida sob estados ou, pelo menos, sob a inspiração de experiências de estados não ordinários de consciência (que de agora em diante serão chamados de ENOC). Não se trata de um movimento ou escola, mas um fenômeno de origens muito remotas presente em todas as épocas (MIKOSZ, 2009 p. 115). Embora não se trate de um conceito novo, ela recebeu uma importante tentativa de formalização recentemente, através do Primeiro Manifesto da Arte Visionária, de 2001, por Laurence Caruana.

A Arte Visionária busca retratar o que está para além da percepção ordinária, considerada “normal”: seriam as visões de uma realidade imaterial, invisível para os olhos. Inclui o psicodelismo dos anos 60-70 que resultou da popularização do LSD e a chamada Arte Psicopatológica<sup>5</sup>, mesmo quando abordada de um ponto de vista científico ou simplesmente laico. Desta forma a Arte Visionária também se propõe, em alguns casos, como estudo, registro, entretenimento ou fruição estética.

É bem mais comum, contudo, que ela inclua temas místicos, sendo muitas vezes uma arte religiosa ou espiritualista, nas quais essas visões são interpretadas como “revelações”, vislumbres de uma instância metafísica acessível através de estados específicos de consciência ou, segundo a expressão de Caruana (2013, p. 1), o “mundo dos espíritos”.

Se pelo que sabemos a arte é tão antiga quanto os rituais mágico-religiosos nos quais eles parecem associados, tudo indica que o mesmo acontece com os ENOC. As sociedades caçadoras e coletoras, povos que vivem em aldeias e culturas tradicionais apresentam sua produção artística ligada ao sagrado, e seus padrões de imagem nos levam

---

<sup>5</sup> É a arte produzida por pessoas com doenças mentais, geralmente sem treinamento técnico. Costumam ser objeto de estudo da psicologia. Um bom exemplo é a arte do Museu do Inconsciente, fundado pela psiquiatra brasileira Nise de Silveira (ITAÚ CULTURAL, 2017).

a acreditar que alguns ENOC faziam parte deste processo (BELL, 2008 p. 17). O Primeiro Manifesto de Caruana permite fazer uma leitura retrospectiva da História da Arte e apontar uma série de artistas como pertencentes a esta longínqua tradição, à qual demonstraremos a compatibilidade de Spare.

Figura 1: Austin Osman Spare, por Bert Hardy



Fonte: The Guardian<sup>6</sup>

Se a arte de Spare demonstrou-se difícil de classificar desde que veio ao mundo, e mesmo atualmente permanece desconhecida para muitos admiradores da arte visionária, é porque, apesar de poder ser localizada dentro da tradição visionária, possui uma face distinta e inovadora. Essa resistência à classificação é um dos elementos mais fortes da personalidade de Spare.

A sua magia não ficava para trás. Sua inventividade fez parte de todo um renascimento da magia no ocidente, segundo Grant (2018), que sistematizou sua doutrina e a batizou como *Zos Kia Cultus*. Tal qual a sua arte, sua visão de mundo tende ao fantástico: com suas maravilhosas visões em êxtase, dos aspectos grotescos e demoníacos da psique, e do inusitado e poderoso encontro entre ambos: um encontro criador de formas autênticas.

---

<sup>6</sup> Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/may/06/austin-osman-spare-phil-baker>> Acessado em 21 jan. 2021.

Finalmente, um dos pontos mais curiosos e interessantes da produção de Spare envolve uma ideia de Inconsciente<sup>7</sup> curiosamente aproximada de Freud, desde uma época em que a obra do neurologista austríaco ainda não havia sido traduzida para o inglês, o que sugere que Spare tenha chegado a tais conclusões por seus próprios esforços intelectuais (BAKER, 2012 p. 71). A ideia de um Inconsciente, (ou Subconsciente, que era o termo utilizado por Spare) não era exatamente nova na filosofia nem nos saberes ocultistas. Assim, esse elemento era parte do sistema mágico de Spare, cuja prática consistia em usar magia para explorar aspectos inconscientes da mente, em especial a sexualidade (GRANT, 2018 p. 206).

Desenvolveu um conjunto de símbolos com os quais acreditava poder facilitar a comunicação com o mundo psíquico e subliminar, o que permitia a prática de magia e divinações: o Alfabeto Sagrado. Ele também propunha uma prática mágica denominada “sigilo”, que igualmente possuía comunicação direta com os desejos inconscientes, pois seriam estes que verdadeiramente determinam a eficácia da magia (GRANT, 2018 p. 200).

Esses elementos mágicos criados e desenvolvidos por Spare estavam presentes na sua produção visual de diferentes formas. Por vezes, esta era a sua temática. Noutras, a própria obra é magia e ritual, tornando-se um registro ou mesmo um amuleto. Ali estão delineados os processos mágicos e cosmológicos da sua doutrina, também seres míticos tais como sátiros, elementais e espíritos familiares, com os quais ele dizia ser capaz de se comunicar (BAKER, 2012 p. 150). Não há possibilidade de compreensão, destarte, fora do seu credo.

Por essa razão serão abordados já no primeiro capítulo os aspectos filosóficos e mágicos do seu pensamento, a doutrina que ficou conhecida como Zos Kia Cultus, com explicações sobre os conceitos de magia e ocultismo e sua relação com a arte visionária e os ENOC. No segundo capítulo falaremos sobre alguns dos símbolos e alegorias na obra visual de Spare, e da ideia de símbolo para a arte visionária em Caruana. Será discutido o significado de algumas imagens recorrentes nos trabalhos de Spare, como a serpente, a máscara e o sátiro. No terceiro capítulo são tratadas as relações entre os trabalhos de Spare e a concepção do sexo, do cômico e do grotesco em sua magia. A relação filosófica e estética que se estabelece com a materialidade e o êxtase, sua ideia de Sabá e algumas

---

<sup>7</sup> Decidimos pela utilização da palavra “Inconsciente” iniciada em maiúsculo quando se trata de substantivo, para que não haja confusão com o adjetivo “inconsciente”.

considerações sobre as implicações do conceito nietzschiano do dionisíaco. No quarto capítulo comentamos as ideias de Spare relativos à natureza, à evolução das espécies e à multiplicidade do real, veremos as linhas de trabalho que se utilizam da anamorfose ótica e comentaremos também obras “não visionárias” que ele realizou como artista de guerra e como registro da vida da classe trabalhadora londrina. No quinto capítulo, por fim, se discute o uso do desenho automático e sua relação com o Surrealismo, sobre o desenvolvimento do conceito de Inconsciente e suas implicações na arte e na magia de Spare, assim como suas técnicas mágicas como o sigilo e o Alfabeto Sagrado.

## **1. ENOC E MAGIA: AS COSMOLOGIAS DA EXPERIÊNCIA VISIONÁRIA**

### **1.1. ENOC E ESPIRITUALIDADE**

A magia não foi propriamente um tema citado por Laurence Caruana em seu manifesto, ao menos não nominalmente. Veremos ao decorrer deste capítulo que ela está intimamente relacionada com as tradições espirituais às quais a arte e o pensamento de Caruana se filiam.

Para Laurence Caruana (2013 p. 3) um artista visionário tem a missão de comunicar as mensagens recebidas através das revelações, independentemente da forma como elas tenham ocorrido (através de um dom mediúnico, por exemplo, ou de uma substância psicoativa). Em entrevista, ele diz:

O artista visionário, por alguns raros momentos aqui na Terra, entrou através da imagem e teve uma experiência direta de Deus. (...) o desafio [é] reconhecer a presença do Sagrado pelo que fazemos aqui todos os dias. Para mim, essa é a minha pintura e escrita, que tenta capturar uma pequena partícula de luz celestial nas nossas trevas terrenas.<sup>8</sup> (CARUANA, 2002, tradução nossa).

As imagens que o artista visionário deve criar são subordinadas a estas visões. E não apenas elas: se estas visões são fonte de conhecimento divino, o próprio saber deve ser recebido através delas, e deve ser refletido sob a sua luz. E de fato esse tipo de

---

<sup>8</sup> “The visionary artist has, for a few rare moments here on earth, entered through the image and had a direct experience of God. (...) the challenge was to acknowledge the presence of the Sacred by what we do here everyday. For me, that's my painting and writing, which tries to capture a little particle of heavenly light in our earthly darkness.”

experiência em ENOC pode ter influenciado cosmologias ao redor do mundo, inclusive contemporaneamente, se revestindo facilmente de concepções metafísicas (LEWIS, 1977 p. 20).

Mudanças de estados de consciência são experiências comuns e constatadas há milênios, com diversas interpretações, ainda que a literatura científica moderna tenha tido a tendência a patologizar esse fenômeno até, pelo menos, meados do século XX, em especial na psiquiatria (DE ALMEIDA; NETO, 2003 p. 22). Porém, já encontramos em alguns pensadores entre os séculos XIX e XX, como filósofo e psicólogo estadunidense William James (2009, p. 292) a compreensão desses estados como um fenômeno natural, onde a consciência do dia-a-dia é apenas uma das formas possíveis entre outras completamente diferentes.

Elas podem se manifestar sob diferentes condições<sup>9</sup>, entra as quais:

1. Privação ou estimulação sensorial: permanência num ambiente isolado ou sem estímulos sensoriais (luz, som, etc.); observação de metrônomo ou estroboscópio, audição de músicas repetitivas, etc.
2. Práticas místico-religiosas: envolvimento profundo em sermões e louvor; prática de meditações, ioga, entoação prolongada de mantras ou oração fervorosa, audição de batidas rítmicas de tambores, etc.
3. Exaustão e mortificação do corpo: dor e cansaço extremo, prática de jejum, autoflagelo, febre, privação do sono, etc.
4. Enfermidades e patologias: infecções, subnutrição, epilepsia, psicose e esquizofrenia.
5. Excitação emocional e fadiga mental: acidentes e tragédias; pânico; ira; experiência de quase morte e também experiências de alegria ou amor intenso, etc.
6. Efeito de psicoativos e/ou agentes tóxicos: uso de anestésicos, narcóticos, sedativos, drogas psicodélicas e drogas estimulantes.
7. Outros: hiperventilação (técnicas respiratórias), falta de oxigênio, exercícios de concentração, hipnose, transe orgíaco e orgasmo, absorção mental intensa em uma tarefa, profundo relaxamento, etc.

De maneira geral, todos os ENOC compartilham características comuns, mas há variações conforme o método utilizado e também os fatores externos que influenciam na experiência de cada um (LUDWIG, 1966 p. 227).

---

<sup>9</sup> Diversas fontes foram consultadas aqui, como Ludwig (1966), Huxley (2015), Shanon (2003), Lewis-Williams (2016) e Mikosz (2009). Este último declara em sua tese de doutoramento ter consultado pelo mesmo propósito Michael Harner, Jeremy Narby, Oliver Sacks, Ralph Metzner, entre outros.

Das características comuns, pretende-se aqui incluir algumas recorrentemente encontradas na literatura sobre o tema. São elas:

1. Alterações de percepção e pensamento: distúrbios na concentração, atenção e julgamento; alteração no sentido de tempo e do espaço; alucinações, pseudoalucinações e outras ilusões, incluindo a visualização de cores, luzes e padrões geométricos; aumento da sugestibilidade (LUDWIG, 1966; SHANON, 2003; GROF, 1987).

Pesquisadores comentam que os relatos sobre os ENOC dão uma noção muito distante dos efeitos reais, pois tais alterações na percepção e pensamento são incomparáveis. Com relação a alteração da percepção do tempo, o pesquisador Benny Shanon (2003) comenta que usuários de *ayahuasca*<sup>10</sup> adotam um “quadro de referência absoluto”, no qual se sentem fora do domínio do tempo. Grof (1987 p. 23), sobre os usuários de LSD, diz que o espaço pode parecer com quatro ou até cinco dimensões. Em outros casos, sensação de não ser dono de seus próprios pensamentos, telepatia e precognição (SHANON, 2003).

2. Alterações no senso de identidade: mudanças na imagem do corpo; despersonalização e dissolução das fronteiras entre o “eu” e os outros ou o resto do universo; sentimento de aquisição de uma ou mais identidades novas; sensação de que a consciência está separada do corpo; sensação de estar integrado ao cosmos (LUDWIG, 1966; SHANON, 2003; HUXLEY, 2015).

Esta sensação de integração ao cosmos é uma das mais marcantes, sobretudo do ponto de vista da espiritualidade e religiosidade, pois pode ser tida como uma visão da verdadeira natureza unitária das coisas (SHANON, 2003). Mas há quem se veja transformando-se em outra pessoa, animal ou objeto inanimado, ou mesmo em nada (desintegração), coisa que pode ser apavorante ou extremamente gratificante. Há também relatos que podem ser interpretados como “projeções astrais” (SHANON, 2003).

3. Percepção e significação da realidade: sentimento de inefabilidade da experiência (impossibilidade de comunicá-la); atribuição de significados às suas ideias ou percepções, provocando a sensação de que se que atingiu um profundo discernimento; sentido de santidade, na qual se vê o mundo como uma criação benevolente (LUDWIG, 1966; SHANON, 2003).

---

<sup>10</sup> A *ayahuasca* é uma bebida com propriedades psicoativas, e é muito importante para a vida cultural e religiosa para diversos povos nativos de toda a América Latina (MIKOSZ, 2009 p. 12).

William James (2009 p. 292) descreveu o sentimento de “verdade” que obteve com realização de suas experiências de intoxicação por óxido nitroso, na qual: “uma conclusão foi imposta à minha mente naquele momento, e minha impressão de sua verdade permaneceu inabalável desde então”<sup>11</sup> (tradução nossa). Isso é o que Shanon (2003) chamou de “sentimento noético”: sentimento de que se está em contato com um conhecimento que não é adquirido por meio de análise ou reflexão, mas como que por “contato direto” ou mesmo identificação com o objeto conhecido. Muitos usuários de drogas psicodélicas (*ayahuasca*, LSD, DMT, mescalina e alguns cogumelos) relatam muitos *insights*, por vezes filosóficos, os quais consideram uma real fonte de conhecimento.

Sabe-se que muitas culturas antigas e tradicionais sempre fizeram uso dos ENOC, inclusive através de substâncias psicoativas. Elas eram partes integrantes de rituais e da comunicação com o sagrado. Laurence Caruana (2013 p. 43) cita a menção do *soma* nos Vedas<sup>12</sup>, extraída de uma planta ou fungo que, aparentemente, tratava-se de uma droga psicodélica. Também cita a ambrosia bebida pelos deuses gregos que podia ser um cogumelo alucinógeno (*Amanita muscaria* e *Panaeolus papilionaceus*), e o uso religioso da *cannabis* pelos sufis<sup>13</sup> e sadhus<sup>14</sup>, do peiote pelos astecas e maias e da *ayahuasca* pelos nativos sul-americanos.

Esses efeitos compartilhados podem ter sido responsáveis pela criação de crenças e mitos, podendo ser considerados a principal pedra de toque na religião, isso é, o “trance”, a experiência espiritual<sup>15</sup> (LEWIS, 1977 p. 9). Isso é particularmente visível na experiência da figura do xamã, que exerce suas funções (de médico, artista e sacerdote) quase sempre em estado de trance (LOMMEL, 1979 p. 19).

A recorrente ideia, por exemplo, de que a individualidade é ilusória e de que cada “eu” é um fragmento de uma consciência cósmica pode ser interpretado no Vedanta, por exemplo, que é a tradição afirmada pelos Upanishads, que são tratados filosófico-religiosos do hinduísmo, tanto quanto na Cabala judaica<sup>16</sup> (JUDD, 2000). Também no

---

<sup>11</sup> “One conclusion was forced upon my mind at that time, and my impression of its truth has ever since remained unshaken”.

<sup>12</sup> Vedas são livros sagrados do hinduísmo.

<sup>13</sup> O sufismo é uma espécie de misticismo muçulmano.

<sup>14</sup> Monges ascetas do hinduísmo e jainismo.

<sup>15</sup> As outras seriam a crença e o rito, segundo o antropólogo Ioan M. Lewis.

<sup>16</sup> A Cabala é uma espécie de misticismo judaico, extremamente influente nos meios esotéricos.

budismo, a ideia de uma individualidade separada do todo é uma ilusão que pode ser transcendida pelo estado de *samadhi*<sup>17</sup> (LANDAW; BODIAN, 2009).

Caruana (2013 p. 44) é adepto dessa crença – a de que a consciência humana é parte de uma consciência universal – e se aproximou dela também pela via da Psicologia Transpessoal<sup>18</sup>, incorporando-a nas referências da Arte Visionária. Trata-se de um esforço de juntar espiritualidade e ciência.

## 1.2. MAGIA E OCULTISMO NAS TRADIÇÕES OCIDENTAIS

O termo “magia”, como costuma ser correntemente empregado, parece fazer referência a um fenômeno comum a toda humanidade, presente em praticamente todas as culturas e épocas. Contudo isso não é um consenso na Academia, já que os estudos contemporâneos<sup>19</sup> têm revelado que este conceito tendeu, dentro da visão moderna e antropológica, a generalizar diferentes fenômenos, e foi pensado quase sempre por um viés normativo e ideológico próprio da modernidade (HANEGRRAFF, 2012 p. 166). O que se segue é apresentação do termo da magia sob um entendimento que proporcione a melhor compreensão do pensamento de Spare.

A palavra “magia” é oriunda do grego *mageia*, que deriva de *magoi*, uma casta de sacerdotes persas praticantes de astrologia e divinação (GREENWOOD 2002 p. 17). É possível conceber, para fins didáticos, que a magia contém uma dimensão tanto teórica quanto prática, embora essa separação conte com certa arbitrariedade. Em sua dimensão mais prática, o magista tenta controlar ligações ocultas na natureza por meio do seu conhecimento e poder, como, por exemplo, adivinhar o futuro examinando objetos cuja relação com o destino adivinhado não é nada óbvia. (RUSSEL; ALEXANDER, 2019 p. 25)

Em magia se entende que todas as coisas possuem ligações ocultas, que promovem influências mutuas, e que se pode afetar umas através de outras. Uma espécie de essência sutil que atua como uma energia que emana de todas as coisas

---

<sup>17</sup> *Samadhi* é um estado de concentração do qual, se crê no budismo, é possível atingir compreensões profundas sobre a realidade. (LANDAW; BODIAN, 2009).

<sup>18</sup> A Psicologia Transpessoal foi criada em 1969 por Abraham Maslow, e contou com outros nomes conhecidos, como Stanislav Grof, propondo uma psicologia que integrasse as experiências religiosas e os ENOC, que supõe conduzir o indivíduo à “transcendência” (PARIZI, 2006 p. 109).

<sup>19</sup> Hanegraaff (2012 p. 164-177) faz uma esclarecedora explanação da constituição do significado da palavra “magia” desde a antiguidade, passando pela visão eurocêntrica dos primeiros antropólogos, que a viram como uma etapa primitiva do pensamento científico, até as mais atuais disputas conceituais acadêmicas.

(GREENWOOD, 2002 p. 162) e constitui elos ocultos entre elas. A magia pode ser entendida como a arte de manipular essa energia imaterial através de uma técnica.

A magia também se utiliza de um conjunto de artefatos e substâncias selecionados e preparados para este fim. Muitas vezes se recorre a seres conscientes, tais como espíritos ou deuses, seja para comandá-los ou para pedir-lhes ajuda (MAUSS; HUBERT, 2017). Além disso, o magista precisa ter certas disposições mentais, e muitas vezes precisa sair do seu estado habitual, e isso pode significar entrar em ENOC propositalmente induzido (MAUSS; HUBERT, 2017). É efetivada através de rituais que podem envolver determinados gestos e dizeres. Tudo no ritual contém significado, que só faz sentido dentro do seu universo simbólico (MAUSS; HUBERT, 2017).

Existe uma separação conceitual entre “Alta” e “Baixa” Magia. A Baixa Magia é pensada como voltada para fins sobretudo práticos, de forma a dispensar ou, pelo menos, não exigir um constructo teórico muito sofisticado. É o que se chama, comumente, de “feitiçaria” (RUSSEL; ALEXANDER, 2019 p. 25). Já a Alta Magia está relacionada a um sistema filosófico sofisticado, cuja base da crença é um cosmos ordenado no qual todas as partes estão conectadas, desde as estrelas até uma pedra ou a consciência humana (RUSSEL; ALEXANDER, 2019 p. 19).

A Alta Magia, enquanto filosofia da magia, foi muito popular entre alguns dos grandes pensadores e humanistas dos séculos XVI e XVII, que foram magos famosos. Esses eruditos tinham influência em geral do Hermetismo, doutrina filosófica e mística que bebia das fontes da religião dos antigos egípcios, da filosofia grega (em especial neoplatônica) e da Cabala, e cujos ensinamentos eram atribuídos a Hermes Trimegisto, supostamente um sacerdote egípcio identificado com o deus Thot (GREENWOOD, 2002 p. 28). Um exemplo deste tipo de intelectual foi Giordano Bruno (1548-1600). Muitos deles também foram os famosos alquimistas, tais como Paracelso (1493-1541), e a alquimia, este misto de técnica e misticismo que tanto contribuiu para o nascimento da Química, era também denominada “Arte Hermética” (MACHADO, 1991 p. 62).

Não se deve pensar que a alquimia teve sua origem no Hermetismo. Seu passado é bem mais remoto, e embora seja difícil determinar sua origem, a maneira como ela é organizada no ocidente<sup>20</sup>, deve ter surgido por volta dos séculos terceiro a quinto depois de Cristo, em Alexandria, quando herdou a filosofia dos gregos (MACHADO, 1991 p.

---

<sup>20</sup> Existe também a alquimia chinesa, e a semelhança com a europeia demonstra que elas devem ter tido uma herança comum.

19-20), tendo sofrido influência também de povos árabes e chineses (MACHADO, 1991 p. 21-22).

Como é amplamente sabido, os alquimistas buscavam “aperfeiçoar” os metais, levando-os ao que eles acreditavam ser seu estado mais puro e perfeito: o ouro; e, para tanto, tentaram compreender a constituição da própria matéria. Por isso eles possuíam um aspecto científico<sup>21</sup>, por assim dizer, com experiências em laboratório (MACHADO, 1991 p. 16). Mas a ideia da transformação de metal em ouro nem sempre era isolada ou movida por um simples desejo de acumular riquezas. Ela estava relacionada a uma concepção do cosmos na qual tudo estava em transformação em direção a sua perfeição, sua salvação, seu estado primevo e divino (MACHADO, 1991 p. 57). Isto estava em consonância com a ideia de magia, e ao confluir com o Hermetismo durante o Renascimento, foi pensada como a magia capaz de restaurar a humanidade à sua pureza original (HANEGRAAFF, 2012 p. 199).

A ampla influência que o Hermetismo exerceu em todo o ocidente se deu pelo fato de ter reunido conhecimentos oriundos de diversas fontes, deu-lhes uma forma global e coerente. Apesar das suas influências pagãs, com seu projeto sintético que procurou abarcar uma vasta multiplicidade de filosofias, e que teve especial sucesso no contexto do Renascimento, o Hermetismo teve sua origem no interior do próprio cristianismo, com filósofos florentinos como Marsilio Ficino (1433-1499) e Pico della Mirandola (1463-1494), que buscaram constituir uma narrativa que ligasse a sabedoria dos “antigos” à Cristo, unindo-as em uma única verdade universal, revelada desde clássicos como Moisés, Zoroastro, Hermes, e uma interpretação particularmente mística de Platão (HANEGRAAFF, 2012 p. 8).

Foi o desenvolvimento posterior desta mesma narrativa, que teve no Hermetismo e na alquimia algumas de suas expressões mais importantes, que deram origem posteriormente ao que chamamos de “ocultismo”. Do ponto de vista da Academia, esta expressão também é imprecisa e escorregadia. A tendência tem sido considerá-la como uma versão mais moderna desses conhecimentos “rejeitados” pelo iluminismo e adaptados pelo mundo secularizado (RAMALHO, 2016 p. 240). Hanegraaff (2012 p.

---

<sup>21</sup> É importante salientar que não era científico *stricto sensu*, não em relação ao que se entende hoje como ciência. Os alquimistas não utilizam os mesmos critérios de aferição do conhecimento que caracterizam o método da ciência.

284) chama a atenção para a inconsistência em se tomá-las por um corpo de conhecimento unificado<sup>22</sup>, mas iremos considerar nesta pesquisa a perspectiva dos seus adeptos.

O ocultismo ou as “ciências ocultas”, segundo Gérard Encausse, famoso ocultista conhecido sob o pseudônimo de Papus, é o conhecimento que se ocupa das forças “ocultas” (metafísicas) da natureza, do homem e do divino, que no ocidente tem como base antigas tradições (PAPUS, 2003). Em outras palavras, o ocultismo teria este nome porque se refere à fenômenos que, diferentemente dos objetos das ciências, são invisíveis e difíceis de serem explicados racionalmente (HANEGRAAFF, 2012 p. 178). Ainda em Papus (2003) o ocultismo não era oculto apenas por tratar de um conhecimento invisível, mas por ser esotérico, isto é, somente para iniciados, e cujo corpo teórico foi propositalmente codificado através de um complexo simbolismo, tornando-o inacessível para os de fora.

Depois de uma significativa queda da magia após o avanço do iluminismo e da consolidação das ciências mecanicistas<sup>23</sup>, a partir do século XVII houve o início de um florescer de sociedades secretas, entre os quais o Rosa-Crucionismo e, no século XVIII, a Franco-Maçonaria, ambas herdeiras do simbolismo hermético e alquímico, e prometiam um caminho para a união mística com a divindade (GREENWOOD, 2002 p. 168).

No século XIX surgiram ainda outras sociedades importantes, algumas das quais ofereceram influência direta a Spare. Uma delas foi a Sociedade Teosófica de Helena Blavatsky (1831-1891), que buscava integrar ciência e religião (GREENWOOD, 2002 p. 170) e foi responsável pela divulgação do esoterismo asiático na Europa (notadamente do Egito, Índia e Tibete, como uma síntese de diferentes tradições) e das concepções de “carma”, “corpo astral” e “plano astral” (BAKER, 2012 p. 20).

Também foi o século de Éliphas Lévi (1810 - 1875), pseudônimo de Alphonse Louis Constant, mago cerimonialista autor da obra *Dogma e Ritual de Alta Magia*, também muito influente. Éliphas Lévi teve, além da Cabala, influência de teólogos “místicos” como Jacob Boehme (1575-1624), Emanuel Swedenborg (1688-1772) e

---

<sup>22</sup> Hanegraaff (2012 p. 73) opta por “esoterismo ocidental” fundamentado num conceito historiográfico, não tomando-as como unificadas.

<sup>23</sup> Hanegraaff (2012 p. 154) demonstra como os pensadores iluministas, e os reformadores protestantes antes deles, procuraram desmoralizar a magia de forma que ela foi afastada de todo debate considerado de nível elevado. Outro fator que deve ter provocado uma diminuição no interesse pela magia foi a Inquisição, que teve o seu auge ao final do Renascimento, e não na Idade Média como geralmente se pensa (RUSSEL; ALEXANDER, 2019 p. 92).

Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803) (ELIADE, 1979 p. 53), todos eles ligados ao hermetismo.

O ponto alto do ocultismo no século XIX foi provavelmente a Ordem Hermética da Aurora Dourada que, segundo Greenwood (2002 p. 168), operou uma síntese entre todas essas tradições citadas anteriormente, e de onde saíram algumas figuras importantes.

Uma dessas figuras foi Aleister Crowley (1875-1947) que, segundo Kenneth Grant (2018), teria sido, junto com Spare e Dion Fortune (1890-1946), responsável por um “renascimento” da magia no Ocidente. Depois de sair da Aurora Dourada, Crowley criou o seu próprio sistema – a Thelema – e propunha o culto à Satã, cujo verdadeiro significado havia supostamente sido deturpado pelo cristianismo (GRANT, 2018 p. 6). Sua obra exerceu uma influência inestimável na cultura ocidental, sentida até os dias de hoje.<sup>24</sup>

Crowley é autor ou, segundo ele mesmo, teria recebido, no Cairo em 1904, O Livro da Lei – “a Nova Gnose, o último Tantra, o Grimório mais complexo” (GRANT, 2018 p. 8): – de uma “inteligência superior” identificada como “Aiwaz” para difundir a Thelema. Ele acreditava ser o profeta de uma nova era, o “Aeon de Hórus”, cuja lei suprema era o “Faz o que tu queres”. Isso significava que o thelemita, ou seja, o iniciado na Thelema, deveria buscar seu próprio caminho, sua “Verdadeira Vontade”. (GRANT, 2018 p. 11).

Crowley foi líder da organização Ordo Templis Orientis (O.T.O.) por algum tempo, além de ter fundado sua própria ordem iniciática, a Astrum Argentum (A∴A∴) em 1907 (CAMPBELL, 2018) época em que conheceu e se tornou amigo de Spare. Esta ordem ainda existe, e segundo o seu website na internet,

Sua base é o misticismo cristão e judaico, sendo uma mescla de diversos elementos, inclusive orientais. As influências mais marcantes são a cabala, o yoga e a magia cerimonial. A Ordem tem a Lei de Thelema como código moral central. (ASTRUM ARGENTUM)

Austin Osman Spare sentiu-se atraído pela ordem e quase chegou a ser um membro, mas não passou no teste probatório. Ao que os registros indicam, Spare era

---

<sup>24</sup> No Brasil, Raul Seixas e Paulo Coelho foram provavelmente os mais famosos thelemitas, e vemos a influência de Crowley em muitas das músicas que escreveram em parceria. Embora tenha abandonado a doutrina, Paulo Coelho ainda é conhecido por seu envolvimento com a magia (BARCINSKI, 2013).

anárquico demais para se submeter à hierarquia da ordem. Houve também um rompimento na amizade com Crowley (BAKER, 2012 p. 70).

Todas essas sociedades, de alguma forma, tinham um objetivo em comum, e por vias semelhantes: levar o homem à uma perfeição espiritual que correspondia a um retorno à condição original, anterior à Queda (de Adão). Eliade (1979 p. 54) exemplifica isso no caso de Papus, cujos símbolos do Templo de Salomão tinham como objetivo reconstituir a Ordem dos Cavaleiros Templários e o Graal, para com isso levar à realização da alquimia espiritual. Este exemplo de como os símbolos foram apropriados e articulados dentro da tradição que remete ao Hermetismo pode ser atribuído a muitas outras sociedades mágicas até os dias de hoje.

E como veremos adiante, o sistema de Spare não é diferente (pelo menos neste aspecto). Ele teve contato com obras de Helena Blavatsky desde muito jovem, influência muito importante para o desenvolvimento do seu próprio sistema, além de ter sido o ponto de partida para a sua literatura ocultista. (BAKER, 2012 p. 18).

### 1.3. KIAÍSMO OU CULTO DE ZOS KIA

Spare nunca teve como característica reproduzir informações passivamente, preferindo antes colocá-las sob sua própria forma e experiência. Segundo um entrevistador anônimo, em um texto publicado em 1904 no periódico londrino *The Daily Chronicle* (in ANSELL, 2005 p. 26), ele declarou aos 17 anos:

Todas as fés são para mim a mesma. Eu vou para a Igreja na qual nasci (...), mas sem a menor fé. Na verdade, estou idealizando uma religião própria que encarna minha concepção do que fomos, somos e seremos no futuro<sup>25</sup> (tradução nossa).

Spare começou a desenvolver sua doutrina desde muito cedo, cujas informações foram disseminadas através de sua obra visual e literária, e cujas pistas já constavam em seus primeiros livros, ainda sem disponibilizar informação suficiente para que fosse compreendida. Os aspectos da doutrina de Spare descritos a seguir estão longe de esgotar

---

<sup>25</sup> “All faiths are to me the same. I go to the Church in which I was born — the Established — but without the slightest faith. In fact, I am devising a religion of my own which embodies my conception of what we were, are, and shall be in the future”.

o seu complexo sistema mágico-filosófico, mas serão suficientes para termos alguma compreensão de sua obra.

### 1.3.1. Zos e Kia

O sistema mágico de Spare é conhecido como *Zos Kia Cultus*, nome dado por seu amigo Kenneth Grant<sup>26</sup> (BAKER, 2012 p. 238). Este nome não foi escolhido ao acaso: Zos e Kia são dois elementos de fundamental importância na cosmologia de Spare, como dois princípios, talvez até duas polaridades, por assim dizer, que contemplam toda a realidade, manifesta e não manifesta.

Spare definiu Zos como o corpo considerado como um todo (BAKER, 2012 p. 27), o que quer dizer todo ente manifestado da realidade, material e também espiritual, incluindo o ser humano e sua consciência.

Kia, segundo Spare (2019 p. 3), é “liberdade absoluta (...) poderosa o suficiente para ser ‘realidade’”<sup>27</sup> (tradução nossa). Em sua definição, Spare afirma que o Ego está pronto para receber Kia quando livre de ideias: “Quanto menos se fala disso (Kia), menos obscuro isso é”<sup>28</sup> (SPARE, 2019 p. 3, tradução nossa), e ainda “O Kia que pode ser expresso por ideias concebíveis, não é o eterno Kia”<sup>29</sup> (SPARE, 2019 p. 10, tradução nossa).

Enquanto Zos é a realidade manifesta, Kia é a realidade não manifesta, o Absoluto. Isso pode ser facilmente interpretado como Deus, mas não é assim tão simples. Este conceito tem sido comparado a outros três conceitos das filosofias orientais: Brahman, Tao e Sunyata (BAKER, 2012 p. 28); mas teremos cautela antes de identificarmos Kia com qualquer um deles, visto que cada um desses termos é, por si só, objeto de disputas conceituais e históricas.

No hinduísmo temos o conceito de Brahman (não confundir com o deus Brahma) que é a divindade não manifesta, a essência infinita do Ser (STODDART, 2010 p. 27). Enquanto Brahman é uma essência, Sunyata é um “vazio”, foi também traduzido como

---

<sup>26</sup> A perspectiva de Grant sobre Spare é às vezes colocada sob suspeita, pois ele teria tomado algumas “liberdades” ao colocar o sistema de Spare em seus próprios termos. Grant foi um ocultista especialmente interessado em aspectos obscuros da magia, possuindo um estilo literário influenciado pelos romances de H.P. Lovecraft (BAKER, 2012 p. 210), mas ele ainda foi uma das pessoas mais próximas de Spare e com mais condições de compreendê-lo.

<sup>27</sup> “absolute freedom (...) mighty enough to be ‘reality’”.

<sup>28</sup> “The less said of it (Kia) the less obscure is it”.

<sup>29</sup> “The Kia which can be expressed by conceivable ideas, is not the eternal Kia”.

“vacuidade”. Segundo Nagarjuna (século II a.C.), um dos mais importantes filósofos do budismo, não se trata nem de um vazio “de fato”, (isto é, “nada”) nem uma essência da realidade, já que no budismo todos os entes são vazios de essência, sendo também o próprio Sunyata vazio de essência e, portanto, não apreensível por conceitos (BARTZ, 2018).

Parece mais tentador aproximar Kia do Tao, pois Spare adaptou a descrição dada por Lao-tsé para se referir ao Kia: “O Tao que pode ser enunciado não é o Tao eterno”<sup>30</sup> (LAO-TSÉ, 2008, p. 4). O Tao também pode ser entendido como um princípio divino, pois é o princípio que rege o universo. O pensamento chinês procurou explicar a multiplicidade dos fenômenos a partir de uma multiplicidade de leis, mas que havia uma lei “maior” que rege estas leis: tal princípio unificador seria o Tao (MENDOZA, 2007 p. 53). Segundo o *Tao te Ching*: “O Tao gera o Um, o Um gera o Dois, o Dois gera o Três, o Três gera os dez mil seres”<sup>31</sup> (LAO-TSÉ, 2008, p. 45). Spare diz, sobre Kia: “Como unidade concebeu a dualidade, gerou a trindade, gerou o Tetragrammaton<sup>32,33</sup> (SPARE, 2019 p. 11, tradução nossa).

Quando Spare diz “Se abrirmos a boca para falar disso, não é disso [que falamos], mas da nossa dualidade”<sup>34</sup> (SPARE, 2019 p. 14, tradução nossa), ele certamente se refere ao fato de que a linguagem, operando através de uma dualidade intrínseca com conceitos opostos e complementares, não pode apreender a realidade de Kia, que é una. A dualidade não é, aliás, característica apenas da linguagem, mas também, segundo Spare, da própria experiência: “A dualidade, de uma forma ou de outra, é consciência como existência. É a ilusão do tempo, tamanho, entidade, etc. - o limite do mundo”<sup>35</sup> (SPARE, 2019 p. 15, tradução nossa).

Para facilitar a compreensão podemos ainda colocar nos seguintes termos: toda dualidade, o tempo, o espaço e a individualidade, existem como Zos e são ilusórios. Ilusórios como o mundo sensível de Platão, que era como uma sombra do mundo inteligível. Mas em Spare tanto o mundo sensível quanto o inteligível platônico seriam

---

<sup>30</sup> Na tradução consultada está: “O caminho que pode ser expresso não é o Caminho constante”. “Caminho” é uma das traduções possíveis de “Tao”, mas preferimos manter a palavra original para evitar uma redução conceitual.

<sup>31</sup> “Dez mil seres” pode ser entendido como “todas as coisas”. (MENDOZA, 2007). Mais uma vez a tradução consultada traduzia o “Tao” como “caminho”.

<sup>32</sup> “Tetragrammaton” é um termo que se refere ao “YHWH”, o nome de Deus da bíblia hebraica.

<sup>33</sup> “As unity conceived duality, it begot trinity, begot tetragrammaton.”

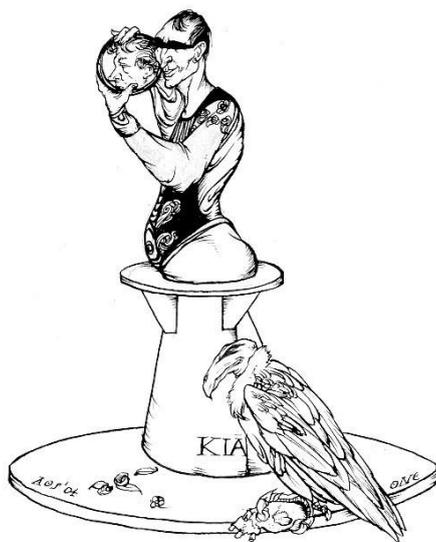
<sup>34</sup> “If we open our mouths to speak of it, it is not of it but of our duality”

<sup>35</sup> “Duality in some form or another is consciousness as existence. It is the illusion of time, size, entity, etc. – the world's limit”.

Zos. Se existem formas ideais, arquétipos universais, isso também é ilusão, nada disso é Kia.

Kia, portanto, é sem qualidades. Trata-se do Kia absoluto. Há ainda outro Kia: aquele que pode ser expresso em palavras. Este Kia era representado por Spare como um abutre e chamado de “consumidor de religião” (consumir no sentido de devorar), é o arquétipo do “eu”, a escravidão da mortalidade. (BAKER, 2012 p. 30).

Figura 2: Spare, Vinheta para livro, 1906.



O abutre representa Kia em seu aspecto concebível.

Fonte: WALLACE, 2016 *Plate 25*.

O Kia que pode ser expresso e também o Kia absoluto, não existem apenas para que tenhamos consciência de sua existência: isso pode nos ser útil se soubermos como utilizá-los: “Reverencie a Kia e a sua mente ficará tranquila”<sup>36</sup> (SPARE apud BAKER, 2012 p. 30, tradução nossa).

### 1.3.2. Nem-Nem e Nova Sexualidade

Em aparência, a filosofia de Spare parece herdeira do dualismo do Ser e do Não-Ser, mas isso é discutível, pois a união entre Zos e Kia define o objetivo do seu sistema. Isso é possível pela transcendência da aparente dualidade entre ambas, tal como no

---

<sup>36</sup> “Revere the Kia and your mind will become tranquil”.

budismo o nirvana é alcançado através da superação da ilusão (LANDAW; BODIAN, 2011).

“O Kia que pode ser vagamente expresso em palavras é o ‘Nem-Nem’”<sup>37</sup> (SPARE, 2019 p. 10, tradução nossa). Possivelmente extraído do termo sânscrito *neti-neti* (nem isso, nem aquilo), uma ideia importante no Vedanta Advaita e no budismo (BAKER, 2012 p. 103), também parecido com o que é chamado no cristianismo de Teologia Negativa, que concebe que Deus só pode ser referido negativamente e não como aquilo que Ele é, ou simplesmente através do silêncio (FARIAS, 2007 p. 74). Essa mesma abordagem também já foi pensada pelos filósofos chineses a respeito do *Tao* desde Lao-Tsé (MENDOZA, 2007 p. 55).

Nem-Nem foi descrito como um estado de vácuo: “o princípio do ‘Nem-Nem’ é o estado em que a mente passou além da concepção, não pode ser equilibrado, pois implica apenas a si mesma”<sup>38</sup> (SPARE, 2019 p. 25, tradução nossa). É o ENOC, em que, para Spare, atingimos o “Eu atmosférico” (SPARE, 2019 p. 51), é quando o Ego se torna o “Observador Silencioso” (SPARE, 2019 p. 22), isto é, contemplação pura sem crenças nem conceitos.

A comunhão com Kia atingida através do Nem-Nem só é alcançada através de um esvaziamento da crença e dos pensamentos porque “Toda concepção é uma negação de Kia”<sup>39</sup> (SPARE, 2019 p. 14, tradução nossa). O que nós somos, no estado em que nos encontramos, é produto do afastamento de Kia através da consciência: o Kia (ilimitado) ganha uma forma (limitação) corporificada em função de nossa crença, dos nossos conceitos. Kia é liberdade, e nós somos “o nosso próprio mal. Descendentes de nós mesmos, somos o conflito do que negamos e afirmamos do Kia”<sup>40</sup> (SPARE, 2019 p. 14, tradução nossa).

Em outras palavras, somos a corporificação da nossa crença. No Dhammapada, um dos principais clássicos da literatura budista<sup>41</sup>, se lê: “Tudo o que somos é resultado do que pensamos: está fundamentado em nosso pensamento, é feito de nosso pensamento” (DHAMMAPADA, 2018). Em concordância com este princípio, Spare propõe que em cada pensamento que surge em nossa mente, nos identificamos com ele

---

<sup>37</sup> “The Kia which can be vaguely expressed in words is the ‘Neither-Neither’”.

<sup>38</sup> “the “Neither-Neither” principle of those two, is the state where the mind has passed beyond conception, it cannot be balanced, since it implies only itself”.

<sup>39</sup> “All conception is a denial of the Kia”.

<sup>40</sup> “our own evil. The offspring of ourselves, we are the conflict of what we deny and assert of the Kia”.

<sup>41</sup> O Dhammapada é o texto budista mais lido e traduzido no mundo (ARRAIS in DHAMMAPADA, 2018).

temporariamente, esta é a causa da nossa limitação, possivelmente de forma análoga ao ciclo de nascimentos e renascimentos que hindus e budistas chamam de *Samsara* (LANDAW; BODIAN, 2011). Alcançar Kia é a libertação:

Somente quando o desenho torna-se cósmico, o êxtase, que caracteriza *Kia*, é capaz de desapontar na consciência individual; pois nesse ponto ele não é mais consciência limitada ou personalizada, mas é cósmico em seu alcance, e livre para desfrutar-se eternamente. (GRANT, 2018 p. 210)

O Nem-Nem pode ser alcançado através do que Spare chamou de Postura da Morte (SPARE, 2019 p. 28): trata-se de uma técnica<sup>42</sup> para indução de ENOC que é, ao mesmo tempo, uma simulação ritualística da morte (e renascimento). O efeito produzido, aproximando-se do desmaio, é a cessação do pensamento conceitual e o estado de transe.

Kia é também “o princípio sexual primordial, a ideia do prazer no amor-de-si”<sup>43</sup> (SPARE, 2019 p. 10, tradução nossa). A união com Kia é uma união sexual. O estado de Nem-Nem é um orgasmo, ou melhor, o orgasmo é um ENOC. Por isso Spare se referia a sua doutrina como “nova sexualidade”: “Somente aquele que atingiu a postura de morte pode apreender essa nova sexualidade, e seu amor todo poderoso satisfeito”<sup>44</sup> (SPARE, 2019 p. 10, tradução nossa). Na cosmologia de Spare a sexualidade não se limitava ao ato sexual em si, mas representava uma interação universal dos múltiplos entes, de todos os planos (PENUMBRA, 2016a): “todas as coisas fornicam o tempo todo”<sup>45</sup> (SPARE, 2017, tradução nossa).

Tal pulsão seria concebida de duas formas: uma pura e outra corrompida. A forma corrompida seria o que chamamos simplesmente de “amor”. A forma pura era por ele chamada de “amor-de-si”. O amor dirigido a outro objeto (como a Deus ou à mulher) é servil, e é condição para o “ódio, ciúme, assassinato, etc.”, “não há pecado mais doentio do que o amor, pois é a própria essência da cobiça e a mãe de todo pecado, por isso tem

---

<sup>42</sup> A descrição que Spare oferece da Postura da Morte em O Livro do Prazer não é fácil de ser compreendida. Entre outras coisas, ele indica deitar-se de costas, esticar seus membros ao máximo e respirar “profunda e espasmodicamente” (SPARE, 2019 p. 27). Baker (2012 p. 98) explica que essa técnica respiratória é proveniente da ioga, conhecida como “respiração do fogo” (*breath of fire*), combinado com um relaxamento do corpo precedido pelo tensionamento.

<sup>43</sup> “the primordial sexual principle, the idea of pleasure in self-love”.

<sup>44</sup> “Only he who has attained the death posture can apprehend this new sexuality, and its almighty love satisfied”

<sup>45</sup> “All things fornicate all the time”.

os mais devotos”<sup>46</sup>. Já o amor-de-si é pleno, “é puro e sem congregação”<sup>47</sup> (SPARE, 2019 p. 41, tradução nossa):

(...) a dissociação da concepção por seu próprio amor invencível é a única verdadeira, segura e livre. O desejo, a vontade e a crença deixam de existir como separados. Atração, repulsão e autocontrole, eles se tornam a unidade original, inertes no prazer. Não há dualidade. Não há desejo de unidade<sup>48</sup> (SPARE, 2019 p. 43, tradução nossa).

A sua magia dependia, portanto, de uma transgressão da moralidade sexual cristã que condena o prazer. “Honest era Sodoma!”<sup>49</sup>, ele dispara em Anátema de Zos (SPARE, 2016a, tradução nossa). A moralidade é escravidão.

Este sentido pansexualista da existência já não era uma novidade na magia e no ocultismo, assim como o papel destacado da sexualidade como um todo ou da prática sexual em particular com a espiritualidade. Essa compreensão, assim como a prática da magia sexual – o ato sexual como parte da realização da magia – se desenvolveu no ocidente nos séculos XIX e XX, e teve grande importância em Aleister Crowley (RAMALHO, 2016). Algumas das evidências mais antigas que temos são provenientes da Índia, com algumas práticas do tantrismo: o sexo-yoga, presente ainda hoje em algumas tradições dentro do hinduísmo e do budismo (DIAS, 2018 p. 19).

Êxtase, morte e renascimento. Eros e Thanatos<sup>50</sup>, orgasmo e transcendência: a nova sexualidade ensina a operar a transmutação pessoal através do amor-de-si, precedida pela liberação da crença e do amor dirigido aos objetos externos, não num sentido de egoísmo, mas o contrário: com o objetivo de transcender a ilusão do Eu a partir da união com Kia.

### 1.3.3. O Nascimento da Magia Individualista

---

<sup>46</sup> “There is no sin more sickening than love, for it is the very essence of covetousness and the mother of all sin, hence it has the most devotees”.

<sup>47</sup> “is pure and without a congregation”.

<sup>48</sup> “(...) dissociation of conception by its own invincible love is the only true, safe, and free. The desire, will, and belief ceasing to exist as separate. Attraction, repulsion, and control self contained, they become the original unity, inert in pleasure. There is no duality. There is no desire for unity”.

<sup>49</sup> “Honest was Sodom!”

<sup>50</sup> Eros e Thanatos são os deuses gregos do amor e da morte. Em o Grimório Zoético de Zos, Spare (in GRANT, K. S., 1989 p. 219) utiliza a expressão “Zos vel Thanatos”, um nome mágico que Kenneth Grant havia inventado para ele, em referência ao estado de suspensão gerado pela postura da morte (GRANT, 2018 p. 218).

Para Spare a magia ocorria na união com Kia: neste momento (durante um ENOC) seria possível transformar a realidade através do próprio pensamento. Para que isso ocorresse era necessário inculcar uma ideia (uma crença) ao nível inconsciente. Pois, o pensamento que cria a realidade não é a crença consciente, mas a inconsciente, que ele chamou de “crença orgânica” (SPARE, 2019 p. 52). Isso deveria acontecer pelo fato de que o magista, ao afetar o seu inconsciente, estava afetando o universo: ele mesmo – e toda pessoa – é o próprio universo, o seu microcosmo individual é o macrocosmo. Tal como no budismo, a separação entre o Eu e o mundo é ilusória (LANDAW; BODIAN, 2011).

Se toda concepção é negação de Kia e a realidade é a encarnação da crença vivida, é necessário que o magista saiba utilizar a sua crença. Esta possui dois aspectos: um realizador e outro limitador. A crença é condição para realização, mas ao mesmo tempo, a condição para a limitação. A proposta audaciosa de Spare é enxergar a própria crença como uma ferramenta. A questão aqui não é acreditar para explicar uma realidade, mas acreditar para *criar* uma realidade: diferentes sistemas de crença podem ser utilizados de acordo com a necessidade e a vontade do magista (BAKER, 2012 p. 87).

“Vontade” é também uma palavra importante no vocabulário de Spare (também o era em Crowley). A Vontade é anterior à crença. A crença atrapalha a vontade. Quando desejamos algo, é porque sabemos (ou cremos) que não o possuímos. Quando pedimos algo através da oração, já temos internalizada a ideia de que não temos o que pedimos, reforçando assim a realidade de não ter. Por isso Spare (2019 p. 6) diz: “dormir é melhor do que rezar”<sup>51</sup> (tradução nossa).

Entre os homens poucos sabem no que realmente acreditam ou desejam, que ele comece, quem sabe, por localizar sua crença até ver sua vontade. Existindo como dual, eles são idênticos no desejo, pela sua dualidade não há controle, pois a vontade e a crença estão sempre em desacordo<sup>52</sup> (...) (SPARE, 2019 p. 28-29, tradução nossa).

O que impede o magista de realizar sua vontade é a dificuldade de libertar-se das suas crenças “não-orgânicas” (não interiorizadas pelo Inconsciente). Por isso o Kia que pode ser expresso é o devorador da crença: remove-se as crenças através do Nem-Nem.

---

<sup>51</sup> “sleep is better than prayer”.

<sup>52</sup> “Among men few know what they really believe or desire, let him begin, who would know, by locating his belief till he sees his will. Existing as dual, they are identical in desire, by their duality there is no control, for will and belief are ever at variance (...)”

N'O Livro do Prazer, Spare (2019 p. 3) fala da necessidade de desvincular e reorientar a energia das crenças como “Deus, religião, fé, moral, mulher, etc.”<sup>53</sup> (tradução nossa): o “Vício” é o aprisionamento da energia em “Medo, crença, fé, controle, ciência e similares”<sup>54</sup> (tradução nossa), enquanto “Virtude” é “Arte Pura”, criação da energia enfim liberta para tal. Fala-se em remover essa energia dos objetos da crença desfazendo os vínculos emocionais e vendo-as apenas como meios.

Como se pode imaginar, isso tem diferenças importantes com relação à magia concebida até então. A crença como ferramenta pode ser entendida como uma mudança de paradigma. Não se deixou de observar nessa mudança paradigmática uma correlação com o desenvolvimento do pensamento ocidental como um todo. Enquanto o século XIX encarnava a ideia de “progresso” e da fé na capacidade racional do ser humano em projetos de utopias tecnológicas, políticas, artísticas e espirituais, o século XX assistiu a uma série de rompimentos bruscos e com a perda da sensação de que a História se movia num progresso contínuo, mas sim sucessivas descontinuidades, com regressos e reconfigurações. Do ponto de vista da filosofia, foi mais do que nunca uma era de incertezas, com um revigorado questionamento acerca da verdade (HOBBSAWN, 1995 p. 499 e 500).

Essa questão da verdade ganha um novo quadro a partir de Nietzsche (2009b p. 530-541), que já no final do século XIX coloca a linguagem no centro desse questionamento. Num ensaio de 1873 ele discute o caráter convencional da linguagem e a maneira pela qual a humanidade, em sua necessidade de acreditar, faz com que os conceitos tomem o lugar das realidades por eles designados:

A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem consequência) é também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ela designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. (...) Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem (NIETZSCHE, 2009 p. 534).

Em outras palavras, as maneiras como classificamos e organizamos o mundo em palavras são arbitrárias e antropomórficas, e não é possível, nem através da razão nem da

---

<sup>53</sup> “God, religions, faith, morals, woman, etc”.

<sup>54</sup> “Fear, belief, faith, control, science, and the like”.

intuição, apreender a essência do mundo. O intelecto não pode desvelar “a coisa em si”, e qualquer ilusão neste sentido é produto do próprio intelecto. A linguagem passa a ser uma preocupação central na filosofia do século XX, num evento que ficou conhecido como “virada linguística”, a considerar a linguagem “como a parte fundamental, a base ou, até, o centro de toda a filosofia” (ABBAGNANO, 2012 p. 716.).

A investigação acerca da verdade de Nietzsche também leva em consideração o aspecto moral da mesma, revelando-o mesmo onde se acreditava haver apenas “objetividade”, e mais, que por trás de ambos: da afirmação pretensamente objetiva e da moral mais altruísta, havia a Vontade (de potência) (NIETZSCHE, 2009a). Importante observar que Spare era leitor de Nietzsche (GRANT, K. S., 1989 p 36).

Nietzsche, é claro, não era nenhum espiritualista ou magista. Mas da mesma forma como tantos outros paradigmas do pensamento filosófico e científico são incorporados pelos pensadores deste meio, Spare conseguiu dar um uso metafísico para a filosofia radicalmente anti-metafísica de Nietzsche.

Nos anos de 1970, a Magia do Caos (caoísmo) reivindicaria Spare como seu predecessor e levaria adiante a magia como processo individual, baseado no Inconsciente do magista, e com implicações epistêmico-ontológicas que coloca as crenças como ferramentas da ação mágica. Em seu texto de referência, o Liber Null (2016), consta na epigrafe a sugestiva frase: “Nada é verdadeiro, tudo é permitido”. Nas palavras de Felipe Boin Boutin (2019 p. 13), a Magia do Caos pode

(...) ser pensada como um sistema de magia pós-moderno (...) o caoismo é marcado por uma rejeição contínua de qualquer estrutura cerimonial pré-definida, característica que em termos práticos implica em múltiplos mecanismos que podem ser utilizados para a obtenção do resultado mágico e, portanto, em uma liberdade ritualística.

A magia de Spare pode ser entendida, portanto, como o resultado de uma mudança de mentalidade que se operava em todo o mundo, sobretudo com as tendências intelectuais da época, com a chegada de filosofias orientais à Europa e sua releitura por parte de filósofos e artistas, e com pensadores que, ao aprofundar a compreensão sobre a natureza da linguagem, viriam questionar os fundamentos do que o ideal positivista outrora chamou por “objetividade”, o que empregou um caráter mais imanente e materialista até mesmo nas formas de espiritualidade emergentes.

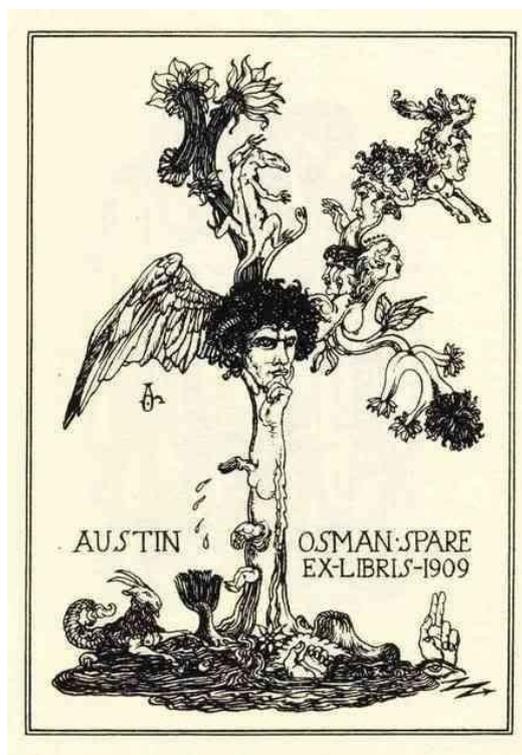
## 2. SÍMBOLOS, MITOS E ALEGORIAS

### 2.1. O PONTO DE PARTIDA

O início da carreira de Spare se deu logo na primeira década do século XX, na Inglaterra, que guardava ainda a lembrança dos tempos melancólicos e moralistas da Era Vitoriana (FONPEROSA, 2016 p. 5). Os velhos hábitos e maneiras de pensar, já desarraigados, tornavam-se ícones de um passado não muito distante, ainda que com novas manifestações artísticas imbuído do espírito romântico de outrora, mas agora dotadas de uma consciência mais cética (WALLACE, 2015 p. 80).

Neste contexto Spare trabalhou em ilustrações para *ex-libris*, muito importantes para no início da sua carreira. Os *ex-libris* são etiquetas que se colocavam dentro dos livros para indicar o seu proprietário, ainda populares naquela época. O estilo do seu desenho é muito característico da ilustração da época, marcada pela influência da Art Nouveau e do Decadentismo em sua sofisticação estética (BAKER, 2012 p. 51).

Figura 3: Spare, Ex Libris, 1909.



Fonte: The Cabinet of Solar Plexus<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Disponível em <<https://dolorosa-reveries.blogspot.com/2010/03/ex-librisaustin-osman-spare.html>> Acessado em 12 jun 2020.

Ao final do século XIX alguns artistas, sobretudo franceses, reuniram em seu trabalho as tendências mais decorativas da arte europeia desenvolvida naquela época, com arabescos e planos coloridos sem volume, tais como cartazes ou vitrais, ou ainda gravuras japonesas, muito influentes na arte europeia oitocentista. Foi um caminho que conduziu à Art Nouveau, com sua gestualidade e motivo florais quase góticos, e que de certa forma definiu uma das principais marcas de refinamento para a ilustração, a decoração e a arquitetura (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p. 430).

Figura 4: Spare, Moda, 1906. Ilustração para O Livro dos Sátiros.



FASHION.

Fonte: WALLACE, 2016. *Plate 32*.

Nas ilustrações de livros que caracterizaram a sua primeira fase, tanto para os seus (*Terra: Inferno*, de 1905 e *Livro dos Sátiros*, de 1907) quanto para de outros autores, ele teve uma preocupação de caracterizar certos vícios da sociedade londrina, tematizando a maldade, a corrupção, a chantagem, etc. Por explorar esse universo do “vitorianismo tardio”, Spare seria comparado ao ilustrador conterrâneo Aubrey Beardsley (1872-1898) por toda a sua carreira (BAKER, 2012 p. 43).

A comparação parece justa, ainda que Spare a tenha negado (WALLACE, 2015 p. 85). Beardsley possuía um talento ímpar para desenhar metáforas sexuais cheias de malícia, num desenho austero e elegante. O principal biógrafo de Spare, Phil Baker, menciona um “culto da estranheza” que caracterizou certa produção da época que tinha “a concepção da beleza característica do movimento estético como algo semelhante à doença e ao mal”<sup>56</sup> (CONNOLY apud BAKER p. 51, tradução nossa).

Figura 5: Aubrey Beardsley, O Clímax, 1893.



Fonte: Wikiart<sup>57</sup>

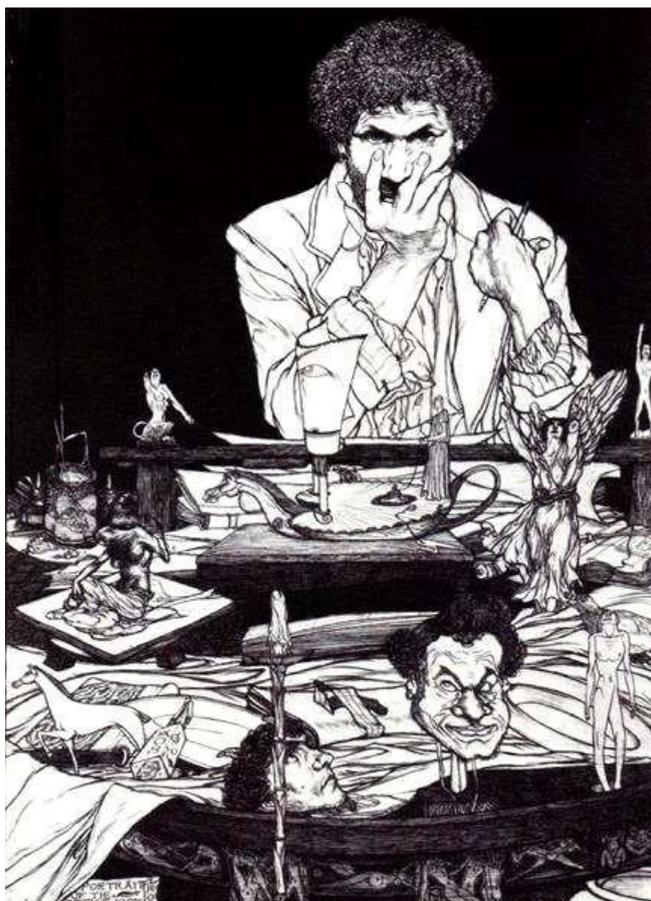
As diferenças mais visíveis na comparação com Beardsley é que Spare empregava um estilo mais detalhado, mais solto, menos estilizado e mais poluído. Neste sentido, uma influência importante pode ter sido oferecida por outros ilustradores ingleses conhecidos, Edmund Joseph Sullivan (1869-1933) ou Henry Justice Ford (1860-1941), que possuem certa similaridade no estilo.

<sup>56</sup> “ (...) the conception of beauty characteristic of Aesthetic movement as something akin to disease and evil”.

<sup>57</sup> Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/aubrey-beardsley/the-climax-1893>> Acessado em 12 jun 2020.

Na medida em que formulava o seu estilo pessoal, Spare ia já manifestando suas crenças em sua arte. O retrato abaixo, que hoje faz parte da coleção pessoal de Jimmy Page (BAKER, 2012 p. 260), o guitarrista da banda Led Zeppelin, marca um importante momento tanto em seu estilo pessoal de desenho quanto na simbologia que ele costumaria empregar.

Figura 6: Spare, O Retrato do Artista, 1907. Coleção de Jimmy Page.



Fonte: BAKER, 2012 p. 45.

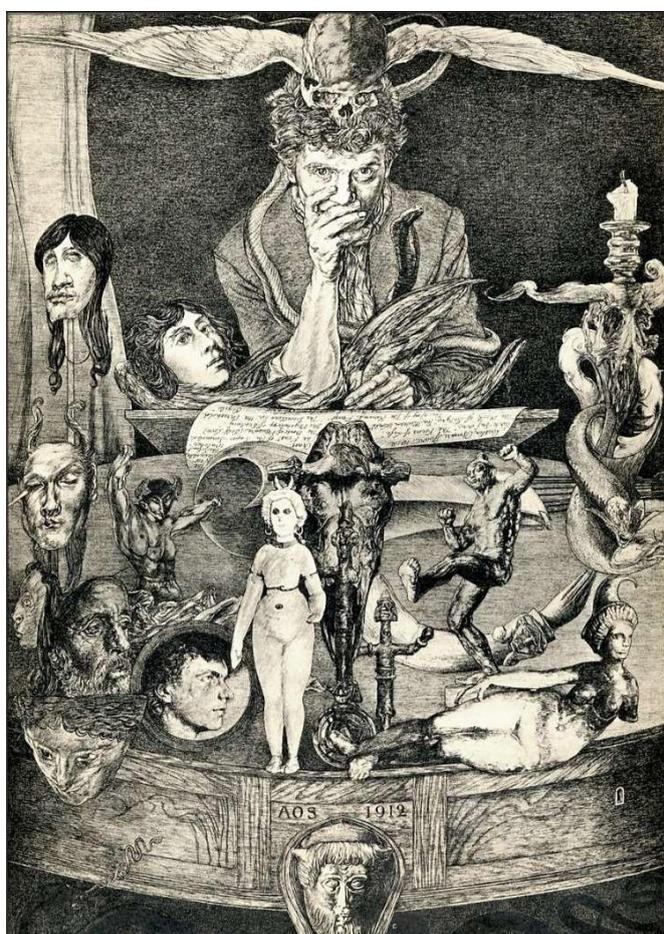
No desenho, Spare encara diretamente o espectador, tornando a experiência de contemplar o retrato bastante pessoal, quase íntimo. A mão direita, tapando o nariz, é uma alegoria que remete à Postura da Morte. Sua doutrina está sobre a mesa: é através de um brigue-a-braque<sup>58</sup> bagunçado que ele cria uma verdadeira iconografia, na qual constam um sátiro, uma máscara, uma divindade grega, uma lâmpada estampada com um olho.

<sup>58</sup> São coleções de antiguidades e objetos de artesanato, bijuterias, móveis, vestuários, etc.

Spare montou um quebra-cabeças, um jogo cuja chave para a decifração ele disseminou em pequenas doses através de suas obras literárias.

É em *O Livro do Prazer: Psicologia do Êxtase* (SPARE, 2019), considerado o seu trabalho mais importante, que ele fornece os principais elementos para que se possa entendê-la. E é no frontispício dessa obra magna que se encontra a segunda versão do mesmo tema, a ilustração chamada *A Postura da Morte* (GRANT, 2018 p. 117). Mais uma vez é o próprio Spare quem aparece retratado diante de uma mesa repleta de estranhos objetos, todos se apresentando como alegorias para a sua doutrina.

Figura 7: Spare, *A Postura da Morte*, 1913. Frontispício de *O Livro do Prazer: A Psicologia do Êxtase*.



Fonte: BAKER, 2012 p. 108

Kenneth Grant faz uma admirável descrição deste trabalho, na qual ele esclarece que o Spare ali retratado olha para o espectador (a testemunha de seu ato mágico) enquanto pratica a postura da morte. Ele fala da identidade da mão e da serpente (que simboliza o falo), e do crânio como emblema da morte, que está em sua cabeça pois domina os seus pensamentos (GRANT, 2018 p. 117-118):

Ao seu redor estão as inúmeras imagens de desejos passados, escondidos em figuras humanas e bestiais, elementais e sobrenaturais, algumas transfixadas pelo metal do ódio, algumas exaltadas à sua mão direita ao local do amor, algumas em atitude de alegria, contemplação e rendição sedutora; uma outra *brilha* – uma máscara inescrutável de êxtase interiorizado, transcendendo a dualidade em uma forma de prazer que desafia a compreensão. (GRANT, 2018 p. 117-118, Itálico do autor).

Diferentes usos de alegorias já vinham sendo empregados na arte. O tipo de linguagem cifrada, *hermética*, que Spare experimentava em seus retratos o aproximava de trabalhos como as gravuras alegóricas de Dürer (como *Melancolia I* de 1514), que esbanjavam uma simbologia complexa, também influenciada por tradições mágicas ocidentais (RODRIGUES, 2017). Trata-se dos tipos de símbolos dos quais textos sagrados são ricos, como também o são a filosofia alquímica e suas ilustrações.

## 2.2. O SÍMBOLO PARA O VISIONÁRIO

Representar algo sem se referir a ele diretamente: eis um dos artifícios e uma das preocupações mais importantes dos profetas e visionários desde tempos imemoriais. Pois, de outra forma, como se poderia comunicar o inefável às populações carentes de instrução divina? A alegoria é uma forma de figura de linguagem que se opõe à interpretação literal. A princípio ela está relacionada ao modo de interpretar corretamente as Sagradas Escrituras (ABBAGNANO, 2012 p. 24), mas também os filósofos gregos se expressaram por meio de parábolas e figuras de linguagem, como é o caso da alegoria (por vezes chamada de “mito”) da caverna de Platão (ABBAGNANO, 2012 p. 149).

Da mesma forma artistas visionários vêm utilizando símbolos para comunicar a experiência visionária e sua mensagem. O psiquiatra Stanislav Grof, que estudou os efeitos do LSD, comenta que as experiências com o psicoativo podem gerar visões alegres ou terríveis, dependendo da disposição de cada um (GROF apud CARUANA, 2013 p. 19): “a intensificação da ansiedade costuma resultar em uma experiência de ser engolido por um monstro terrível (...) uma descida para o submundo e o encontro com várias criaturas perigosas”. Muitas dessas sensações podem se transformar durante a experiência, fazendo com que o indivíduo sinta que atravessou a morte e que renasceu numa atmosfera de luz, unidade e redenção. O tema da morte e do renascimento está

presente nos mais diversos sistemas míticos e sagrados, sendo inclusive um tema central no cristianismo.

Mesmo dentro do cristianismo, morte e renascimento são mais do que simples eventos que “aconteceram” a Jesus Cristo: tais mitos são também símbolos da salvação da humanidade por meio do sacrifício – também a imagem do cordeiro como símbolo de Cristo (BELL, 2008 p. 244). Para muitos alquimistas, Cristo era símbolo da Pedra Filosofal (ROOB, 2020 p. 420) – e vice-versa – capaz de purificar e transmutar a humanidade em ouro, ou seja, sua forma mais perfeita. Este é um exemplo de símbolo para os visionários.

Há entre os artistas visionários uma crença generalizada de que símbolos (e não só seus significados) têm uma origem divina (CARUANA, 2013 p. 3)<sup>59</sup>. Isso explicaria, para eles, a reprodução de símbolos comuns ao redor do mundo em diferentes épocas, porque as visões obtidas em ENOC “revelam” os símbolos em todos tempos. Caruana (2013 p. 6) fala num “estilo primordial” que se manifesta desde o “princípio”.

Por isso, é comum nesse tipo de arte – ainda que não se caracterize por temas específicos – grande interesse pelo passado e pelas civilizações antigas, que supostamente guardavam um conhecimento das forças ocultas da natureza hoje perdido. Ernst Fuchs (apud CARUANA 2013 p. 6), um importante artista visionário do século XX, sobre este “estilo primordial”, alegou ter conhecido

(...) em quase todos os povos e culturas e, também, na natureza em si – lá onde o mundo primevo aparece... como uma noção, uma memória de uma cultura submergida há muito tempo atrás, incomensurável, que precedesse a história.

Existem outras explicações para a pretensa universalidade desses símbolos que podem concorrer ou mesmo complementar a perspectiva anteriormente exposta. É o caso do símbolo como manifestação de conteúdos inconscientes, e se os mitos são mesmo símbolos partilhados por toda a humanidade, pode-se falar em um “inconsciente coletivo”, como quis Jung. Em seu manifesto, Caruana (2013) cita Jung e utiliza a palavra “arquetipos” no sentido da Psicologia Analítica.

Para Jung, assim como para Freud, os conteúdos inconscientes se manifestam através de uma linguagem simbólica passível de decifração. Mas há uma diferença na

---

<sup>59</sup> Nesta referência Caruana descreve a experiência de revelação de um símbolo em ENOC como “participação mística”, pois tal experiência “não é imaginada, mas sim real”.

natureza e na origem desses símbolos. “Símbolo” aqui não é resultado de uma convenção, como em Peirce<sup>60</sup>, mas uma palavra ou imagem que “implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato (...) [e] tem um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado”, e que são produzidos espontaneamente nos sonhos (JUNG, 2008 p. 19-21).

Embora cada símbolo tenha, para cada pessoa, significações pessoais, existem motivos típicos, tais como “a queda, o voo, a perseguição por animais selvagens ou por pessoas inimigas, sentir-se insuficiente ou imprópriamente vestido em lugares públicos (...)” (JUNG, 2008 p. 61). Tais imagens, produtos do desenvolvimento da espécie humana, Jung chamava de “arquetipos”. Cabe aqui uma importante distinção: os arquétipos não são inatos; são determinadas manifestações de certos instintos, estes sim inatos, por meio de imagens simbólicas:

O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo irmãos inimigos, mas o motivo em si conserva-se o mesmo. (...) O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias (JUNG, 2008 p. 83).

Para Jung, são precisamente os arquétipos que criam os mitos, religiões e filosofias, que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras. (JUNG, 2008 p. 98). Tal concepção tem muito em comum com o que constitui a inspiração da Arte Visionária, na qual formas e símbolos universais poderiam ser encontrados nos sonhos e nos tranSES, revelando aspectos de nossa natureza pessoal e transpessoal. Tal concepção compreende a própria arte como um desdobramento do sagrado (CARUANA, [2010?]), no qual o microcosmo individual é parte do macrocosmo universal.

Sendo universais, muitas vezes os artistas visionários juntam, numa mesma imagem, simbologias de diferentes tradições, buscando correlações entre seus significados e interpretações. Em seu site, Caruana ([2010?]) escreveu que:

Como mitos de diferentes culturas se cruzaram e seus símbolos se combinaram, a tarefa restante, para mim, tem sido ler a mensagem oculta neles. Em última análise, acredito, estas composições tentam

---

<sup>60</sup> Charles Sanders Peirce, filósofo e linguista, muito conhecido por suas contribuições para a semiótica.

revelar a maior Unidade subjacente a todas as manifestações culturais do Sagrado<sup>61</sup> (tradução nossa).

Como um caso exemplar de artista que soube unir símbolos de diferentes culturas, ele cita Johfra Boschart em seu manifesto, por sua obra *Unio Mystica*, na qual se vê, ao centro, uma figura em forma de pentagrama, com um membro humano em cada ponta. No topo se vê uma letra do alfabeto hebraico (*shin*) acima de uma coroa, coroa esta que pode representar Kether, a primeira sephiroth da árvore da vida cabalística<sup>62</sup>. Abaixo há um triângulo com o Olho de Hórus. No centro, a Roda do Dharma, um antigo símbolo budista, e abaixo um lótus de muitas pétalas que pode ser um dos chacras<sup>63</sup> do hinduísmo. Além desses, é possível ver muitos outros símbolos na composição.

---

<sup>61</sup> “As myths from different cultures have crossed and their symbols combined, the remaining task, for me, has been to read their hidden message. Ultimately, I believe, these compositions attempt to reveal the greater Unity underlying all cultural manifestations of the Sacred.”

<sup>62</sup> A cabala possui uma representação da estrutura do cosmos chamada Árvore da Vida. Ela se constitui num esquema de dez sephiroth (plural de sephirah), planos da existência separados hierarquicamente. Kether representa a sephirah mais elevada, no topo da Árvore (FORTUNE, 2019 p. 35).

<sup>63</sup> No hinduísmo os chacras são vórtices pelos quais fluem a energia vital (prana).

Figura 8: Johfra Bosschart, Unio Mystica (detalhe). 1973, óleo sobre painel.



Fonte: Johfra Museum<sup>64</sup>

Spare também pensou e utilizou símbolos de diferentes culturas, tendo sido extremamente eclético ao reunir imagens até mesmo de povos latino-americanos e pré-históricos (WALLACE, 2015 p. 23).

### 2.3. SÁTIROS, MÁSCARAS E OUTROS SÍMBOLOS

O segundo livro publicado por Spare chama-se O Livro dos Sátiros, de 1907. Aqui ele se utiliza do duplo sentido: O Livro dos Sátiros é um livro de sátiras. Esse tipo de atenção às palavras foi constante em sua obra, recurso que era muito utilizado na linguagem dos alquimistas, como duplos sentidos, analogias, jogos de palavras e homofonias<sup>65</sup> (ROOB, 200 p. 512). Além disso, a figura do sátiro foi utilizada inúmeras vezes em seu trabalho.

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://www.johfra.nl/index.php?lang=EN&menu=02>> Acessado em 03 jan. 2020.

<sup>65</sup> A homofonia acontece quando existem diferentes palavras que possuem a mesma pronuncia.

Figura 9: Spare, Sátiro e Bacante Morta, 1921. Ilustração para a revista Form n.2, vol.1, xilogravura.

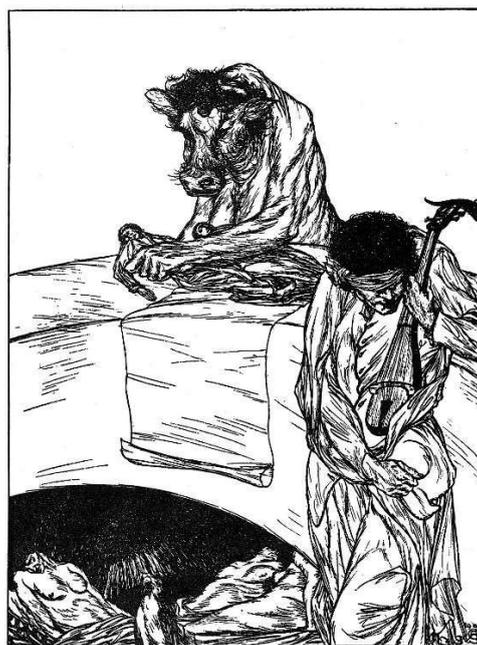


Fonte: WALLACE, 2016. *Plate 27*.

Os sátiros são híbridos de humanos e bodes. O bode e a cabra são animais que simbolizaram, na tradição cristã, o pecado e a luxúria (VARANDAS, 2016). Meio homens, meio bestas, os sátiros se prestam à pulsão dionisíaca, tal como a obra de Spare, além da energia transgressiva da moral, necessária para a realização da magia (ANSELL, 2005 p. 20).

No Livro dos Sátiros, uma referência fácil de ser percebida é o Minotauro de George Frederic Watts (1817-1904) debruçado sobre o parapeito. Watts foi um dos grandes nomes do Simbolismo da Inglaterra (GIBSON, 2006 p. 78). O Simbolismo, propondo a representação de realidades ocultas, foi um dos principais movimentos artísticos e a principal expressão da arte visionária europeia do século XIX, aproximava-se do onírico e do fantástico (GIBSON, 2006 p. 24), e cujo nome de Spare está intimamente ligado (BAKER, 2012 p. 137).

Figura 10: Spare, Anúncio e Tamanho do Estoque, 1907.



Fonte: Flashbak<sup>66</sup>

Figura 11: George Frederic Watts, O Minotauro, 1885.



Fonte: Arts Dot<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Disponível em <<https://flashbak.com/austin-osman-spare-a-book-of-satyrs-1906-422132/>> Acessado em 12 jun 2020.

<sup>67</sup> Disponível em <<https://pt.artsdot.com/@/9GZR39-George-Frederic-Watts-O-Minotauro>> Acessado em 12 jun 2020.

A maneira como Spare empregava simbologias através dos personagens e objetos espalhados pelo cenário dá à cena um aspecto teatral. Esta foi uma opção consciente do artista e várias correlações podem ser feitas a partir daí (WALLACE, 2016 p. 27). Essas satirizações das mazelas da sociedade já lhe renderam comparações com William Hogarth (1697-1764), contemporâneo do século XVIII, que pintava críticas moralistas representando os perigos da vida mundana, “desviada”, e ele também se inspirava no teatro (BELL, 2018 p. 280). É sugestivo como Spare representa máscaras de rostos humanos estranhamente reais (para o padrão do desenho):

Figura 12: Spare, Alegoria Geral, 1906-7. Ilustração para O Livro dos Sátiros.



GENERAL ALLEGORY.

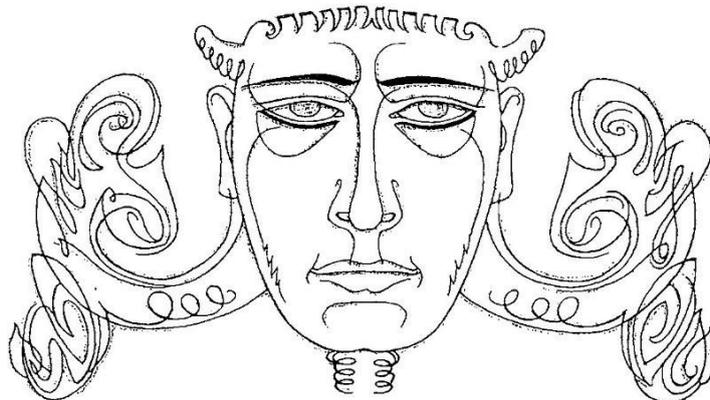
Fonte: WALLACE, 2016. *Plate 9*.

Um fato talvez revelador é que a mulher com quem Spare se casou (Eily Gertrude Shaw) era atriz. E era também o próprio Spare um apreciador de William Shakespeare, cuja influência é sentida em sua obra escrita (WALLACE, 2016 p. 28). Segundo William Wallace (2016 p. 85), uma possível inspiração para O Livro dos Sátiros teria sido a peça teatral Os Arcadianos por apresentar uma mistura de costumes londrinos contemporâneos com uma versão burlesca de um clássico idílio arcadiano: “Acima de tudo, dizia-se que

Pã era um deus arcadiano, pelo que a felicidade caprina de Spare deve ter sido completa.”<sup>68</sup> (tradução nossa).

Máscaras, como símbolos do teatro, também são representantes da falsidade e da hipocrisia, valores que constituem o universo aristocrático por ele explorado nestas ilustrações. Mas ainda há mais para se especular a respeito da máscara. Pela sua doutrina, na qual somos o resultado de nossas crenças que, por sua vez, podem ser removidas e substituídas à vontade (SPARE, 2019 p. 52), como quem troca de personagem.

Figura 13: Spare, desenho de uma máscara.

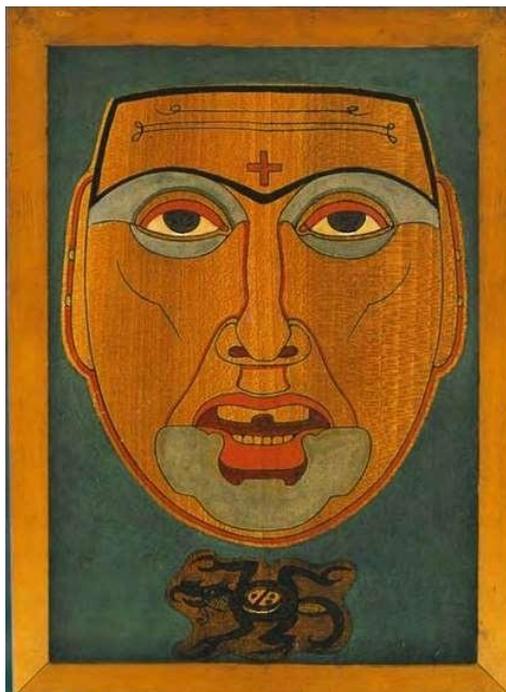


Fonte: GRANT, K. S., 1998 p.221

---

<sup>68</sup> “Above all Pan was said to be an Arcadian god, so that Spare's caprine happiness must have been complete.”

Figura 14: Spare, Nostalgia Atávica.



Fonte: GRANT, K. S., 1998. *Color plate* n.3.

Não foi só neste período que Spare utilizou a figura da máscara (assim como a figura do sátiro). As máscaras foram, de fato, um motivo importantíssimo em sua obra, e possuíam uma significação profunda. Nas palavras de Wallace (2015 p. 90): “A máscara foi vista como um elo de ligação entre os estratos pessoais, arquetípicos e transpessoais, do ‘empírico’ ao ‘numinoso’ Ego.”<sup>69</sup> (tradução nossa).

Comprendemos então que há nessas máscaras uma implicação tanto mágica quanto psicológica, que remete tanto à exploração das múltiplas personas adotadas pela pessoa, tanto quanto do oculto. A figura da máscara sempre traz consigo a dúvida sobre o que há por debaixo dela.

Segundo Vitoria Ferentinou (2019), a máscara também podia ser entendida como uma característica constituinte dos sabás das bruxas, vista como uma continuação das festividades *Bacchanalia* e *Saturnalia* da Antiguidade, os antepassados do carnaval.

O uso da máscara como símbolo ou alegoria já havia sido importante para o pós-impressionista belga James Ensor (1860-1949). Embora seja muito distinto em termos de técnica e acabamento, veremos que existe uma proximidade conceitual com Spare. Não havia, neste caso, associação direta com a magia, mas as máscaras também tinham

---

<sup>69</sup> “the mask as forging a link from personal, to archetypal, trans-personal strata, from 'empiric' to 'numinous' Ego”.

implicações psicológicas e inspiração no carnaval (aparentemente também para Spare, como veremos na seção sobre o cômico no terceiro capítulo), a busca pelo irracional, fantástico e subterrâneo (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p. 419).

Figura 15: James Ensor, A Morte e as Máscaras, 1897.



Fonte: Wikipédia<sup>70</sup>.

Aqui também havia uma atmosfera sombria, que tendia ao grotesco e ao sobrenatural, tanto que máscaras e caveiras humanas podiam se intercambiar facilmente. Ensor se deixara influenciar pela literatura do gênero de terror de Edgard Allan Poe (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p.417) que, por sua vez, já havia contribuído para a constituição do *zeitgeist* daquele obscuro *fin de siècle*.

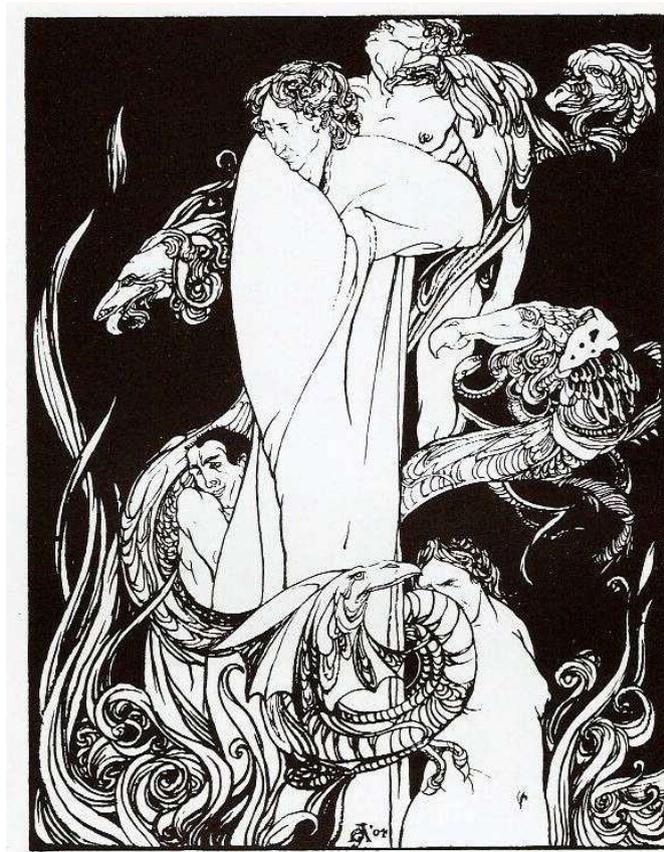
#### 2.4. A LINHA SERPENTINA

As linhas sinuosas e serpenteantes que Spare legou da Art Nouveau continham para ele a ideia de beleza. Em suas próprias palavras: “A linha de beleza é um complexo de retas e curvas”. (SPARE apud STALEY in WALLACE, 2015 p. 24). É através desta frase que Spare registra ter conhecimento da ideia de “linha da beleza e da graça” de William Hogarth, que era a linha serpentina, linha em “S”.

---

<sup>70</sup> Disponível em <[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:James\\_Ensor\\_-\\_Death\\_and\\_the\\_masks.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:James_Ensor_-_Death_and_the_masks.jpg)>. Acessado em 02 jan. 2021.

Figura 16: Spare: A Ressurreição de Zoroastro, 1904.



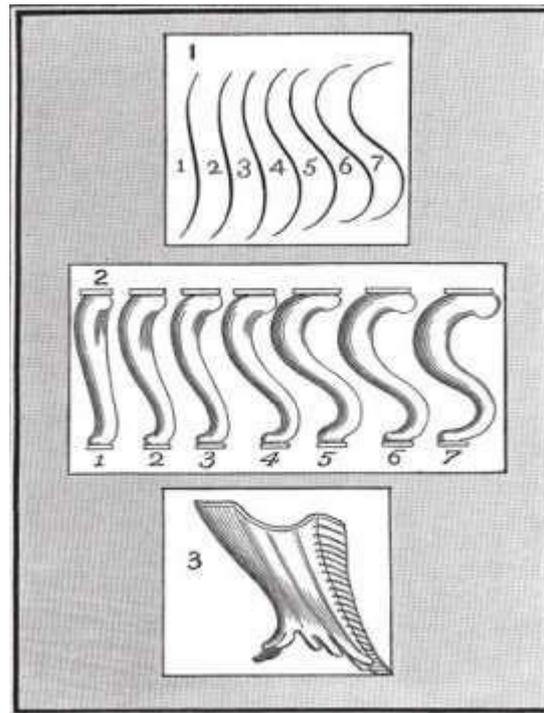
Fonte: The Free Dictionary<sup>71</sup>

Em *A Análise da Beleza*, Hogarth (2015) procura definir com objetividade e precisão o que leva uma coisa qualquer a ser considerado dotada de beleza. E ele a encontra numa linha geométrica na constituição das coisas belas: a *figura serpentinata*, expressão italiana provinda do Alto Renascimento, constatada já por Michelangelo e Lomazzo. Esta linha era associada, para Hogarth, à vida, movimento e graça.

---

<sup>71</sup> Disponível em <<https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Zoroastrianism>> Acessado em 06 dez 2020.

Figura 17: William Hogarth, ilustração para *The Analysis of Beauty*.



Fonte: HOGARTH, 2015. *Plate n.16*.

Na obra de Spare, vemos não apenas composições em linhas serpentinadas, mas muitas vezes simples linhas soltas e errantes ocupando a extensão da obra, das quais as figuras emergem. Foi graças a este fato que Spare foi chamado “precursor do expressionismo” (BAKER, 2012 p. 258). Mas através da linha serpentina Spare era capaz de alcançar tanto o etéreo e o gracioso quanto o feio e o grotesco.

Figura 18: Spare, Limiar da Qliphoth<sup>72</sup>: Desenhado para Conação Mágica, 1955.



Fonte: The Guardian<sup>73</sup>

É possível considerar que a escolha do artista, neste caso, se dê também pelas suas visões em transe. A arte visionária sempre trabalhou com temas abstratos, geralmente inseridos na composição junto a outras imagens figurativas. Isso se dá pelo fato de que a experiência psicodélica<sup>74</sup> costuma oferecer muitas imagens abstratas, como cores, luzes e padrões geométricos (GROF, 1987 p. 23).

David Lewis-Williams (2016 p. 124) esclarece que os fenômenos visuais abstratos (fosfenos) são derivados da estrutura universal do sistema nervoso humano, de forma que todas as pessoas podem experimentá-las, independente da sua bagagem cultural. Ele comenta: “as pessoas podem experimentar percepções visuais geométricas que incluem pontos, grades, ziguezagues, curvas catenárias aninhadas, e linhas serpenteantes”<sup>75</sup>

<sup>72</sup> As qliphot seriam uma espécie de contraparte negativa das sephirah da Árvore da Vida, são também chamadas de sephirah malignas (FORTUNE, 2019 p. 247).

<sup>73</sup> Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2011/may/06/austin-osman-spare-art-painting>> Acessado em 6 dez 2020.

<sup>74</sup> A palavra “psicodélico” é composto pelas palavras gregas psyche (psique, alma) e dêlos (visível), o que pode ser interpretado como manifestação da alma, o que torna visível o seu conteúdo. Está associada principalmente ao efeito de certas substâncias psicoativas (MIKOSZ, 2015 p. 45).

<sup>75</sup> “(...) people can experience geometric visual percepts that include dots, grids, zigzags, nested catenary curves, and meandering lines”.

(LEWIS-WILLIAMS, 2016 p. 126, tradução nossa). Talvez Spare visse linhas serpenteantes em transe, e pode ser que elas tomassem aspecto de serpentes reais, e prenunciasssem a presença de seres mágicos ou espíritos elementais.

Figura 19: Spare, Elemental Automático.



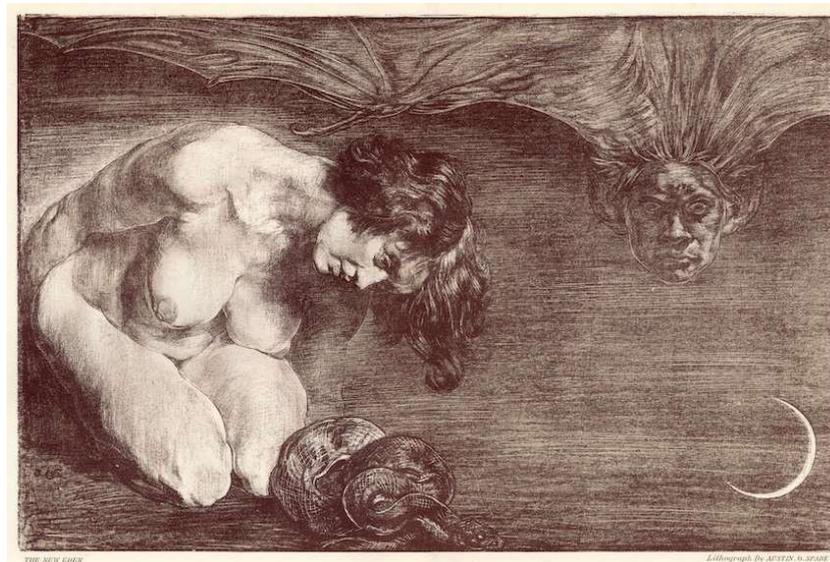
Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 70

Como demonstra Lewis-Williams (2016 p. 128), é comum que, durante um ENOC, os fosfenos adquiram significados, sendo associados à coisas conhecidas pelo indivíduo que experimenta a visão. As interpretações dessas imagens, que surgem de forma espontânea, são formadas de acordo com a bagagem cultural e o estado de espírito, mesmo que ela tenha se originado a partir dos padrões universais do primeiro estágio. Ele chamou essas imagens interpretadas pela mente de “formas icônicas”. Para Spare, essas associações não eram acidentais. A serpente ilusionada poderia ser um sinal, um símbolo de uma realidade associada à serpente, tanto quanto as linhas serpentinadas em seu trabalho.

De acordo com Kenneth Grant (2018 p. 117) a serpente podia representar também o falo, que por sua vez foi um símbolo extremamente amplo e diversificado no trabalho do artista. Uma de suas representações, tal como o símbolo da mão, seria um representante de Kia “no mundo relativo”, aquilo que executa a Vontade (GRANT, K. S., 1989 p. 101). Não se deve pensar, no entanto, que cada um desses símbolos represente sempre a mesma coisa. A mão também pode ser representante de Zos (quando unida ao símbolo do olho)

(GRANT, K. S., 1989 p. 155). Não há razão para pensar que o mesmo não se passe com a serpente. E não faltam, na história das civilizações, simbologias associadas a ela.

Figura 20: Spare, O Novo Eden, 1922. Litografia.



Fonte: WALLACE, 2016. *Color plate* n. 55.

Em primeiro lugar, a tradição esotérica ocidental, como comentado anteriormente, foi fortemente influenciada pelo pensamento atribuído a Hermes Trismegisto que, identificado com o Deus Hermes, é representado com o seu caduceu com duas serpentes entrelaçadas. A serpente também aparece no ouroboros dos alquimistas, na Kundalini no hinduísmo (ROOB, 2020 p. 331-333), na Muchalinda do budismo (MIKOSZ, 2015 p. 129) e na simbologia judaico-cristã, que seduz Eva e lhe oferece o fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal (BÍBLIA, 1980 p. 20). Segundo Aleister Crowley (apud GRANT, 2018 p. 57): “Esta serpente, SATÃ, não é o inimigo do Homem, e sim Aquele que fez de nossa raça Deuses, conhecendo o Bem e o Mal”.

Figura 21: Spare, Mulher com Serpente.



Fonte: FRAG/MENTS<sup>76</sup>

A mulher com a serpente, típica representação de Eva, foi um mito bastante utilizado na arte visionária - por exemplo, em Pecado (1893) de Franz von Stuck (GIBSON, 2006 p. 24), em Adão e Eva em frente à Árvore do Conhecimento (1984) de Ernst Fuchs (MIKOSZ, 2015 p. 179). Em Spare, ela será representante de um determinado aspecto da mulher, assim como outros mitos por ele utilizados, como Lilith e Ishtar, tradicionalmente utilizadas como ilustração da *femme fatale*, a mulher lasciva e perigosa, mas que para o artista inglês tinha um significado bem mais específico (STALEY in WALLACE, 2015 p. 31), e que será desenvolvido no próximo capítulo.

---

<sup>76</sup> Disponível em <<http://cameliaelias.blogspot.com/2014/02/aos-in-seven.html>> Acessado em 06 dez 2020.

### 3. UMA TEOLOGIA DA CARNE

#### 3.1. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

##### 3.1.1. A Concepção Romântica

No início de sua carreira, Spare tinha uma imagem idealizada da mulher (WALLACE, 2016 p. 36), o que era de se esperar da maioria dos artistas ligados de alguma forma àquele desdobramento do Romantismo que foi o Simbolismo. E com suas concepções místicas, a mulher tinha um papel de transformar o homem, possibilitando-lhe uma transcendência e poderes mágicos. Isso pode parecer exagerado, mas fazia parte de uma visão a respeito da mulher com ares de religião que caracterizou o imaginário na época, concebendo-a como a personificação da sensibilidade e da emoção (DA COSTA, 1963 p. 38). Ao longo do século XIX, amar a mulher era, em certos círculos, uma espécie de culto:

A mulher anjo é a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente. É a mulher benfeitora, a conselheira e guia: a mulher que reflete a luz divina, a mulher inspiradora. (DA COSTA, 1963 p. 38).

O Romantismo e suas ramificações tentaram, inclusive, reabilitar o amor físico, o prazer carnal, pois quando praticado com o verdadeiro amor era um ato santo e não profano (DA COSTA, 1963 p. 43). Mesmo assim a idealização da mulher chegava ao nível de transformá-la num ser quase imaterial, que aparece em várias obras do período simbolista (GIBSON, 2006).

O Simbolismo trazia a bagagem dos mitos e valores greco-romanos, dos quais as Musas que no mundo clássico presidiam a literatura, a música e a dança (WISE in WALLACE, 2016 p. 126). E Spare chegou a ter uma Musa: sua esposa, Eily Gertrude Shaw (1888-1938), cuja imagem está registrada em inúmeros desenhos e pinturas do artista. William Wallace (2016 p. 36) tentou mapear a extensão da influência de Eily sobre Spare, sugerindo que o artista havia criado grandes expectativas sobre ela, todas essas expectativas irreais que a ideologia do romantismo prometia, vendo-a como um talismã.

Esse ideal complementava, a princípio, sua doutrina: a própria relação física com a mulher envolve o êxtase: “Para Spare, ela (como Eily) se tornaria o caminho para o divino”<sup>77</sup> (WALLACE, 2016 p. 36, tradução nossa).

Figura 22: Spare, Estudo Espiritual. Nu Ajoelhando com Gaivota e Leão, 1919. Lápis e giz sobre papel. Coleção privada.

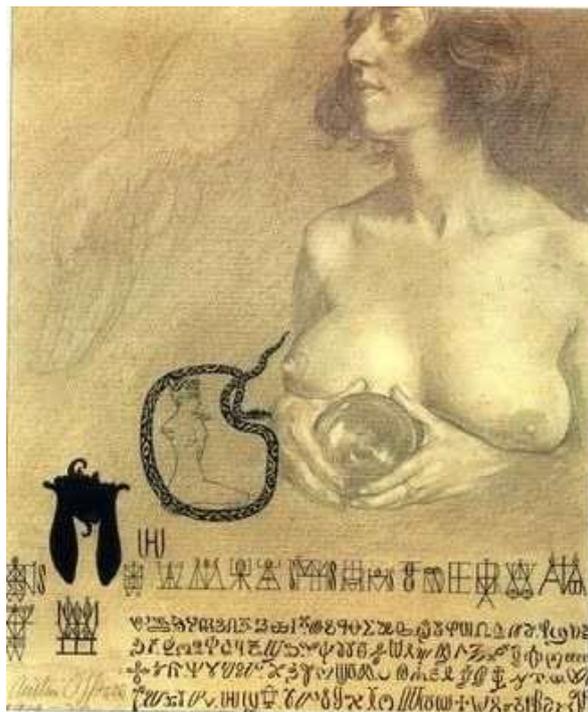


Fonte: WALLACE, 2016. *Color plate n.35.*

---

<sup>77</sup> “To Spare, she (as Eily) would become the pathway to the divine”.

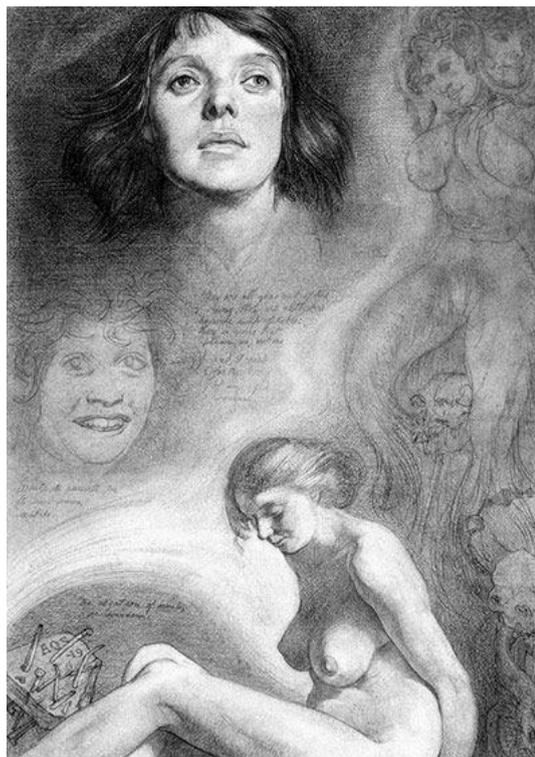
Figura 23: Spare, Estudo Espiritual, 1922. Lápis, giz branco e tinta sobre papel. Coleção privada.



Fonte: WALLACE, 2016. *Color plate n.43*.

Essa concepção da mulher já aparece em seu primeiro livro *Terra: Inferno*, de 1905, fortemente inspirado em Dante Alighieri, que n' *A Divina Comédia* encontra a sua amada Beatriz no paraíso (uma mulher que de fato existiu), a razão dele cruzar o inferno e o purgatório. Sua musa o eleva ao Paraíso, onde ele bebe das águas do Lete e têm apagadas as suas memórias e pecados, e, portanto, renasce puro (ALIGHIERI, 2011).

Figura 24: Spare, A Negação da Unidade é Sabedoria, 1919.



Fonte: The Guardian<sup>78</sup>

Spare fala da Mulher como o “Caminho Direto”, o que pode ser interpretado, segundo Wallace (2016 p. 36), como o pilar do meio da Árvore da Vida cabalista, isto é, uma ligação direta entre Malkuth e Kether<sup>79</sup>, ou, numa interpretação simplificada, da Terra ao Paraíso.

Não é na Divina Comédia, mas na sua Vita Nuova que Dante expressa o amor de uma mulher como o caminho da terra para o céu; daí a insistência de Spare no "Caminho Direto". De forma verdadeiramente platônica, Dante é transportado pela ideia de que o esplendor da alma de Beatriz chegou até o Trono de Deus - ela é o espelho da Beleza Divina<sup>80</sup>. (WALLACE, 2016 p. 69, tradução nossa)

Havia outro Dante popular em seu tempo, e que tinha a sua própria Beatriz. Trata-se de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), pintor pré-rafaelita que teve sua própria musa,

<sup>78</sup> Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2011/may/06/austin-osman-spare-art-painting>> Acessado em 6 dez 2020.

<sup>79</sup> Como citado anteriormente, Kether é a sephirot mais elevada da Árvore, sendo, portanto, mais divina, enquanto Malkuth é a mais baixa e mais terrena.

<sup>80</sup> “It was not in The Divine Comedy but in his Vita Nuova that Dante expresses the love of a woman as the pathway from earth to heaven; hence Spare's insistence on the 'Path Direct'. In true Platonic fashion Dante is transported by the idea that the splendour of Beatrice's soul has reached even the Throne of God - she is the mirror of Divine Beauty”.

com quem foi casado, Elisabeth Siddall (1829-1862). Sua musa tinha uma saúde frágil e acabou morrendo de overdose por láudano. Rossetti ficou muito abalado, e sua última homenagem foi por ele batizada como *Beata Beatrix*, immortalizando-a como essa criatura frágil e divina (GIBSON, 2006 p. 69).

Figura 25: Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1870, óleo sobre tela.



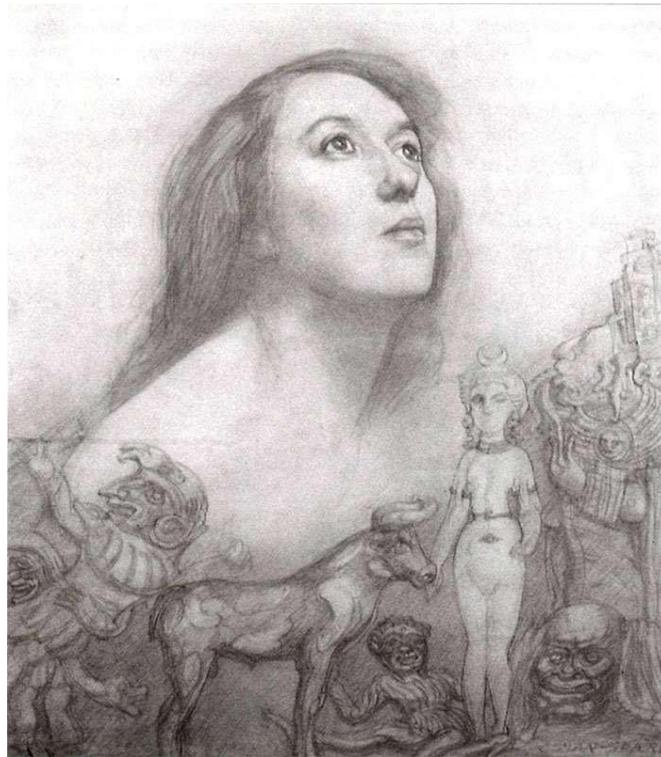
Fonte: Tate Britain<sup>81</sup>

Michael Staley (in WALLACE, 2015 p. X) reparou numa certa semelhança entre “Beata Beatrix” com “A Bacante Perplexa” de 1929, um retrato de uma mulher acompanhado de ícones de diferentes divindades, como a deusa mesopotâmica Ishtar.

---

<sup>81</sup> Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279>> Acessado em 21 jun 2020

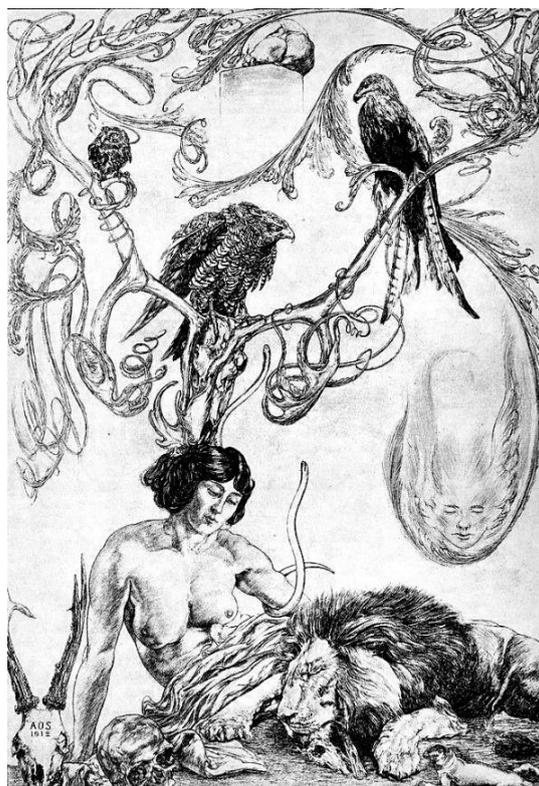
Figura 26: Spare, A Bacante Perplexa, 1929. Lápis sobre papel. Coleção Privada de Michael Staley e Caroline Wise.



Fonte: WALLACE, 2015 p. XI.

Mas se há uma diferença nas mulheres de Dante Rosseti com as de Spare, é que o artista mais jovem não parecia tão afeito a mulheres pálidas e anêmicas, preferindo representar mulheres mais robustas (WALLACE, 2016 p. 71), e ele também não compartilhou do hábito pré-rafaelita de engrossar o queixo das mulheres para lhes dar um aspecto andrógino.

Figura 27: Spare, Os Habitantes às Portas da Memória Silenciosa, 1912. Publicado em O Livro do Prazer (Amor-de-si): A Psicologia do Êxtase



Fonte: WALLACE, 2016. *Plate n. 12.*

“Os Habitantes às Portas da Memória Silenciosa” n’O Livro do Prazer, é provavelmente a imagem mais famosa de Eily, representada de forma quase alegórica como a porta de entrada para a mente inconsciente (WALLACE, 2016 p. 86).

### 3.1.2. A Concepção Desiludida

Eily não foi capaz de corresponder às expectativas de Spare. O casamento entre ambos já havia sido adiantado graças a um aviso falso de gravidez pela parte de Eily (WALLACE, 2016 p. 86). Ao final do relacionamento, quando Spare foi servir na Primeira Guerra Mundial, Eily mudou-se para viver com outro homem (BAKER, 2012 p. 123). A separação (nunca oficializada) se deu em termos amigáveis, mas aparentemente Spare sentiu algum ressentimento.

Quando o Livro do Prazer estava sendo escrito, o casamento de Spare já não ia exatamente como ele gostaria. Provavelmente sua experiência tenha influenciado a sua doutrina do “amor-de-si” e a desconfiança com relação ao amor devotado à mulher, essa

forma de servidão: “Pode a ideia de Deus perecer e com ela as mulheres; será que ambas não me fizeram parecer palhaço?”<sup>82</sup> (SPARE, 2019 p. 42, tradução nossa).

Comentários com certa carga misógina, como este, apareceram na obra escrita de Spare, e existem alguns desenhos em que isso é sugerido (fig. 28). Neste ponto a concepção romântica encontra a sua contraparte: a idealização que beatifica é a mesma que demoniza.

Figura 28: Spare, O Casamento Feliz.



Fonte: GRANT, K. S., 2016 p. 53.

O Romantismo, em primeiro lugar, ao elevar a mulher ao status de anjo de luz e de doçura, possibilitou ver esta condição como uma limitação: a mulher seria doce porque dócil, frágil e tola. Sua fragilidade era física e também moral, vulnerável às más influências, propensa ao erro. Necessitava de carinho e atenção tanto quanto um doente. Era isso que pensava, por exemplo, o pensador Jules Michelet (1798-1874) em seu livro *L'Amour*, de 1858, que pode ser considerado um representante de uma das tendências

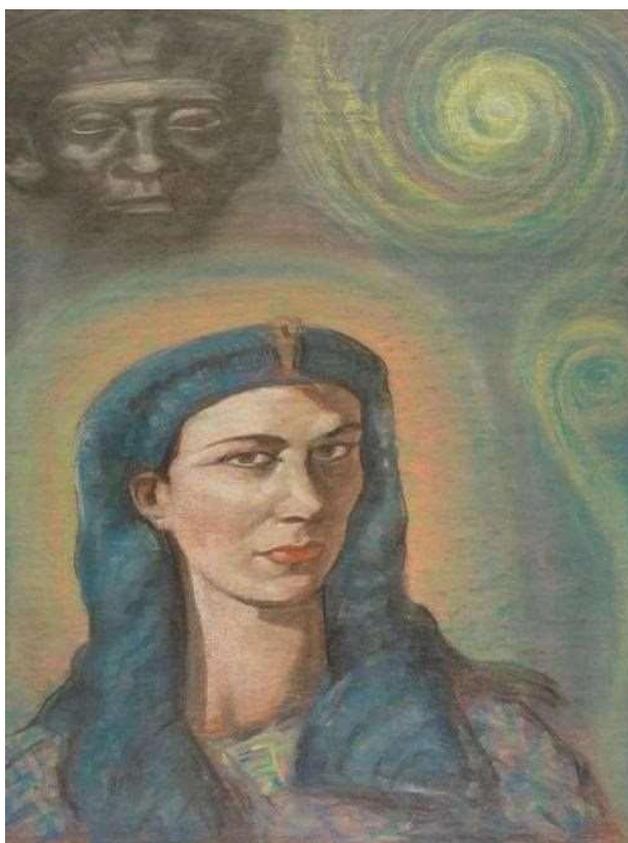
<sup>82</sup> “May the idea of God perish and with it women: have they not both made me appear clownish?”

mais características do Romantismo (DA COSTA, 1963 p. 49). Essa imagem da mulher não consta na obra de Spare.

Além disso, o pensamento romântico e simbolista também foi povoado por *femmes fatales* (GIBSON, 2006 p. 41), a contraparte maligna e necessária da mulher anjo. E sabemos que não há nada mais perigoso em nossa cultura cristã do que um anjo decaído. A sedução aqui é vista como um jogo maquiavélico de manipulação, uma espécie de feitiçaria maligna, armadilha para a perdição (DA COSTA, 1963 p. 39).

Vemos que neste ponto a concepção desiludida da mulher de Spare não condiz com a concepção mais misógina da época: a mulher desviada da moralidade cristã, para Spare, não era mal vista. Muito pelo contrário: vimos no primeiro capítulo como Spare era crítico da moral cristã, sobretudo em seu aspecto sexual, e se colocava claramente contra a restrição do prazer, não tendo ele sugerido, em toda obra consultada, que a mulher deveria se submeter a alguma norma diferente neste aspecto.

Figura 29: Spare, A Sacerdotisa e seu Deus, 1947. Pastel sobre painel, Coleção privada.



Fonte: WALLACE, 2015. *Color plate 66.*

Dentro da magia, Aleister Crowley já era uma referência de desprezo à moral sexual cristã, na qual a própria virgindade era o pecado. Ele identificava três principais fases da feminilidade: a virgem, a mãe e a prostituta, exaltando esta última como a representação do caráter feminino, visto que as outras duas estavam sujeitas à restrição (GRANT, 2018 p. 142).

Apesar do desapontamento que teve com sua esposa, Spare não desistiu da ideia da mulher como objeto de transcendência. Passou a ter uma visão, talvez, menos romântica e mais pragmática. Para Wallace (2016 p. 88), a experiência que Spare passou “foi para resultar em uma representação muito mais abrangente da forma humana em seu trabalho posterior, e a transformação da própria beleza”<sup>83</sup> (tradução nossa).

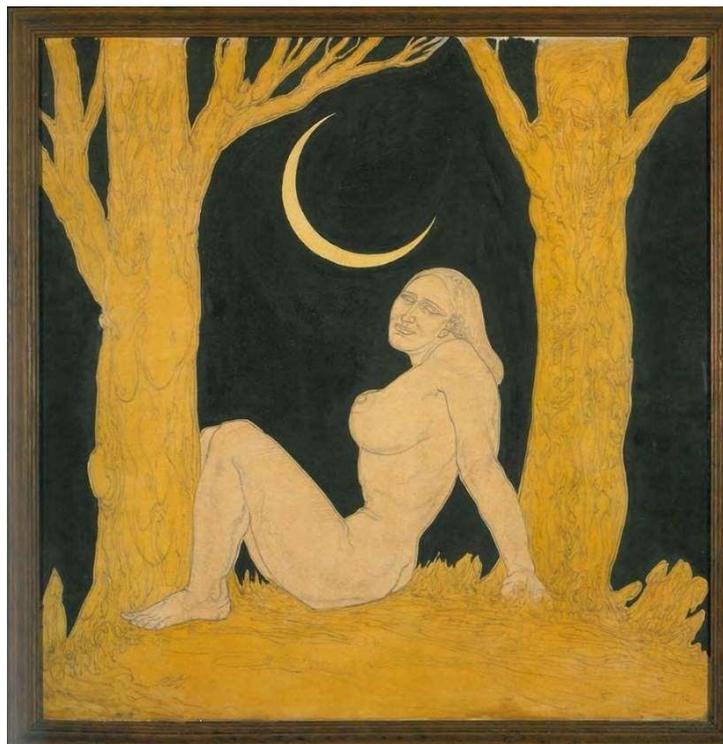
Kenneth Grant (2018 p. 221) comenta que Spare via as mulheres como formas incorporadas do desejo: “elas são *desejo sigilizado*” (itálico do autor). Spare faz menção da Mulher Universal como representação arquetípica da qual as mulheres individuais são símbolo. É esta, a Mulher Universal, que tem o poder de transcender a dualidade:

(...) a mulher simboliza o desejo de união com ‘todo o resto’ *como Self*; não a manifestação individual da mulher, mas a mulher primitiva, da qual as mulheres mortais são imagens refratadas (GRANT, 2018 p. 224, itálico do autor).

---

<sup>83</sup> “it was to result in a much more comprehensive representation of the human form in his later work, and the transformation of beauty itself”.

Figura 30: Spare, Astarte.



Fonte: GRANT, K. S., 1984. *Color plate 13*.

Em *O Foco da Vida*, de 1921, Spare se refere à “Minha concubina vampira do caos”. Michael Staley (in WALLACE, 2015 p. 31) interpretou duas figuras femininas como Eva e Lilith<sup>84</sup>: “A mulher ‘noturna’ está perto de uma coruja que é tradicionalmente seu símbolo. Assim é: Lilith, Concubina do Caos”.<sup>85</sup> Em outras palavras, a mulher não submissa, subversiva e dona do seu conhecimento e de si mesma, e sobretudo como iniciadora na magia (WALLACE, 2015 p. 86). Segundo Staley (in WALLACE, 2015 p. 31) na *Teogonia*<sup>86</sup> o Caos é descrito como:

[...] uma mistura das "sementes" (semina) de potencial para todos os tipos de matéria. Nos termos de Spare, as possibilidades ilimitadas de criação. Caos, como um "vazio escancarado" é aplicável no sentido vulval como é para a mente inconsciente<sup>87</sup> (tradução nossa).

<sup>84</sup> Lilith é uma figura demoníaca da mitologia judaica, geralmente apresentada como a primeira mulher de Adão, que desobedeceu ao marido e ao próprio Deus (ENCICLOPAEDIA BRITANNICA, [2020?b]).

<sup>85</sup> The 'nocturnal' woman stands close to an owl which is traditionally her symbol. Thus it is: Tilifn, Concubine of Chaos'.

<sup>86</sup> Poema do grego Hesíodo (aprox. 750 e 650 a.C.).

<sup>87</sup> “(...) a mixture of the 'seeds' (semina) of potential for all kinds of matter. In Spare's terms the limitless possibilities of creation. Chaos, as a 'gaping void' is applicable in the vulval sense as it is to the Unconscious mind.

Fato curioso é Spare alegar ter tido relações sexuais com vampiros: “é claro que é possível ter relações com Vampiros<sup>88</sup>, etc. - eu tenho.”<sup>89</sup> (SPARE in GRANT, K. S., 1998 p. 117, tradução nossa).

Com os estudos em pastel de Spare sobre os nus femininos, não se pode negar um deleite rubensiano e barroco na representação da carne; mas existem fortes dissemelhanças a um nível mais profundo não evidenciadas à primeira vista no quadro; pois o interesse de Spare não era simplesmente voluptuoso, mas abrangia sua filosofia mística. O Mundo, a Carne e o Diabo (...) eram proibições a serem transvalorizadas. A carne, como sagrada, refletia suas inclinações quase tântricas; hedonista em oposição à espiritualidade catártica apolínea; (...) <sup>90</sup> (WALLACE, 2015 p. 82, tradução nossa).

Mas há ainda na obra de Spare outro tipo de mulher, que povoou o seu imaginário e que dizia respeito a sua própria ideia a respeito da sexualidade: a mulher idosa (BAKER, 2012 p. 135).

## 3.2. CÔMICO, ERÓTICO E GROTESCO

### 3.2.1. Mulheres Idosas e Lascivas

A mulher do romantismo era “pura” enquanto doce e maternal. Spare se deleitava como “pecado” de explorar a voluptuosidade feminina num contexto mais obscuro, constantemente misturado ao macabro, brincando com a aproximação do sedutor e do grotesco (WALLACE, 2016 p. 18).

Muitas vezes seus nus femininos eram crus e nada graciosos. Segundo um amigo seu, Dennis Bardens, “Seus nus às vezes eram idílicos, às vezes terrenos”<sup>91</sup> (BAKER, 2012 p. 135, tradução nossa). Além de inserir a figura da mulher em situações estranhas e às vezes monstruosas, ele também explorou muito o corpo da mulher idosa como modelo.

---

<sup>88</sup> Numa troca de cartas com Grant, ele esclarece que se tratava, na verdade, de súcubos.

<sup>89</sup> “(...) of course its possible to have relations with Vampires etc - I have”

<sup>90</sup> “With Spare's pastel studies of female nudes, one cannot deny an Rubensian, Baroque delight in the representation of flesh; but there are strong dissimilarities at a deeper level not evidenced at first glance in the picture; for Spare's interest was not simply voluptuary, but encompassed his mystical philosophy. 'The World the Flesh and the Devil' (...) were prohibitions to be transvalued. The flesh as sacred reflected his quasi-tantrik leanings; hedonistic as opposed to Apollonian cathartic spirituality (...)”.

<sup>91</sup> “His nudes were sometimes idyllic, sometimes earthy”.

Figura 31: Spare, *Zod-Kiã's Dominion*, 1904.



Fonte: WALLACE, 2016.

Essa era uma senda que já vinha sendo trilhada há muito tempo. Na Idade Média a mulher velha era símbolo da decadência física e moral, em contraposição à mulher jovem, que representava a pureza (ECO, 2007 p. 159). Uma das principais referências de Spare, Albrecht Dürer, fez um famoso retrato de sua mãe, de 1514 (GOMBRICH, 1999 p.17), e que provavelmente não teria ficado tão famoso se ela simplesmente não fosse velha e feia. Esse tema teria sido resgatado no Romantismo, já com outras conotações, exaltado por Charles Baudelaire (ECO, 2007 p. 302), e utilizado no Simbolismo.

Em Spare a mulher idosa era uma das facetas do grotesco em seu trabalho, que também era explorado de outras formas. O exemplo mais pungente desse grotesco foi, provavelmente, o caderno de esboços intitulado *O Livro do Êxtase Feio*, de 1924, no qual ele praticou o desenho automático (que será discutido no quinto capítulo). Inúmeros corpos confusamente misturados, suas carnes derretidas e enrugadas.

Figura 32: Spare, Ilustração n. 1 do Livro do Êxtase Feio, 1924.



Fonte: gentilmente cedido pela editora Oficina Palimpsestus.

Embora Spare nunca tenha demonstrado muita preocupação em esconder as genitais femininas, o mesmo não ocorria com as masculinas. Em geral, ele as ocultava de alguma forma. Em 2009 foi descoberto um álbum de desenhos nos quais Spare rompe com essa sua conduta: desenhou seus corpos deformados exibindo pênis eretos e penetrações e, nas palavras de Baker (2012 p. 171): “uma massa de atividade polisssexual quase não quantificável”<sup>92</sup> (tradução nossa). Este trabalho não foi publicado, pois teria sido ilegal em sua época. Não tivemos acesso a nenhuma imagem do álbum.

---

<sup>92</sup> “an almost unquantifiable mass of polysexual activity”.

Figura 33: Spare, Ilustração n. 8 do Livro do Êxtase Feio.



Fonte: gentilmente cedido pela editora Oficina Palimpsestus.

Em sua última fase, já sob a decisiva influência de Kenneth Grant, Spare fala muito sobre a sua concepção do sabá e a participação da magia sexual com mulheres velhas e lascivas (BAKER, 2012 p. 238). Em seu texto O Grimório Zoético de Zos ele revela como o sexo é usado como técnica mágica e não como satisfação erótica, ocasião na qual:

A Bruxa tão comprometida é velha, grotesca, mundana e libidinosa e é sexualmente atraente como um cadáver; no entanto, ela se torna o veículo completo de consumação. Isto é necessário para transmutar a cultura estética pessoal. A perversão é usada apenas para superar preconceitos morais ou conformidade; a mente e o desejo devem se tornar amorais, focalizados e inteiramente aceitáveis para que a força da vida esteja livre de inibições antes do controle<sup>93</sup> (SPARE in GRANT, K. S., 1998 p. 219, tradução nossa).

<sup>93</sup> “The Witch so engaged is old, grotesque, worldly and libidiously learned and is sexually attractive as a corpse; yet she becomes the entire vehicle of consummation. This is necessary to transmute the personal aesthetic culture. Perversion is used only to overcome moral prejudices or conformity; the mind and desire

Na Idade Média, e principalmente no Renascimento, os sabás eram, de fato, descritos pela igreja e pela inquisição (e, conseqüentemente, pelo imaginário popular), não apenas como uma reunião na qual as bruxas faziam seus feitiços e adoravam o diabo, mas também como grandes orgias sexuais (RUSSEL; ALEXANDER, 2019 p 78). Isso teria criado uma imagem bastante duradoura e influente até os dias de hoje<sup>94</sup>.

Spare relatou ter aprendido magia na infância com uma velha bruxa centenária chamada Paterson. Ao longo do tempo ele acrescentou muitos detalhes a ela: era cigana, analfabeta, podia prever o futuro; Kenneth Grant acrescentaria mais tarde que havia sido membro de um clã de bruxas no País de Gales; que era descendente de bruxas de Salem, (em Massachusetts) e que estava ligada à antiga bruxaria indígena norte-americana, entre outros detalhes que enriqueceriam essa figura (BAKER, 2012 p. 239-140).

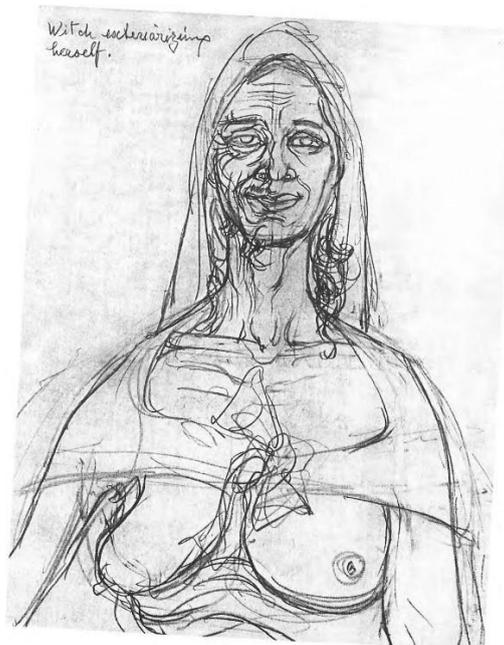
Pode-se supor que a senhora Paterson tenha existido realmente, ainda que muito provavelmente muitas informações sobre ela tenham sido inventadas. Segundo Spare, era amiga de seus pais, e era capaz de se transformar numa jovem sexualmente atraente (BAKER, 2012 p. 239).

---

must become amoral, focussed and made entirely acceptive so that the life-force is free of inhibitions prior to the control”.

<sup>94</sup> Para sermos mais precisos, isso ocorre não apenas com os sabás, mas com a própria bruxaria. Diferentemente da imagem que lhe foi atribuída, a bruxaria nunca foi um culto unificado e seu conceito foi construído pela descrição denunciante da Igreja Católica, que reuniu sob o mesmo epíteto a feitiçaria, o paganismo, a heresia e a adoração ao diabo. A ideia popular em certos círculos de que a bruxaria consistiu numa religião remanescente de cultos mais antigos já foi desmentido pela historiografia (RUSSEL; ALEXANDER, 2019 p. 56 e 73).

Figura 34: Spare, A Bruxa se Exteriorizando.



Neste esboço, uma bruxa é metade idosa, metade jovem. É tentador associá-la à alegada transformação da senhora Paterson.

Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 218

Figura 35: Spare, Bruxa de cento e um anos e ainda potente.



Spare havia relatado que a senhora Paterson possuía cento e um anos.

Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 65.

A ideia da velha bruxa que se transforma em jovem sedutora também é antiga. Na inquisição acusavam-se, sobretudo, as mulheres feias, mas dizia-se que elas eram capazes

de mudar sua forma para tornar-se atraentes (ECO, 2007 p. 212). É possível associar a figura da Senhora Paterson com a própria Lilith, que possuía aspectos demoníacos e terríveis e, ao mesmo tempo, eróticos, aparecendo em forma de súcubo para ter relações sexuais com homens enquanto eles dormem, disfarçada numa forma voluptuosa (STALEY in WALLACE, 2015 p. 32).

### 3.2.2. A Função do Riso

Em muitas expressões culturais o grotesco sempre foi um acompanhante natural do cômico. A comédia e o riso têm um significado e uma função na obra de Spare, tanto artística quanto mágica. Presente em muitas de suas influências, como na obra de Shakespeare ou de Rabelais, a comédia também teve um papel transgressor à moral (WALLACE, 2016 p. 60).

François Rabelais (1494-1553), médico e escritor francês, foi uma influência muito importante desde sua época para muitos escritores em todo o mundo. Sua obra magna, *Gargantua e Pantagruel*, de 1552, zombava da igreja e do clero através de paródias religiosas e cenas eróticas (LEITE, 2011 p. 5). O humor se utiliza de palavrões, exageros e obscenidades, além de trocadilhos linguísticos, ditados populares e citações da literatura clássica. O livro foi incluído no *Index librorum prohibitorum*<sup>95</sup> por heresia e obscenidade (LEITE, 2011 p. 5). Para o pensador russo Mikhail Bakhtin (1987 p. 3), a obra do renascentista, “se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura”.

Neste contexto temos a referência da festa do carnaval, que apesar de ter se tornado cristã desde a Idade Média, nunca deixou de manifestar costumes pagãos (LOZICA, 2007 p. 76-84). Tal festividade é emblemática para o tema, pois além do uso das máscaras, exhibe o grotesco e o cômico e subverte temporariamente a ordem social vigente, nivelando classes e anulando privilégios e tabus:

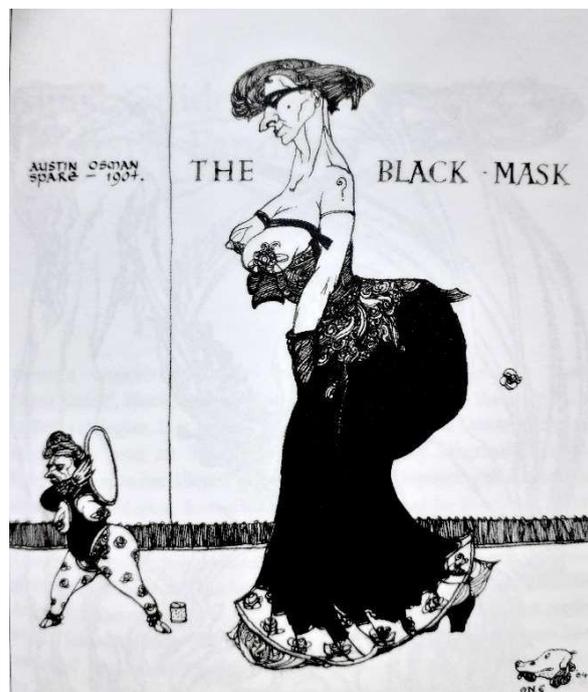
Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo ("a roda"), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos, destronamentos e bufões (BAKHTIN, 1987 p. 10).

---

<sup>95</sup> O Índice dos Livros Proibidos era uma lista de obras proibidas pela Igreja Católica. Rabelais teve a prudência de publicar *Gargantua e Pantagruel* sob um pseudônimo, “Alcofrybas Nasier”.

Para Bakhtin (1987 p. 10), era isso que permitia formas de relações sociais populares isentas de restrições, um sentimento de renovação e mesmo as “utopias carnavalescas”.

Figura 36: Spare, A Máscara Negra, 1904. Coleção privada.



Fonte: WALLACE, 2015 p. 45.

Mas além do humor na cultura popular e da subversão da moral, não se pode desconsiderar que, para Spare, o cômico e o grotesco tinham uma função mágica e espiritual, segundo Wallace (2016 p. 62) “uma forma de matéria prima que a arte e a prática mágica poderiam transmutar por uma forma de alquimia emocional voltada para a autossuperação”<sup>96</sup> (tradução nossa).

---

<sup>96</sup> “(...) a form of prima materia which art and magical practice could transmute by a form of emotional alchemy focused towards self-overcoming”.

Figura 37: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático.



Os desenhos automáticos de Spare (comentados no quinto capítulo), trabalham com elementos absurdos e não deixam, assim, de possuírem uma faceta cômica, tanto quanto grotesca.

Fonte: SmugMug<sup>97</sup>

As origens do Carnaval são geralmente associadas às antigas festividades romanas (*Saturnália*, *Bacchanalia*, entre outras) juntamente com a influência do culto dionisíaco (LOZICA, 2007 p. 84). A *Saturnália*, festa em honra ao deus Saturno, encenando a era de ouro que existira sob o seu reinado, era uma ocasião na qual os escravos podiam fazer o que quisessem, oferecendo já a subversão da hierarquia (WALLACE, 2016 p. 62). Para Spare, o festejo possuía uma qualidade transvalorativa, e ele a citou em pelo menos duas obras (WALLACE, 2016 p. 62).

Também a moral cristã já havia condenado o riso. Segundo Umberto Eco (2007 p. 135), o “primeiro mundo cristão” considerou o riso uma “licença quase diabólica”: “Uma tradição derivada de um evangelho apócrifo, a *epístola de Lentulo*, ensinava que Cristo nunca tinha sido visto rindo e a disputa sobre o riso de Jesus acabou durando séculos” (itálico do autor).

---

<sup>97</sup> Disponível em <<https://ajl.smugmug.com/AustinOsmanSpare/a-book-of-automatic/>>. Acessado em 15 jun. 2020.

O riso volta a ser diabólico no simbolista Charles Baudelaire (1998 p. 11), comentando que “o Verbo Encarnado” jamais riu, e que, no entanto, “conheceu a cólera, conheceu inclusive as lágrimas”. O riso, para Baudelaire, vinha de um sentimento de superioridade do homem sobre o homem ou do homem sobre a natureza (no caso do grotesco). Era contraditório: “a alegria é *una*. O riso é a expressão de um sentimento duplo (...)” (BAUDELAIRE, 1998 p.18, *itálico do autor*).

Em O Livro do Prazer, Spare (2019 p. 41) fala da “emoção do riso” como um estado mental que une dor e prazer, esvazia a crença e alcança o êxtase absoluto. Seria através dessa emoção que se poderia alcançar o amor-de-si. O riso, para Spare, podia ser utilizado para escapar do pensamento racional e da crença fixa (WALLACE, 2016 p. 66).

Figura 38: Spare, Ilustração n. 15 do Livro do Êxtase Feio.



Fonte: gentilmente cedido pela editora Oficina Palimpsestus.

Em Peter Carroll (2016 p. 20) encontramos a explicação de que a gargalhada é a “mais elevada das emoções”, pois conteria dentro de si todas as outras, “do êxtase ao

pesar”. “A gargalhada é a única atitude sustentável em um universo que é uma piada sobre ele mesmo”. Ele também comenta que ao se praticar a Postura da Morte, atingindo a exaustão que conduz ao “Vazio”, se evoca a sensação da gargalhada (CARROLL, 2016 p. 79).

Lembremos que Spare era leitor de Nietzsche (apud WALLACE, 2016 p. 65), para quem: “O homem usa o cômico como terapia contra a camisa-de-força da lógica, da moralidade e da razão”<sup>98</sup> (tradução nossa). Assim, o riso era uma forma pela qual se libertava da crença pelo seu potencial de não a levar a sério.

### 3.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIONISÍACO

Será apresentada agora uma reflexão sobre a influência de Nietzsche na obra visual de Spare, naquilo que ela tendia ao dionisíaco, trágico, e quem sabe “uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência” (NIETZSCHE, 2007 p. 12).

Figura 39: Spare, ilustração para revista Form, 1916.



Fonte: WALLACE, 2016 p. 117.

---

<sup>98</sup> “Man uses the comical as therapy against the restraining jacket of logic, morality and reason”.

Nietzsche identifica diferentes tipos de decadência nascentes do fastio da vida, dos ânimos derrotados, como o socratismo moral e o cristianismo, que oferecem outro mundo “melhor” por odiar o único mundo (NIETZSCHE, 2007 p. 17). A verdadeira saúde, para o filósofo, se encontrava na força que aceitava a vida em toda a sua opulência, para além de qualquer noção moral. Assim ele acreditava portar-se o grego trágico com a sua arte.

Nietzsche foi um pensador fortemente influenciado pelo Romantismo, e propunha, no início de sua vida como filósofo, a arte como atividade metafísica da humanidade (e não a moral), a ideia de um mundo que só se justifica como fenômeno estético. O artista, “deus-artista”, cria mundos:

“O mundo, em cada instante alcançada redenção de deus, o mundo como eternamente cambiante (...) que só na aparência sabe redimir-se: toda metafísica do artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica” (NIETZSCHE, 2007 p. 16)

Criar arte e religião eram, para Spare, uma coisa só. Sua arte mágica era criadora de mundos, tal qual a consciência se une a Kia e utiliza a si mesma como matéria prima. O artista como criador do mundo não poderia ter sido interpretado de forma tão literal quanto Spare.

Na estética nietzschiana os deuses gregos da arte, Apolo e Dionísio, representavam dois impulsos distintos, que tendiam em direções opostas (NIETZSCHE, 2007 p. 24). Dionísio, na mitologia grega, era o deus das festas, do vinho e da loucura, e o dionisiaco representa na estética de Nietzsche (2007 p. 26) o princípio não figurativo da música e o impulso pela embriaguez, oposto ao harmonioso e racional apolíneo que, por sua vez, era um figurador plástico, estava associado ao sonho, portanto, às aparências.

O filósofo alemão diz que Apolo é imagem divina do princípio de individuação no qual o ser humano se reconhece enquanto indivíduo. Quando este princípio é rompido, ele é tomado de terror. “Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase” teremos lançado um olhar em direção ao dionisiaco (NIETZSCHE, 2007 p. 27).

Dionísio liberta a consciência da individualidade. Em outras palavras, ela destrói o indivíduo através do sentimento místico da unidade. É no êxtase que cada um se sente como parte de um todo: "como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras,

esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial". Em êxtase, "o homem não é mais artista, torna-se obra de arte", sente-se como um deus (NIETZSCHE, 2007 p. 28).

Segundo Nietzsche (2007 p. 53), para o grego trágico, antes da corrupção do socratismo, esta arte é o que o salva do horror e absurdo da existência: "o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga<sup>99</sup> artística da náusea do absurdo." Para o pensador alemão, o "miraculoso ato metafísico" da "vontade" helênica foi juntar ambas as potências para assim, do choque dos opostos, criar a sua arte (NIETZSCHE, 2007 p. 24).

Um fato que pode ser facilmente observado é que Spare se caracterizava, em detrimento da maioria dos artistas místicos cujo estilo provinham do Simbolismo, a exaltação da carne e do sexo em oposição ao ascetismo cristão. Em suas palavras: "A carne existe para ser explorada - ela está em todas as coisas e todas as coisas serão através dela; todas as emanções são através da carne e nada tem realidade para nós sem ela" (SPARE in GRANT, K. S., 1998 p. 230).

A reabilitação da carne e do prazer dentro do domínio do sagrado era já muito comum no ocultismo, inclusive dentro de suas vertentes cristãs, como na gnose de William Blake. Em O Casamento do Céu e do Inferno, ele polemiza contra o dualismo que atribui o mal ao corpo e o bem à alma: "O Homem não tem um corpo distinto da Alma, pois aquilo que denominamos Corpo não passa de uma parte da Alma (...). Energia é a única força vital que emana do Corpo. (...). Energia é eterna delícia" (BLAKE, 2011 p. 16).

Segundo Wallace (2015 p. 108), Nietzsche propõe o êxtase dionisíaco em oposição à função da Tragédia como catarse; e Spare utiliza ambas, êxtase e catarse, e esta última é usada para purgar a doutrinação religiosa de sua juventude, concebendo o indivíduo como o Redentor: "É a carne que participa da tarefa redentora, pois a própria carne se torna o símbolo, os estigmas, do conhecimento divino" (WALLACE, 2015 p. 109). Assim, mais uma vez, a carne é sagrada e a vida é afirmada ao invés de negada pelo ascetismo cristão.

Na espiritualidade imanente de Spare é, portanto, através da carne que se realiza o sagrado. É na vontade da vida que se afirma a sua saúde. E é na embriaguez do culto dionisíaco, no ENOC alcançado através do desregramento dos sentidos, no êxtase

---

<sup>99</sup> Aparentemente "descarga" aqui significa "catarse", embora ele use também a expressão "*katharsis*" ao falar de Aristóteles.

orgástico que acontece através do corpo, que se atinge o “Eu atmosférico” (SPARE, 2019 p. 51), a consciência cósmica na qual a individualidade é ilusória.

A reflexão não para por aqui. A imagem sabática de Spare e do sexo com mulheres velhas “atraentes como um cadáver”, além de terem rendido fama de pervertido – e Spare se divertia com isso, contando histórias “indecentes” sobre aventuras sexuais com modelos idosas (BAKER, 2012 p. 212) – revelava uma das facetas de sua magia e sua visão de mundo.

Um dos objetivos da magia sexual, já muito importante nas tradições mágicas ocidentais, com bastante destaque na obra de Crowley, ao sexo-yoga de algumas vertentes do tantrismo, era a busca pela transmutação do desejo mundano para a emancipação da consciência (DIAS, 2018 p. 7). Mas submeter o desejo à prática sexual com pessoas de aspecto cadavérico para realizar uma transmutação na consciência, está além: é um desafio que se parece com uma forma de ascetismo.

Já existiam práticas espirituais menos conhecidas que consistem na violação de tabus em busca de transformação pessoal. Um dos grupos mais famosos a ter este objetivo central é a seita dos aghoris, na Índia, que vivem em campos de cremação e praticam atos que, em condições mais comuns, são considerados nojentos e repulsivos, como comer carne humana e em decomposição (NATARAJAN, 2019).

Se Spare realmente praticava isso em sua vida, isto é, se ele de fato tinha relações sexuais com pessoas de aspecto cadavérico e transformava isso numa espécie de ascese pessoal, isso não é uma questão aqui: Spare de fato “praticava” isso em sua arte. Mas então qual a relação desses “excessos” e “perversões” ascéticos com a filosofia de Nietzsche?

Segundo Nietzsche (2007 p. 30), havia uma grande diferença entre os gregos dionisíacos e os “bárbaros dionisíacos”, sendo que estes últimos promoviam festas demasiado selvagens carregadas de “volúpia e crueldade”. Para evitar semelhante bestialidade os gregos teriam se refugiado em Apolo cuja atitude se materializou na arte dórica. Foi num período posterior então que surgira uma importante reconciliação, tendo Apolo restringindo-se “a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras” (NIETZSCHE, 2007 p. 30).

Tal conciliação permitiu aos gregos atingir a “natureza do júbilo artístico” e tornar o rompimento do “*principium individuationis*” (princípio da individualização) um fenômeno artístico, na qual os excessos bárbaros não tinham efeito,

(...) somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisíaco lembram - como um remédio lembra remédios letais - aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sons dolorosos. (NIETZSCHE, 2007 p. 31)

Ao que parece, foi na festa desmesurada dos povos bárbaros que Spare encontrou a sua inspiração para a sua magia e arte, pois que o sabá e mesmo a magia é reivindicada em seu meio como pertencente a uma tradição tão longínqua que antecede a própria humanidade (GRANT, 2019 p. 192). O sabá então figura, na arte de Spare, como um espelho para as visões do horrível e do grotesco, a versão artística do que Spare chamou de “nova estética”: “um critério culturalmente aceito destruiu mais afinidade afetiva do que qualquer outra crença; mas aquele que transmuta o feio em uma nova estética tem algo além do medo”<sup>100</sup> (SPARE in GRANT, K. S., 1998 p. 219, tradução nossa).

Figura 40: Spare, Sussurro Satírico.



Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 240.

---

<sup>100</sup> a culturally accepted criterion has destroyed more affective affinity than any other belief; but he who transmutes the ugly into a new aesthetic has something beyond fear”.

Também em Crowley, segundo Kenneth Grant (2019 p. 214), o êxtase “libertado pela união com imagens grotescas ou horrendas, normalmente associadas a aversão, repulsa ou horror, é superabundante” para os fins mágicos. Há aqui, portanto, uma crença no poder transmutador da imagem grotesca.

Esta questão seguiu reverberando na Arte Visionária, representando também o lado aterrador da espiritualidade, o inferno e as trevas: “o artista visionário não hesita em gerar imagens chocantes, de horror, dor e degradação, demônios, monstros e toda sorte de torturas do submundo”. (CARUANA, 2013 p. 14). Caruana (2013 p. 16) cita Adous Huxley também neste caso, que fala das visões infernais no que ele chama de “experiência visionária negativa”. Para exemplificar um artista, Caruana fala sobre H. R. Giger (CARUANA, 2013 p. 16), pintor suíço que trabalha com aerógrafo explorando o terror e o erotismo, a profanação e a heresia, que se tornou um ícone na indústria cultural graças ao design do personagem alienígena do filme Alien, o Oitavo Passageiro (O GLOBO, 2014).

#### **4. UM OLHAR SOBRE A NATUREZA**

##### **4.1. CARMA E RESSURGÊNCIA ATÁVICA**

Spare tinha ideias muito próprias a respeito da evolução das espécies. Como foi explicado anteriormente, o magista acreditava que somos a corporificação da nossa crença. Isso se aplicava a todas as espécies animais e de toda a vida (e mesmo todas as coisas):

Um morcego primeiro fez crescer asas e do tipo apropriado, pelo seu desejo de ser suficientemente orgânico para chegar ao subconsciente. Se seu desejo de voar tivesse sido consciente, ele teria que esperar até que pudesse ter feito isso pelos mesmos meios que nós, isto é, por máquinas<sup>101</sup> (SPARE, 2019 p. 56, tradução nossa)

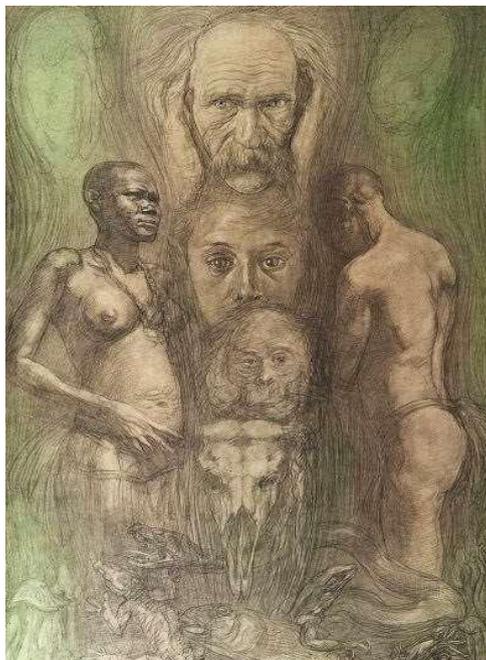
Spare acreditava no parentesco da humanidade com toda a vida, que cada ser humano carregava dentro de si memórias orgânicas de todos os animais: ratos, baleias ou tigres. Essa interpretação da evolução das espécies contava com uma mistura com a ideia

---

<sup>101</sup> “A bat first grew wings and of the proper kind, by its desire being organic enough to reach the sub-consciousness. If its desire to fly had been conscious, it would have had to wait till it could have done so by the same means as ourselves, i.e., by machinery”.

de carma e reencarnação: o carma seria uma espécie de memória genética dos animais que fomos em nossa escalada evolucionária (e que incluía animais que não pertencem ao ramo evolutivo da humanidade), de maneira que traríamos “carmas de aves” e de outros bichos (BAKER 2012, p. 89 e 90).

Figura 41: Austin Osman Spare.



Fonte: Artnet<sup>102</sup>

É certo que Spare havia lido Darwin, e suas ideias tinham também muita familiaridade com Ernest Haeckel (1834-1919), famoso biólogo alemão que propôs que "a ontogenia recapitula a filogenia", o que queria dizer que a história do crescimento do indivíduo (ontogenético) passa pelos estágios da evolução da espécie (filogenéticos). Um feto humano no útero, assim como o de todos os mamíferos, estaria passando pelo seu estágio de peixe, para explicar de uma maneira muito simplificada (BAKER 2012, p. 90).

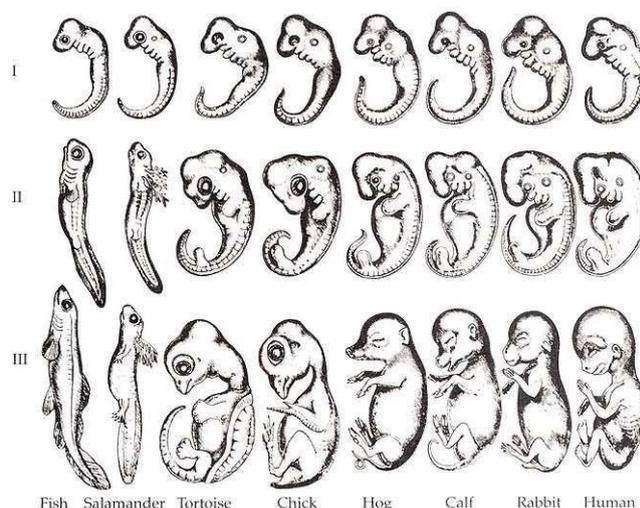
Uma acusação que sempre perseguiu Haeckel foi ter fraudado gravuras de embriões para poder provar sua teoria. Na época ele admitiu ter utilizado uma mesma matriz para representar três espécies diferentes, e corrigiu o erro na próxima edição do estudo<sup>103</sup>, mas em razão disso, com o aumento de evidências de que sua teoria não

<sup>102</sup> Disponível em <<http://www.artnet.com/artists/austin-osman-spare/self-portrait-with-natives-and-reptiles-MGfU4ENYLC2DrU8JT2mtbA2>>. Acessado em 17 jun. 2020.

<sup>103</sup> O estudo em questão é o livro *História Natural da Criação*, de 1868.

correspondia com os fatos evolucionários, essas acusações se intensificaram (RICHARDS, 2009 p. 153).

Figura 42: Cópia de um dos desenhos de embriões de Ernst Haeckel.



Fonte: Wikipédia<sup>104</sup>

Os animais, para Spare, eram todos animais totêmicos<sup>105</sup>: "A alma é os animais ancestrais"<sup>106</sup>. (SPARE, 2016b, tradução nossa). E para Spare essa memória genética, esse "carma" pré-humano (incluindo estratos vegetais) não apenas existia registrada em nossa mente inconsciente definindo o desenvolvimento do nosso corpo, como cada estrato poderia "ressurgir", ser evocado, ao nosso desejo. A magia de Spare também envolvia recuperar tais memórias para uso em próprio benefício, processo que foi chamado por Grant de "Ressurgência Atávica" (BAKER, 2012 p. 90).

<sup>104</sup> Disponível em <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Haeckel\\_drawings.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Haeckel_drawings.jpg)> Acessado em 17 jun 2020.

<sup>105</sup> Na religião de muitas sociedades tradicionais, os totens são seres espirituais, geralmente em forma de animal, com os quais um povo teria uma relação mística ou de ancestralidade (ENCICLOPAEDIA BRITANNICA [2020?b]).

<sup>106</sup> "The soul is the ancestral animals".

Figura 43: Spare, Ascensão do Ego para o êxtase ao êxtase, 1913.



Alguns desenhos de Spare revelavam estranhas misturas entre humanos e animais, possíveis representações da manifestação do atavismo.

Fonte: WALLACE, 2016. *Plate 13*.

É interessante constatar que o interesse despertado pelas descobertas de Darwin influenciou também outros artistas visionários associados ao Simbolismo, como foi o caso de Odilon Redon (1840-1916), que inventou muitas criaturas fantásticas após ter adquirido conhecimentos de biologia e de evolução. Ele chegou a nomear um de seus álbuns de gravuras *As Origens*, claramente em referência à *A Origem das Espécies*, de Darwin (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p. 421).

Figura 44: Odilon Redon, A Aranha Chorosa, 1881.



Fonte: WikiArt<sup>107</sup>

Portanto Spare não estava sozinho na incorporação das ideias evolucionistas na arte, inclusive a ideia que unia evolução, espiritualidade e o fantástico, ainda que sua abordagem que envolvia ressurgências em estratos subconscientes seja bastante pessoal. Ele teria desenvolvido mecanismos que facilitariam a evocação dessa ressurgência, como o Alfabeto Sagrado (GRANT, 2018 p. 206), que será comentado no próximo capítulo.

#### 4.2. OS RETRATOS NATURALISTAS

As ideias que Spare tinha sobre a natureza se revelam em sua arte: as formas orgânicas das linhas serpentinadas, do decorativo da Art Nouveau a um barroco carregado que muitas vezes se manifestava nos mínimos detalhes de folhas ou cogumelos brotando em meio a vegetação, faziam jus à multiplicação da vida que aspirava o infinito. Isso, para ele, era a marca do próprio divino na matéria:

(...) o significado humano [disse Spare em entrevista] está na infinita inter-relação do homem com Deus e com todas as coisas. A natureza só pode realizar a si mesma criando uma variedade infinita. Ela detesta a

---

<sup>107</sup> Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/odilon-redon/a-aranha-chorosa-1881>> Acessado em 01 jan. 2020.

uniformidade. Minha filosofia se baseia na equidade da natureza. A equidade dela, marque você, não a igualdade dela, que não existe<sup>108</sup> (PAUL in ANSELL, 2005 p. 59, tradução nossa).

Na época do lançamento de seu livro *O Foco da Vida*, Spare (2016b) publicou uma série de desenhos de mulheres nuas cercadas por névoas ou paisagens com animais, geralmente muito ricas em detalhes, com elementos orgânicos intrincados como um recife de coral, nos quais se misturavam mato, rochas, troncos, cogumelos, crânios de animais e uma variada fauna, nos quais residem alegorias tal como é comum em seu trabalho (BAKER, 2012 p. 133).

Figura 45: Spare, *A Alma é o Animal Ancestral (A Progenitora)*, 1920. Lápis sobre papel. Ilustração para o livro *Foco da Vida*.



Fonte: ANSELL, 2005 p. 18.

---

<sup>108</sup> “(...) that human significance lies in man's infinite inter-relationship with God and all things. Nature can only realise herself by creating infinite variety. She detests uniformity. My philosophy is based upon the equity of nature. Her equity, mark you, not her equality, which does not exist”.

Figura 46: Spare, Blasé Baccante, 1923. Ilustração para a revista *The Golden Hind*.



Fonte: WALLACE, 2016. *Color plate* n. 44.

Este tipo de atitude realista perante os detalhes naturais num contexto espiritual já era realizado na Inglaterra com a Irmandade Pré-Rafaelita, uma sociedade de artistas formada em Londres em 1848. Tal irmandade, inspirada na arte do Renascimento anterior a Rafael, registrava de maneira verdadeiramente devocional cada minúcia percebida, jamais tomando o atalho do artificialismo do estilo grandiloquente que teria tido Rafael de Sanzio como marco inicial (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p. 256).

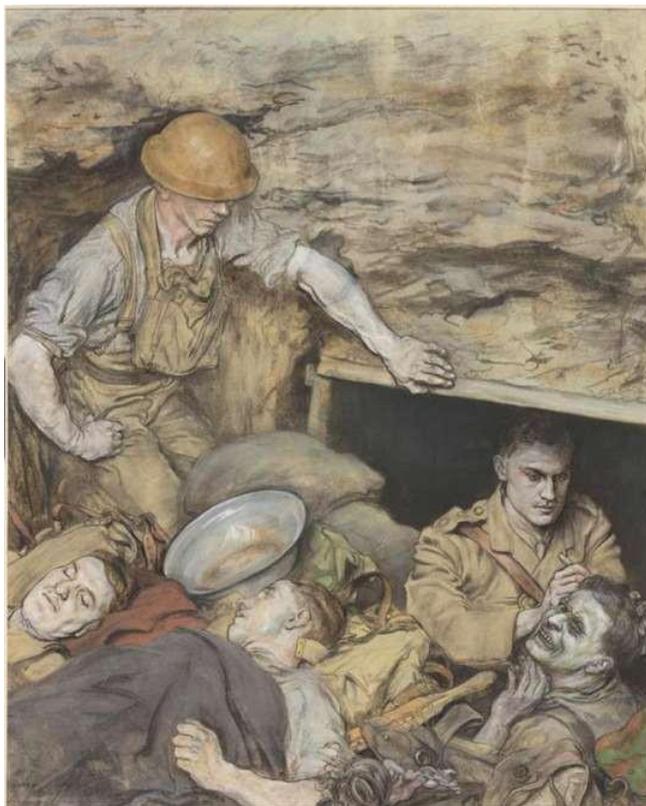
Havia nessa exacerbação do detalhe uma qualidade mística que fazia falar o sagrado através da contemplação muda das simples coisas em si mesmas. Para a Irmandade Pré-Rafaelita, registrar a natureza assim era um tributo prestado a Deus (GIBSON, 2006 p. 63). Em Spare, isso fazia todo sentido em seu culto à natureza, desse desenrolar do uno ao múltiplo que era a inserção da potência de Kia em Zos.

O fascínio que Spare sentia pela multiplicidade criativa da natureza também se revelava em forma de amor por ela. Tanto que ele foi um membro vitalício da *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals* (BAKER, 2012 p. 254), que advogava contra os maus tratos a animais, e ao final de sua vida, vivendo em condições precárias devido a pobreza, sempre esteve rodeado por gatos que ele protegia e alimentava (BAX in ANSELL, 2005 p. 50).

De alguma forma pode-se deduzir que isso também se manifestava em seu trabalho mais naturalista. Em primeiro lugar, nas pinturas que executou como artista de guerra, em que é possível observar a mesma devoção à matéria que se manifesta com toda

a sua opulência. Mas aqui, de forma atípica, ele representa de forma expressiva o drama dos soldados feridos com tal naturalismo que já não se trata mais do Spare magista, de olhos para o êxtase, mas de um Spare realista, com sua visão inteiramente voltada para fora. Essas obras estão agora no *Imperial War Museum* de Londres (BAKER, 2012 p. 124).

Figura 47: Spare, Operação em um Regimental Aid Post, 1918.



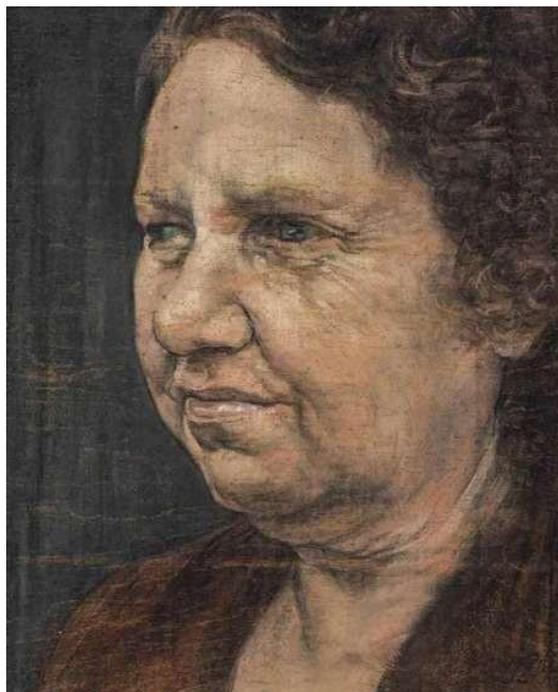
Fonte: The Missive<sup>109</sup>.

Em termos de naturalismo, esta série compete somente com os retratos de “tipos locais” da classe trabalhadora londrina realizada a partir dos anos 30. Robert Ansell (2005 p. 9) classificou esses trabalhos entre os mais importantes documentos sociais da vida londrina do período. Mesmo aqui, no Spare “não visionário”, sua paixão pela carne como matéria da criação se faz presente.

---

<sup>109</sup> Disponível em <<https://influx.themissive.com/post/145469986929/austin-osman-spare>> Acessado em 01 jan. 2021.

Figura 48: Spare, Flower Girl, 1949.



Fonte: Mutual Art<sup>110</sup>.

Nestes trabalhos se nota grande precisão e objetividade, em fisionomias tão fáceis de identificar na vida cotidiana que Spare parecia expressar uma verdadeira compaixão pelo cidadão comum, como observou Robert Ansell (2005 p. 9). O curioso é que ele rejeitou muito dinheiro recusando-se a executar retratos comissionados de pessoas ricas (ANSELL, 2005 p. 9), mesmo em momentos financeiramente difíceis.

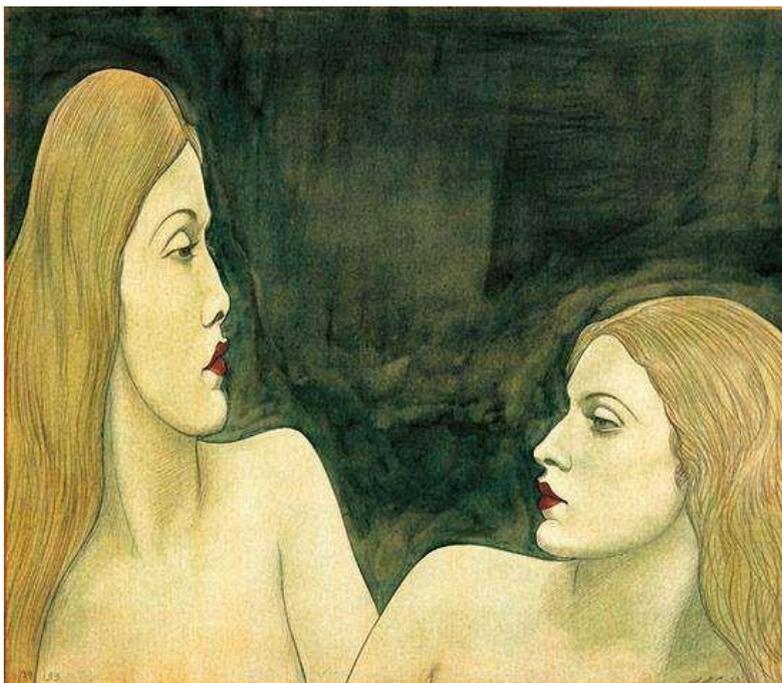
#### 4.3. DISTORÇÕES NO ESPAÇO

No final dos anos de 1920 Spare desenvolveu uma nova linha de desenhos que consistia em retratos distorcidos, um tipo de distorção conhecida como anamorfose. Ele batizou essa linha como Experimentos em Relatividade, expressão que estava em voga devido a recente descoberta de Albert Einstein (BAKER, 2012 p. 162).

---

<sup>110</sup> Disponível em <<https://www.mutualart.com/Artwork/Flower-Girl/EC4EBB8CFEFAAE77>> Acessado em 01 jan. 2021.

Figura 49: Spare, Retrato de uma Jovem, 1933.



Fonte: The Guardian<sup>111</sup>

A anamorfose ótica é conhecida desde Leonardo da Vinci, em seu *Codex Atlanticus*, uma coleção de documentos nos quais ele discorre sobre diversos assuntos, e na qual constam dois esboços estranhamente alongados da cabeça de uma criança e um olho. O exemplo mais famoso é provavelmente a d’Os Embaixadores de Hans Holbein (1497–1543) (fig. 51), com seu crânio humano extremamente alongado passando por cima do piso, um dos *memento mori*<sup>112</sup> mais inusitados da História da Arte (BAHADUR, 2017).

---

<sup>111</sup> Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2011/may/06/austin-osman-spare-art-painting>> Acessado em 16 jun 2020.

<sup>112</sup> “Lembre-se da morte”, uma expressão latina que nos faz encarar a perspectiva de nossa própria mortalidade.

Figura 50: Hans Holbein, Os Embaixadores, 1533.



O crânio alongado está na base do quadro, abaixo da estante.

Fonte: National Gallery<sup>113</sup>

Os anamorfos podem ser realizados a partir de cálculos aplicados à geometria (atualmente existem softwares fáceis de se encontrar que executam esse trabalho), mas aparentemente Spare fez uso de uma câmera para fazê-los (BAKER, 2012 p. 164). A associação da técnica com a magia já não era novidade: segundo Baker (2012 p. 163) eles foram teorizados no século XVII por alguns autores como uma espécie de magia. Isso, portanto, tem sido estudado na obra de Spare sob esta perspectiva.

Em primeiro lugar, segundo Baker (2012 p. 164), Spare chegou a escrever que os espíritos elementais<sup>114</sup> apareceram como “distorções dos espaços”. Também há o fato de que a palavra “anamorfose” na biologia diz respeito ao crescimento anormal de uma planta (WALLACE, 2016 p. 39), o que, para o artista, pode ter relação com a ressurgência atávica. Wallace (2016 p. 42) liga isso ao Alfabeto Sagrado em termos de inversões, reflexões e manipulações do próprio tempo: “(...) em torno do conceito de todo o tempo

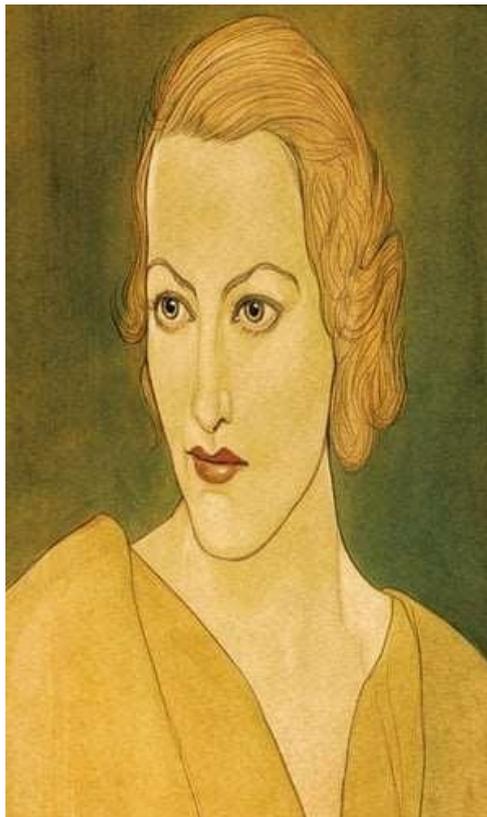
<sup>113</sup> Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>> Acessado em 16 jun 2020.

<sup>114</sup> No folclore europeu, elementais são espíritos da natureza. É bom levar em consideração que Spare podia ter sua própria ideia sobre o que eles eram.

disponível à consciência humana através do atavismo ou ressurgência, bem como da previsão das condições futuras”<sup>115</sup> (tradução nossa).

Mais tarde Spare chamou seus anamorfos de “sideralismo”, e os usou especialmente para retratar astros do cinema (BAKER, 2012 p. 165), e é por esta razão que ele também foi chamado de precursor da Pop Art.

Figura 51: Spare, Joan Crawford, 1933. Lápis e Aquarela.



Fonte: BAKER, 2012. *Color plate* n. 7.

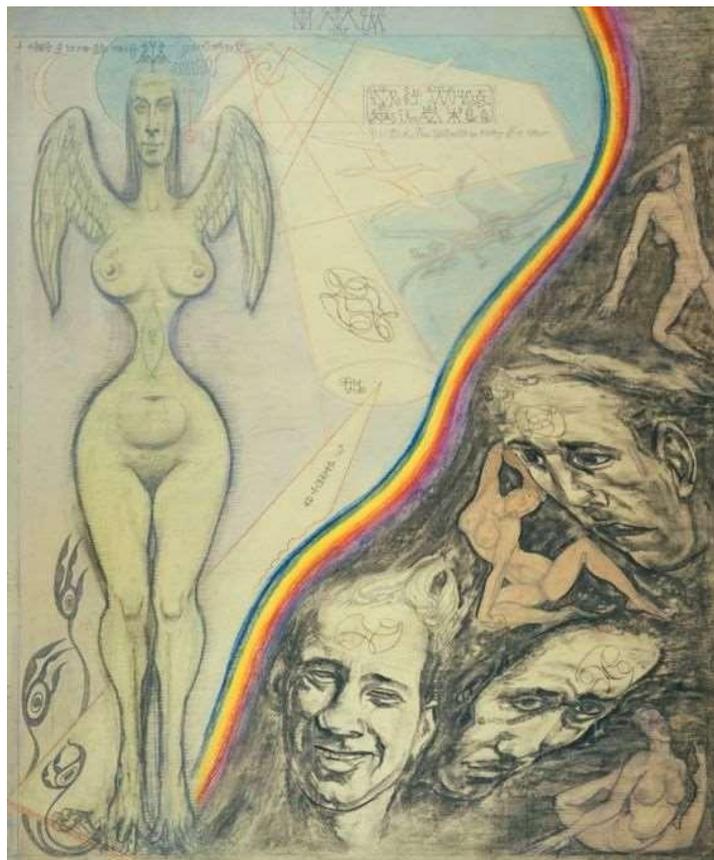
Pode-se dizer que a distorção nestas estrelas de Hollywood (daí também a palavra “sideralismo”, que tem duplo sentido) possam dar uma pitada sutil tanto de cômico quanto de grotesco (ANSELL, 2005 p. 15).

E embora tenha sido a mais famosa, essa foi a forma mais branda de distorção utilizada por Spare. Por toda a sua carreira ele deformou e distorceu imagens, sobretudo da figura humana, como pode-se observar nos exemplos abaixo:

---

<sup>115</sup>“(…) around the concept of all time available to human consciousness through atavism or resurgence as well as predictive of future conditions”.

Figura 52: Spare, O Homem é um Pacote de Ids, 1955.



Fonte: Richard Bishop Bookseller<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Disponível em <<https://www.richardbishopbookseller.com/fine-press-and-deluxe-editions/spare-austin-osman-man-is-a-bundle-of-ids-von-zos-limited-edition-art-print-1100>> Acessado em 01 jan 2020.

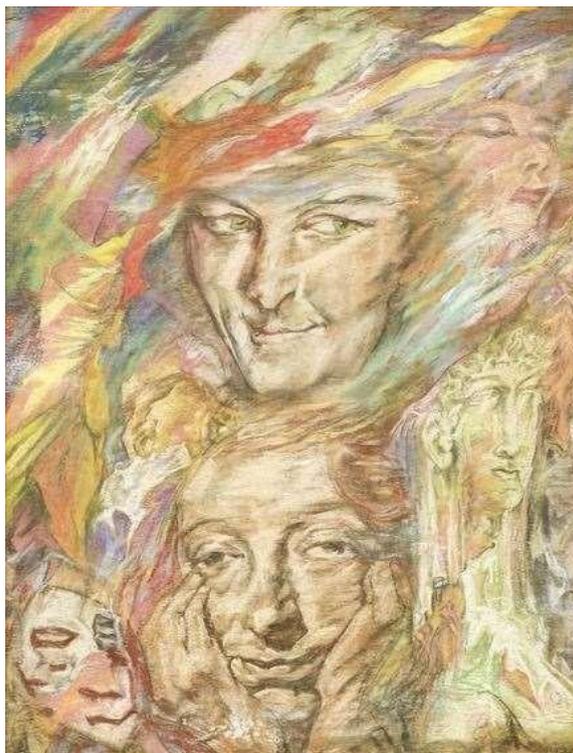
Figura 53: Spare, Turbilhão da Memória, 1953. Carvão sobre papel. Coleção Michael Staley e Caroline Wise.



Fonte: WALLACE, 2015 *plate* 16.

A distorção não é um recurso incomum na arte visionária, e uma das razões para isso podem estar mais uma vez no tipo de visualizações que se obtém em ENOC, tais como as alterações perceptivas tanto do tempo quanto do espaço, além das alucinações e outras visualizações (MIKOSZ, 2009 p. 113).

Figura 54: Spare, Introvertido & Extrovertido, 1954.



Fonte: Mutual Art<sup>117</sup>

Neste ponto se faz oportuno observar que esses efeitos também estão registrados nas obras de Spare de outras maneiras, alguns semelhantes aos padrões artísticos do psicodelismo dos anos 60 e 70, e que lembram as palavras de Stanislav Grof (1987 p. 23) ao relatar os efeitos do LSD, nos quais a realidade parecia ser “modelos de energia, uma dança cósmica de vibrações, ou um jogo de consciência”.

## 5. PAPEL DO INCONSCIENTE NA ARTE E NA MAGIA

### 5.1. O INCONSCIENTE

Foi dito que uma das especificidades da magia de Spare estaria na sua compreensão do papel do Inconsciente. A palavra por ele utilizada era, na verdade, Subconsciente (*subconscious*), mas as expressões se equivalem<sup>118</sup>.

<sup>117</sup> Disponível em <<https://www.mutualart.com/Artwork/INTROVERT---EXTROVERT/31680FDCCC24531A>> Acessado em 6 dez 2020.

<sup>118</sup> Ambas as palavras já eram então utilizadas. Foi Freud, aparentemente, o responsável pela consolidação do termo “Inconsciente” em detrimento de “Subconsciente”, por tê-lo escolhido para a psicanálise (BAKER, 2012 p. 71).

O conceito de Inconsciente nos leva invariavelmente a pensar no pai da psicanálise: o neurologista Sigmund Freud (1856-1939). Esta associação não é descabida: Freud foi responsável pela ampla divulgação do conceito, dando um novo rigor ao mesmo e fazendo-o popular desde os meios filosóficos mais creditados até o próprio senso comum, que atualmente fala de Inconsciente com naturalidade (FRÓES, 2012 p. 11). Isso faz parecer que foi o próprio Freud que inventou o conceito, mas pensar assim é um equívoco. Na realidade esse conceito foi se desenvolvendo ao longo de todo o século XIX, e suas raízes remontam há muito mais tempo (FRÓES, 2012 p. 22).

O termo Inconsciente já era então utilizado (e continua sendo) para designar diversas coisas: podem ser atos executados sem reflexão, as paixões humanas, a insensatez ou a loucura. Pode significar motivações ocultas ou um significado latente. Pode significar tudo aquilo que não está na consciência ou mecanismos mentais profundos (GALLEGOS, 2012 p. 895).

Desde sempre a humanidade teve de lidar com o fato de a mente possuir regiões ocultas, misteriosas, oníricas, lúdicas, aparentemente regidas pelo absurdo e por desejos inconfessáveis. Fenômenos como sonambulismo, personalidade múltipla e histeria forneceram as indicações da existência de uma “outra consciência” da qual não temos controle. Durante o século XIX algumas práticas terapêuticas como a hipnose baseavam-se nessa noção (XAVIER, 2010 p.60).

Vários pensadores deram contribuições para a formulação do conceito, entre os quais filósofos conhecidos, sobretudo alemães, como Arthur Schopenhauer (1788- 1860) e Friedrich Nietzsche, mas até mesmo Immanuel Kant (1724-1804) já mencionava mecanismos não conscientes da razão (PEREZ, 2012 p. 56).

E é bastante significativo que essa concepção tenha tomado corpo principalmente na Alemanha, um país que adotou fortemente o Romantismo tanto na filosofia quanto nas artes, sobretudo no movimento conhecido como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), com nomes importantes como Goethe e Schiller. O Romantismo se apresentava como uma oposição ao “Clássico”: naquilo que se dispunha a representar, ele prezava pela subjetividade e pelo sentimento. E como tal, teve uma influência importante no desenvolvimento do conceito de Inconsciente (FRÓES, 2012 p.16).

Desta forma nós podemos afirmar que uma noção de Inconsciente já estava implícita na produção intelectual europeia desde o século XVIII. Francisco Goya (1746 - 1828), por exemplo, reivindicado por Caruana (2013 p. 9) como um visionário, apresentava em suas obras algumas visões fantásticas e ao mesmo tempo terríveis como

um pesadelo, por vezes utilizando mitos (como na famosa obra Saturno Devorando um Filho), frequentemente revelavam uma ideia pessimista do autor com relação à irracionalidade da natureza humana (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p. 51).

De forma semelhante, temos outro visionário que viria a trabalhar o tema do sonho mais diretamente: Henry Fuseli (1741-1825), figura de destaque na exploração dos aspectos irracionais da mente na pintura (JANSON; ROSENBLUM, 1984 p. 56). A obra abaixo é uma das mais importantes da sua carreira:

Figura 55: Henry Fuseli, O Pesadelo. 1782, óleo sobre tela.



Fonte: Detroit Institute of Arts<sup>119</sup>

Sem dúvida, outro fator que viria a influenciar o desenvolvimento do conceito foi a descoberta de que o ser humano era também um animal regido pelos mesmos mecanismos que os demais, para a qual Charles Darwin teve um papel central. Michel Foucault explica, em *As Palavras e As Coisas*, que no decorrer do século XIX a taxinomia<sup>120</sup> passou a dar menos importância para as características visíveis dos seres para se importar com a organização interna. As formas de classificação passaram então a se atrelar às “forças ocultas desenvolvidas a partir do seu núcleo primitivo e inacessível”, da origem e da História (FOUCAULT, 2007 p. 345).

---

<sup>119</sup> Disponível em <<https://fineartamerica.com/featured/the-nightmare-henry-fuseli.html?product=art-print>> Acessado em 06 jan. 2020.

<sup>120</sup> A ciência de classificar seres vivos.

Foucault (2007 p. 425) diz que antes do século XIX o “homem” (a consciência humana) não existia, ao menos não como objeto de estudo. Até então ele era apenas o sujeito do conhecimento (aquele que conhece). Agora ele era também parte da natureza observável, submetido às mesmas leis naturais. A partir de então não havia mais a dualidade homem e natureza. E se antes havia a ilusão dessa dualidade, é porque se concebia uma razão toda poderosa, capaz de desvelar as essências das coisas, capaz de traduzi-las numa linguagem exata e transparente. O “homem” apareceu quando a linguagem deixou de ser transparente. O trabalho de Freud foi decifrar essa linguagem.<sup>121</sup> Como veremos, foi também uma tarefa que Spare deu a si mesmo.

O Inconsciente já era objeto de pesquisa no ocultismo, que de muitas formas pensou e simbolizou a consciência e seus processos. Um exemplo particularmente forte no ocultismo foi a influência da Cabala, cuja Árvore da Vida, uma representação do cosmos como um todo, inclusive nas suas dimensões intangíveis dentro e fora da alma humana. Segundo Dion Fortune (2019 p. 204), magista contemporânea de Spare, Yesod, a nona sephiroth, “corresponde, no microcosmo, ao inconsciente dos psicólogos, repleto de coisas velhas a esquecidas, repetidas desde o alvorecer da raça”.

Na modernidade, um dos vieses místicos e religiosos associados à elaboração do Inconsciente foi o espiritismo (kardecista), que inclusive ajudou a abrir caminho para a psiquiatria. Na França, por exemplo, a prática do hipnotismo teve influência do espiritismo nos meios científicos (SANTOS, 2017). O espiritismo, com sua comunicação mediúnica que deu origem à escrita e ao desenho automáticos, sugerindo, senão uma legítima comunicação com os mortos, ao menos que o autor está dissociado e manifestando conteúdos inconscientes (BAUDUIN, 2015).

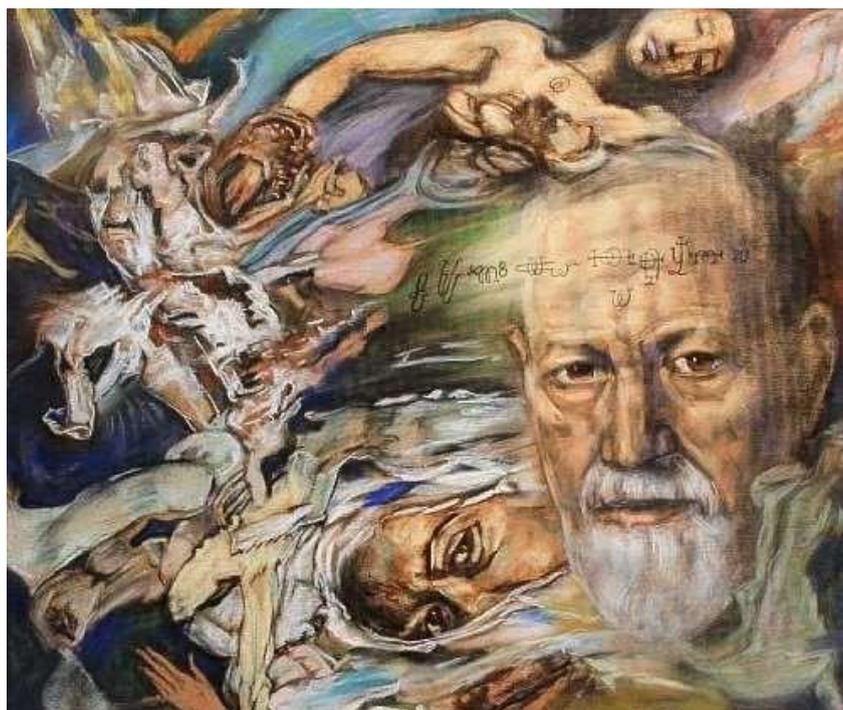
Freud estava bem ciente do uso místico do conceito, e chegou, em carta para Jung, o fazer prometer que manteria sua teoria da repressão sexual ou então o Inconsciente estaria entregue à “maré negra da lama do ocultismo” (FREUD apud BAKER, 2012 p. 74). Ele teve ideias inovadoras a respeito do Inconsciente, desenvolveu um método para analisá-lo (PERES, 2012 p. 36). Na ciência e na filosofia o Inconsciente era geralmente pensado como uma manifestação efêmera e menos importante que a consciência (não em Nietzsche), e Freud propunha o inverso: o Inconsciente é o que nos governa e é a nossa “verdadeira realidade psíquica” (FREUD, 2019 p. 666).

---

<sup>121</sup> Freud (2019 p. 318), ao analisar os sonhos, fala em “signos e regras sintáticas” do Inconsciente.

É digno de nota que aparentemente Spare chegou a ideias parecidas com as de Freud, antes mesmo da obra do pai da psicanálise ter sido traduzida para o inglês. Freud viu a pulsão formada por uma energia vital em termos sexuais, que ele chamou de libido: “como Spare também parece vê-la [esta energia vital] em termos sexualizados, esta pode ser uma comparação apropriada”<sup>122</sup> (BAKER, 2012 p. 86, tradução nossa). Na realidade, Spare chegou a achar que havia sido plagiado (BAKER, 2012 p. 71).

Figura 56: Spare, Sigmund Freud, sem data.



Spare resolveu retratá-lo mesmo não o apreciando. Ele o chamava num trocadilho de “Fraude” (Fraud) (BAKER, 2012 p. 95).

Fonte: Oficina Palimpsestus<sup>123</sup>

Spare já propunha que o Inconsciente não se manifestava normalmente, em estado de vigília, porque era bloqueado pela consciência, mas que se manifestava de forma simbólica durante o sono, da mesma maneira “que as estrelas só se manifestam à noite” (ou seja, porque são ofuscadas pela luz do sol): “(...) nossa consciência é principalmente de fora e, portanto, impede a visão interior”<sup>124</sup> (SPARE in GRANT, K. S., 1998 p. 231, tradução nossa).

<sup>122</sup> “and since Spare also seems to see it in sexualized terms this might be an appropriate comparison”.

<sup>123</sup> Disponível em <<https://www.catarse.me/magiadocaos>>. Acessado em 02 jan. 2021.

<sup>124</sup> “(...) our foreconsciousness is mainly from outside and therefore precludes inner vision”.

Para Spare a mente podia se abrir para o Inconsciente, num estado místico por ele chamado de “obsessão Mágica” (BAKER 2012 p. 74). Ele acreditava que os “gênios” possuíam tal condição justamente por ação do e acesso ao Inconsciente. O gênio teria certa capacidade de contornar o pensamento consciente e daí extrair a sua inspiração: “TODOS os gênios têm subconsciência ativa, e quanto menos eles estão cientes do fato, maiores suas realizações.”<sup>125</sup> (SPARE, 2019 p. 54, tradução nossa). Ele considerava que toda arte “significativa” provinha da fonte do Inconsciente, em forma de “revelação” de verdades espirituais. (SPARE apud SWAFFER 2005 p. 49).

## 5.2. AUTOMATISMO E SURREALISMO

Embora a busca pela manifestação de conteúdos inconscientes tenha sido a meta de muitos artistas da arte visionária de diferentes épocas, como no caso do Simbolismo (GIBSON, 2006 p. 24), o movimento artístico mais reconhecido por este objetivo, em toda a História da Arte, é sem dúvidas o Surrealismo. Para este propósito eles fizeram uso de métodos “automáticos”, na escrita e no desenho (KLINGSÖHR-LEROY, 2010 p. 14). No Manifesto Surrealista de 1924 André Breton (1896-1966) propõe os princípios do movimento, que deveria exprimir o “funcionamento real do pensamento” sem filtros racionais, morais ou estéticos (BRETON, 1985 p. 58).

Antes de serem vistos como um exercício para eliminar ou reduzir a intervenção racional sobre a produção visual ou literária, a escrita e o desenho automáticos haviam sido associados a eventos místicos, religiosos ou paranormais (BAKER, 2012 p. 115). Eles já eram, inclusive, bastante populares pelo menos desde 1898, quando foram publicadas cartas supostamente “recebidas” pelo jornalista William Thomas Stead, e em 1903 William James havia instruído a escritora Gertrude Stein na escrita automática sem auxílio de espíritos ou outras entidades (BAKER, 2012 p. 115).

O século XIX foi um período do qual, no Ocidente, surgiam novas misturas de religiosidade e ciência, de tradição e inovação. A teosofia de Blavatsky e o espiritismo de Allan Kardec (1804-1869), por exemplo, tinham certo apelo para a ciência. Foi também o século da descoberta dos raios X, das luzes infravermelho e ultravioleta, confirmando assim a limitação dos nossos olhos para coisas realmente existentes (BAUDUIN, 2015).

---

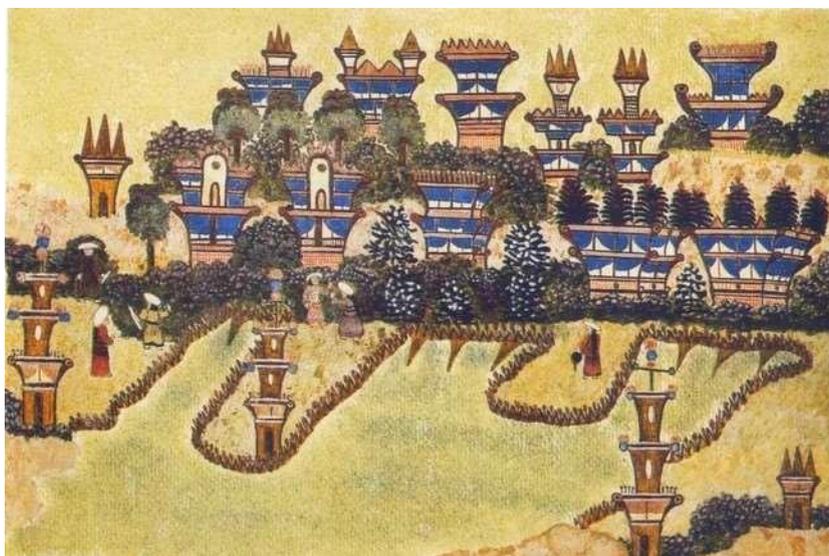
<sup>125</sup> “ALL geniuses have active sub-consciousness, and the less they are aware of the fact, the greater their accomplishments”.

A teoria do magnetismo, de Aton Mesmer, (1734-1815) foi influente para as novas concepções da espiritualidade, pela noção de que o corpo humano estava cercado por uma força invisível (o magnetismo) que podia ser manipulada para fins terapêuticos (GREENWOOD, 2002 p. 170).

O espiritismo kardecista ofereceu influência sobre muitos artistas, e para além disso, ajudou a criar uma estética baseada nas sessões espíritas e na comunicação com os mortos; mesas giratórias; Tábua de Ouija; fotografias de espíritos, fluidos, auras, energias etéreas e, por fim, escrita mediúnica “automática” e depois também o desenho (BAUDUIN, 2015).

Haveria então certo fascínio pelo desenho ou texto produzido espontaneamente, sob a possibilidade de a criação ser obra do Inconsciente, ou de alguma parte alternativa da personalidade do artista, ou ainda da comunicação com espíritos ou até mesmo a possessão, bastando que o “médium” se abra para recebê-la (BAUDUIN, 2015). Uma artista “automática” particularmente conhecida na época foi Hélène Smith (pseudônimo de Catherine-Elise Müller, 1861-1929), que dizia se comunicar com marcianos e serviu de inspiração para artistas Simbolistas e Surrealistas (BAUDUIN, 2015).

Figura 57: Hélène Smith, Paisagem Marciana, 1896.



Fonte: L'Horizon Ovipare<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Disponível em < <http://horizonovipare.blogspot.com/2011/08/helene-smith.html> > Acessado em 15 jun 2020.

André Breton reconhecia a importância das origens místicas e paranormais da escrita automática, e registrou seu interesse no “mediunismo” em dois ensaios: *Entrée des médiums* (Entrada dos Médiuns) em 1922 e *Le Message Automatique* (A Mensagem Automática) em 1933. Ao despir o desenho automático do seu aspecto espiritualista e o compreendendo apenas como manifestação de conteúdos inconscientes ao estilo da associação livre de Freud, Breton (apud BAKER, 2012 p. 184) pretendia supor que era “o que restava da comunicação mediúnica, uma vez que a libertamos das insanas implicações metafísicas que ela acarretava”<sup>127</sup> (tradução nossa).

Spare não apreciava o espiritismo kardecista (apud BAKER, 2012 p. 40), mas talvez a religião tenha exercido mais influência sobre ele do que ele teria admitido. Ele declarou certa vez:

Durante o período automático, estou obcecado ou possuído pelo espírito de algum artista, talvez um artista morto. Eu não sei exatamente. A única evidência que posso ter é que é como Dürer ou Blake, ou como alguém que eu nunca ouvi falar<sup>128</sup> (SPARE apud BAKER, 2012 p. 228, tradução nossa).

Spare foi um artista que fez uso deliberado do desenho automático antes dos surrealistas, e foi sobretudo por essa razão que os jornais nos anos 30 apontaram-no como um precursor do movimento. Segundo o próprio artista, ele teria feito uso da técnica desde 1901 (BAKER, 2012 p. 114) e, de qualquer forma, desenhos que assim parecem ser executados já aparecem no Livro do Prazer de 1913.

---

<sup>127</sup> “what remained of mediumistic communication once we freed it from the insane metaphysical implications it had entailed”

<sup>128</sup> “During the automatic period, I am obsessed or possessed by the spirit of some artist, perhaps a dead artist. I don’t exactly know. The only evidence I may have is that it’s like Durer or Blake, or like someone I’ve never heard of”.

Figura 58: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático



Fonte: SmugMug<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Disponível em <<https://ajl.smugmug.com/AustinOsmanSpare/a-book-of-automatic/>>. Acessado em 15 jun. 2020.

Figura 59: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático



Fonte: SmugMug<sup>130</sup>

Em 1925 Spare teria feito uma série que permaneceu inédita até 1972, intitulada Um Livro de Desenhos Automáticos, na qual experimenta um estilo repleto de “curvas sinuosas” (foi assim que ele o batizou) quase caligráficas, relacionada a caligrafia da Renascença (BAKER, 2012 p. 146).

---

<sup>130</sup> Disponível em <<https://ajl.smugmug.com/AustinOsmanSpare/a-book-of-automatic/>>. Acessado em 15 jun 2020.

Figura 60: Spare, obra para Um Livro de Desenho Automático.



Fonte: SmugMug<sup>131</sup>

Nas palavras de Spare, seus desenhos automáticos provêm de ideias que “são o resultado de experiências internas”<sup>132</sup> ou sem ideias “da forma que devem assumir, e completados sem direção consciente”<sup>133</sup> (SWAFFER in ANSELL, 2005 p. 48, tradução nossa). Em uma entrevista, relatou entrar numa espécie de transe produtivo nessas ocasiões:

De fato, às vezes, quando estou desenhando em uma espécie de sonho, tenho despertado para descobrir que está escuro há muito tempo. Tenho desenhado, talvez por horas, na escuridão, o trabalho mais delicado, que não pude ver. Em outras ocasiões, fui para a cama e adormeci, perdido na malha de algum sonho vívido. De repente, despertei para me encontrar, não na cama, mas em minha cadeira, rapidamente afastando na escuridão algo do qual nunca estive consciente<sup>134</sup>. (SWAFFER in ANSELL, 2005 p. 48, tradução nossa).

<sup>131</sup> Disponível em <<https://ajl.smugmug.com/AustinOsmanSpare/a-book-of-automatic/>>. Acessado em 15 jun. 2020.

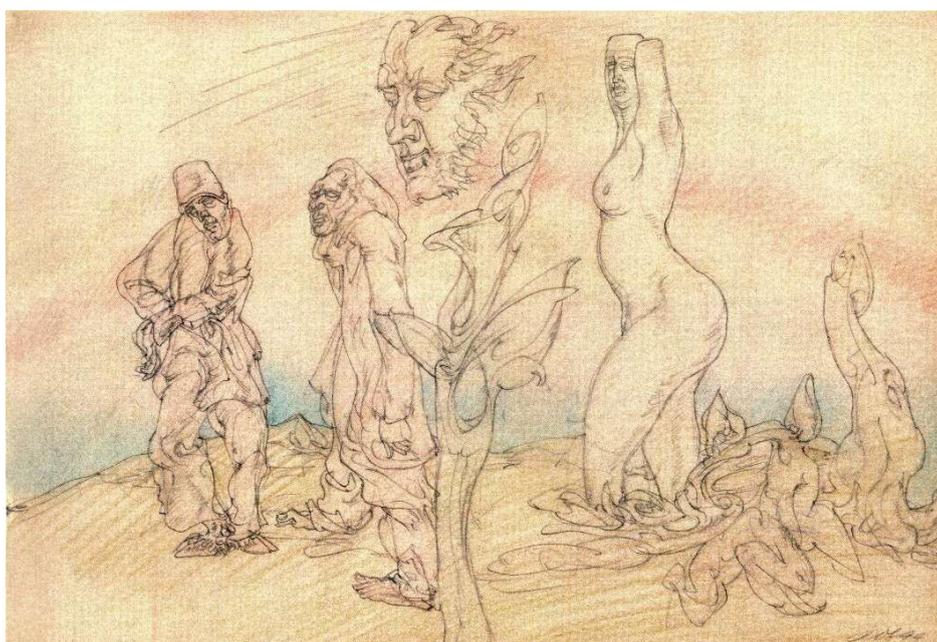
<sup>132</sup> “(...) the ideas are the result of inward experiences”.

<sup>133</sup> “(...) no idea as to what form they shall take, and completed without conscious direction”.

<sup>134</sup> “Indeed, sometimes, when I have been drawing while in a sort of dream, I have awakened to find that it has been dark for a long time. I have been drawing, perhaps for hours, in the darkness, the most delicate work, that I could not see.” On other occasions, I have gone to bed and fallen asleep, lost in the mesh of some vivid dream. Suddenly I have awakened to find myself, not in bed, but in my chair, rapidly drawing away in the darkness something of which I have never been conscious.”

Relatou também métodos pelos quais ele buscava contornar a intervenção da consciência, como a auto hipnose induzida com o auxílio de um espelho, o que supostamente lhe fazia trabalhar por muitas horas para descobrir, depois de despertar, “páginas cheias do mais belo trabalho”<sup>135</sup>. Suas histórias a este respeito são sempre extravagantes: “Em outra ocasião, trabalhei em um estado de sonho durante vinte e quatro horas, terminando um livro de cinquenta páginas”<sup>136</sup> (SWAFFER in ANSELL, 2005 p. 49, tradução nossa).

Figura 61: Spare, Ilustração n. 2 do caderno de esboços intitulado Vale do Medo, 1944-45.



Fonte: gentilmente cedido pela editora Oficina Palimpsestus.

Em 1936 houve uma exposição surrealista em Londres, reivindicando valores como o automatismo e o uso do inconsciente em suas obras. Spare foi sumamente ignorado pelos surrealistas, que preferiram reconhecer as qualidades surrealistas de outros ingleses, tais como Blake e Lewis Carroll (1832-1898) (BAKER, 2012 p. 175). Mas outros o reconheceram como tal, como o escritor Oswald Blakeston (BAKER, 2012 p. 176) e a artista surrealista Ithell Colquhoun (COLQUHOUN in ANSELL, 2005 p. 65).

<sup>135</sup> “pages full of the most beautiful work”

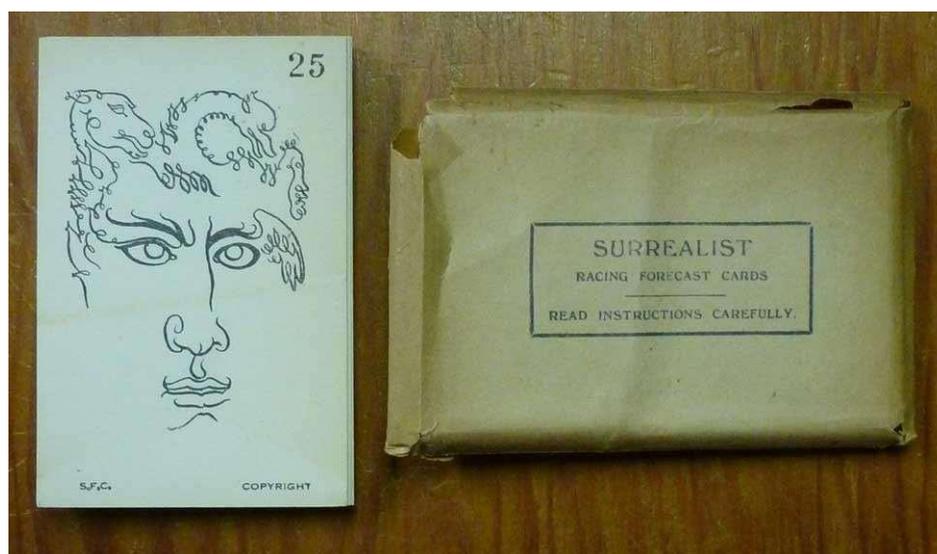
<sup>136</sup> “On another occasion, I worked on in a dream state for twenty-four hours, finishing off a book of fifty pages”.

Ithell Colquhoun (1906-1988) também foi ocultista, chegou a integrar oficialmente a ordem ocultista Nu-Isis Lodge, na Inglaterra, uma ordem fundada pelo próprio Kenneth Grant (BAKER, 2012 p. 242). Os surrealistas tiveram, também, muito interesse na magia. André Breton (1985 p. 212), que fez uso da simbologia ocultista, sobretudo da alquimia, tinha como objetivo a elaboração de mitos socialmente transformadores; a magia tinha uma função simbólica. Mas outros artistas tiveram uma relação bem mais profunda com a magia, como Leonora Carrington, que era leitora de Gerald Gardner (1884-1964), pai da bruxaria moderna (Wicca), e se identificava como bruxa (FERENTINOU, 2019 p. 159), e Victor Brauner, que após ter previsto a perda do próprio olho em sua arte, acreditou possuir dons divinatórios e passou a se dedicar ao estudo da magia (ALEXANDRIAN, 1976 p. 118).

Kenneth Grant afirmou que o Surrealismo foi um fenômeno de grande importância ocultista, e reafirmou o caráter precursor de Spare, alegando que ele teria mesmo antecipado o famoso "método paranoico-crítico" de Salvador Dalí, "um método que vitalizou e resumiu toda a mística surrealista" (GRANT, K. S., 1998 p. 157).

Spare nunca foi do movimento surrealista, e sendo antipático à Arte Moderna em geral, não pareceu demonstrar qualquer interesse adicional no Surrealismo. Mesmo assim, Spare percebeu que ele poderia utilizar o Surrealismo, já que este havia se tornado uma moda (BAKER, 2012 p. 177).

Figura 62: Cartões Surrealistas de Previsão de Corridas.



Item 176 da Exposição/Feira Internacional Surrealista. Fonte: Medium<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Disponível em <<https://medium.com/@pedropietro/br-obeah-cards-cart%C3%B5es-de-previs%C3%A3o-de-carridas-surrealistas-6955cdefb898>> Acessado em 15 jun 2020.

Ele chegou a apresentar em 1936 um conjunto de “Cartões Obeah” como objeto mágico que permitia prever resultados de corridas de cavalos. A palavra "Obeah" (magia da África Ocidental e Caribe) acabou sendo substituída, e as cartas foram rebatizadas como "Cartões Surrealistas de Previsão de Corrida" (BAKER, 2012 p. 177).

### 5.3. COMUNICANDO AO INCONSCIENTE

#### 5.3.1. O Sigilo

Para Spare, a magia se realizava através da manipulação do Inconsciente. Ela seria, aos olhos do magista, a interiorização de um desejo em um nível inconsciente (crença orgânica), e o único obstáculo para isso seria a atividade consciente. Era preciso, portanto, desviar-se momentaneamente dessa atividade: o que pode ser obtido através de um ENOC. O seu método de realização de magia visava “distrain” a consciência, baixando assim a sua guarda e abrindo uma passagem direta para o Inconsciente (SPARE, 2019 p. 59).

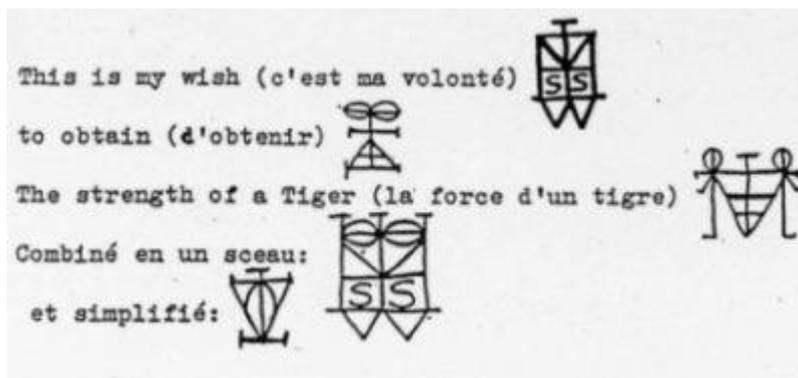
Para facilitar o processo, Spare desenvolveu a técnica dos “sigilos”. Sigilo, em latim, significa “pequeno signo” (BAKER, 2012 p. 74). O sigilo envolve certa produção visual de combinação de signos (em especial letras, mas não necessariamente), que condensaria um significado oculto numa fórmula gráfica capaz de comunicar ao Inconsciente. Nas próprias palavras de Spare (2019 p. 59),

Os Sigilos são monogramas de pensamento, para o governo da energia (...) relativos ao Karma; um meio matemático de simbolizar o desejo e dar-lhe forma que tem a virtude de impedir qualquer pensamento e associação sobre esse desejo particular (no tempo mágico), escapando à detecção do Ego, de modo a não restringir ou ligar esse desejo às suas próprias imagens, memórias e preocupações transitórias, mas permitir a sua livre passagem para o subconsciente<sup>138</sup> (tradução nossa).

---

<sup>138</sup> “Sigils are monograms of thought, for the government of energy (...) relating to Karma; a mathematical means of symbolising desire and giving it form that has the virtue of preventing any thought and association on that particular desire (at the magical time), escaping the detection of the Ego, so that it does not restrain or attach such desire to its own transitory images, memories and worries, but allows it free passage to the sub-consciousness”.

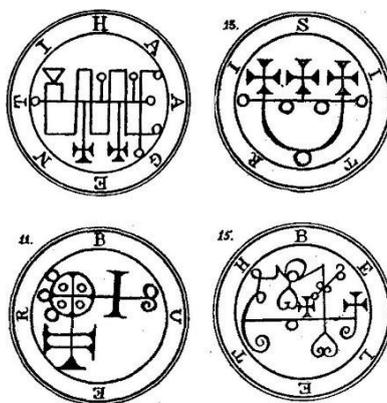
Figura 63: Exemplo de sigilos oferecido por Spare em O Livro do Prazer.



Fonte: Caotize-se<sup>139</sup>

“Por amor aos meus devotos tolos, eu o inventei”.<sup>140</sup> Declarou Spare (2019 p. 59, tradução nossa) sobre o sigilo. Mas não foi propriamente ele quem o inventou: a utilização de símbolos, selos ou quaisquer sinais gráficos para a realização de rituais mágicos é, pelo que se sabe, tão antiga quanto a própria magia. Spare, porém, desvinculou estes símbolos de significados religiosos e doutrinários e sistematizou seu uso, dando-lhes um caráter particular (GRANT, 2018).

Figura 64: Selos da Chave Menor de Salomão.



Estes sinais gráficos, advindos de um grimório<sup>141</sup> do século XVII, podem ser considerados sigilos por praticantes de magia.

Fonte: Internet Archive<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Disponível em <<https://caotize.se/guia-completo-para-criacao-de-sigilos-magicos/>> Acesado em 6 jun 2020.

<sup>140</sup> “Out of love for my foolish devotees I invented it”.

<sup>141</sup> Grimórios são coleções de feitiços.

<sup>142</sup> Disponível em

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

O sigilo tradicional, como na magia renascentista de Cornelius Agrippa, foi muitas vezes codificado através do traçado da forma geométrica das letras gregas ou hebraicas, tendo em conta todo o tipo de considerações cabalísticas e astrológicas. Em Spare, ele tinha um uso mais característico: ao invés de ser usado para controlar diretamente uma força demoníaca ou angelical, isso era feito através da manipulação do Inconsciente, para qual o sigilo tinha seu propósito acessar (BAKER, 2012 p. 74).

A construção do sigilo se inicia pelo registro do desejo de forma escrita. O exemplo oferecido por Spare (2019 p. 60) é “este é o meu desejo para obter a força de um tigre”<sup>143</sup> (tradução nossa). Depois são cortadas as letras repetidas, e o símbolo é criado a partir da sua combinação e estilização.

Figura 65: Instruções para fazer um sigilo tradicional, por Peter Carroll.



Fonte: CARROLL, 2016 p. 24.

Para Spare, o simbolismo tradicional da magia estava demasiado carregado de significação consciente, quando a ideia era “trapacear” a consciência. O sigilo é um símbolo que não deve fazer nenhum sentido à consciência, e por isso também havia a recomendação do praticante deliberadamente “esquecer” o propósito do sigilo – o seu desejo – depois da magia realizada (BAKER, 2011 p. 91), e, segundo o criador da Magia do Caos, o sigilo deve ser destruído (CARROLL, 2016 p. 25).

### 5.3.2. O Alfabeto Sagrado

Outra atividade mágica criadora de imagens inventada por Spare relacionada à comunicação do Inconsciente foi o que ele chamou de Alfabeto Sagrado (chamado por

<sup>143</sup> “This my wish (...) To obtain (...) The strength of a Tiger”. As frases são intercaladas com explicações sobre o sigilo, mas formam uma única sentença.

Grant de Alfabeto do Desejo ou Alfabeto Atávico), no qual cada uma de suas letras representaria “um princípio sexual potente para despertar camadas atávicas remotas da psique” (GRANT, 2018 p. 206). Segundo Spare (apud GRANT, K. S., 1998 p. 107):

As letras sagradas preservam a crença do Ego, de modo que a crença retorne sempre de novo ao subconsciente, até que sua plenitude rompa a resistência. Seu significado perde a inteligência, mas é compreendido pela emoção<sup>144</sup> (tradução nossa).

Figura 66: Spare, Projeção.



Abaixo do desenho há um exemplo de escrita com os caracteres do Alfabeto Sagrado.

Fonte: XAOZ<sup>145</sup>

O Alfabeto Sagrado trabalha com a ideia de que o Inconsciente é “toda a memória” do universo, e contém em si todo o conhecimento (GRANT, K. S., 1998 p. 114). Assim ele está ligado à tradição de busca por uma linguagem ancestral comum à toda humanidade, enraizada de tal forma que os símbolos corresponderiam à natureza das coisas (BAKER, 2012 p. 92).

Esta era uma busca já conhecida na história da magia. Paracelso e outros pensadores herméticos já sonhavam com uma “língua paradisíaca original”, revelada por Deus à Adão, que designava as coisas pelas suas essências e que revelavam, enfim, a verdade de todos os mistérios. Isso conduziu muitos místicos às linguagens secretas e

<sup>144</sup> “Sacred letters preserve belief from the Ego, so that the belief returns again and again to the subconsciousness, till its fullness breaks resistance. Its meaning misses intelligence, but is understood by emotion”.

<sup>145</sup> Disponível em <<https://xaoz.com.br/alfabeto-do-desejo/>> Acessado em 17 jun 2020.

cifradas por imagens hieroglíficas, pois estas supostamente guardavam segredos ante a corrupção da linguagem comum, babilônica (ROOB, 2005 p. 12).

Os hieróglifos egípcios despertaram imenso fascínio na consciência renascentista (e também na de Spare). Baker (2012 p. 92) menciona a este respeito Giordano Bruno, que escreveu sobre a "linguagem dos deuses", vista pela última vez na forma dos hieróglifos egípcios, que ainda não haviam sido decifrados em sua época.

Spare naturalmente colocava a questão em seus próprios termos. O Alfabeto Sagrado se propunha como uma linguagem de ligação direta ao Inconsciente tal como o sigilo, cujos significados, porém, estavam previamente estabelecidos e trabalhavam num nível mais elementar, como se tivessem o poder de comunicar ao inconsciente porque utilizasse a linguagem do próprio (GRANT, 2018 p. 206).

A pedido de Grant, Spare procurou decodificar o seu Alfabeto e lhe deu, através de cartas, muitas explicações a respeito. Ele explica, por exemplo, que a terceira letra representa “o princípio dual ou faculdade conceitual”.

Figura 67: Algumas letras sagradas e seus significados, escritas por Spare e publicadas por Kenneth e Steffi Grant.

	= Thou
	= hast
	} = to cut = testicles (∴ castration)
	
	= God (?) Query Life Principle of Matrix (?)
	= By (ordinary sigil)
	= This (ditto)
	= Apostasy (because the Dual Principle is here bound to the (?) Cross of Suffering)

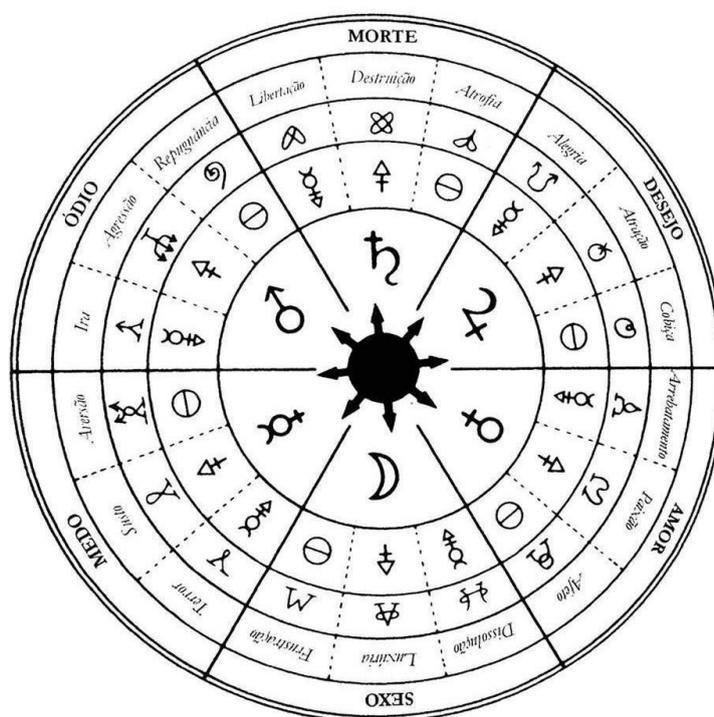
Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 108

Spare não decifrou o próprio Alfabeto Sagrado totalmente. Declarou ele na década de 50 que havia esquecido a chave para a sua codificação. O que ele entregou a Grant foi uma reconstrução mais ou menos completa, com ligeiras modificações (GRANT, K. S.,

1998 p. 114). Mas realçou que se tratava de um sistema de símbolos pessoal, e que o ideal seria que cada magista produzisse o seu próprio, já que cada um tem o seu “próprio arcano” (BAKER, 2012 p. 94), assim reafirmando o individualismo da sua abordagem.

O Alfabeto Sagrado ofereceu uma simbologia rica que permitiu certos desenvolvimentos. Para o pai da Magia do Caos, Peter Carroll (2016 p. 89), o Alfabeto era um diagrama de emoções humanas, estabelecidas em pares pelos seus opostos: dor/prazer, depressão/elevação, criação/destruição, exceto a gargalhada que não tem oposição. Assim ele desenvolveu a seguinte tabela:

Figura 68: O Alfabeto Sagrado para Peter Carroll.



Fonte: CARROLL, 2016 p.88

Carroll também relacionou as letras do alfabeto aos arcanos de Tarô, símbolos alquímicos, signos astrológicos, sephiroth e caminhos da Árvore da Vida, e os quatro elementos (CARROLL, 2016 p. 86 e 87). Foi uma tentativa de criar um mapa das emoções humanas, explicado aqui para ressaltar o potencial criativo da criação de tais símbolos, e não significa que Carroll tenha sido fiel ao Alfabeto como concebido por Spare.

### 5.3.3. O Vocabulário Visual Visionário

A busca pela criação de um vocabulário primordial por meios artísticos também já não era novidade, tendo sido uma preocupação importante entre os artistas visionários e um dos temas discutidos por Caruana em seu manifesto. A solução oferecida por ele é diversa da de Spare: para ele um simples objeto natural, como uma flor, contém em si o sagrado capaz de comunicar a sua mensagem, que por sua vez podia ser compreendida em ENOC (CARUANA, 2013 p. 30).

Isso segue pela linha proposta por Aldous Huxley (2018 p. 78), para quem os elementos mais básicos visualizados em ENOC (como a luz e a cor) eram signos a serem decifrados. Huxley acreditava que muitos elementos (se aplica ao exemplo da flor) guardam semelhanças com as visões obtidas em ENOC, e que todas as pessoas são capazes de lembrar-se o suficiente para sentirem-se atraídas por eles.

Um dos exemplos que ele cita é a pedra preciosa, com sua transparência, seu brilho e sua cor: “adquirir tais pedras é adquirir algo cuja preciosidade é garantida pelo fato de que elas existem no Outro Mundo” (HUXLEY, 2018 p. 82). O mesmo se aplicaria ao vidro e ao metal, já que de alguma forma seu brilho remete à tais visões das “antípodas da mente”, como ele chamava (HUXLEY, 2018 p. 85-86).

Para Huxley (2018 p. 85), ao retratar esses símbolos, os artistas estariam empregando à sua obra de arte um poder de transportar o espectador a uma experiência visionária, em maior ou menor grau. E neste ponto o uso de símbolos por visionários foi uma tentativa de superar a natureza limitante da linguagem. Caruana (2013 p. 53) tem para si uma missão paradoxal: constituir um vocabulário imagético que permita uma compreensão para além dos significados.

Para isso ele recorre ao que Huxley escreveu sobre a linguagem. Em primeiro lugar, Aldous Huxley (2018 p. 21), considerava que o cérebro humano (que sujeita a consciência ao estado ordinário) é uma “válvula redutora” que filtra nossa percepção para focar a atenção apenas aos fenômenos físicos necessários à sobrevivência. Mas que quando modificada (em ENOC), ela nos permite obter as percepções antes tolhidas e contemplar assim a realidade (HUXLEY, 2018 p. 22).

Huxley chega à conclusão de que os idiomas expressam os conteúdos da consciência reduzida pela “válvula redutora”, e ao mesmo tempo em que nos permitem ter acesso às experiências de outras pessoas, eles confirmam “a crença de que a consciência reduzida é a única consciência (...) criando nele [no indivíduo] a tendência

quase inevitável de substituir os dados pelos conceitos, as coisas reais pelas palavras” (HUXLEY, 2018 p. 21).

O autor conhecia a alternativa, relatando que, sob o efeito da mescalina, “as impressões visuais são grandemente intensificadas e o olho recupera algumas das percepções inocentes da infância” (HUXLEY apud CARUANA, 2013 p. 51).

Mas isto não significa, como pode parecer a princípio, uma simples busca pelos sinais estéticos que são imediatamente lidos pela nossa sensibilidade, independente do processo de significação. Há, neste caso, uma busca por um significado oculto: é uma busca pela visão emancipada da linguagem que se realiza através da própria linguagem ou, pelo menos, de uma linguagem não gramatical. Em *Enter Through the Image*, Caruana (2009 p. 2) fala em uma “maneira antiga de pensar a imagem”, utilizando, nesta obra, a palavra “iconologia”<sup>146</sup> para se referir a isso. A iconologia proposta por Caruana pretende operar com esta “maneira antiga de pensar”, com uma outra lógica que não a ordinária: uma lógica encontrada nos sonhos, quando nossa mente inconscientemente justapõe símbolos fundindo objetos e deslocando suas qualidades, fornecendo uma espécie de cifra a ser decodificada:

É a "estranha justaposição" entre objetos (condensação) ou suas qualidades (deslocamento)<sup>147</sup> que nos conduz ao reino dos sonhos, porque a relação que se mantém dentro da imagem resultante é mais ou menos inconsciente e, portanto, de acordo com um modo de pensar mais antigo, mitopéico<sup>148</sup> (CARUANA, 2009 p. 10, tradução nossa).

Caruana (2013 p. 53) diz que a Arte Visionária busca criar uma linguagem puramente visual através da combinação de velhos símbolos, em prol da constituição de um novo “vocabulário visual”: “Compreender a história da Arte Visionária significa ler os sinais ocultos e recuperar seus significados perdidos”, e ainda “A linguagem-imagem é uma linguagem perdida, como códigos indecifráveis. Mas subjacente a tudo o que sonhamos todas as noites”. Seria o caso de utilizar a linguagem para apontar para o mundo invisível; fazer significar o transpessoal através de signos indecifráveis.

---

<sup>146</sup> A iconologia é um estudo do significado dos ícones. Este termo é utilizado pelo teórico Erwin Panofsky (1892-1968) para designar um nível mais profundo de significação do que a iconografia (DIDI-HUBERMAN, 2017 p. 130). As ideias de Panofsky não implicam necessariamente nas de Caruana.

<sup>147</sup> “Condensação” e “deslocamento” são conceitos de Freud (2019) que aparecem em *A Interpretação dos Sonhos*. Caruana assimilou algumas ideias de Freud sem, contudo, incorporar a sua teoria como um todo.

<sup>148</sup> “It is the ‘strange juxtaposition’ between objects (condensation) or their qualities (displacement) that ushers us into the realm of dreams, because the relation that holds within the resultant image is more or less unconscious, and hence, in accord with a more ancient, mythopoeic mode of thinking”.

Esse tipo de símbolo pretensamente universal, não meramente um sinal estético, tampouco convencional, que não se presta a ser lido de forma racional, mas que “transporta” o espectador, fazendo emergir seus significados de forma espontânea, é uma proposta que se torna mais compreensível mediante a antiga busca renascentista por uma linguagem adâmica desveladora de essências, como supracitado. Caruana (2013 p. 6) diz que a Arte Visionária: “nos faz retornar ao mundo primordial que precedeu a história – como *hieróglifos*<sup>149</sup> gravados nas paredes de uma civilização há muito desaparecida (...)” (itálico nosso). Vemos na iniciativa de Spare em desenvolver um alfabeto hieroglífico capaz de comunicar ao Inconsciente (que ao seu entender era o “lar” de todas as coisas) como uma empreitada que possuía o mesmo objetivo.

#### 5.4. SIGNOS MÁGICOS NA ARTE

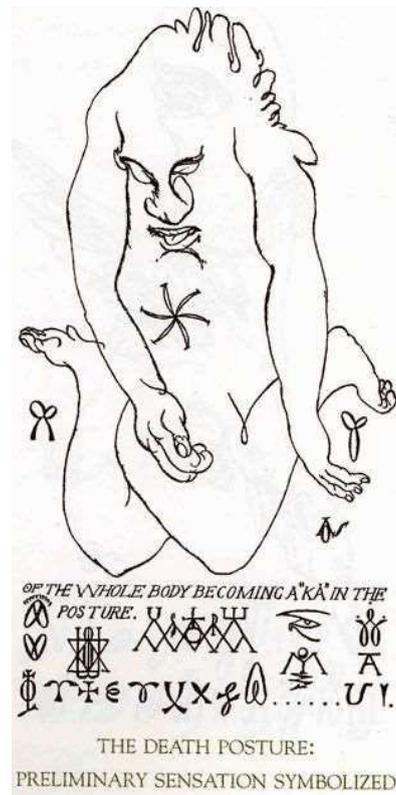
##### 5.4.1. Inserindo o Sigilo e o Alfabeto Sagrado na Obra de Arte

Spare realizou diversos trabalhos nos quais adicionou sigilos e letras do Alfabeto Sagrado. Alguns dos primeiros exemplos estão no Livro do Prazer (2019), junto com desenhos altamente estilizados, onde ele já firmava um traço muito próprio.

---

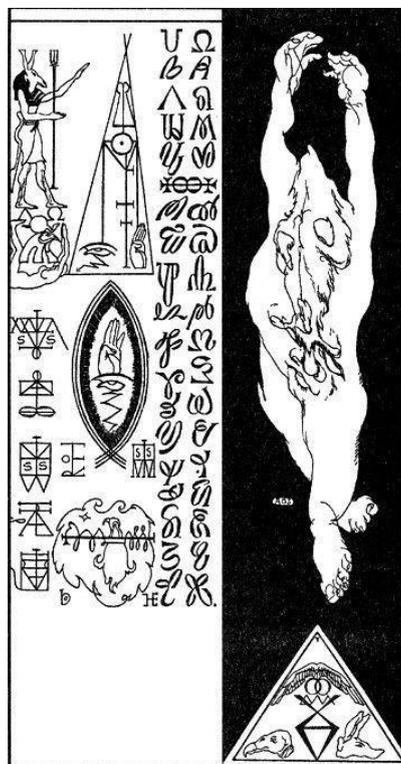
<sup>149</sup> O uso da palavra “hieróglifo” nessa frase pode ter sido metafórico. Contudo, pelo contexto das crenças em questão, somos levados a crer que a escolha da palavra não foi fortuita, podendo ser interpretada tanto metafórica quanto literalmente. Em seu livro *Enter Through the Image*, Caruana (2009 p. 1) diz: “Em todas as manifestações culturais do Sagrado, desde hieróglifos egípcios (...), uma antiga visão mítica é preservada em arranjos significativos de imagens. Entrar através das imagens destas culturas mais antigas é contemplar, (...) o Sagrado que está na sua origem”. (“In all cultural manifestations of the Sacred, from Egyptian hieroglyphs (...) an ancient mythic outlook is preserved in meaningful arrangements of images. To enter through the images of these older cultures is to behold, (...) the Sacred that lies at their source”).

Figura 69: Spare, A Postura da Morte: Sensação Preliminar Simbolizada, 1913.



Fonte: SPARE, 2019.

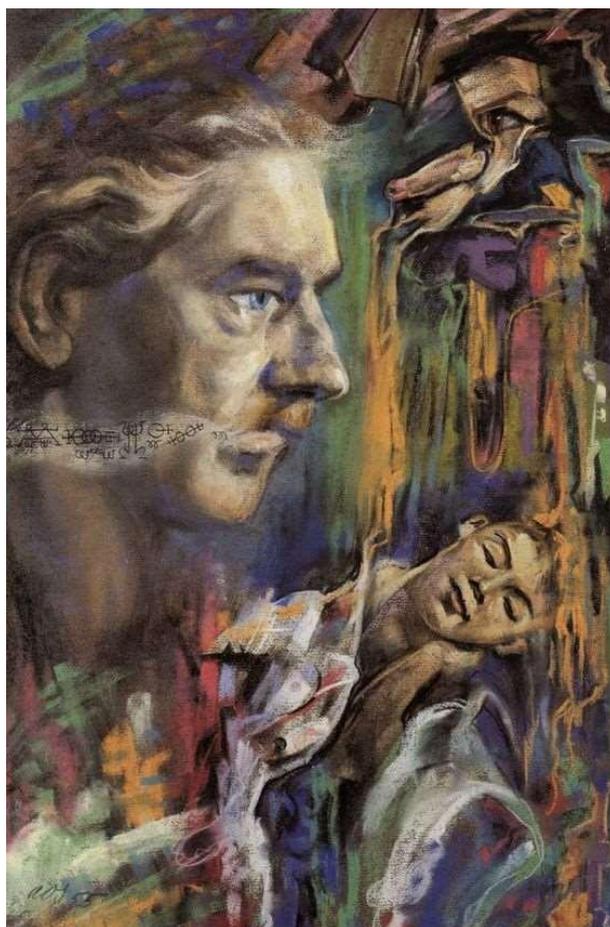
Figura 70: Spare, A Postura da Morte, 1913.



Fonte: SPARE, 2019.

Estes desenhos fazem parte de sua simbologia pessoal. Na imagem acima, por exemplo, o símbolo ao centro da metade esquerda da obra, configura numa mão e um olho dentro de uma forma vaginal, envolta, ainda, em algo que parece a figura estilizada de um peixe, possivelmente um *ichthus* (um antigo símbolo cristão). A mão representa Zos, e o olho, Kia (GRANT, K. S., 1984 p. 155). À esquerda deste símbolo se veem sigilos; e à direita, letras do Alfabeto Sagrado.

Figura 71: Spare, Conteúdo dos sonhos: esperanças, medos e meio consciente, 1955.



É interessante observar que há um texto composto por letras do Alfabeto Sagrado saindo da boca de Spare.

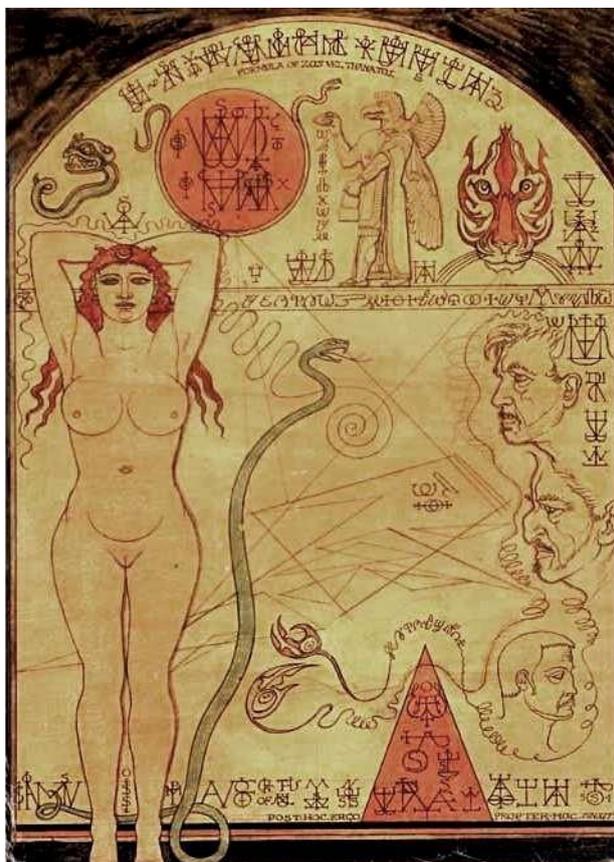
Fonte: Occult Aspects<sup>150</sup>

Como tais signos eram utilizados na prática da magia, é legítimo supor que a presença deles nas obras de arte sejam mais do que representações ou que estejam sendo apreciadas pelo seu valor estético ou conceitual. A criação artística era, neste caso, criação mágica propriamente dita. Isso fica especialmente evidente quando se trata de uma série

<sup>150</sup> Disponível em <<https://occultaspects.home.blog/tag/aos/>> Acessado em 6 dez 2020.

de painéis que consistem em estelas mágicas (BAKER, 2012 p. 231), produzidas por Spare a partir dos anos 30, também repletos de sigilos e letras sagradas, nas quais se vê também divindades de antigos panteões.

Figura 72: Spare, Proteção Contra Pessoas Más, 1955. Lápis e aquarela sobre madeira compensada. Coleção de Michael Staley.



Fonte: BAKER, 2012. *Color plate 8.*

Historicamente as estelas são monólitos de pedra com esculturas em relevo e textos desde o mundo antigo, servindo para propósitos mágicos, religiosos ou legais (como no caso do Código de Hamurabi), e eram usadas principalmente como lápides de sepultura. Entre os lugares onde foram encontradas, consta Grécia, Egito, Tibete e Honduras (utilizadas pelos maias). Quando Akhenaton, o faraó herético do Egito, fundou sua nova capital, mandou esculpir estelas nas falésias à beira do deserto para indicar os limites da cidade (ENCICLOPAEDIA BRITANNICA, [2019?]).

Essas estelas de Spare lembram, sem dúvida, estelas egípcias nas quais se vê fileiras de hieróglifos dispostos tais como os sigilos na pintura do artista, e que também possuíam uma função mágica. O monólito de Metternich (fig. 74) é um exemplo de estela

que possui treze feitiços mágicos que servem para proteger contra picadas venenosas e curar as doenças causadas por elas (METROPOLITAN MUSEUM OF ART, [2000?]).

Figura 73: Stela egípcia: Monólito de Metternich (360-343 a.C.).

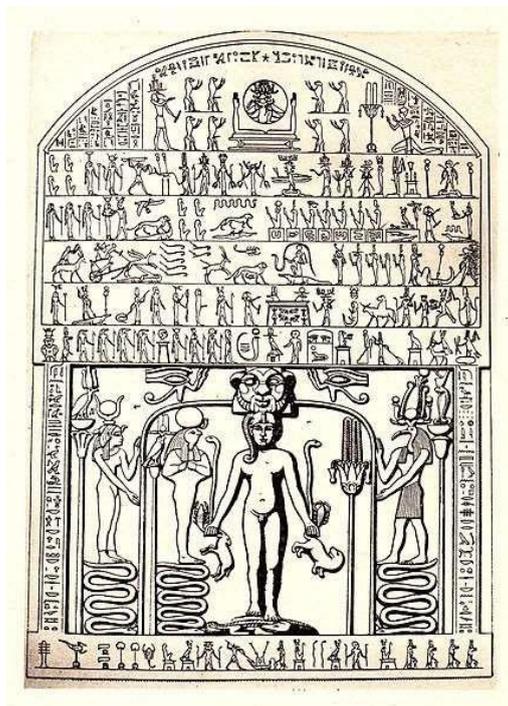


Fonte: Metropolitan Museum of Art<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546037>> Acessado em 06 jun. 2020

Figura 74: parte superior frontal da estela de Metternich.



Fonte: Wikipédia<sup>152</sup>

Spare conta que teve a oportunidade de aprender hieróglifo no Egito, quando esteve em campanha na Primeira Guerra Mundial (BAKER, 2012 p. 122), embora haja possibilidade de este ser apenas mais um dos seus mitos pessoais<sup>153</sup>.

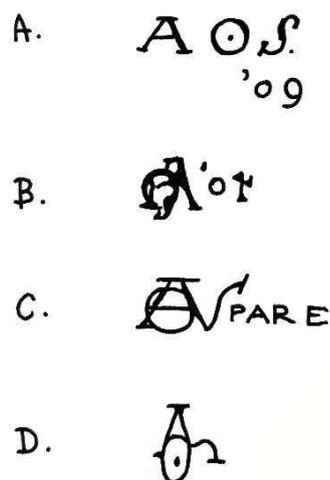
#### 5.4.2. A Escrita como Arte em Spare

Um detalhe digno de atenção é que Spare costumava assinar suas obras, no início de sua carreira, através de diferentes versões de um monograma com suas iniciais, ilustradas a seguir. O monograma é precisamente o início da criação do sigilo. Aqui talvez ele tenha também buscado inspiração em Dürer, cujo monograma era particularmente famoso.

<sup>152</sup> Disponível em < [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Metternich\\_stela\\_1.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Metternich_stela_1.jpg) > Acessado em 06 jun 2020.

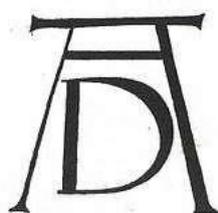
<sup>153</sup> Steffi Grant conta que Spare, apesar de ser muito verdadeiro “num sentido absoluto”, era adepto da “mentira criativa” e costumava inventar detalhes (GRANT, K. S., 1989 p. 80).

Figura 75: Quatro reproduções (cópias) de monogramas que Spare utilizou para assinar seus trabalhos.



Fonte: Reprodução do autor<sup>154</sup>. A origem de cada monograma é indicada no texto.

Figura 76: Monograma de Dürer, do frontispício de *Vier Bücher von menschlicher Proportion*.



Fonte: Wikipédia<sup>155</sup>

Na figura 73 há quatro exemplos de monogramas que Spare utilizou para assinar suas obras, copiados manualmente pelo autor desta dissertação. No monograma A, vemos a combinação mais simples das suas iniciais AOS, de um autorretrato (fig.78). Os números embaixo indicam o ano em que foi produzido (1909). Nos monogramas B e C temos sobreposição das iniciais, no caso do C com o sobrenome completo. Foram extraídos de *A Ressurreição de Zoroastro* (fig. 16) e de uma ilustração para *Rubaiyat de Omar Khayyam* (fig. 79), respectivamente. No último exemplo, indicado pela letra D, Spare fundiu as iniciais numa única imagem parecida com um peixe. Foi extraído de um *ex libris* de 1909 (fig. 3).

<sup>154</sup> Decidimos produzir estas cópias por não dispormos de imagens desses monogramas em boa qualidade.

<sup>155</sup> Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_D%C3%BCrer](https://en.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer)> Acessado em 21 jan. 2021.

Figura 77: Autorretrato de 1909.



Neste caso, acima das suas iniciais, há outro monograma, talvez sigilizado, na qual aparentemente foram utilizadas as letras O, E, R ou P, N e J.

Fonte: Smugmug<sup>156</sup>

---

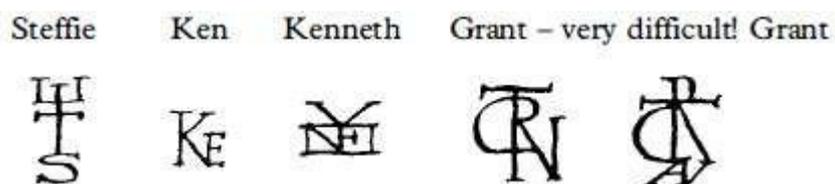
<sup>156</sup> Disponível em < <https://ajl.smugmug.com/AustinOsmanSpare/Austin-Osman-Spare-Archive/>>  
Acessado em 21 jan. 2021.

Figura 78: ilustração para Rubaiyat de Omar Khayyam



Fonte: Mead McLean<sup>157</sup>

Figura 79: Monogramas com os nomes Kenneth e Steffie Grant.



Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 93

Um fato que também pode ser observado, é que em sua versão mais simples (fig.78, item A), a assinatura AOS possui um ponto no centro da letra “O”. O círculo com ponto também tem conotações mágicas. Na alquimia ele era representante do ouro e do sol (que por sua vez eram símbolos do resultado da Grande Obra<sup>158</sup>), e pode significar também a eternidade e a ligação entre o micro e o macrocosmo (ROOB, 2020 p. 270).

A esta altura é preciso reconhecer o sigilo e o Alfabeto Sagrado, em si mesmos, como obra de arte, apesar do fato de não terem sido realizados com “propósitos

<sup>157</sup> Disponível em <<https://www.meadmclean.com/blog/2018/10/9/austin-osman-spare>> Acessado em 21 jan. 2021.

<sup>158</sup> A Grande Obra é o trabalho alquímico: a transmutação da matéria-prima em ouro (inclusive no sentido espiritual).

artísticos”, assim como se reconhecem os artefatos produzidos para finalidades mágicas por outras culturas: estas são reconhecidas tanto pelas teorias da arte contemporâneas (DANTO, 2006; SHINER, 2001), quanto pelo conceito de Arte Visionária em Caruana (2013 p. 7). Além do sigilo e do Alfabeto Sagrado, Spare realizou desenhos e pinturas que tinham para ele uma função prática, como um baralho pessoal de Tarô, descoberto recentemente (PENUMBRA, 2016b).

Figura 80: Spare, A Lua. Carta de Tarô

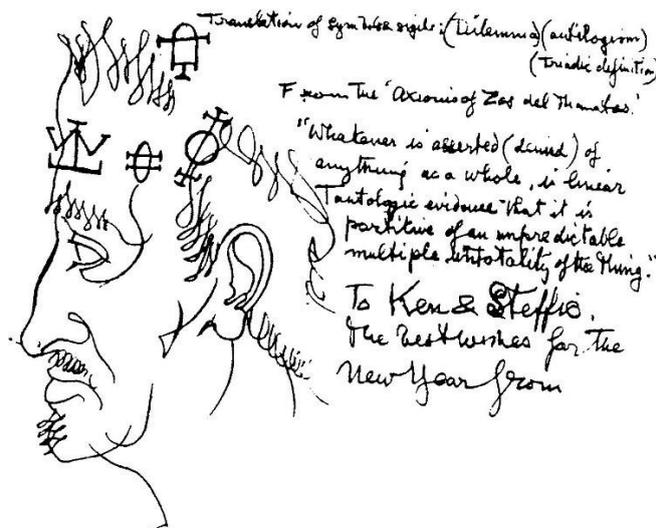


Fonte: Penumbra Livros<sup>159</sup>

Mesmo na arte moderna, independentemente de qualquer função mágica ou de outro caráter utilitário, signos e símbolos escritos têm sido fundidos na imagem pelo seu caráter estético, como fazia o pintor suíço Paul Klee (1879-1940), as colagens de Georges Braque (1882-1936) e Pablo Picasso (1881-1973), os caligramas de Guillaume Apollinaire (1880-1918), e o sem número de experiências visuais utilizando a escrita na arte contemporânea.

<sup>159</sup> Disponível em < <https://www.penumbralivros.com.br/2016/08/o-taro-de-austin-osman-spare/>> Acessado em 03 jun. 2020.

Figura 81: Spare, Cartão de Ano Novo, 1954.



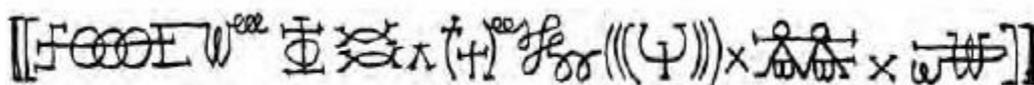
Em diversos desenhos e esboços do artista é possível ver seus signos mágicos espalhados e fundidos na composição da imagem.

Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 127.

O Alfabeto Sagrado também pode ser pensado através do conceito de escrita assêmica, uma forma de escrita ilegível, sem significado inerente ao próprio texto e cujos signos são criados para este fim. Livre de conteúdo semântico e fonético, os signos da escrita assêmica se assemelham à arte abstrata, estando abertos à interpretação do público (ALSOBROOK, 2017), e desta forma é utilizada como e na obra de arte.

Pode-se argumentar que este não é o caso já que, embora os significados sejam conhecidos por poucos, e apenas parcialmente (já que o próprio Spare havia esquecido muitos deles), foram concebidos como representantes de princípios sexuais inconscientes. É preciso lembrar que os significados não são intrínsecos aos significantes, e uma língua cuja semântica é desconhecida eleva seu conteúdo estético para o primeiro plano. Em outras palavras, como comentou um antropólogo, “para um analfabeto qualquer texto é um pseudo-texto” (HOUSTON, 2018), sendo que “pseudo-texto” tem aqui um significado análogo a “escrita assêmica”.

Figura 82: “Palavras de Poder” de um ritual, escritas por Spare em carta ao casal Grant.

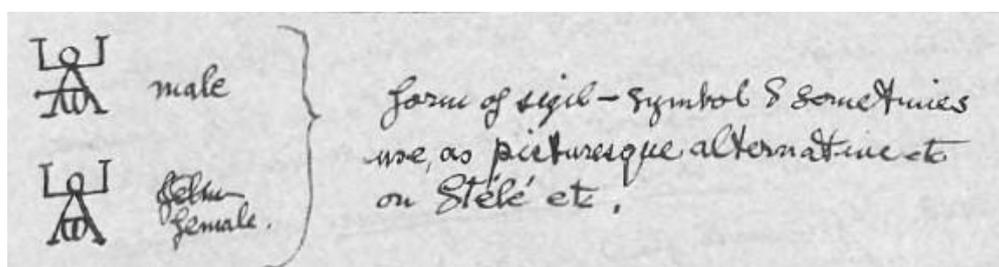


Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 116.

Os hieróglifos egípcios, por exemplo, eram uma escrita assêmica antes da descoberta da Pedra de Rosetta, que tornaria possível a sua tradução. O mesmo acontece com o Manuscrito de Voynich, o misterioso manuscrito escrito no século XV cujo texto é inlegível, e sequer sabemos se houve, originalmente, intenção de registrar algum conteúdo. Mesmo assim olhamos para tal escrita fascinados com o simples fato de imaginar que continha algum significado hoje perdido (ALSOBROOK, 2017).

Como hieróglifos, algumas das letras do Alfabeto Sagrado tem características icônicas<sup>160</sup>, e não somente simbólicas. Um claro exemplo são os seus símbolos masculino e feminino, que são figuras humanas estilizadas com a presença de pênis e vagina, respectivamente:

Figura 83: trecho de carta de Spare para o casal Grant.

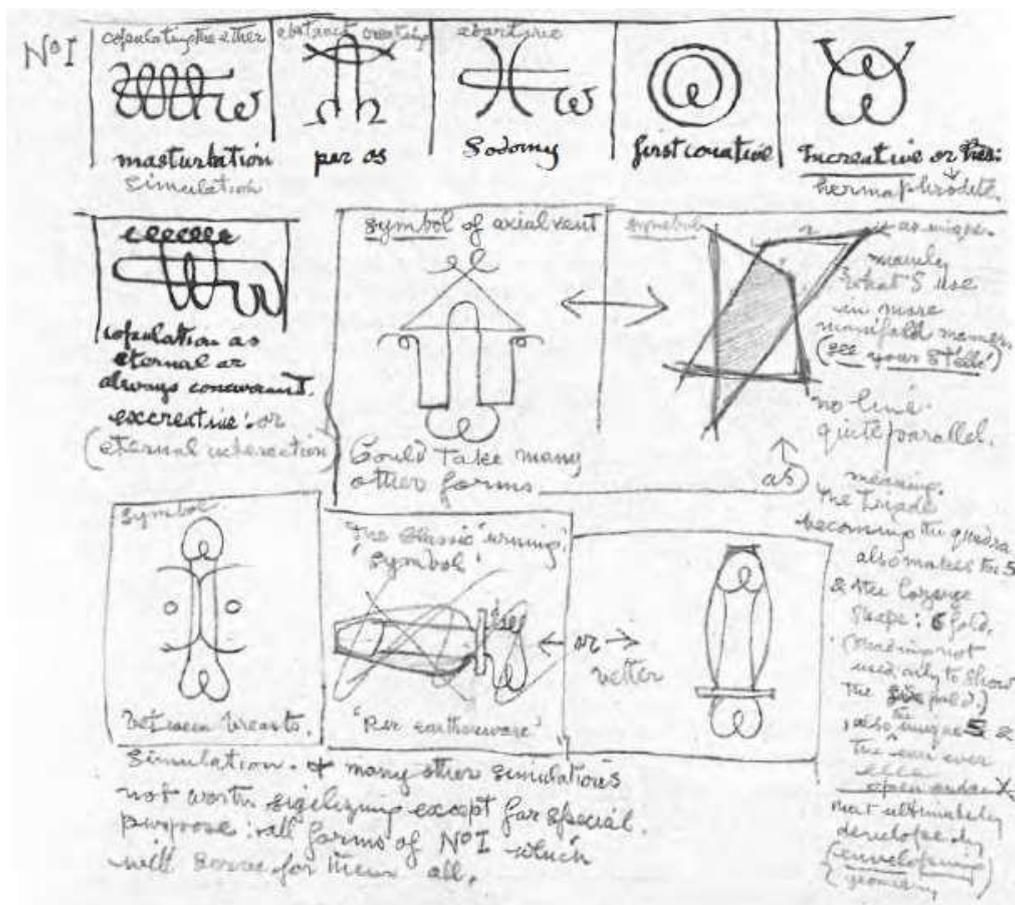


Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 118.

É interessante observar como Spare deu também um conteúdo erótico e sexual a algumas dessas letras, como se pode observar no trecho a seguir, com alguns símbolos que representam diferentes penetrações do pênis na vagina, entre nádegas (sobre a legenda “sodomia”), entre seios a até uma forma menos icônica e mais abstrata que representa a masturbação, cuja linha ondulada sugere a movimentação da mão.

<sup>160</sup> Em outras palavras, que representa por meio da semelhança.

Figura 84: trecho de carta de Spare para o casal Grant.



Fonte: GRANT, K. S., 1998 p. 118.

Como foi visto, não existe obra de arte sem olhos que a vejam como tal. O vigor criativo de Spare colocava no mundo novas realidades. Começava na magia, perpassava a filosofia e por fim resultava na produção da obra de arte: compondo e recompondo signos, brincando com suas formas, com a consciência da liberdade criativa necessária para produzir com ironia e humor, e deleitando-se pela sensualidade das linhas sinuosas que inspiravam o êxtase.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se propôs a demonstrar que Austin Osman Spare pode ser classificado como um artista visionário e, para isso, analisou o seu trabalho artístico à luz da sua filosofia. Levando em consideração que o critério definidor da Arte Visionária é a produção baseada na experiência em ENOC, consideramos as características dessas

experiências, assim como as formas de induzi-las, além dos discursos e visões de mundo que a ela estão associados.

Verificamos, em primeiro lugar, que o ENOC tem um papel central no pensamento e na arte de Spare, que ele induzia a partir da técnica da Postura da Morte. Também se verificou, a partir dos seus escritos, que ele obtinha muitos dos efeitos esperados desse tipo de experiência, tais como visões, mudanças na percepção de si, incluindo um sentimento de dissolução da identidade e integração ao cosmos, atribuição de significados profundos e filosóficos às percepções, etc. (SPARE, 2019 p. 27).

Tais significados também estão de acordo com os discursos mais comuns na Arte Visionária, da forma como foram propostos por Laurence Caruana no Primeiro Manifesto: discursos que tendem a considerar o ENOC como uma porta aberta para a percepção de uma instância metafísica na qual os “eus” individuais são uma espécie de alienação e ocultamento da real natureza uma de uma consciência cósmica e transcendental (CARUANA, 2013 p. 45).

Também se verificou afinidade entre a produção de Spare e a de outros artistas visionários na sua dimensão mais conceitual, como a intenção de representar aquilo que está para além da percepção, considerado divino ou, em alguns casos, demoníaco. Pode-se observar um uso característico do conceito de símbolo, a considerá-los universais e atemporais em sua natureza, atribuindo-lhes uma realidade ontológica do mesmo nível dos fenômenos físicos<sup>161</sup>. Também consta na obra de Spare, ainda que de maneira *sui generis*, a preocupação pela constituição de um vocabulário visual cujos significados possam ser apreendidos não pela lógica, mas por uma sensibilidade visionária, sendo esta encontrada no Inconsciente (GRANT, 2018 p. 206).

Não se pode esquecer que a Arte Visionária não é uma classificação fechada nem exclusiva. Assim como Ernest Fuchs foi um artista visionário tanto quanto um realista fantástico<sup>162</sup>, assim também Spare pode ser considerado também um simbolista ou um decadentista. Levar isso em consideração é necessário para evitar maus entendidos sobre o amplo conceito que a denominação Arte Visionária abarca; tomá-la como um conceito excludente incorreria na equivocada generalização de fenômenos artísticos muito diferentes.

---

<sup>161</sup> Ver capítulo 2.

<sup>162</sup> Ernest Fuchs foi um dos principais artistas a integrar a chamada Escola de Viena do Realismo Fantástico, fundada em 1946, que combinava técnicas realistas com simbolismo místico-religioso (MIKOSZ, 2015 p. 178-179).

Ademais não consideramos problemática a aproximação de Spare ao Surrealismo, como propuseram alguns autores vendo-o como um precursor<sup>163</sup>, apesar de Spare não ter assim se considerado, uma vez que André Breton reivindicou artistas que não integraram o movimento, inclusive os que o precederam: “O surrealismo existia antes de mim e tenho esperança de que me sobreviva” (BRETON apud ALEXANDRIAN, 1976 p. 11). Como comentado anteriormente, alguns artistas surrealistas tiveram um interesse na magia que ultrapassava a função puramente simbólica ou estética. Contudo, ver Spare como um precursor do Surrealismo não deve partir da concepção equivocada de que o Surrealismo foi o único movimento a buscar a representação das manifestações do Inconsciente ou que ele deteve o monopólio do desenho automático.

Por fim não se pretende, sob o rótulo da Arte Visionária ou outra classificação qualquer, reduzir as características próprias e as contribuições originais do artista, algo aliás a se evitar ao analisar qualquer artista, mas especialmente, como é o caso de Spare, em artistas que levaram a marca da não conformidade, e cujo ímpeto criativo o levou às mais variadas experimentações estéticas e poéticas, sendo relativamente inovador até mesmo na teorização do seu próprio trabalho. Talvez a isso mesmo se deva, em parte, o seu lugar de marginalidade na História da Arte, pois mesmo num momento de ruptura e inovação artística, como foi a primeira metade do século XX (GOMBRICH, 1999 p. 557-596), Spare rejeitou as soluções propostas pelas vanguardas, sendo fiel a sua abordagem individualista e optando por fazer tudo a sua maneira.

Por outro lado, não se deve incorrer no equívoco oposto, que seria considerá-lo totalmente original, como se ele tivesse inventado o desenho automático e realizado suas inovações artísticas “do nada”, por assim dizer, o que é a tendência mais comum que se observa no meio em que sua arte é mais conhecida e apreciada<sup>164</sup>.

O desenvolvimento da presente pesquisa se revelou, durante o seu processo, um grande desafio, por várias razões. O aprofundamento na literatura ocultista – até então nova para mim – a revelou extremamente vasta, exigindo uma intensa labuta para destrinchar os paradigmas necessários para acessar os mistérios da obra de Spare. Isso permitiu um vislumbre do quão ampla é a influência do ocultismo na cultura de modo geral, incluindo a História da Arte.

---

<sup>163</sup> Ver capítulo 5.

<sup>164</sup> Me refiro ao meio ocultista.

Também foi constatada a imensa deficiência e a escassez de estudos acadêmicos sobre as relações entre a magia e a arte no Brasil, revelando uma lacuna que levará tempo para ser preenchida, e que constituiu um dos desafios para a realização dessa dissertação. Não menos importante que o desafio imposto pela escassez de materiais a respeito do próprio Austin Osman Spare. Não há no Brasil até o presente momento nenhuma publicação exclusivamente sobre ele, e há um único livro (O Renascer da Magia de Kenneth Grant), cuja atenção ao artista é dada numa fração minoritária e no qual pouco se fala sobre sua arte, já que este não é o seu foco. E não é apenas o Brasil que carece de estudos sobre Spare, especialmente do ponto de vista da sua produção visual. As fontes às quais tivemos acesso foram pouco numerosas e exclusivamente inglesas, e mesmo assim nenhuma delas faz um estudo sistemático da obra do artista. Percebe-se que a redescoberta de Austin Osman Spare é, atualmente, um fenômeno mundial.

A escassez de literatura nos obrigou a alterar o escopo da pesquisa, que antes pretendia focar no processo criativo do artista. A alternativa adotada foi pensar o trabalho do artista de um ponto de vista mais histórico, situando-o em seu contexto e traçando influências, antecedentes e paralelos, permitindo situar Spare dentro de um panorama mais geral. Isso nos pareceu mais proveitoso, devido à existência de mitos sobre o artista, alguns dos quais ele mesmo ajudou a difundir, junto com seu amigo Kenneth Grant. Por um lado, há a obscuridade à qual o artista viria a cair, e por outro, um entusiasmo que o levou a ser classificado como precursor de coisas bastante diversas.

Por estas razões esperamos ter demonstrado que é justo classificar o artista um legítimo artista visionário, pretendendo com isso contribuir para a compreensão da arte de Spare, que é herdeira de um tipo de trabalho cujo entendimento completo depende do conhecimento dos ENOC e seus efeitos. Visamos contribuir também para a compreensão da própria Arte Visionária em suas múltiplas manifestações e, neste caso, associada à magia.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. [tradução de Ivone Castilho Benedetti] 6 Edição - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ALEXANDRIAN, Sarane. O Surrealismo [tradução de Adelaide Penha e Costa]. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia: Paraíso [tradução de Italo Eugênio Mauro]. 2ª Edição – São Paulo: Editora 34, 2011.

ALSOBROOK, Law. The Title of This Paper Is 〰〰〰〰 On Asemic Writing and the Absence of Meaning. IAFOR Journal of Arts & Humanities, v.4 n.2. dez. 2017.

ANSELL, Robert (org.). Borough Satyr. Londres: Fulgur Press, 2005.

ASTRUM Argentum. O que é a A::A::? Disponível em <<https://www.astrumargentum.org.br/>> Acessado em 08 jun 2020.

BAHADUR, Tulika. “Oblique” and “Catoptric”: Anamorphic Artworks by Jonty Hurwitz. On Art and Aesthetics. 7 jun 2017. Disponível em <<https://onartandaesthetics.com/2017/06/07/oblique-and-catoptric-anamorphic-artworks-by-jonty-hurwitz/>> Acessado em 16 jun 2020.

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

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular Na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais [tradução de Yara Frateschi Vieira]. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARTZ, Matheus Saalfeld. O filosofar budista de Nāgārjuna: a vacuidade como o caminho do meio entre o niilismo ontológico e o substancialismo ontológico. Revista Primordium v.3 n.5 jan./jun. 2018.

BARROS, José D’Assunção. O Romantismo e o Revival Gótico no Século XIX. Artefilosofia, n. 6, p. 169-182, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Escritos Sobre a Arte [organização e tradução de Plínio Augusto Coelho]. São Paulo: Imaginário, 1998.

BAUDUIN, Tessel M. The Occult and the Visual Arts In PARTRIDGE, Christopher. The Occult World. New York: Routledge, 2015.

BELL, Julian. Uma Breve História da Arte [tradução de Roger Maioli]. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2008.

BERCINSKI, André. ‘Mago’ Paulo Coelho renega versos de ‘Sociedade Alternativa’. Folha de São Paulo. 05 Out. 2013. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352162-mago-paulo-coelho-renega-versos-de-sociedade-alternativa.shtml>>. Acessado em 07 jan. 2021.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Edição da Palavra Viva. São Paulo: Stampley Publicações, 1980.

- BLAKE, William. O Casamento do Céu e do Inferno & Outros Escritos [tradução de Alberto Marsicano]. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BOUTIN, Felipe Boin. “Nada é verdadeiro, tudo é permitido”: magia, ontologia e pensamento mágico entre os praticantes de Magia do Caos no Sul e Sudeste do Brasil. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade Federal de Santa Catarina. 2019.
- BRETON, André. Manifestos do surrealismo [tradução de Luiz Forbes]. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.
- BROOKLYN MUSEUM. Power Figure (Nkisi Nkondi) [2020?]. Disponível em <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/71253>> Acessado em 06 jun. 2020.
- CAMPBELL, Colin D. Thelema: An Introduction to the Life, Work & Philosophy of Aleister Crowley. 1ª Edição. Minnesota: Llewellyn Worldwide, 2018. E-Book.
- CARROLL, Peter James. Liber Null e Psiconauta [tradução de Vinicius Ferreira]. 1ª Edição. São Paulo: Penumbra, 2016.
- CARUANA, Laurence. An Interview With L. Caruana By Karen Kopasz of Mental Contagion. Jul. 2002. Disponível em: <<https://www.lcaruana.com/webtext/interview.html>> Acessado em 01 jan. 2020.
- CARUANA, Laurence. Enter Through the Image: The Ancient Image Language of Myth, Art and Dreams. 1ª Edição. Londres: Recluse Publishing, 2009.
- CARUANA, Laurence. O Primeiro Manifesto da Arte Visionária [tradução de José Eliézer Mikosz] 1ª. Edição - Curitiba: URCI – GLP, 2013.
- CARUANA, Laurence. Stament. [2010?]. Disponível em: <<https://www.lcaruana.com/webtext/intro.html>>. Acessado em 01 jan. 2020.
- CHURTON, Tobias. Jerusalém! A Verdadeira Vida de William Blake. [tradução de Jefferson Rosado]. São Paulo: Madras Editora Ltda., 2015.
- DA COSTA, Emilia Viotti. A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. ALFA: Revista de Linguística, v. 4, 1963.
- DANTO, Arthur. O Mundo da Arte [Tradução de Rodrigo Duarte]. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.13-25, 2006b.
- DE ALMEIDA, Alexander Moreira; NETO, Francisco Lotufo. Diretrizes metodológicas para investigar estados alterados de consciência e experiências anômalas. Archives of Clinical Psychiatry, v. 30, n. 1, p. 21-28, 2003.
- DHAMMAPADA: O Caminho do Dharma [tradução de Rafael Arrais]. Edições Textos para Reflexão. 2018. E-book.
- DIAS, Rafael Parente Ferreira et al. Budismo tântrico: sexualidade e espiritualidade. Tese (Doutorado em Ciência das Religiões) Universidade Federal da Paraíba. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem [tradução de Paulo Neves]. 1ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2017. Coleção TRANS.
- ECO, Umberto. História da Feiura [tradução de Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIADE, Mircea. Ocultismo, Bruxaria e Correntes Culturais: Ensaio em Religiões Comparadas [tradução de Noeme da Piedade Lima Kingl]. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

- ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. Lilith. [2020?a]. Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/Lilith-Jewish-folklore>> Acessado em 07 jan. 2021.
- ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. Stela. [2019?] Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/stela>> Acessado em 06 jun. 2020.
- ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. Totemism. [2020?b] Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/totemism-religion>> Acessado em 19 jan. 2021.
- FARIAS, José Jacinto Ferreira de. Será necessário hoje uma teologia negativa? Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa.,v.37, n.2, p. 69-77, 2007.
- FERENTINOU, Vitoria. A Witch in Search of Myth: Enchanted Visions of Female Transgression and Empowerment in the Ouvre of Leonora Carrington in ZAMANI, Daniel; NOBLE, Judith; COX, Merlin. Visions of Enchantment: Occultism, Magic and Visual Culture. Lopen: Fulgur Press, 2019.
- FOMPEROSA, Sara Álvarez. La Inglaterra Eduardiana: Sociedad, Política y Cultura. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade de Cantabria, Espanha, 2016-2017.
- FORTUNE, Dion. A Cabala Mística [tradução de Mário Muniz Ferreira]. 1ª edição. 17ª reimpressão. Ipiranga: Editora Pensamento, 2019.
- FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas [tradução de Salma Tannus Muchail]. 9ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. – (Coleção Tópicos).
- FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos [tradução de Paulo César de Souza]. 1ª edição. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Obras Completas.
- FRÓES, Henrique. Rumo às profundezas: noções de inconsciente no século XIX e suas relações com o inconsciente freudiano. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Brasília, 2012.
- GALLEGOS, Miguel. La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas. Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental, v. 15, n. 4, p. 891-907, 2012.
- GIBSON, Michael. Simbolismo [tradução de Paula Reis] Hohenzollernring: Taschen GmbH, 2006.
- GOMBRICH, Ernest Josef Hans. A História da Arte [tradução de Alvaro Cabral]. 16ª Edição. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- GRANT, Kenneth. O Renascer da Magia. [Tradução de Vinicius Ferreira] 2ª Edição. São Paulo: Penumbra, 2018.
- GRANT, Kenneth; GRANT, Steffi. Zos Speaks! Encounters With Austin Osman Spare. Gloucester: Holmes Pub Group Llc, 1998.
- GREENWOOD, Susan. Manual Enciclopédico de Magia e Feitiçaria [tradução de Maria Antónia Abrantes de Fonseca]. Lisboa: Editora Estampa Lda., 2002.
- HANEGRAFF, Wouter J. Esotericism and the academy : rejected knowledge in western culture. New York: Cambridge University Press, 2012. Disponível em <[www.cambridge.org/9780521196215](http://www.cambridge.org/9780521196215)> Acessado em 01 jan. 2021.

HOBBSAWM, Eric. Era dos Extremos – O Breve Séc. XX. [Tradução: Marcos Santarrita]. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOGARTH, William. The Analysis of Beauty. Mineola: Dover Publications, 2015. Edição Fac-Similar. E-book. Disponível em <<https://b-ok.lat/book/3697153/568472>> Acessado em 02 jan. 2021.

HOUSTON, Stephen. Writing that isn't. L'Homme, n. 3, p. 21-48, 2018.

HUXLEY, Aldous. As Portas da Percepção – Céu e Inferno [tradução de Marcelo Brandão Cipolla; Thiago Blumenthal] 1ª. Edição – São Paulo: biblioteca Azul, 2015.

ITAÚ CULTURAL. Arte e Psiquiatria. São Paulo, 2017. Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/arte-e-psiquiatria/>> Acessado em 07 jan. 2021.

JAMES, William. The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. Adelaide: The University of Adelaide Library, 2009. E-book. Disponível em <<http://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/william/varieties/complete.html>> Acessado em 13 nov. 2019.

JANSON, H.W.; ROSENBLUM, Robert. 19th Century Art. New York: Prentice Hall, 1984.

JUDD, James N. Two Ways of Light: Kabbalah and Vedanta. Xlibris Corporation, 2000. E-book.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. Surrealismo [tradução de João Bernardo Paiva Boléo]. Hohenzollernring: Taschen GmbH, 2010.

LANDAW, Jonathan; BODIAN, Stephan. Budismo Para Leigos. Rio de Janeiro, RJ: Alta Books, 2011. E-book. Disponível em <<http://espacoviverzen.com.br/wp-content/uploads/2017/06/Budismo-Para-Leigos-Jonathan-Landaw-e-Stephan-Bodia-1.pdf>> Acessado em 01 fev. 2018.

LAO-TSÉ. Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude. 2008. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/le000004.pdf>> Acesso em: 05 jan. 2021.

LEITE, Francisco Benedito. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais Como Obra de Maturidade Mikhail M. Bakhtin. Revista Magistro, v. 2, n. 4, 2011.

LEWIS, Ioan M. Êxtase Religioso [tradução de José Rubens Siqueira de Madureira] São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1977.

LEWIS-WILLIAMS, David. The Mind In The Cave. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2016.

LOMMEL, Andreas. A Arte Pré-Histórica e Primitiva. 7ª Edição – Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

LOZICA, Ivan. Carnival: a short history of carnival customs and their social function. Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, v. 44, n. 1, p. 71-92, 2007.

- LUDWIG, Arnold M. Altered states of consciousness. *Archives of general Psychiatry*, v. 15, n. 3, p. 225-234, 1966.
- MACHADO, Jorge. *O Que é Alquimia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, Coleção Primeiros Passos.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Esboço de uma Teoria Geral da Magia* [tradução de Paulo Neves]. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MENDOZA, Inty Scoss. Os oito caminhos do Tao. *Revista Notandum* n.º, v. 14, 2006.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Magical Stela (Cippus of Horus)*. [2000?] Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546037>> Acessado em 06 jun. 2020.
- MIKOSZ, José Eliézer. *A Arte Visionária - Representações Visuais Inspiradas nos Estados não Ordinários de Consciência (ENOC)*. 2. ed. – Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- MIKOSZ, José Eliézer. *A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)*. Tese de Doutorado. Florianópolis, 2009. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92737/>> Acessado em 01 jun 2020.
- NATARAJAN, Swaminathan. Aghoris, os hindus sagrados canibais que bebem em crânios humanos, não usam roupa e fumam maconha. *BBC News Brasil*, São Paulo, 14 jan. 2019. Disponível em < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46845751>> Acessado em 30 dez. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral* [tradução de Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia – ou Helenismo e Pessimismo* [J. Guinsburg]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-moral* [tradução de Rubens Torres Filho] in MARÇAL, Jairo (org.). *Antologia de Textos Filosóficos*. Curitiba: SEED – PR., 2009b.
- O GLOBO. H.R. Giger, designer suíço criador do Alien, morre aos 74 anos, 2014. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/hr-giger-designer-suico-criador-do-alien-morre-aos-74-anos-12468345>> Acessado em 15 jan. 2021.
- PAPUS [Gérard Anaclet Vincent Encausse]. *O ABC do Ocultismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- PARIZI, Vicente Galvão. *Psicologia transpessoal: algumas notas sobre sua história, crítica e perspectivas*. *Psicologia Revista*, v. 15, n. 1, p. 109-128, 2006.
- PENUMBRA LIVROS (Brasil). *Austin Osman Spare e a Nova Sexualidade*. São Paulo, 25 abr. 2016a. Disponível em <<https://www.penumbralivros.com.br/2016/04/austin-osman-spare-e-nova-sexualidade/>> Acessado em 03 jun. 2020.
- PENUMBRA LIVROS (Brasil). *O Tarô de Austin Osman Spare*. São Paulo, 12 ago. 2016b. Disponível em < <https://www.penumbralivros.com.br/2016/08/o-taro-de-austin-osman-spare/>> Acessado em 03 jun. 2020.

- PEREZ, Daniel Omar. *O Inconsciente: Onde mora o desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- RAMALHO, Emmanuel. *Magia Sexual de Aleister Crowley: Interfaces Entre Arts Erótica e a Scientia Sexualis*. *Último Andar*, n. 28, p. 237-251, 2016.
- RICHARDS, Robert J. Haeckel's embryos: fraud not proven. *Biology & Philosophy*, v. 24, n. 1, p. 147-154, 2009.
- RODRIGUES, Andreia Freitas. Dürer e o Tema da Melancolia. *Revista Nava*, v. 3, n. 1, p. 33-51, 2017.
- ROOB, Alexander. *O Museu Hermético: Alquimia & Misticismo* [tradução de Tera Curvelo]. Hohenzollernring: Taschen GmbH, 2020.
- RUSSEL, Joffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria* [Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos] 2ª Edição. São Paulo: Aleph, 2019.
- SHANON, Benny. Altered states and the study of consciousness – The case of ayahuasca. *The Journal of mind and behavior*, p. 125-153, 2003.
- SHINER, Larry. *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- SPARE, Austin Osman. *Anathema of Zos The Sermon to the Hypocrites: An Automatic Writing By Austin Osman Spare*. 2016a. Disponível em: <https://hermetic.com/spare/anathema>. Acesso em: 05 jan. 2021.
- SPARE, Austin Osman. *The Focus of Life*. 2016b. Disponível em <[https://hermetic.com/spare/focus\\_life](https://hermetic.com/spare/focus_life)> Acessado em 07 jan. 2021.
- SPARE, Austin Osman. *The Logomachy of Zos*. 2017. Disponível em: <<https://hermetic.com/spare/logomachy>>. Acessado em 05 jan. 2021.
- SPARE, Austin Osman. *The Book of Pleasure (Self-love) – The Psychology of Ecstasy*. Lexington: Theophania Publishing, 2019.
- STODDART, William. *O Hinduísmo* [tradução de Alberto Vasconcellos Queiroz]. São Paulo: IBRASA, 2004.
- THE MET MUSEUM. *Magical Stela (Cippus of Horus)*. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546037>> Acessado em 06 jun. 2020.
- VARANDAS, Angélica. *A Cabra e o Bode nos Bestiários medievais ingleses*. BRATHAIR-REVISTA DE ESTUDOS CELTAS E GERMÂNICOS, v. 6, n. 2, 2006.
- WALLACE, William. *Eily: Austin Osman Spare Muse*. Londres: Jerusalem Press, 2016.
- WALLACE, William. *The Catalpa Monographs – A Critical Survey of Austin Osman Spare*. Londres: Jerusalem Press, 2015.
- XAVIER, Cesar Rey. *A história do inconsciente ou a inconsciência de uma história?*. *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, v. 16, n. 1, p. 54-63, 2010.