



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

KENIA FRANÇA BRAGA

Presença do “invisível”:
INSTALAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

KENIA FRANÇA BRAGA

**PRESENÇA DO “INVISÍVEL”:
INSTALAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS**

UBERLÂNDIA

2018

KENIA FRANÇA BRAGA

**PRESENÇA DO “INVISÍVEL”:
INSTALAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS**

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Artes* do *Instituto de Artes* da *Universidade Federal de Uberlândia* (UFU) como pré-requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Helena S. Delfino Duarte.

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B813p
2018 Braga, Kenia França, 1983-
Presença do "invisível" [recurso eletrônico] : instalação em poéticas visuais / Kenia França Braga. - 2018.

Orientadora: Ana Helena da Silva Delfino Duarte.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1368>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes. 2. Instalações (Arte). 3. Luz na arte. 4. Espiritualidade.
I. Duarte, Ana Helena da Silva Delfino. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: PPGAR/155

Data: 29 de Junho de 2018

Hora início: 9h

Hora encerramento: 11:00 hrs.

Discente: Kenia França Braga - 11612ART007

Título do Trabalho: Presença do “invisível”: INSTALAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa de vinculação: “PROCESSO DE CRIAÇÃO – poiesis e autopoieses na linguagem da pintura e do objeto: a religiosidade como referencialidade criativa”

Às 9h do dia 29 de Junho de 2018, na sala do MUNA, da Universidade Federal de Uberlândia, reuniu-se a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, assim composta: Professores Doutores: Roberta Maira de Mello, Elsiene Coelho da Silva e Ana Helena da Silva Delfino Duarte- orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte apresentou a Comissão Examinadora e o(a) candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao(à) discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do(a) discente e o tempo de argüição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o(a) senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadore(a)s, que passaram a argüir o(a) candidato(a). Ultimada a argüição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu os conceitos finais.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o(a) candidato(a) Aprovado(a).

Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos às 9 horas e 11:00 minutos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Prof. Dra. Elsiene Coelho da Silva

Prof. Dra. Roberta Maira de Mello

Prof. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte
Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

Muitos me encorajaram durante a pesquisa e escrita desta dissertação, por isso meu agradecimento se estende a todos que participaram desta travessia. Mesmo correndo o risco de esquecer alguns nomes, gostaria de mencionar algumas pessoas em especial.

Meu agradecimento aos meus amigos Mara Lucia, Patrícia Borges, Bruno Ravazzi, Regiana Ferrer, Natália Brigagão, Larissa Galvão, Lara Ferreira, Karina Sousa, Lívia Medeiros e Maria José de Carvalho, que me incentivaram com suas conversas calorosas nos momentos mais difíceis e que assim ajudaram a amenizar as inúmeras atribulações que surgiram neste período.

A minha gratidão aos meus amigos e colegas que contribuíram com este trabalho, seja pelo companheirismo, pelas conversas ou mesmo pelas discussões que, de uma forma ou de outra, alavancaram o aprofundamento desta pesquisa.

À minha orientadora por ter aceitado o desafio de me orientar diante de um tema tão abstrato e complexo e assim ter participado de mais uma etapa da minha formação acadêmica.

Agradeço também a Elsieni Coelho e a Roberta Maira por aceitarem compor as bancas de avaliação do meu trabalho e pelas contribuições realizadas.

Agradeço a Marina e Rafael Duarte pelas conversas sobre o tema em questão.

Agradeço ao meu companheiro e grande amigo, Paulo Matias, por estar sempre do meu lado, e acima de tudo, pelo empenho em compreender o universo que envolve esta pesquisa e as minhas experiências em torno delas.

Ao meu Antônio, que acompanhou e iluminou o desenvolvimento este trabalho.

Aos meus pais, Jany França e José Braga, sempre presentes em todos os momentos da minha vida.

Ao Jack Ramos que, ao longo dos últimos anos, me ajudou a compreender muitos dos fenômenos mediúnicos que me cercavam e cujas explicações foram de enorme ganho para este trabalho.

Às minhas equipes de *Varredura* pelo companheirismo e clima de amizade sempre reinante.

A *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* pelo fomento à pesquisa desenvolvida e aqui apresentada.

A Deus, pelas dádivas obtidas ao longo deste trabalho.

Finalmente e acima de tudo, gostaria de agradecer à espiritualidade que tanto me auxiliou.

“A realidade objetiva evaporou-se.”

(Heisenberg)

RESUMO

BRAGA, Kenia França. **Presença do “Invisível”**: Instalação em poéticas visuais. 206f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

O presente trabalho de mestrado teve como objetivo prático a construção de uma Instalação em que a principal referência para a sua criação foi a exploração do elemento luz. A motivação poética para trabalhar com este elemento no campo da Arte adveio do universo da espiritualidade, especificamente, de experiências com visões espirituais, a partir das quais houve um aprofundamento teórico-reflexivo acerca dos contatos com o *Além*. Tal experiência foi analisada sob o ponto de vista da religiosidade e da ciência, sobretudo no âmbito do transe mediúnico e da *Experiência de Quase Morte* (EQM). Assim, a pesquisa da luz como objeto de estudo foi investigada tanto no aspecto visual/plástico, como em seu aspecto simbólico. A busca iconográfica da luz, especialmente para a percepção visual, deveu-se à constatação de que a sua visualização é atribuída à presença de um ser superior ou celestial, ou seja, a vinculação da luz com a ideia do sagrado. Os dados coletados neste meio direcionaram os rumos investigativos para o que se entendeu como variações formais atribuídas à visualidade das manifestações da luz – o que chamei de ambiguidade da forma. Esta característica foi o ponto essencial para a criação plástica da Instalação e para as interlocuções teóricas. Por encontrar-se na fronteira entre a vida e para o além da vida, o processo construtivo da presente pesquisa não se limitou a uma forma de representação estática, buscando na ambiguidade da forma ou na mutabilidade dela, uma *forma de significação* para este universo, no qual a principal síntese do trabalho foi entender que trato de uma imagem em transformação, cuja forma manifestada pode oscilar entre a figuração e a abstração. Como resultado destas investigações teórico-plásticas, foi realizada a Instalação *Presença do “Invisível”*, construída a partir da combinação de esculturas transparentes com luzes intermitentes, interação que resultou em um jogo de luz, sombra e projeções. Em consequência, cabe destacar que enquanto recurso compositivo, a luz foi trabalhada junto às esculturas e por meio dessa associação foi evidenciada também a sombra e a projeção de imagens.

Palavras-Chave: Experiências com visões espirituais. Luz. Forma. Instalação.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ABSTRACT

BRAGA, Kenia França. **Presence of the "Invisible"**: installation in visual poetics. 206p. Dissertation (Master of Arts) - Institute of Arts, Federal University of Uberlândia, 2018.

The present master's work had as its practical objective the construction of an installation in which the main reference for its creation was the exploration of the light element. The poetic motivation to work with this element in the field of Art came from the universe of spirituality, specifically, from experiences with spiritual visions, from which there was a theoretical-reflexive deepening of the contacts with the beyond. This experience was analyzed from the point of view of religiosity and science, especially in the context of the mediumistic trance and the Near Death Experience (NDE). Thus, the research of light as object of study was investigated both in the visual / plastic aspect and in its symbolic aspect. The iconographic search for light, especially for visual perception, was due to the realization that its visualization is attributed to the presence of a higher or celestial being, that is, the connection of light with the idea of the sacred. The data collected in this medium directed the investigative directions to what was understood as formal variations attributed to the visuality of the manifestations of light - what I called ambiguity of the form. This characteristic was the essential point for the plastic creation of the installation and for the theoretical interlocutions. The constructive process of this research was not limited to a form of static representation, seeking in the ambiguity of its form or its mutability, a *form of signification* for this universe, in which the main synthesis of the work was to understand that I deal with an image in transformation whose manifested form can oscillate between figuration and abstraction. As a result of these theoretical-plastic investigations was performed the installation *Presence of the "Invisible"*, built from the combination of transparent sculptures with flashing lights, interaction that resulted in a play of light, shadow and projections. As a consequence, it is worth mentioning that as a compositional resource, the light was worked with the sculptures and through this association the shade and the projection of images were also evidenced.

Keywords: Experiences with spiritual visions. Light. Form. Installation.

This study was financed in part by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	VIOLA, Bill. <i>Tristan's Ascension</i> (The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005. Video/sound installation.	p. 32
Figura 02	VIOLA, Bill. <i>Tristan's Ascension</i> (The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005. Video/sound installation.	p. 33
Figura 03	VIOLA, Bill. <i>Tristan's Ascension</i> (The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005. Video/sound installation.	p. 33
Figura 04	VIOLA, Bill. Stills from <i>Tristan's Ascension</i> , 2005.	p. 34
Figura 05	VIOLA, Bill. <i>Mártires</i> (Terra, Ar, Fogo, Água), 2014. Foto da vídeoinstalação no espaço da <i>Catedral de São Paulo</i> , Londres.	p. 35
Figura 06	VIOLA, Bill. <i>Mártires</i> (Terra, Ar, Fogo, Água), 2014. Foto da vídeoinstalação no espaço da <i>Catedral de São Paulo</i> , Londres.	p. 36
Figura 07	VIOLA, Bill. <i>Mártires</i> (Terra, Ar, Fogo, Água), 2014. Foto da vídeoinstalação no espaço da <i>Catedral de São Paulo</i> , Londres.	p. 36
Figura 08	VIOLA, Bill. <i>Três Mulheres</i> , 2008.	p. 37
Figura 09	VIOLA, Bill. <i>Três Mulheres</i> , 2008.	p. 38
Figura 10	VIOLA, Bill. <i>Três Mulheres</i> , 2008.	p. 38
Figura 11	ALVES, Joaquim (Jô). <i>A magnífica materialização de Emmanuel</i> (Materialização através de Chico Xavier). Ilustração, s.d.	p. 82
Figura 12	Processo de construção da escultura com moldagem da folha de acetato sobre o busto de cerâmica – Teste realizado em 2016.	p. 90
Figura 13	Escultura resultante do processo de moldagem da folha de acetato sobre o busto de cerâmica – Perfil, 2016.	p. 91
Figura 14	Escultura resultante do processo de moldagem – Frente, 2016.	p. 92
Figura 15	Resultado da projeção – Teste realizado em 2016.	p. 94
Figura 16	Exemplo do método de prensagem sobre uma forma de gesso.	p. 96
Figura 17	SEGAL, George. <i>Woman in Arm Chair</i> (Bronze), 1994.	p. 97
Figura 18	SEGAL, George. <i>Bus Passengers</i> , 1997.	p. 97
Figura 19	Escultura de acetato resultante do processo de moldagem.	p. 98
Figura 20	Esculturas de acetato resultantes do mesmo busto de cerâmica.	p. 99
Figura 21	Em destaque, ao centro do círculo vermelho, a escultura em acetato.	p. 100
Figura 22	Esculturas e projeções no espaço expositivo – Experimento realizado na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 101
Figura 23	Espírito, <i>perispírito</i> e corpo físico.	p. 103
Figura 24	Espírito, <i>perispírito</i> e corpo físico.	p. 104
Figura 25	Experimento – Projeções das esculturas (destaque).	p. 105

Figura 26	Escultura e projeção – Experimento realizado na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 106
Figura 27	Esculturas e projeções no espaço expositivo – Experimento realizado na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 107
Figura 28	Escultura em gesso criada como base de modelagem para o trabalho final.	p. 108
Figura 29	Folha de acetato sendo moldada sobre escultura em gesso (detalhe).	p. 108
Figura 30	Esquema de sombras produzidas por um objeto tridimensional (a fonte de luz está posicionada na lateral da estatueta).	p. 115
Figura 31	Esquema de Reflexão da Luz.	p. 116
Figura 32	Exemplo de Refração da Luz.	p. 117
Figura 33	BERNINI, Gian Lorenzo. <i>Êxtase da Beata Ludovica Albertoni</i> , 1671/74, Igreja de São Francisco a Ripa, Roma.	p. 121
Figura 34	BERNINI, Gian Lorenzo. <i>Êxtase de Santa Teresa</i> , 1645/52, Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria da Vitória, Roma.	p. 122
Figura 35	ELIASSON, Olafur. <i>The Weather Project</i> , 2003, Tate Modern, Londres.	p. 123
Figura 36	AGHA, Anila Quayyum. <i>Intersections</i> , 2014, Artprize, Michigan.	p. 124
Figura 37	Estudo da luz no espaço – Realizado na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 125
Figura 38	SILVEIRA, Regina. <i>In Absentia M. D.</i> , 1983. Bienal de São Paulo, Brasil.	p. 128
Figura 39	SILVEIRA, Regina. <i>Quimera</i> , 2003. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.	p. 130
Figura 40	SILVEIRA, Regina. <i>LUZ/ZUL</i> , 2003. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.	p. 131
Figura 41	BRAGA, Kenia França. <i>Velar/Revelar</i> . Sala de Experimentações do Curso de Artes Visuais da UFU (2013); Casa da Cultura, Uberlândia (2014).	p. 136
Figura 42	BRAGA, Kenia França. <i>Velar/Revelar</i> . Sala de Experimentações do Curso de Artes Visuais da UFU (2013); Casa da Cultura, Uberlândia (2014).	p. 137
Figura 43	Maquete virtual do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA): perspectiva com esquema em cores para melhor compreensão do espaço físico.	p. 142
Figura 44	Maquete virtual do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA): esquema mostrando a ocupação integral do espaço expositivo do Museu.	p. 143
Figura 45	Maquete virtual da Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA): possibilidades de ocupação.	p. 144
Figura 46	Maquete virtual para a simulação das projeções nas paredes, piso e teto da Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 145

Figura 47	Maquete virtual para o estudo das projeções e circulação dos(as) observadores(as) entre as esculturas na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 145
Figura 48	Simulação das projeções na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 146
Figura 49	Simulação das projeções na Sala de Pesquisas Visuais do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 147
Figura 50	Maquete virtual da escada de acesso ao Mezanino do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 148
Figura 51	Maquete virtual do Mezanino do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 148
Figura 52	Maquete virtual da possibilidade de ilustração com frases indicativas sobre a obra no espaço do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA).	p. 149
Figura 53	Esquema das unidades fundamentais de iluminação.	p. 152
Figura 54	Maquete virtual do espaço da Galeria delimitado por cortinas (área logo abaixo do mezanino) do <i>Museu Universitário de Arte</i> (MUnA). Em destaque, esquema de distribuição da iluminação sobre as esculturas.	p. 153
Figura 55	Entrada da Obra <i>Presença do “Invisível”</i> .	p. 154
Figura 56	Acesso à Obra, marcado pela presença de uma visitante.	p. 155
Figura 57	Escultura feminina e a sua respectiva projeção na parede ao fundo.	p. 156
Figura 58	Visitante virando à esquerda no espaço expositivo.	p. 157
Figura 59	Mudança de direção do túnel, surgimento de uma segunda escultura e, nova projeção.	p. 158
Figura 60	Acionamento de novo sensor após o avanço do(a) observador(a) no espaço expositivo, acendimento de outra luz e aparecimento de novas projeções.	p. 159
Figura 61	Geração de duas imagens projetadas ao mesmo tempo pela escultura feminina ao centro. Ao fundo, destaque para a projeção da escultura masculina na quina da parede.	p. 160
Figura 62	Diferenças imagéticas entre as matrizes escultóricas e suas respectivas projeções (três projeções entre as duas esculturas femininas). Erro! Indicador não definido.	p. 161
Figura 63	As três esculturas no espaço. Ao fundo, a escultura masculina localizada próxima a uma porta branca fechada e junto a ela, a sua respectiva projeção na quina da parede.	p. 162
Figura 64	Em destaque, a volumetria da escultura feminina marcada por uma secção frontal oca (detalhe).	p. 164
Figura 65	À frente, destaque para o perfil da escultura feminina; ao fundo, as duas esculturas e, nas laterais, as demais projeções (detalhe).	p. 165
Figura 66	Vista das três esculturas em direção à porta dos fundos.	p. 165

Figura 67	Em destaque, a segunda escultura feminina vista no espaço. Ao fundo, detalhe da escultura masculina.	p. 166
Figura 68	Efeito visual das esculturas no espaço.	p. 167
Figura 69	Visitante em direção à porta dos fundos; destaque para a escultura suspensa.	p. 168
Figura 70	Pausa do visitante para a contemplação das formas.	p. 169
Figura 71	Relação entre a forma da escultura com as suas respectivas projeções.	p. 170
Figura 72	Relação entre a forma da escultura com a sua respectiva projeção.	p. 171
Figura 73	Relação entre a forma da escultura com a sua respectiva projeção.	p. 172
Figura 74	Dependendo da posição e movimento do(a) observador(a) no espaço expositivo, as luzes apagam.	p. 173
Figura 75	Iluminação proveniente de apenas um ponto de luz no espaço.	p. 174
Figura 76	Acionamento da iluminação devido ao movimento das pessoas.	p. 174
Figura 77	De acordo com o movimento das pessoas no espaço, as luzes acendem e apagam em instantes diferentes. Esta imagem marca a visualidade de uma pessoa regressando ao ponto de entrada.	p. 175
Figura 78	Visualidade de uma pessoa retornando ao ponto de entrada da obra.	p. 176
Figura 79	Espectador circulando na obra. Na imagem é possível identificar as duas esculturas femininas e suas respectivas projeções, observa-se também a duplicação da sombra do observador no espaço.	p. 177
Figura 80	Visitantes no dia de abertura da exposição. Na imagem, verifica-se a sombra de um dos observadores entre as imagens projetadas.	p. 178
Figura 81	Visitantes na abertura da exposição. Na imagem, verifica-se a interação das sombras dos(as) observadores(as) junto às projeções e observa-se também outra forma de interação com o trabalho.	p. 178
Figura 82	Visitante no dia de abertura da exposição. Na imagem, observa-se a sombra do observador no espaço.	p. 179
Figura 83	Visitantes na obra no dia de abertura da exposição. Na imagem, verifica-se a sombra do observador sobre a escultura.	p. 179
Figura 84	Resultado da interação das sombras dos espectadores junto às esculturas e projeções.	p. 180
Figura 85	Vista para a saída da obra.	p. 181
Figura 86	A sequência de imagens mostra a rotação das esculturas no espaço, bem como a alteração nas imagens das projeções.	p. 187

LISTA DE SIGLAS

CAPES	–	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	–	Centro Cultural Banco do Brasil
CE	–	Centro Espírita
CNPq	–	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EQM	–	Experiência de Quase Morte
EQMs	–	Experiências de Quase Morte
ESDE	–	Estudo Sistematizado da Doutrina Espírita
ESE	–	Evangelho Segundo o Espiritismo
FEB	–	Federação Espírita Brasileira
IARTE	–	Instituto de Artes
LE	–	Livro dos Espíritos
LM	–	Livro dos Médiuns
MUnA	–	Museu Universitário de Arte
TED	–	Tratamento Espiritual a Distância
TCC	–	Trabalho de Conclusão de Curso
UFU	–	Universidade Federal de Uberlândia

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA	16
INTRODUÇÃO	23
1. NO CAMPO DO INTERCÂMBIO	29
1.1 Arte e Espiritualidade: Bill Viola	29
1.2 O Universo da Temática	40
1.2.1 Ciência e Espiritualidade: Impasse?	44
1.2.2 Espiritismo: Contexto Histórico	54
1.2.2.1 Relatos: Primeiros Contatos Espirituais e o Trabalho de <i>Varredura</i>	64
1.2.2.2 As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: <i>Seres de Luz</i> e Outros	72
2. ENTRE A IDEIA E A EXPERIÊNCIA: O Caminho da Composição e da Arte	86
2.1 Influências no Processo de Criação: Acasos e Relatos	86
2.2 A Dicotomia da Forma	102
2.3 A Luz, Aspectos Plásticos e Simbólicos	113
2.3.1 Regina Silveira: Projeção, Luz e Sombra	126
3. REFLEXÕES ESPACIAIS, CRIAÇÃO E EXECUÇÃO DA INSTALAÇÃO: Análise Formal e Poética	134
3.1 Instalação, Conceito e Experiências	134
3.2 Estudos: Instalação <i>Presença do “Invisível”</i>	141
3.3 <i>Presença do “Invisível”</i> : Descrição Formal	152
3.4 <i>Presença do “Invisível”</i> : Análise Poética	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
REFERÊNCIAS	198
Documentários	203
Imagens	204

NOTA PRÉVIA

Alguns anos separam este estudo do momento em que o interesse pelas comunicações espirituais surgiu como eixo de pesquisa para mim. Foi em outubro de 2013, quando uma carta psicografada recebida por um grupo de médiuns acabou despertando, de certo modo, o meu desejo de explorar este assunto enquanto poética para a criação de um trabalho artístico. Em consequência, o meu anseio de entrever alguns pálidos reflexos do mundo espiritual tornou-se uma constante busca no meu trabalho. No entanto, esta ideia só veio a tomar corpo no momento que optei pelo mestrado.

Cabe destacar que os primeiros contatos com a espiritualidade ocorreram por volta dos cinco anos de idade, mas se deram de forma intensa mesmo quando enveredei pelos trabalhos mediúnicos. No entanto, hoje pouco tenho participado deste universo, mas a experiência adquirida nesta área ficou armazenada em minha memória, por isso as lembranças neste âmbito foram determinantes no meu processo de criação. Dessa forma, reafirmo que minhas investigações foram constantemente mediadas por estas vivências formadoras de memória, as quais se manifestaram no criar, produzir e refletir as Artes.

Este trabalho consiste, assim, em uma investigação de caráter teórico-prático cuja questão seminal situa-se no limiar de uma realidade imanente e uma transcendente. Neste eixo de abordagem falo dos contatos mediúnicos, mostrando minhas vivências neste universo, e com isso cruzo o assunto com as *Experiências de Quase Morte* (EQMs¹), isto porque ambas as áreas de abordagem trazem relatos de visões de *seres de luz*, questão que se tornou o principal pretexto temático para a minha produção em arte.

Sendo a luz, quando visualizada nestas experiências, o foco de atenção desta pesquisa e a principal referência para as interlocuções teóricas e plásticas, acabei direcionando minha busca iconográfica e iconológica para ela, uma vez que existe uma variação formal atribuída à sua manifestação. Tal questão foi o cerne investigativo desta pesquisa e, em função dela, toda a criação plástica se sucedeu.

O tema enquanto área de interesse reflete em vários contextos, participando de minha historicidade de forma cada vez mais intensa e constante, ratificando-se e firmando-se como um elemento protagonista na minha formação artística.

¹ A expressão *Experiência de Quase Morte* será abreviada pela sigla EQM, sendo EQMs a sua forma no plural (*Experiências de Quase Morte*).

Gostaria de destacar que embora esta temática esteja entranhada no meu histórico, inicialmente relutei em abordar o assunto como alguém que a vivenciara. No contexto proposto por mim, ao elaborar o projeto para o mestrado, a pretensão era abordar o assunto da forma mais genérica possível. No entanto, manter o distanciamento nas explicações estava dificultando as investigações. A princípio, quando propus desenvolver este tema no mestrado, limitei-me a explicar que me referia a uma experiência de se fazer um caminho ou percurso em direção à outra realidade, que me reportava a algo que poderia antecipar o acesso ao outro lado da vida, mas que não era a travessia de fato, questão que ficou um tanto quanto abstrata e ampla, dando margem a diversas interpretações. Isto foi amplificado pelo emprego inicial da expressão *Transcendência Espiritual* para identificar o tema, duas palavras ainda mais complexas e abrangentes.

No campo prático das Artes, a proposta inicial para desenvolver essa temática era explorar o tecido e a luz como solução formal para expressar a ideia, por meio de uma Instalação. No entanto, ao passo que a pesquisa evoluiu, acabei optando por utilizar outro material junto ao elemento luz. No lugar do tecido, foi no acetato² transparente que encontrei a solução plástica que almejava e esta “descoberta” foi essencial no direcionamento desta pesquisa. Tal alteração deflagrou também em mudanças no cronograma inicialmente proposto, tal sorte que, hoje, este trabalho passou a ser o cerne do meu esforço plástico-dissertativo.

Destaco isso porque, ao iniciar esta pesquisa, meu eixo de investigação plástico-teórica visou o desenvolvimento de uma proposta inovadora dentro da minha trajetória artística. Ao invés de prosseguir com algum tema trabalhado por mim anteriormente, iniciei no mestrado uma nova área de exploração. Por isso, esta pesquisa se tornou um grande desafio, tanto no aspecto teórico, como plástico, mas desenvolvê-la acabou por ser também altamente significativa e enriquecedora para o meu amadurecimento enquanto artista pesquisadora.

² Película ou folha de material transparente em que se escreve ou imprime o que se destina a ser reproduzido por meio de um aparelho retroprojetor. Encontrado no mercado como chapa de PVC cristal.

Realço que diante dos desafios, ao longo do primeiro semestre do Mestrado, por seguidas vezes pensei em mudar os rumos da pesquisa. Neste contexto, a minha participação nas disciplinas³ cursadas, a apresentação deste trabalho no *VIII Seminário de Pesquisa em Artes: Transições* (realizado pelo *Programa de Pós-graduação em Artes* da UFU, em outubro de 2016), assim como as orientações, seguidas de outras atividades complementares teóricas e plásticas, resultaram em importantes contribuições e foi por meio destes momentos de interlocuções que senti a necessidade de me posicionar como alguém que compartilha do universo que abordo.

Ao perceber que falar de uma experiência pessoal me dava mais propriedade para tratar de um assunto tão abstrato, tomei partido do tema. Logo, a experiência de transcendência espiritual a qual estava me referindo afunilou-se com o universo que envolve a mediunidade. Com isso, acabei incluindo nesta dissertação as minhas experiências vivenciadas neste universo, fato que rendeu um bom assunto para a pesquisa. Este posicionamento me fez perceber que, se por um lado estava dando início a uma nova pesquisa, o caráter inovador da mesma se estendia também ao campo da arte.

Em consequência de trazer o tema para meu universo particular, considerei mais prudente explicá-lo no campo da Doutrina Espírita. Assim, passei a me referir mais diretamente a uma experiência de contato com mundo espiritual, e com isso delimitei a abrangência do tema. Dessa maneira, comecei a explorar os conceitos de vida, morte e imortalidade no âmbito da Doutrina Espírita, cuja essência se firma nas comunicações espirituais ou nos contatos mediúnicos, experiência que estava chamando de *Transcendência Espiritual*.

Digo isso porque diante das visões espirituais, muitas vezes deparei-me com algo que ainda não tinha referenciais diretos no campo perceptivo. Sentia-me bastante atraída pelas imagens deste universo, geradoras de um misto de maravilhamento e estranhamento, por isso a relação entre conteúdo e forma desde sempre se mostrou muito instigante. No entanto, foi com o desenvolvimento da pesquisa que o meu olhar investigativo se apurou consideravelmente e, na tentativa de melhor verbalizar tais visões e decodificá-las plasticamente, busquei outros correlatos como suporte para tais explicações. Foi assim que

³ Disciplinas cursadas: 1) *Pesquisa em Artes*, ministrada pelo Prof. Dr. Alex Gaiotto Miyoshi; 2) *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Poéticas Urbanas Contemporâneas*, ministrada pela Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher; 3) *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Meandros da Criação*, ministrada pela Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte; 4) *Arte, Cultura e Sociedade*, ministrada pelo Prof. Dr. Renato Palumbo Dória.

conectei aspectos dessa crença com estudos científicos, trazendo reflexões sobre as *Experiências de Quase Morte* (EQMs).

Esta interligação de assuntos que envolvem a experiência de contato com outra realidade foi de enorme ganho para a pesquisa, pois tais explicações me ajudaram a adquirir um melhor repertório para *traduzir* o que era visto ou percebido em tais visões para o campo artístico.

Diante disso, optei por usar a expressão *experiência de ver a luz do Além* para designar o tema, expressão que será bastante empregada ao logo desta pesquisa. Esta expressão será utilizada porque acredito que ela permite menos duplicidade de interpretações. Isto porque, ao analisar separadamente as palavras *Transcendência* e *Espiritual*, o leque de referências que elas reportam é demasiadamente amplo. Se analisados cada um destes termos dentro do campo da arte, ambas as palavras podem ser atribuídas à fruição ou ao processo de construção de uma obra de arte, mas neste caso estão vinculadas ainda ao tema. Tal problemática se aprofunda enquanto atribuição conjunta de sentido à temática.

Esta confusão inerente à variedade de sentidos das mesmas palavras acabou travando, por um longo período, os rumos da pesquisa, mas depois de um árduo processo de investigação para evitar multiplicar as causas já numerosas de anfibiologia, empreguei definitivamente a expressão *experiência de ver a luz do Além* em substituição à expressão anterior, considerando-a mais adequada para designar o transe mediúnico e a EQM estudada pela ciência, ambos ligados a uma experiência de transcendência.

Para melhor compreensão, cabe esclarecer que os vocábulos *espiritual* e *espiritualista* referem-se ao espiritualismo. E sendo indiscutível a abrangência da ideia de *espiritualidade*, primeiramente é bom aclarar que,

[...] espiritualidade (do latim *spiritualitas*) significa a qualidade do que é imaterial, incorpóreo, e do que é contrário à noção de materialidade. Em termos de sentido, espiritualidade consiste na dimensão que traduz a necessidade do ser humano procurar e alcançar a plenitude da sua relação (e do seu compromisso) com algo que lhe é superior e que o transcende. Vulgarmente, este conceito é associado às religiões e ao sagrado, mas também pode surgir fora desse domínio, e até mesmo autonomizar-se ou integrar outras áreas da condição humana, nomeadamente a estética. A espiritualidade traduz a noção do indivíduo como ser naturalmente crente. Quando associada explicitamente às religiões, a espiritualidade consiste na relação natural do Homem com Deus (ou Deuses). O ser humano quer acreditar que não é só corpo, só matéria, e que existe algo mais para lá da sua própria condição física, experiência da e cientificamente provada (SERRA, 2013, p. 18).

Seguindo esta linha, Rui Serra aponta que “as experiências que normalmente são denominadas de espirituais, religiosas ou místicas, incluem experiências emocionais de espanto, de êxtase, de iluminação e de união, mas também de temor e medo, terror e reverência” (ibid., p. 19). Segundo ele, os eventos através dos quais é possível ter estas experiências são os rituais, a meditação, a oração, de modo mais artificial como o consumo de substâncias psicoativas, mas também através da música, da dança, da atividade artística e da contemplação.

Nesse sentido, o autor destaca que é possível afirmar que a espiritualidade consiste numa preocupação pela transcendência, por aquilo que é superior à limitação do humano, mas também implica o desenvolvimento da vida interior (espiritual, emocional, religiosa, estética) do indivíduo. E esta vida interior pode ser vista como algo fundamental para o equilíbrio do ser, “que o mantém emocionalmente saudável, que o preserva, protegendo o ego duma realidade que pode ser desafiadora, debilitante e até intimidante” (ibid., loc.cit.).

Ainda a respeito da atribuição à ideia de espiritualidade, Ana Lucia Santana ([20--], não paginado) apresenta a seguinte contribuição:

Esta expressão é normalmente utilizada em oposição ao materialismo, que engloba os que acreditam tão somente na matéria. É uma corrente filosófica que crê em Deus e na alma, na imortalidade do ser, nos princípios morais e espirituais. Não se deve, porém, confundir **Espiritualismo** com Espiritismo, erro muito comum. Todas as religiões que admitem a existência de Deus e da alma podem ser chamadas de espiritualistas, assim tanto católicos, quanto protestantes, umbandistas, adeptos do candomblé, judeus, muçulmanos, entre outros, são incluídos nesta categoria. Aliás, mesmo pessoas que não têm uma religião definida, se acreditam nestes mesmos preceitos básicos, também são consideradas espiritualistas (grifos da autora).⁴

Apesar da ideia de *Espiritualismo* englobar características tão abrangentes, pode-se afirmar genericamente que ela se refere aos que acreditam existir algo além da matéria, mas que não necessariamente acreditam na existência dos espíritos ou em suas comunicações com o mundo invisível. Por outro lado, “[...] diremos, pois, que a *Doutrina Espírita* ou *Espiritismo* tem por princípio as relações do mundo material com os espíritos ou seres do mundo invisível. Os adeptos do *Espiritismo* são *espíritas*, ou se quiserem *espiritistas*” (KARDEC, 2013, p. 13). Nesse sentido, é bom afirmar que um Espírita é, antes de qualquer coisa, um Espiritualista. No entanto, nem sempre um Espiritualista é um Espírita. Em função disso, Kardec (2013) pontuou que:

⁴ In: **InfoEscola**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/religiao/espiritualismo/>>. Acesso em: 22/02/2018.

Para se designarem coisas novas são precisos termos novos. Assim o exige a clareza da linguagem, para evitar a confusão inerente à variedade de sentidos das mesmas palavras. Os vocábulos *espiritual*, *espiritualista*, *espiritualismo* têm acepção própria e bem definida. Dar-lhes outra, para aplicá-los à *Doutrina dos Espíritos*, fora multiplicar as causas já numerosas de anfibologia. Com efeito, o espiritualismo é o oposto de materialismo. Quem quer que acredite haver em si alguma coisa mais do que matéria, é espiritualista. Não se segue daí, porém, que creia na existência dos espíritos ou em suas comunicações com o mundo invisível. Em vez das palavras *espiritual*, *espiritualismo*, empregamos, para indicar a crença que vimos de referir-nos, os termos *espírita* e *Espiritismo*, cuja forma lembra a origem e o sentido radical e que, por isso mesmo, apresenta a vantagem de ser perfeitamente inteligíveis, deixando ao vocabulário espiritualismo a acepção que lhe é própria (p. 13, grifos do autor).

Assim, ao falar de *Espiritismo* neste trabalho, estou me referindo a uma experiência de religiosidade, a uma crença. No entanto, quando trato das EQMs, acabo estabelecendo conexão com estudos científicos; por isso, ao abordar conjuntamente crença e ciência, considerei demasiadamente complexo usar a expressão *Transcendência Espiritual* para me referir ao assunto tratado. Esta ressalva deveu-se ainda à proximidade semântica dos vocábulos *espiritual* e *Espiritismo*. Em função disso, optei por chamar esta experiência de contato com outra realidade de *experiência de ver a luz do Além*, como dito anteriormente.

Não obstante, o termo *espiritual* continuará sendo usado nesta pesquisa, uma vez que engloba de forma ampla e genérica a crença em questão. Digo isso porque, particularmente, penso que a EQM pode ser descrita como uma experiência transcendental e, por isso mesmo, compreendida sob o rótulo de *espiritualidade*.

O termo transcendência também continua a ser empregado isoladamente, mesmo porque ele designa a qualidade do que é transcendente, referindo-se a algo que vai além, que transcende os limites da experiência possível. E neste trabalho, ambas as experiências, tanto a EQM como a vidência mediúnica, envolvem algo que transcende a realidade imanente. Nesta pesquisa, só optei por não utilizar os termos conjuntamente, uma vez que juntos eles evocam questões ainda mais complexas.

Em função de optar por trabalhar um tema tão abstrato, uma última questão deve ser aqui enunciada. Se por um lado esta investigação remete a uma ideia que engloba uma dimensão espiritual, imaterial e não física, por outro, alude para o plano físico da visualidade na dimensão artística. Neste aparente paradoxo no âmbito das possíveis relações entre arte e o tema em questão, acabei adotando duas formas distintas de pensar a questão da imagem, uma pela representação figurativa e outra pela abstrata, sendo que foi na associação de ambas as formas que encontrei a solução compositiva na construção da Instalação que entreguei ao público.

Acrescento ainda que, para quem tem uma visão diferente sobre a vida após a morte da qual trato neste trabalho, há muito que estranhar a abordagem desta pesquisa. Em função disso, dependendo do ponto de vista do leitor, este trabalho pode ser interpretado no campo da fixação ou de uma narrativa testemunhal. Independentemente de qualquer posição, quero apenas destacar que simplesmente parto de uma crença para realizar um trabalho artístico e, assim, uso tal convicção como motivação.

Gostaria de frisar ainda que, embora tenha avançado significativamente nesta nova empreitada, esta pesquisa não se apresenta como almejada. Porém, ainda assim, creio que ela traz informações altamente enriquecedoras a respeito do universo que abordo, bem como da pesquisa plástica que envolveu estudos sobre luz, sombra e projeção.

Outro aspecto que gostaria de ressaltar neste trabalho é que em muitos pontos da pesquisa fiz uso de citações de teses e dissertações de origem portuguesa, optando por mantê-las na íntegra. Assim, ao longo do texto é possível perceber trechos em que fica nítida a diferença da língua portuguesa de origem lusitana e da língua portuguesa brasileira.

Por fim, cabe acrescentar que em função dos desafios empreendidos para desenvolver este trabalho, os quais se deveram ao tema abstrato, à proposta de construir algo que considero totalmente novo dentro da minha trajetória artística (tanto no campo teórico, como plástico) e ao meu posicionamento diante do universo temático (questão delicada para mim), esse período de investigações – compreendido entre o meu ingresso no Mestrado, em março de 2016, até o presente momento –, foi muito significativo, causando uma reviravolta no modo como até então eu lidava com minhas próprias questões espirituais e com as coisas que permeiam a minha criação artística.

Em função disso, gostaria de salientar que o trabalho abraça importantes passos desta trajetória poética, desde as análises do projeto elaborado para o Mestrado, à empreitada por desenvolver esta pesquisa, à investigação das questões de fundo que a sustentam, à realização dos experimentos práticos que culminaram na *descoberta da forma* até à execução do trabalho prático final.

Por isso, considereei enriquecedor fazer uma retrospectiva dos rumos investigativos decorridos. Creio que este posicionamento auxilia na compreensão da personalidade da abordagem trabalhada, mas também é importante para aclarar alguns posicionamentos tomados para que esta pesquisa tomasse o corpo que agora é apresentado. Com tal retrospectiva, meu intuito é demonstrar também o porquê da valoração da memória e do seu processo criativo.

INTRODUÇÃO

Sob o título *Presença do “Invisível”*: *Instalação em poéticas visuais*, este trabalho de mestrado teve como objetivo prático a construção de uma Instalação em que a principal referência para a sua criação foi a exploração do elemento luz. A motivação poética para trabalhar com este elemento no campo da arte adveio do universo da espiritualidade e, neste âmbito, houve um aprofundamento teórico- reflexivo acerca das experiências de contato com o *Além*, especificamente sobre visões espirituais. Tal experiência foi aqui analisada sob o ponto de vista da religiosidade e da ciência, em particular, o transe mediúnico e a *Experiência de Quase Morte* (EQM), como se pretendeu demonstrar durante a pesquisa. Houve, neste caso, a pesquisa da luz como objeto de estudo, por isso ela foi investigada tanto no aspecto visual/plástico, como simbólico.

Ao direcionar minha busca iconográfica para a luz, em especial para a sua visualidade no transe mediúnico e na EQM, constatei que a sua percepção em ambas as situações é tida como positiva e agradável. Nestas experiências, há casos em que a luz captada é atribuída à presença de um ser superior ou celestial. Neste cenário, pode-se dizer que existe uma forte vinculação da luz com a ideia do sagrado e foi neste sentido que muitos direcionamentos foram dados.

Diante de um aprofundamento investigativo sobre a visualidade das manifestações da luz no contexto em questão, observei que existem muitas variações formais atribuídas a tais percepções, o que chamei de ambiguidade da forma. E foi justamente nesta característica que encontrei o ponto essencial para a criação plástica da Instalação e para as minhas interlocuções teóricas.

A compreensão dessa forma ambígua motivou, assim, minha busca por uma *forma de significação* para este universo. Em consequência, cabe destacar que enquanto recurso compositivo, a luz foi trabalhada junto às esculturas e, através dessa associação, foi evidenciada também a sombra e a projeção de imagens.

Estando ancorada na linha do *sobrenatural* ou na fronteira entre a vida e o para além da vida, para alcançar meu objetivo nesta dissertação, elaborei um trabalho de pesquisa bibliográfica envolvendo literaturas existentes na doutrina cristã conhecida por *Espiritismo Kardecista*. Há de minha parte uma particular vivência neste contexto, o que venho a explicar com mais profundidade ao longo do presente trabalho. No que refere ao campo da ciência, o foco foi para EQMs, que podem ser sucintamente definidas como experiências relatadas por

peessoas que estiveram no limiar da morte (muitas vezes foram consideradas clinicamente mortas), mas sobreviveram, dando continuidade à sua existência.

Ao buscar meios para estudar as experiências espirituais ou transcendentais, minha intenção foi encontrar formas mais adequadas para representar este fenômeno no campo artístico, dado que a minha motivação para a criação plástica está intrinsecamente relacionada ao meu desejo de valorar o que chamei de *a forma de significação* para este universo. Como proposta prática, meu objetivo foi trazer para o campo plástico da Instalação este tema inteligível e abstrato que está baseado nas comunicações espirituais, sobretudo, as que se dão com visões de *seres de luz*.

Como recurso formal para desenvolver esta temática e transmitir tal ideia, foi então utilizado um material transparente como princípio de modelagem escultórica (o acetato) e, a partir dele, foi trabalhada a luz, a sombra e a projeção. Assim, a obra intitulada *Presença do "Invisível"* foi construída pela combinação de esculturas humanas transparentes com luzes intermitentes, resultando em um jogo de projeções em um ambiente em penumbra. Esta obra é o resultado prático dessa pesquisa de mestrado, em que a luz, meu objeto de estudo, foi explorada junto às esculturas para modificar o ambiente diante do espectador.

Nesta busca pelo que chamo de *forma de significação*, aprofundi-me na Doutrina Espírita porque foi justamente nela que encontrei as explicações para a variação da forma espiritual. E também, porque a meu ver, tal doutrina apresenta uma explicação mais clara e objetiva sobre o que julgo ser a vida após a morte, o *Além* e sobre o processo das comunicações espirituais. Há como justificativa, ainda, o fato de ter vivenciado a experiência da mediunidade neste âmbito.

Diante deste contexto, o assunto desta pesquisa foi abordado em três capítulos. No primeiro, intitulado *No Campo do Intercâmbio*, foram tratados conteúdos que estão intrinsecamente relacionados ao tema. No item *1.1 Arte e Espiritualidade: Bill Viola*, falo de um artista que tem na *espiritualidade* a sua motivação poética, o qual foi importante na medida em que me fez perceber questões similares presentes na minha pesquisa. Aprofundo em Bill Viola e em algumas obras produzidas por ele, no caso as videoinstalações *Tristan's Ascension*, *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)* e *Três Mulheres*, por encontrar nelas um pilar de sustentação para este trabalho. Acrescento também que tal escolha vai além da temática explorada pelo mesmo, como é o caso do quesito temporal explorado por ele em suas obras, recurso que serviu de parâmetro para a construção do meu trabalho.

No item *1.2 O Universo da Temática*, trago as ideias centrais acerca de Crença, Religiosidade e Ciência, introduzindo neste ponto alguns aspectos essenciais para a compreensão da pesquisa em tais campos. Como a temática escolhida é um tanto polêmica e muitas vezes os assuntos vinculados a esta área ficam restritos ao campo da crença, sendo frequentemente tidos como fantasiosos, no item *1.2.1 Ciência e Espiritualidade: Impasse?* faço inferências sobre a Ciência, estabelecendo conexões deste assunto com um dos objetivos desta pesquisa, que é instigar reflexões sobre a vida e o além da vida, sobre o que há além da matéria. Nesse sentido, trago apontamentos sobre estudos científicos que estão sendo desenvolvidos nesta área, principalmente ao que diz respeito às EQMs, como as reflexões de Raymond Mood, visando estabelecer uma ponte entre *Ciência e Espiritualidade*.

No item *1.2.2 Espiritismo: Contexto Histórico*, aprofundo as reflexões sobre o tema e adentro no universo da Doutrina Espírita. Diante disso, trago alguns apontamentos imprescindíveis para a melhor compreensão do *Espiritismo* e de seus princípios básicos⁵. Assim, abordo a questão da vida após a morte segundo tal visão e, no mundo dos espíritos (ou desencarnados), a fim de aclarar a noção de reencarnação, objetivando fazer algumas considerações sobre a constituição dos espíritos e sobre mediunidade, uma vez que tais assuntos são necessários para explicar o princípio das comunicações espirituais ou mediúnicas.

Definidos estes pontos principais, no item *1.2.2.1 Relatos: Contatos Espirituais e o Trabalho de Varredura*, relato minhas experiências particulares com o trabalho mediúnico na equipe de *Varredura*⁶, falo desta modalidade de trabalho, da metodologia utilizada, do seu contexto histórico, principalmente ao que tange à cidade de Uberlândia (MG). Neste contexto, trago algumas reflexões fundamentadas em Allan Kardec, Chico Xavier, Zalmino Zimmermann e Lamartine Palhano Jr., entrelaçando o assunto com a minha proposta artística.

⁵ Segundo Rocha (2012, p. 36), “[...] os pontos principais da Doutrina Espírita podem ser sucintamente descritos da seguinte maneira: Deus, criador do Universo; o mundo espírita, habitado pelos Espíritos desencarnados; a encarnação e reencarnação dos Espíritos na Terra e em outros mundos; o melhoramento progressivo dos Espíritos, que passam pelos diversos graus da hierarquia espírita até atingirem a perfeição moral; a relação constante dos Espíritos desencarnados com os homens (Espíritos encarnados); a existência do perispírito, como envoltório semimaterial do Espírito, e os ensinamentos morais dos Espíritos Superiores, que podem ser sintetizados, como os do Cristo, na máxima evangélica fazer aos outros, o que queremos que os outros nos fizessem”.

⁶ Como médium, tenho aptidão para alguns tipos de fenômenos, dentre os quais se destacam a *clarividência*, que é faculdade de ver os espíritos e a *clariaudiência*, que é a capacidade de escutar. Assim, trabalhei com diferentes equipes por mais de 07 (sete) anos, mas, recentemente, dei uma pausa nesta atividade, sendo que a minha última atuação foi realizada no *Centro Espírita de Recuperação Física e Espiritual Dr. Kawanovisky*, em Uberlândia/MG, o qual segue a linha Kardecista. Dentro desta linha, a minha atividade mais frequente foi com o trabalho de *Varredura*, hoje também chamado de *Tratamento Espiritual a Distância* (TED). Segundo Lamartine (1998), varredura no Espiritismo é a operação psíquica de emissões de raios mentais capazes de vasculhar o alvo, detectando a sua natureza, as causas e realidades, usualmente escondidas à percepção comum.

Arelado a estas questões, fecho o primeiro capítulo com o item *1.2.2.2 As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: Seres de Luz e Outros*, no qual abordo as propriedades que regem as mutações espirituais. Como nesta pesquisa o aspecto visual dos espíritos é de fundamental importância, trago apontamentos sobre a variação formal revelada por eles ao se manifestarem. Nesse contexto, abordo inferências de Zimmermann (2017) apontadas no livro *Perispírito*, obra de grande importância para os rumos investigativos desta pesquisa. Aqui destaco também que a possibilidade de alterar a indumentária *perispiritual* é limitada ao padrão evolutivo, intrínseco a cada alma, pois o Espírito só pode adequar-se *perispiritualmente* aos moldes que dialogam com suas vivências pretéritas e atuais, ou seja, com a sua realidade íntima. Nesta parte, foco na manifestação dos *seres de luz* e pontuo as bases teóricas que fundamentaram a plástica da minha criação.

No capítulo dois, intitulado *Entre a Ideia e a Experiência: O Caminho da Composição e da Arte*, estão vinculados os assuntos pertinentes ao elemento luz, sombra, projeção de imagens e esculturas, além de questões relacionadas aos experimentos plásticos realizados. Tais elementos e componentes formais são analisados enquanto recurso compositivo para a criação da Instalação, sendo também associados à questão simbólica que permeou todo o processo, entrelaçando a motivação poética com memória e processo criativo.

No item *2.1 Influências no Processo de Criação: Acasos e Relatos*, falo do processo construtivo e dos procedimentos escultóricos adotados, traçando uma ponte entre o processo de criação e os acasos na criação artística. Neste contexto, trago reflexões de Cecília Almeida Sales, Fayga Ostrower e Denis Leon. Discorro também sobre a importância do papel da memória e limito-me a descrever plasticamente as esculturas transparentes e as projeções dela resultantes.

Já no item *2.2 A Dicotomia da Forma*, abordo as relações simbólicas vinculadas à criação. Com isso, analiso a variedade das formas plásticas e das projeções obtidas com o experimento, estabelecendo conexões das mesmas com a iconografia do Espiritismo. Dessa forma, quesitos como a forma humana, a relação figuração/abstração, questões de gênero, faixa etária e outras são abordadas neste contexto.

Tendo em vista que a luz é um poderoso instrumento de sublimação estético-artística para este trabalho, no item *2.3. A Luz, Aspectos Plásticos e Simbólicos* falo da luz no campo da Arte e, para tanto, destaco a importância da famosa escultura de Gian Lorenzo Bernini, chamada *Êxtase de Santa Teresa*, obra de grande referência para esta pesquisa. Aqui abordo também obras de Olafur Eliasson e Anila Quayyum Agha, estabelecendo conexões de tais obras com o trabalho realizado.

Como a luz ganha uma importância fundamental no meu trabalho, pois, além de ser usada como recurso compositivo na Instalação, possui também uma grande carga simbólica (faz referência à expressão *ir para a luz* e ao contato com *seres de luz*), discorro sobre esta sua representação simbólica. Ao mesmo passo, abordo a importância da sombra, não somente pela relação que ela estabelece com a luz, mas porque esses dois elementos suscitam reflexões bastante metafóricas, principalmente com o assunto em questão.

Nesta parte da pesquisa também abordo alguns conceitos elementares de fenômenos ópticos de interação da luz com a matéria, sempre focando nos aspectos que considero essenciais para este trabalho. Trago algumas considerações sobre cor-luz e a monocromia, características essenciais para explicar a gradação de cor presente em objetos transparentes e/ou translúcidos quando expostos à iluminação, bem como nas imagens/sombras geradas ou projetadas a partir delas. Quando abordo a luz e a sombra nesta pesquisa, destaco o processo que engloba a visão humana, ressaltando a importância da luz sobre o material no qual ela incide, neste caso, o material transparente utilizado para a confecção das esculturas.

No item *2.3.1 Regina Silveira: Projeção, Luz e Sombra*, a partir de diversos aspectos, estabeleço um diálogo mais abrangente com os trabalhos desta artista, trazendo alguns apontamentos sobre a sua produção e destacando a importância da luz e sombra em seu trabalho, com o foco em seus trabalhos mais recentes, que são as projeções luminosas. Em função da identificação com as questões plásticas trabalhadas pela artista, ao enveredar pelo seu universo, destaco ainda a forma como ela pensa e planeja suas instalações, método que me serviu de fonte de aprendizagem.

No último capítulo, denominado *Reflexões Espaciais, Criação e Execução da Instalação: Análise Formal e Poética*, reuni assuntos relativos à Instalação, aos estudos espaciais para a construção da obra, bem como sobre a execução do trabalho prático que apresentei ao público. Dessa forma, no item *3.1 Instalação: Conceito e Experiências* falo sobre a opção da Instalação como forma de expressão para este trabalho no Mestrado e faço um aprofundamento teórico sobre esta linguagem artística no campo das Artes Visuais.

Neste contexto, discorro ainda sobre a Instalação *Velar/Revelar*, realizada em 2013 no curso de *Artes Visuais* da UFU, para justificar os meus primeiros passos rumo à linguagem da Instalação, assim como da minha primeira experiência com o uso do elemento luz em um trabalho. Destaco também como essa experiência anterior ampliou os meus conhecimentos

sobre técnicas escultóricas, questões luminotécnicas⁷, expográficas e outras – o que foi um diferencial nesta fase atual.

Em suma, se no capítulo anterior falo do experimento, focando principalmente nas formas isoladas, ou seja, na análise formal dos objetos escultóricos e das projeções deles resultantes, neste capítulo o foco recai na espacialidade da obra, em questões técnicas e de integração espacial. Além destas questões, retomo como surgiu a motivação poética que abordo nesta pesquisa, introduzindo a rede de conexões vinculadas à realização do meu trabalho mediúnicamente com a equipe de *Varredura* no período que compreendeu o fazer da Instalação *Velar/Revelar* (2013).

Nesse sentido, no item 3.2. *Estudos: Instalação Presença do “Invisível”* destaco as simulações em computação (maquetes virtuais) e os ensaios práticos realizados no MUnA, espaço que selecionei para a realização do trabalho plástico final. Por meio deste material, mostro o processo de construção que permeou a construção da Instalação: falo dos estudos realizados como instrumentos para antever problemas e antecipar soluções para a execução do trabalho final, bem como a valorização do processo, do *panejamento* e plano de execução, considerados essenciais ao se tratar de uma proposta que engloba a linguagem da Instalação. Além disso, demonstro também que, para a finalização do processo de criação, estudos de iluminação no espaço físico escolhido foram fundamentais, assim como a definição de estratégias expográficas.

Em 3.3 *Presença do “Invisível”: Descrição Formal*, apresento o trabalho realizado, desenvolvendo reflexões a nível iconográfico. Já no item 3.4 *Presença do “Invisível”: Análise Poética*, aponto aspectos relativos às questões iconológicas, explicando os paradoxos que orientaram o processo criativo e trazendo reflexões sobre a obra realizada, minhas proposições com este trabalho, expectativas e outras questões pertinentes que surgiram ao longo de sua criação/realização.

Na somatória destes três capítulos, todos os assuntos foram desenvolvidos com a intenção de aclarar as questões motivacionais e experimentais que orientaram a construção do trabalho prático-teórico que realizei. Assim, o resultado das minhas investigações e reflexões enquanto artista pesquisadora acerca do universo que fundamentou o meu fazer artístico é o que aqui está a ser apresentado.

⁷ Estudo da aplicação da iluminação artificial tanto em espaços internos como externos.

1. NO CAMPO DO INTERCÂMBIO

1.1 Arte e Espiritualidade: Bill Viola

Nesta pesquisa, não poderia deixar de falar de obras relacionadas ao eixo poético que a orienta. Por isso, optei por aprofundar as minhas investigações sobre o artista contemporâneo Bill Viola, destacando algumas obras produzidas por ele nos últimos 15 anos. Tal escolha se justifica pela sua amplitude e, também, porque o meu interesse em seus trabalhos vai além do universo temático do artista. Apesar de Viola trabalhar com vídeo e minha linguagem artística ser a Instalação, destaco que tal seleção resultou em um campo fértil de investigações para esta pesquisa, como também para a minha criação plástica. Acrescento que, ao longo desta pesquisa, outros artistas abordados foram igualmente contribuintes, porém sem maior aprofundamento. Tais aportes estão incorporados ao longo desta dissertação e, em grande parte, estão mais vinculados às soluções formais encontradas para a minha criação plástica.

Bill Viola é um vídeoartista norte-americano contemporâneo, nascido em 1951, em Nova Iorque. Seus trabalhos consistem em vídeos que empregam alta tecnologia e, no entanto, apresentam uma linguagem simples e direta. Tendo iniciado os seus trabalhos na década de 1970, desde então faz uso do vídeo para explorar o fenômeno da percepção sensorial como um caminho para o autoconhecimento. Suas obras possuem apelos ligados às experiências universais humanas, como o nascimento, a morte, a agonia, o êxtase e demais aspectos da vida humana. Assim, ele retrata pessoas no limiar de um acontecimento e seus trabalhos apresentam personagens em uma trajetória narrativa.

Angela Grandó⁸ considera Bill Viola como

[...] uma das figuras referenciais no desenvolvimento do vídeo como um gênero de arte contemporânea, tanto pela profundidade dos temas que toca, como pela virtuosidade técnica com a qual constrói seus trabalhos. Essa virtuosidade técnica inclui o vídeo de canal único, instalações, projeções, experiências sonoras e musicais, geralmente ligadas à exploração da pluralidade de interesses do artista: nas tradições budistas, algo do sufismo, assim como experiências armazenadas de visitas as Ilhas Salomão, Indonésia, Japão, Austrália, Fiji, Tunísia, Índia etc. Tudo isso mesclado por um sincretismo californiano voltado para uma fusão holística entre arte, filosofia e religião, como pintura, cinema, teatro e escuta sensível do mundo, direcionou Viola à investigação artístico-filosófica sobre as emoções humanas como índices da forma de autoconhecimento das questões limítrofes do ser humano, como nascimento e morte, beleza e horror (p. 75).

⁸ Professora titular do *Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)*, com Doutorado em História da Arte Contemporânea pela *Université de Paris I - Sorbonne* (2002) e Mestrado em História da Arte pela *Université de Paris I - Sorbonne* (1998). O excerto ora apresentado foi retirado do artigo intitulado *Bill Viola ou como o vídeoartista imerge o espectador em suas obras*. **Revista Farol**, n.16 (2016). Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/14857/10653>>. Acesso em: 14/12/2017.

Há que se considerar que os temas explorados pelo artista, de certo modo, têm raízes profundas em acontecimentos que marcaram a sua vida e acabaram por influenciar a sua criação artística. Sobre tal aspecto, Grando (loc. cit.) salienta:

Os vídeos de Viola convidam a uma experiência interior. Em sua obra, a partida está repetidamente ligada à vida e à morte, ao encontro (ou à conexão) entre o inconsciente e o consciente. Os temas abordados podem partir de situações pontuais e pessoais, como a morte da mãe ou o nascimento de um filho. Para além disso, Viola não se detém na descrição de nenhuma história imediata, mas olha para a complexidade da percepção humana e põe o foco sobre aqueles estranhos e esporádicos momentos em que um indivíduo experiencia uma profunda transformação e sabe, com implacável certeza, que nunca nada será o mesmo, “que foi iluminado por uma revelação plena de significado”.

Em uma entrevista dada ao jornal *O Globo.com*⁹ (2014), por exemplo, Viola relata que aos seis anos de idade, durante uma viagem de férias com a família, por pouco não morreu afogado ao cair acidentalmente em um lago e, apesar de ter sido socorrido pelo seu tio, no momento em que ficou debaixo d'água, não sentiu medo. Ao contrário, teve uma sensação de bem-estar e fascinação pela descoberta de um mundo novo na lentidão submersa. Para ele, este tipo de experiência é algo que nunca se esquece e afirma que hoje não tem medo da morte, pois isso já lhe aconteceu antes, ou seja, já vivenciara experiências próximas a ela.

Sobre o mesmo episódio, Viola destaca que quando perdeu a consciência, teve uma sensação de plenitude, na qual viu sob as águas “quase como um sonho, cores iridescentes e luzes” (desintegração lenta de formas), imagens de uma beleza extraordinária que a partir de então, não cessaram de recorrer. Sobre tal fato, Grando (ibid., p. 80-81) conclui que “é impossível não ligar a isso o encadeamento em seus vídeos, de cenas recorrentes com corpos submersos, que tanto criam o efeito de queda na água quanto o de remontar à superfície”.

Outro episódio que Viola conta, refere-se ao ano de 1991, quando vivenciou a morte de sua mãe e o nascimento de seu filho nove meses depois, influenciando sobremaneira a sua arte. Este contexto o inspirou a fazer três obras, nas quais ele trabalha com imagens do nascimento de seu filho e da agonia de sua mãe (*The Passing*, 1991; *The Nantes Tryptic*, 1992 e *Heaven and Earth*, 1992).

⁹ VIOLA, Bill. Retrospectiva de Bill Viola em Paris mostra a permanente reinvenção do vídeoartista americano. In: **O Globo.com**. 2014. Entrevista concedida a Fernando Eichenberg. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/retrospectiva-de-bill-viola-em-paris-mostra-permanente-reinvencao-do-videoartista-americano-11886245#ixzz50aj3pxHa>>. Acesso em 07/12/2017.

Em uma entrevista concedida a Rafael Gomes para a *BBC Brasil.com*, em 2003¹⁰, Viola explica que através do seu trabalho procura dissecar emoções por meio das imagens e, com isso, levar os observadores a terem uma experiência “muito particular e pessoal”. Por essa razão, ele faz uso constante de imagens em câmera lenta. Nesse sentido, Viola afirma que ao tornar uma experiência mais lenta, possibilita penetrar e perceber essa coisa, tal como um sorriso rápido. Assim, ele coloca: “Um pequeno sorriso, que na vida real dura dois segundos, eu com a minha câmera fazemos durar dois minutos”. Em outro trecho da entrevista, ele aponta: “Meu trabalho tenta introduzir as pessoas às dimensões invisíveis da vida. Invisíveis porque não são perceptíveis para nós, como as coisas que acontecem rápido demais para nós vermos”.

Talvez seja por esta característica marcante em seu trabalho que Grando (*ibid.*, p. 77) destaca:

É possível dizer, sem correr grande risco, que o trabalho de Bill Viola contribui decisivamente para que o vídeo se estabeleça como uma forma vital da arte contemporânea se comunicar com um amplo público e permitir que os espectadores experimentem o trabalho de maneira direta e pessoal. As videoinstalações de Viola – ambientes completos que envolvem o espectador em imagem, som e espaço-tempo – utilizam as últimas tecnologias para explorar o fenômeno da percepção dos sentidos como um caminho para o autoconhecimento.

Sobre o trabalho de Viola, Grando (*ibid.*, p. 80) salienta que o mundo, o cosmos do artista, oscila entre o sublime, o hostil e o mágico e que o “seu trabalho faz eco com o mundo constituído dos quatro elementos, a terra, a água, o ar e o fogo (como sob a luz dos filósofos gregos)”.

Outra observação de Grando (*ibid.*, p. 78) a respeito do universo que envolve o trabalho do artista é a seguinte:

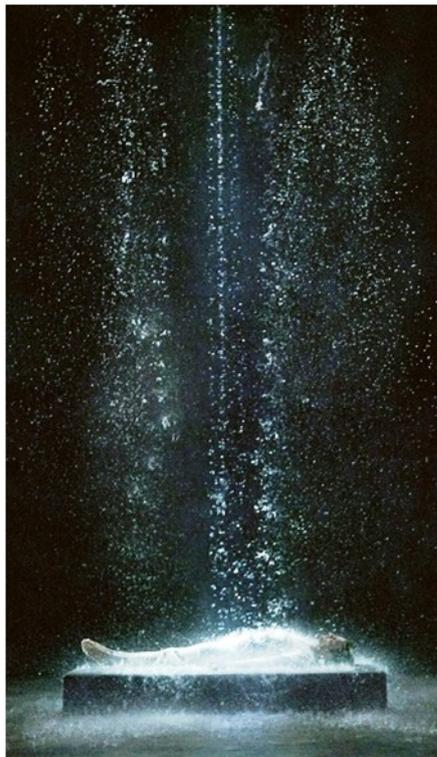
Digamos que a questão de sua pesquisa seja o sentido da vida, no que se poderia chamar “a vida das imagens”. Cada trabalho deve trazer as marcas de um processo que reponha e atualiza o sentido de estados de consciência. O que se oferece a nós não se deixa enredar no jogo das belas impressões, ao contrário, nos exige também um trabalho para se chegar a um sentido, para lidar com a obra que não aceita a harmonia das certezas preestabelecidas e questiona os enigmas do sublime.

¹⁰ VIOLA, Bill. Bill Viola leva videoarte 'espiritual' a National Gallery. **BBC BRASIL.com**, Brasília, 23 out. 2003. Entrevista concedida a Rafael Gomez. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/031023_violarg.shtml>. Acesso em: 07/12/2017.

Ainda a respeito do trabalho de Viola, Jérôme Neutres – curador da exposição *Retrospectiva de Bill Viola em Paris mostra a permanente reinvenção do vídeoartista americano*¹¹ –, afirma que em sua obra há recorrências temáticas e que ele está na busca permanente do questionamento sobre a percepção, sobre a verdadeira realidade do que vemos.

No trabalho *Tristan's Ascension*¹² (2005), reapresentado nesta retrospectiva (2014), o artista retrata um corpo que se eleva sob uma força invisível no espaço, seguindo o mesmo sentido de uma água que sobe. Esta vídeoinstalação, com duração de dez minutos, foi inspirada em *Tristão e Isolda*¹³ e tem o seu início marcado pela presença de uma pessoa que mais parece uma figura branca deitada sobre uma superfície plana, na qual gotas de água vão surgindo e, gradativamente, são transformadas em uma torrente invertida. Com isso, a composição vai se alterando até que, ao fim, a presença da água deflagra a ausência da pessoa, simbolizando a ascensão da alma após a morte, tal como mostra a sequência de imagens a seguir (figuras 1 a 4).

FIGURA 01: VIOLA, Bill. *Tristan's Ascension*
(The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005.



Fonte: ART BLART (site), 2010.

¹¹ A exposição, realizada em 2014 no *Grand Palais*, foi uma retrospectiva que contou com mais de 20 obras produzidas por Bill Viola nas últimas quatro décadas. Cf. nota de rodapé n. 09.

¹² *Ascensão de Tristão* (tradução nossa).

¹³ Ópera de três atos composta por Richard Wagner entre 1857 e 1859, baseada na obra do poeta medieval alemão Gottfried von Strassburg sobre a lenda.

FIGURA 02: VIOLA, Bill. *Tristan's Ascension*
(The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005.



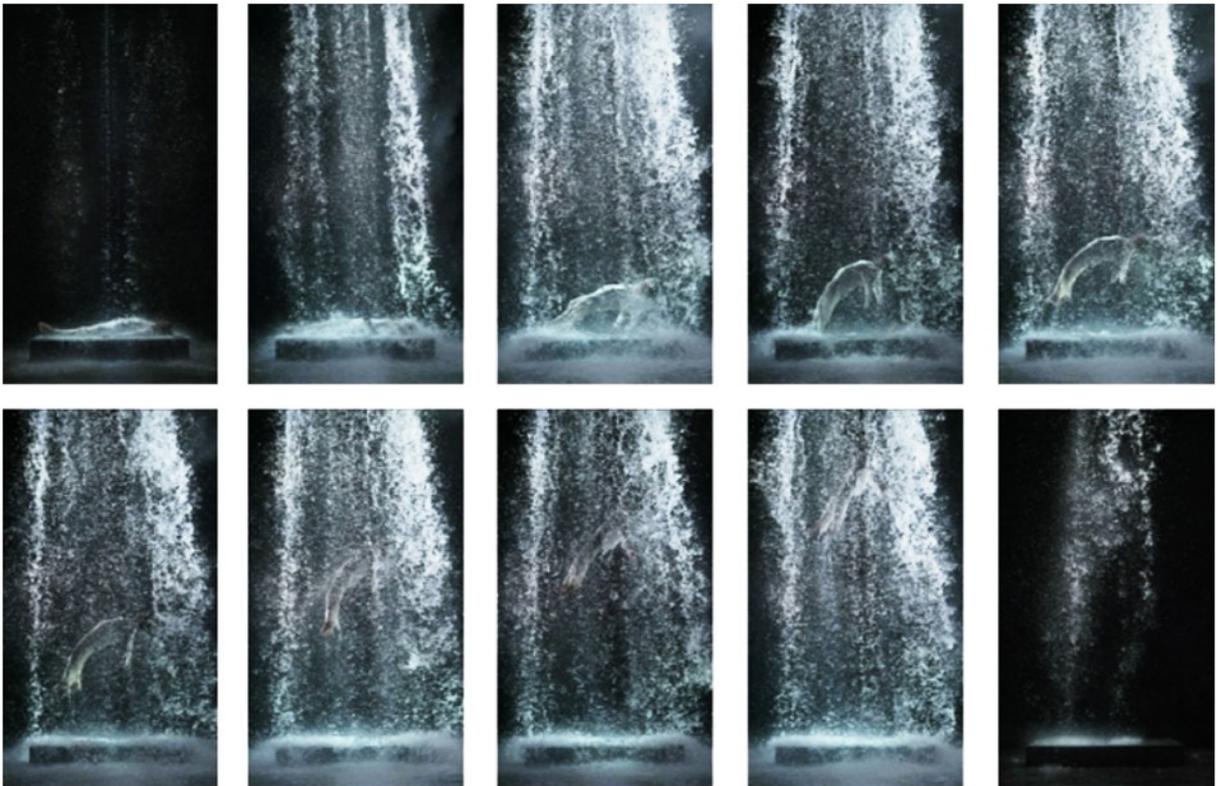
Fonte: ART BLART (site), 2010.

FIGURA 03: VIOLA, Bill. *Tristan's Ascension*
(The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005.



Fonte: ART BLART (site), 2010.

FIGURA 04: VIOLA, Bill. Stills from *Tristan's Ascension*, 2005.



Fonte: ARTE Y PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO (site), 2013.

Apesar do meu trabalho artístico não contemplar nada sobre vídeo, o que me interessa em Viola, além do eixo temático explorado pelo artista, é a maneira como ele trabalha o tempo em suas obras e também o modo como ele resolve muitas de suas composições. Em vários dos seus trabalhos, a presença de um único elemento deflagra o acontecimento simbólico da cena, tal como acontece em *Tristan's Ascension* com o surgimento do elemento água. Na realização da minha Instalação, procurei fazer algo similar, porém, usando o elemento luz, o que venho a abordar nos capítulos subsequentes desta pesquisa.

Embora a minha temática tenha um foco mais estreito e por isso, mais específico do que o explorado por Viola, encontrei referências significativas em seus trabalhos. Por essa razão, foi difícil selecionar, dentre tantas obras, apenas algumas como suporte ou referência para esta pesquisa.

Outro trabalho do artista que gostaria de citar é a vídeoinstalação *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)*, criada para a *Catedral de São Paulo*, em Londres – uma construção do século XVII. Trata-se de uma obra com quatro telas de plasma verticais dispostas lado a lado no espaço reservado para os mártires da igreja, uma área que fica ao fundo da nave leste da catedral, espaço designado para a contemplação e meditação.

Esta obra é apresentada sem som e as imagens são lentas e calmas. Em cada uma das telas o tempo da cena é alterado, desacelerado, tal qual a maioria dos trabalhos do artista. Cada uma das cenas, com duração de aproximadamente sete minutos, apresenta uma pessoa exposta à ação extrema de elementos naturais.

Segundo texto publicado na Revista *Público*¹⁴, em 26 de maio de 2014, tal vídeoinstalação foi encomendada¹⁵ pela *Catedral de São Paulo*, que está habituada a comissariar peças de arte contemporânea como forma de explorar “a relação entre a arte e a fé”, o que pode ser comprovado no site da igreja¹⁶, que contém informações sobre outros artistas que também expuseram ali, tais como Yoko Ono, Antony Gormley ou Rebecca Horn.

A respeito da obra, Viola destaca que tais vídeos são marcados por três momentos: “Ao início, o mártir está deixado à sua sorte num lugar horrível enquanto é agredido pela água, pelo fogo, pelo ar ou pela terra. Depois, sente uma força interior que o faz resistir fisicamente a essa agressão, e por fim, está cansado, pálido, mas sereno”. Nesse sentido, aponta: “Decidimos representar o mártir não do ponto de vista do espectador, mas do seu espaço interior”. Com isso, o artista quis mostrar o momento de libertação dos mártires, não o de seu sofrimento (figuras 5, 6 e 7).

FIGURA 05: VIOLA, Bill. *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)*, 2014.



Fonte: ZUPI, Revista de Arte e Criatividade (site), 2014.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/05/26/culturaipilon/noticia/bill-viola-criou-martires-em-video-para-a-catedral-de-sao-paulo-1637224>>. Acesso em: 11/12/2017.

¹⁵ Além de *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)*, exposta em 2014, Bill Viola expôs anteriormente a obra *Tempest* (Tempestade) em 2008 e, em 2016, a Instalação *Mary*, também criadas a pedido da Catedral.

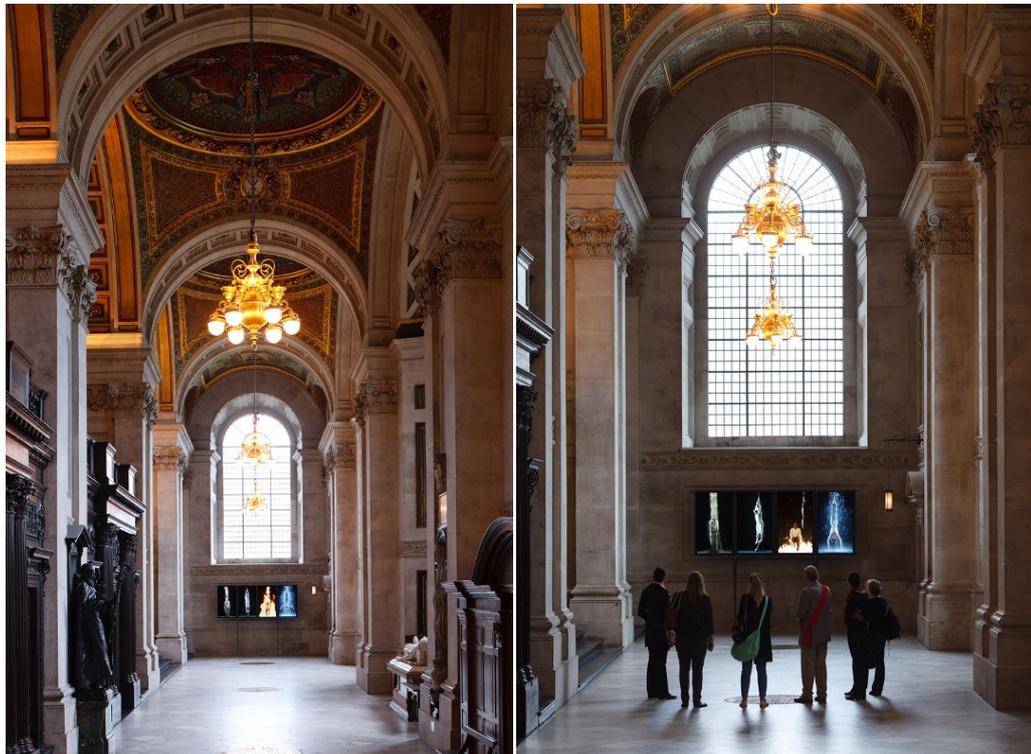
¹⁶ Cf. <<https://www.stpauls.co.uk/history-collections/the-collections/arts-programme>>.

FIGURA 06: VIOLA, Bill. *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)*, 2014.



Fonte: ZUPI, Revista de Arte e Criatividade (site), 2014.

FIGURA 07: VIOLA, Bill. *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)*, 2014.



Fonte: ZUPI, Revista de Arte e Criatividade (site), 2014.

A força expressiva de *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)* é potencializada pelo espaço em que ela se encontra: o fato da obra estar em uma Igreja traz o elemento do sagrado, não sendo necessário confessar a fé católica para entender o sacrifício que é colocado e aceito com resignação. Particularmente, o elemento mais sedutor deste trabalho é o momento dos acontecimentos retratados. Viola não nos mostra o que se passa na cabeça da pessoa, mas a sua obra nos leva a esta reflexão. Percebemos que há algo de transcendente acontecendo ali; as pessoas parecem estar em uma espécie de êxtase e Viola consegue retratar essa questão muito bem. Ou melhor, em meio às composições cênicas, os artistas por ele conduzidos, interpretam isso muito bem.

Em meu trabalho, também busquei evocar algo íntimo; pelo fato de não representar alguém tendo uma experiência introspectiva, seja ela advinda de uma emoção qualquer, a minha proposta foi a de que o(a) próprio(a) observador(a) tivesse a impressão ou sensação de que viu algo inusitado, tal como ocorre em uma experiência de transe ou êxtase. No entanto, a minha estratégia foi a de criar apenas momentos, instantes em que as imagens projetadas surgissem e desaparecessem, tais como as aparições. E, especificamente neste caso, penso que o impacto visual foi potencializado pela relação do tempo com a exposição da luz em um ambiente em penumbra, como abordado posteriormente no capítulo III.

Outro trabalho igualmente fascinante do artista que gostaria de citar é *Three Women* (figuras 8, 9 e 10).

FIGURA 08: VIOLA, Bill. *Três Mulheres*, 2008.



Fonte: Revista Panorama (site), s. d.

FIGURA 09: VIOLA, Bill. *Três Mulheres*, 2008.



Fonte: Revista Panorama (site), s. d.

FIGURA 10: VIOLA, Bill. *Três Mulheres*, 2008.



Fonte: Revista Panorama (site), s. d.

Grando (2016, p. 81) faz uma excelente narrativa da obra *Three Women*:

Ainda mais complexo é em *Three Women* o deslocamento de três personagens femininas, filmadas, no início, em preto e branco, que atravessam uma após a outra uma cortina d'água, além da qual seus corpos e seus vestuários reganham suas cores e vivacidade. Em seguida, frações de tempo entre a escuridão e a luz destacam a ambiguidade de ver algo que não vemos. A oscilação entre a vida e a morte se alterna, após o que, num tempo suspenso, pela utilização do vídeo em câmera ultra lenta, a mãe decide que é momento de voltar à obscuridade e suas filhas a seguem, vão retornar para o lado obscuro e amortecido.

Shana Lima¹⁷ também faz a sua análise acerca da obra *Três Mulheres*, reapresentada no Brasil na *Catedral Metropolitana de Curitiba* pela *Bienal Internacional de Curitiba* em 2008:

A característica mais interessante da obra é a capacidade de nos levar para outra dimensão por meio do impacto visual e pelo uso do recurso do *slow motion*, difícil mensurar como esse retardo do tempo transforma a percepção das cores e salienta a sensação que é sentida pelos personagens. Mesmo a obra estando no fundo da sala, ela invade, toma a atenção e ganha vida no mesmo instante que as personagens recorrem à luz. Em seu próprio tempo e mundo, não há o espectador ali, elas entram em um “transe natural” resultado da própria passagem. Há uma clara divisão entre os dois mundos, podendo ser o dos mortos e dos vivos, em que há uma passagem e há um retorno em um ciclo que se reinicia cada vez que a obra termina. A água também é portal do profano para o sagrado, há uma transfiguração em um novo mundo.

Algo de sobrenatural fica evidente neste trabalho, pois dois mundos são retratados e cada um tem a sua cor. Entre estes dois mundos, a água simboliza a passagem, o ir e o vir. O meu trabalho tem profunda relação com este universo, pois também falo de dois mundos e da possibilidade de acesso ou comunicação entre eles e, o que proponho, são imagens que aludam a este universo.

Acredito que criamos a partir de nossas experiências de mundo, sejam estas relativas ao plano físico ou transcendente e, neste processo, vivenciá-las é determinante. Para Viola, a sua experiência de quase morte devido ao afogamento, a perda de sua mãe e o nascimento de seu filho foram episódios marcantes que acabaram influenciando decisivamente as suas criações.

¹⁷ O texto de Shana Lima foi escrito no site *Panorama* – uma plataforma virtual para o encontro da comunidade artística e do público das Artes Visuais em Curitiba/PR. É um espaço especializado na difusão e democratização cultural, que veicula informações sobre a agenda de exposições da cidade, textos críticos, artigos e entrevistas. Tem como público-alvo artistas, curadores, críticos de arte, agentes culturais, professores e estudantes de Arte, além do público geral interessado em Artes Visuais. Disponível em: <<http://panorama.art.br/bill-viola-na-catedral/>>. Acesso em 12/12/2017.

O mesmo acontece comigo, que tenho como ponto de partida algo subjetivo e introspectivo. Porém, no meu caso, tal experiência advém de um contato com o mundo espiritual por intermédio da mediunidade. Também existe em mim o desejo de falar e compartilhar este universo íntimo através da minha arte. Por isso, mergulhar no universo artístico de Viola e compreender as questões que o assolam foi profundamente enriquecedor para a minha vida e para esta pesquisa.

1.2 O Universo da Temática

A morte sempre foi um mistério para o homem e o que acontece depois dela é assunto que origina discussões e divergências entre praticamente todas as religiões, doutrinas e seitas. Enquanto no campo da religiosidade ou da espiritualidade coexistem diferentes explicações para o que seria a continuidade da vida no pós-morte, na direção oposta há os que não creem em nada além da vida terrena. E se há controvérsia para a questão quando se trata de crença, o mesmo se estende ao campo da ciência, que até hoje não conseguiu obter respostas conclusivas sobre o assunto.

Se na área da crença tudo é resolvido, uma vez que crer pressupõe a atitude de quem acredita na explicação de algo, sem que seja necessária uma comprovação científica para o fato; para a ciência, em que tudo é baseado em um dado comprovável, a situação é diferente. Mas, quando o assunto envolve a crença na vida após a morte, cabe destacar que

[...] a crença em algum tipo de sobrevivência espiritual da imortalidade da alma gera diferentes concepções que podem ser agrupadas em torno de reflexões sobre a alma e sua ligação com o corpo, o destino do corpo e alma que determinam os ritos funerários, as imagens do Além, as viagens das almas, o medo ou o respeito aos mortos, os cultos fúnebres e a memória social (SILVA, 1993, p. 17).

Nesse sentido, a mesma autora destaca três conjuntos básicos de concepções diante da morte e da sobrevivência, as quais podem ser agrupadas da seguinte forma:

No primeiro estão aquelas que imaginam para depois da morte uma existência eterna numa comunidade espiritual com os mortos, deuses, seres sobrenaturais. Esta sobrevivência pode ser de bem-aventurança ou esquecimento, um alívio ou uma pós-vida espiritual definhada, antítese da vida material ativa. No segundo estão aquelas que implicam na concepção de uma situação intermediária no Céu, no Inferno, no Purgatório, no Limbo, onde aguarda-se uma solução definitiva para o destino espiritual final, característica do Cristianismo, do Judaísmo, do Islamismo, do Zoroastrismo e proposta por várias seitas e movimentos. A alma individual e imortal do homem será recompensada ou punida em função das ações praticadas durante a sua vida terrena. No terceiro estão aquelas cuja forma prevê retornos à existência material e às reencarnações sucessivas. Prevê para a alma imortal uma viagem ilimitada no tempo e no espaço, em inúmeras formas e contextos, até

conseguir a libertação e o supremo aprimoramento espiritual. Dentre as mais importantes, temos o Hinduísmo, Bramanismo, Budismo, Jainismo, as doutrinas das seitas filosófico-religiosas órficas e pitagóricas, o platonismo, certos movimentos gnósticos do período helenístico e, modernamente, o Espiritismo Kardecista introduzindo uma vertente que não fazia mais parte do pensamento religioso cristão ocidental (ibid., p. 18).

Independente da direção que se siga na busca por respostas, o fato é que diversas explicações sobre o que há depois da morte do corpo físico já apareceram e continuam aparecendo e o homem contemporâneo segue indagando a história e a ciência na procura do que há além do seu mais certo destino: a morte. Esta busca pelo *desconhecido*, ou melhor, por respostas a ele, tem motivado, nos últimos anos, pesquisas em diversas áreas e, em tempos mais recentes, houve um aumento significativo de estudos neste sentido, assim como aponta Silva (ibid., loc. cit.):

Todos estes aspectos das crenças vão sofrer a reflexão filosófica e a investigação científica. Na sociedade contemporânea trabalhos de pesquisa buscam as verdades religiosas, avançando nas áreas de Parapsicologia, pesquisando as evidências na sobrevivência espiritual em seus múltiplos aspectos. Temos os estudos sobre o estado de quase morte e das pesquisas sobre a consciência, bem como o aproveitamento dos recentes avanços na biologia e na física para fortalecer a hipótese de que a consciência humana sobrevive após a morte. Abre-se assim, uma perspectiva mais ampla para a questão da morte e da sobrevivência a partir dos ensinamentos transmitidos pelas grandes tradições místicas. Examina-se também a atitude das pessoas diante da morte e na sua reflexão com a existência após a morte e como ela pode influenciar a qualidade de vida presente, ou seja, o impacto sobre a maneira como se vive aqui e agora.

Este impacto sobre a maneira como se vive no aqui e agora é algo que vai ao encontro de um dos objetivos principais desta pesquisa, pois o intuito deste trabalho é instigar reflexões sobre a vida e o que há além dela. A ideia de continuação da vida no pós-morte é ponto crucial desta dissertação e, mais do que isso, a minha investigação está ancorada na linha de fronteira entre a vida e para o além da vida. Porém, quando falo de linha fronteira, a questão surgida é: qual fronteira é essa? Neste aspecto, entra o cerne do assunto, pois trato de uma comunicação que pode ser estabelecida com o *Além* e, neste contexto, a pesquisa recai em acontecimentos que se fundamentam na justificativa de um contato ocorrido entre uma realidade imanente e uma transcendente. Isso significa que parto do pressuposto de que existe algo para além dessa vida e de que é possível ter acesso a este algo.

Considerando que existe a possibilidade de contato entre dois mundos e entendendo que há vários meios de transcendê-lo, a questão principal foi a delimitação de tal meio de acesso. Justamente este ponto que me levou a optar por aliar as questões espirituais com a ciência, a partir de uma rede de explicações ancorada nos chamados transes mediúnicos e nas

Experiências de Quase Morte (EQM), o que venho a enquadrar ou reunir em uma única forma de expressão como a *experiência de ver a luz do Além*.

Foi devido à experiência de vida pessoal com a mediunidade que optei por aprofundar as minhas reflexões no *Espiritismo Kardecista*, pois vivenciei a maior parte das minhas experiências espirituais neste contexto. Ao incluir as EQMs nesta pesquisa, a minha intenção foi extrapolar o que até então estaria restrito ao campo da crença. Desta forma, penso que obtive uma maior área de abordagem para o assunto em questão, o que foi bem enriquecedor para esta pesquisa. Esta decisão, tomada durante as minhas investigações sobre religião e religiosidade, foi corroborada por Gaarder (2000, p. 283), ao afirmar que,

[...] mais recentemente, ideias espíritas ganharam força num estudo das chamadas *experiências de quase morte*. Muitas pessoas que já estiveram próximas da morte afirmam que suas almas deixaram o corpo (experiências extracorporais). Por exemplo, enxergaram-se deitadas na mesa de operação e puxadas para um estado espiritual, voltando depois ao corpo. Há quem considere que esses relatos dão mais peso às crenças espíritas.

É justamente a oportunidade de acessar a linha de fronteira entre dois mundos que fundamenta esta pesquisa. Na *Igreja Católica Apostólica Romana*, por exemplo, há a transverberação ou êxtase que, grosso modo, pode ser descrito com um fenômeno em que é possível em vida ter uma visão do *Além* (o céu e/ou o inferno) ou ainda, uma revelação divina feita por anjos e/ou querubins. De qualquer forma, trata-se de uma experiência guiada por um ser celestial e que constitui o acesso a uma realidade transcendente. No contexto religioso, há passagens que explicam o contexto das visões místicas de Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz, Santa Catarina de Siena, Santa Faustina Kowalska entre outros. Ou seja, as visões místicas dos santos e santas compõem o que se denomina como uma experiência *face a face* com Jesus Cristo. Santa Teresa de Jesus as denomina *visões intelectuais*. O mesmo teria acontecido aos profetas, ainda que com outras características.

No campo do *Espiritismo* há o fenômeno da mediunidade, em que os chamados médiuns (pessoas dotadas da capacidade de se comunicar com os espíritos) relatam comunicações das mais variadas possíveis com os espíritos que habitam o *Além*. Há neste meio um constante intercâmbio de informações entre os vivos e os mortos, principalmente nas chamadas reuniões mediúnicas. Nestas seções, comunicam espíritos de toda ordem, inclusive seres superiores ou como eu prefiro chamar, *seres de luz* ou celestiais. Neste contexto, é importante destacar que as manifestações mais comuns relatadas são as vinculadas aos espíritos de terceira ordem ou inferiores, como será abordado posteriormente no item 1.2.2.2

As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: Seres de Luz e Outros. A respeito deste aspecto, cabe antecipar que quanto mais elevada ou evoluída a entidade que se manifesta, maior a luz (aqui o termo *evoluído* ou *superior* designa aptidões morais vinculadas à benevolência).

No caso da EQM, o meu foco são as investigações científicas acerca de relatos proferidos por pessoas que chegaram à beira da morte ou até foram consideradas clinicamente mortas e, no entanto, voltaram trazendo histórias fantásticas sobre algo além deste mundo, ou seja, de um momento em que elas se comunicaram ou experimentaram algo que transcendeu a nossa realidade física. Trata-se assim, de um fenômeno que se estende ao mundo todo, sendo estudado em diversos países, com relatos contados por pessoas de diversas idades e religiões – nos quais, muitas delas descreveram ver uma luz, um *ser de luz*.

Os estudos desenvolvidos na área científica visam entender o funcionamento da consciência e a questão central é se ela seria anterior à nossa existência ou não. Há muita controvérsia sobre o assunto, no entanto, há quem acredite que as EQMs seriam a prova de que a consciência (alma) é anterior a tudo. Caso isso seja comprovado cientificamente, muita coisa há de mudar em nossa sociedade, pois acredito que chegaríamos a uma nova forma de ver e vivenciar o mundo, e um novo elo entre a Ciência e a Religiosidade seria estabelecido.

Acrescento que, ao tratar desta forma de experiência de comunicação, busco o que chamo de *experiência com o sagrado* e considero que é justamente aí que o universo da religiosidade se alinha com as *Experiências de Quase Morte* (EQMs). Destaco isso porque, ao trabalhar na direção da luz, verifiquei que nos três casos – transe mediúnico, êxtase e EQM –, a experiência de ver a luz é associada a algo bom, agradável e normalmente atribuída à presença de um *ser de luz* ou *celestial*, sensação igualmente compartilhada por mim nas minhas experiências mediúnicas.

Na EQM e no êxtase descrito pela *Igreja Católica* há uma similitude temporal na ocorrência do fato/fenômeno: comumente são experiências que acontecem em um dado momento da vida, em um breve instante, com período de tempo reduzido (tempo este contabilizado conforme o tempo humano estabelecido por convenção no plano terrestre). Na EQM, o momento de comunicação acontece impreterivelmente no limiar da morte. Na *Igreja Católica*, o êxtase se dá em casos excepcionais, com pessoas especiais, na maioria das vezes, santos(as). Contudo, ambos os fenômenos designam uma experiência única. Já para os espíritas, esta comunicação tende a ocorrer com maior frequência, a partir das reuniões mediúnicas.

Nesta pesquisa, no entanto, abordarei especificamente as comunicações com o *Além* no campo do Espiritismo e da EQM. Assim, falarei dos processos em que elas se dão, trazendo relatos de pessoas que detêm ou detiveram, mesmo que por um breve instante, este tipo de comunicação.

Neste contexto, acabo expondo um relato pessoal da minha experiência no campo do Espiritismo. Por isso, nos próximos itens deste capítulo trarei algumas narrativas sobre as visões do *Além*, umas no campo da mediunidade e outras no campo da EQM. Junto a isso, farei a contextualização dos assuntos nas suas respectivas áreas.

A abordagem destas questões tem por intuito demonstrar que, ao aliar religiosidade e ciência, o interesse desta pesquisa está na confluência dos relatos pesquisados, sobretudo, em como a luz é percebida nestas experiências e como ela é interpretada, em detrimento das diferenças que as separam. Isto porque, como a luz é um ponto fundamental neste trabalho, já que é o meu objeto de estudo, ela é estudada tanto no aspecto visual/plástico, como no aspecto simbólico. Tal questão está intrinsecamente relacionada à proposta de criação e execução de um trabalho artístico no campo plástico desta pesquisa, como citado anteriormente na introdução.

1.2.1 Ciência e Espiritualidade: Impasse?

Há, no entanto, um outro ponto de vista que desaprova a ideia de que a morte é uma aniquilação da consciência. De acordo com essa outra e talvez mais antiga tradição, algum aspecto do ser humano sobrevive mesmo depois que o corpo físico cesse de funcionar e seja finalmente destruído. A esse aspecto persistente muitos nomes têm sido dados, entre os quais "psique", "alma", "mente", "espírito", "eu", "ser" e "consciência". Não importando o nome por que seja chamado, a noção de que se passa para outro reino da existência depois da morte física é das mais veneráveis entre as crenças humanas (MOODY, 2013, p. 16).

Como abordado no item anterior, em *O Universo da Temática*, a crença em algum tipo de experiência e sobrevivência espiritual gera diferentes concepções sobre a alma, sobre a sua ligação com o corpo e sobre o seu destino. O texto supracitado exemplifica bem a ideia de que, dependendo da nossa crença, muitos nomes são dados a este aspecto do ser humano que sobrevive no *Além*. E para a ciência isso não tem sido diferente, o *algo além* vem sendo chamado de consciência.

Neste contexto, é de grande interesse para esta pesquisa os assuntos que tratam da vida após a morte, sobretudo, as comunicações com o *Além* e os processos nos quais elas se dão. Ao buscar similitudes nos relatos de pessoas que experimentaram ou que vivenciam este tipo de comunicação, procuro analisar na confluência dos relatos pesquisados como a luz é percebida/interpretada nestas situações.

Em virtude de abordar estas experiências em dois contextos separados, trago agora considerações sobre as *Experiências de Quase Morte* (EQMs) – em inglês, *Near Death Experiences* (NDEs).

Segundo Henrique Oliveira Fernandes (1995, p. 12),

[...] a chamada Experiência de Quase-Morte (Near-Death Experience) engloba um conjunto de profundos eventos subjetivos experienciados e relatados por pessoas que estiveram no limiar da morte e que, todavia, conseguiram sobreviver. A EQM tem sido frequentemente associada a pessoas que passaram por uma experiência de morte clínica seguida de ressuscitamento. Entretanto, pode aplicar-se, de modo mais genérico, a pessoas que estiveram expostas a situações de risco ou perigo extremas.

De acordo com Greyson (2007), as experiências de quase morte começaram a ser estudadas no século XIX por Heim¹⁸ (1892), mas foi somente no século XX que o médico psiquiatra norte-americano, Dr. Raymond A. Moody Jr., introduziu e criou o termo *Experiências de Quase Morte* (EQMs) para nomear esse fenômeno e definiu características específicas para o mesmo. Esse fenômeno mental ficou amplamente conhecido pelo livro *Life after life* (1975), no qual ele apresenta as principais características das EQMs. Pelo fato de sua pesquisa ter uma base teórica e metodológica bem elaborada, ela acabou influenciando outros estudos nesta área. Assim, após a obra *Life after life*, diversos estudos – teóricos e empíricos – examinaram a *Experiência de Quase Morte* (EQM) e, em tempos recentes, houve um crescimento ainda maior de pesquisas neste sentido.

No trecho a seguir tem-se um breve relato colocado no início do livro *Life after life*¹⁹ do Dr. Moody. Trata-se de um resumo modelo de uma EQM.

¹⁸ Uma primeira descrição da fenomenologia das EQMs deve ser atribuída ao já referido trabalho de Heim (NOYES & KLETTI, 1972). Entretanto, Moody (1975) promoveu um estudo mais sistemático, tendo construído um modelo a partir das semelhanças observadas entre os vários relatos coletados de pessoas que passaram pela experiência, a despeito da grande variabilidade nas circunstâncias que envolvem a EQM e nas próprias pessoas (FERNANDES, 1995, p. 30).

¹⁹ *Vida Após a Vida* (tradução nossa).

Um homem está morrendo e, quando chega ao ponto de maior aflição física, ouve seu médico declará-lo morto. Começa a ouvir um ruído desagradável, um zumbido alto ou toque de campainhas, e ao mesmo tempo se sente movendo muito rapidamente através de um túnel longo e escuro. Depois disso, repentinamente se encontra fora de seu corpo físico, mas ainda na vizinhança imediata do ambiente físico, e vê seu próprio corpo a distância, como se fosse um espectador. Assiste às tentativas de ressurreição desse ponto de vista inusitado em um estado de perturbação emocional. Depois de algum tempo, acalma-se e vai se acostumando à sua estranha condição. Observa que ainda tem um "corpo", mas um corpo de natureza muito diferente e com capacidades muito diferentes das do corpo físico que deixou para trás. Logo outras coisas começam a acontecer. Outros vêm ao seu encontro e o ajudam. Vê de relance os espíritos de parentes e amigos que já morreram e aparece diante dele um caloroso espírito de uma espécie que nunca encontrou antes — um espírito de luz. Este ser pede-lhe, sem usar palavras, que reexamine sua vida, e o ajuda mostrando uma recapitulação panorâmica e instantânea dos principais acontecimentos de sua vida. Em algum ponto encontra-se chegando perto de uma espécie de barreira ou fronteira, representando aparentemente o limite entre a vida terrena e a vida seguinte. No entanto, descobre que precisa voltar para a Terra, que o momento da sua morte ainda não chegou. A essa altura oferece resistência, pois está agora tomado pelas suas experiências no após-vida e não quer voltar. Está agora inundado de sentimentos de alegria, amor e paz. Apesar dessa atitude, porém, de algum modo se reúne ao seu corpo físico e vive. Mais tarde tenta contar o acontecido a outras pessoas, mas tem dificuldade em fazê-lo. Em primeiro lugar, não consegue encontrar palavras humanas adequadas para descrever esses episódios não-terrenos. Descobre também que os outros caçoam dele, e então para de dizer essas coisas. Ainda assim, a experiência afeta profundamente sua vida, especialmente suas opiniões sobre a morte e as relações dela com a vida (MOODY, 2013, p. 19-20).

Moody (2013) esclarece que esta narrativa é, antes, um "modelo" composto de elementos comuns encontrados em muitas histórias de EQMs. Tal texto serve apenas para dar “[...] uma ideia preliminar e geral do que uma pessoa que está morrendo pode experimentar”. Uma vez que é uma abstração e não um relato real, em seu livro ele discute os pormenores de cada um dos elementos comuns citados na narrativa e todas as suas explicações são acompanhadas de narrativas proferidas por pessoas que vivenciaram tais experiências.

Em sua obra, Moody (2013) destaca a consistente similaridade entre 150 relatos por ele coletados que permitiram a classificação de 15 elementos recorrentes utilizados para criar uma tipologia fenomenológica da EQM. Cabe colocar que tais características não apareceram em todos os casos e nem mesmo em uma sequência específica. São elas: inefabilidade (experiência tida como *inexprimível* ou difícil de descrever por palavras); ouvir-se declarado como morto; ter sentimentos de paz e tranquilidade; ouvir sons estranhos; deslocar-se por um túnel escuro; ter a experiência de sair do corpo físico; encontrar com outros seres espirituais; perceber uma luz brilhante (a qual muitas vezes é interpretada como sendo um *ser de luz*), fazer a recapitulação das memórias (revisão da própria vida em *flashback*); encontrar uma barreira ou uma espécie de limite; retornar ao corpo físico; comunicar o acontecido aos outros; experimentar um aprofundamento sobre a maneira como se vive (sentimento de

valoração da vida); ter uma mudança de atitude com relação à morte (normalmente há a perda de medo da morte física) e o fato de obter a confirmação ou verificação de eventos percebidos numa perspectiva fora do corpo.

Dentre as características destacadas por Moody (2013), nesta pesquisa darei ênfase para alguns aspectos visuais detectados nas EQMs, aspectos que foram essenciais na construção plástica da Instalação, os quais são: a visão do túnel escuro, o encontro com outros seres espirituais, o *ser de luz* e a presença de uma barreira ou limite que marca o retorno ao corpo carnal. É em função de tais características que trago algumas narrativas sobre EQM e me aprofundo em determinadas explicações de Moody, a começar pelo túnel escuro, o qual é descrito como a sensação que algumas pessoas têm de serem rapidamente puxadas através de uma espécie de espaço escuro.

Sobre este fato, Moody (2013) observou que as pessoas usavam diferentes palavras para descrever tal espaço como, por exemplo, caverna, poço, buraco, cercado, funil, túnel, vácuo, vazio, bueiro, vale e cilindro. Com isso, ele concluiu que embora elas usassem uma terminologia diferente, estavam tentando exprimir a mesma ideia. Vejamos um relato em que o *túnel* figura algo em destaque:

“Tive uma reação muito má a uma anestesia local, e parei de respirar. — Tive uma parada respiratória. A primeira coisa que aconteceu — foi muito rápido — era que eu estava passando por um vácuo negro, escuro, com uma supervelocidade. Talvez possa ser comparado com um túnel, acho. Me sentia como se estivesse rolando por uma montanha-russa em um parque de diversões, indo por esse túnel com uma velocidade tremenda” (ibid., p. 24).

Outra característica evidenciada por Moody (ibid., p. 36-39) é o relato de encontros com outros seres – pessoas que já haviam falecido e que, portanto, conheciam ou ainda, pessoas desconhecidas que apareciam para ajudá-los na transição. “Uma mulher disse que viu durante a sua estada fora do corpo não apenas seu próprio corpo espiritual transparente, como também um outro, de outra pessoa que havia morrido recentemente”. Sobre isso, Moody (2013, p. 28) acrescenta que “os seres espirituais podem tomar uma forma mais amorfa” e traz o relato de outro paciente:

“Enquanto eu estava morto, naquele vácuo, falava com pessoas — não posso dizer, porém, que estivesse falando com gente corporal. No entanto, tinha a sensação de que havia gente em volta de mim; eu podia sentir sua presença, e podia sentir que estavam se movendo, embora não pudesse ver ninguém. Em um ou outro momento me encontrava falando com uma delas, mas não podia vê-las. E, sempre que tentava imaginar o que estava acontecendo, vinha o pensamento de uma delas, de que tudo estava bem, que eu estava morrendo, mas iria ficar bom. Por isso, minha condição

nunca me preocupou. Vinha sempre uma resposta delas para cada pergunta que eu formulava. Não deixavam que minha mente ficasse vazia” (ibid., p. 28).

Dentre os seres percebidos nestas experiências, Moody (2013) destaca os casos em que pessoas descreveram a percepção de algo como um *ser de luz*. Sobre este fato, ele aponta:

O que é talvez o mais incrível elemento comum dos relatos que estudei, e é certamente o elemento que tem o mais profundo efeito sobre o indivíduo, é o encontro com uma luz muito brilhante. Tipicamente, em sua primeira aparição, a luz é tênue, mas rapidamente fica cada vez mais brilhante, até que alcança um brilho extraterreno. Contudo, ainda que essa luz (dita branca ou "clara") seja de um brilho indescritível, muitos fizeram questão de acrescentar que de modo algum dói nos olhos ou ofusca, nem impede de ver outras coisas ao redor (talvez porque a essa altura não tenham "olhos" físicos para serem ofuscados). Apesar da manifestação inusitada da luz, ninguém expressou qualquer dúvida de que se tratasse de um ser, um ser de luz. Não apenas isso, é um ser pessoal. Tem uma personalidade bem estabelecida. O amor e calor que emanam desse ser para as pessoas que estão morrendo estão completamente além das palavras, e elas se sentem completamente rodeadas por eles, completamente à vontade e aceitas na presença desse ser. Sentem uma atração magnética irresistível para essa luz. Uma atração inelutável (ibid., p. 38).

Sobre o encontro com tais seres, o autor conclui:

É interessante que, enquanto a descrição acima, do ser de luz, é totalmente invariável, a identificação do ser varia de indivíduo a indivíduo e parece estar muito em função dos antecedentes religiosos, da educação ou das crenças da pessoa em questão. Assim, a maioria dos que foram educados como cristãos, ou que têm essa crença, identificam a luz com Cristo, e algumas vezes traçam paralelos bíblicos em defesa de sua interpretação. Um homem e uma mulher judeus identificaram a luz com um "anjo". Estava claro, entretanto, em ambos os casos, que as pessoas não queriam com isso significar que o ser tivesse asas, tocasse uma harpa, ou mesmo que tivesse aparência ou forma humana. Havia apenas a luz. O que cada qual estava tentando comunicar era que tomavam o ser como um emissário, ou um guia. Um homem que não tinha qualquer crença ou educação religiosa anterior à experiência simplesmente classificou o que viu como "um ser de luz". O mesmo rótulo foi usado por uma senhora de fé cristã, que aparentemente não sentia nenhuma compulsão em chamar a luz de "Cristo" (ibid., p. 39).

Sobre os *seres de luz*, podemos encontrar vários relatos destacados por Moody em seu livro. Vejamos alguns deles:

“Ouvi os médicos dizerem que eu estava morto, e foi aí que me senti como se estivesse vagando, mais como se estivesse flutuando por essa escuridão, que era uma espécie de lugar fechado. Não há na verdade palavras que descrevam isso. Tudo era bem negro, exceto que, bem longe de mim, eu podia ver essa luz. Era uma luz bem, bem brilhante, mas no início não muito grande. Foi crescendo à medida que eu ia chegando mais perto” (ibid., p. 40).

“Eu estava tentando chegar até aquela luz no fundo porque achava que era Cristo, e estava tentando alcançar aquele ponto. Não foi uma experiência assustadora. Foi mais como uma coisa agradável. Pois, sendo cristão, imediatamente liguei a luz com Cristo, que disse: 'Eu sou a luz do mundo'. E eu disse a mim mesmo: 'Se chegou a hora, se vou morrer, então já sei quem é que espera por mim lá no fundo, lá naquela luz’” (ibid., loc. cit.).

"Eu sabia que estava morrendo e que não havia nada que pudesse fazer, porque ninguém me ouvia... Eu estava fora do meu corpo, não há dúvida sobre isso, porque podia ver o meu corpo lá na mesa de operação. Minha alma estava fora! Tudo isso me fez sentir muito mal no início, mas depois veio aquela luz bem brilhante. Parecia inicialmente um tanto frôuxa; depois, era um feixe enorme. Era só uma quantidade enorme de luz, não tinha nada de parecido com o fecho de luz de uma lanterna, era só luz, luz demais. E me dava calor; eu sentia uma sensação de queimadura. Era uma luz brilhante, branco-amarelada, mais para o branco. Tinha um brilho imenso; mas não dá para descrevê-la. Parecia que ela cobria tudo, embora não me impedisse de ver ao redor de mim — a sala de operação, os médicos e enfermeiras, tudo. Dava para ver claramente e a luz não ofuscava. No começo, quando veio a luz, eu não sabia bem o que estava acontecendo, mas aí ela perguntou — me perguntou assim — se eu estava pronto para morrer. Estava falando como se fosse uma pessoa, mas não havia pessoa alguma. Era a luz que estava falando, mas só uma voz. Agora, acho que a voz que estava falando comigo sabia mesmo que eu não ia morrer. Sabe, ela estava mais me testando do que qualquer outra coisa. Mas, no momento em que a luz falou comigo, me senti realmente bem — segura e amada. O amor que vinha dela é inimaginável, indescritível. Era uma pessoa agradável para ter junto da gente! E tinha também senso de humor, se tinha!" (ibid., p. 41).

Além dos relatos de EQMs apresentados por Moody (2013) em sua obra *Vida Após a Vida*, também pesquisei outros casos em revistas e vídeos disponíveis na internet, dentre os quais destaco um interessante documentário sobre a EQM com deficientes visuais, intitulado *EQM - Experiências de quase morte em cegos de nascença*²⁰, no qual há depoimentos de cegos que afirmam terem enxergado pela primeira vez no estado de quase morte.

Outro documentário pertinente acerca da temática, produzido pelo *National Geographic* é o *Relatos de experiência de quase morte*²¹, que além de apresentar histórias fascinantes de EQM, mostra alguns pontos de vista científicos sobre o assunto. Nele são encontradas as histórias de Christine Stein, professora; Dr. Eben Alexander III, neurocirurgião e Anita Moorjani, cujas experiências lhes deram a certeza de que a vida continua após a morte. Sobre a intrigante experiência de Eben Alexander III, há significativo material a respeito, pois desde que passou por tal experiência, ele vem tentando convencer a comunidade científica de que a morte do corpo físico não é o fim da existência e, para tanto, escreveu dois livros sobre o assunto, *Mapa do céu* e *Uma prova do céu*.

²⁰ *EQM - Experiências de quase morte em cegos de nascença*. Publicado em 13/06/2013. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9DzvQLczkwQ>>. Acesso em 14/12/2017.

²¹ *Relatos de Experiência de Quase Morte (EQM)*. Publicado em 05/09/2013. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kpCgS_-N4KQ&t=2013s>. Acesso em 14/12/2017.

No *YouTube*²² há um canal intitulado *Afinal, o que somos nós?/Afterall, what are we?*²³ que possui uma sequência de casos de EQMs documentados por uma equipe de pesquisa liderada pelo Dr. Edson Amâncio²⁴ e o físico Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Neste canal, há alguns vídeos explicativos sobre as EQMs e vários relatos de pessoas que passaram por tal experiência, sendo que todos os depoimentos são acompanhados por perguntas proferidas pelos entrevistadores. As histórias publicadas são as mais diversas possíveis, mas dentre os vídeos desta coletânea, recomendo *A impressionante EQM de Lucas 1 de 3/ Lucas's awesome NDE 1 of 3*²⁵, cujo relato contempla todos os itens da escala Greyson. Sobre tal escala, cabe colocar que como os critérios apontados por Moody (2013) eram bem variados, pesquisadores posteriores aos seus estudos criaram outras formas para avaliar tais experiências:

Em 1980, o psicólogo americano Kenneth Ring dividiu em 05 fases sequenciais os eventos da EQM – nem sempre eles seguem a ordem do esquema, contudo. Em outro esforço metodológico, Bruce Greyson, psiquiatra da *Universidade da Virginia*, EUA, elaborou uma escala em que 16 das ocorrências mais comuns de uma experiência de quase-morte ganham conceito 0, 01 ou 02. Na escala Greyson, a nota mínima de uma EQM legítima é 07 em 32 (NOGUEIRA in: **Revista Superinteressante**, 2005, não paginado).

A escala Greyson foi elaborada em 1983, tendo como base as características apontadas por Moody. Em completude às informações acima, vale destacar que para criar tal escala, Greyson estudou 74 sujeitos que teriam supostamente experienciado fenômenos característicos de uma EQM. A partir dos dados obtidos com este estudo, a versão final de sua escala permitiu a criação de uma tipologia muito sugestiva para as EQMs.

²² Plataforma de compartilhamento de vídeos *online* com acesso aberto ao público em geral a partir do estabelecimento de conexão com a *internet*.

²³ O canal *Afinal, O Que Somos Nós?* investiga as EQMs para compreender o que é a consciência. Neste canal há entrevistas muito interessantes, sob a supervisão do Dr. Edson Amâncio e do físico Carlos Mendes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC3NLkn1vW9IMbg9G16mHnZA>>. Acesso em 14/12/2017.

²⁴ Dr. Edson Amâncio possui graduação em Medicina pela *Universidade Federal do Triângulo Mineiro* (1973), Mestrado e Doutorado em Medicina (Neurocirurgia) pela *Universidade Federal de São Paulo* (1988/1993). Foi professor adjunto de Neurocirurgia na *Universidade Federal do Triângulo Mineiro* e professor titular de Neurocirurgia na UNILUS, criando o Curso de Neurociências da referida instituição e é presidente do *Congresso Paulista de Neurociências*. Tem experiência nas áreas de Neurologia, Neurocirurgia e dor e Neurociências. É autor de vários livros de ficção e também do livro de Neurociências intitulado *O Homem que fazia chover - e outras histórias inventadas pela mente* (2006). Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784194Y4>>. Acesso em: 14/12/2017.

²⁵ Em uma sequência de vídeos dividida em três partes, Lucas Olles descreve que aos 19 anos teve um AVC, seguido de uma convulsão, parada cardíaca e outro AVC. Durante a convulsão, vivenciou a EQM. O seu relato envolve uma história profunda contada com impressionante riqueza de detalhes nas três partes documentadas. O primeiro vídeo está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9a6ihWJhHfA>>, o segundo em <<https://www.youtube.com/watch?v=aJW0HGHwxAw&t=44s>> e o terceiro vídeo se encontra disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8FdvkYlvIbw&t=1305s>>. Todos eles foram acessados em 14/12/ 2017.

De acordo com essa classificação, que representa também um esforço de síntese conceptual, existiriam quatro dimensões para os componentes de uma experiência: cognitivo (tempo veloz, pensamentos acelerados etc.), afetivo (sentimento de paz, prazer etc.), paranormal (cenários do futuro, separação mente-corpo etc.) e transcendental (ver pessoas mortas, seres de luz etc.) (FERNANDES, 1995, p. 25).

Segundo dados fornecidos pela psicóloga Willoughby Britton²⁶, da *Universidade do Arizona* (EUA), “apenas 3% das experiências de quase-morte são negativas”.

Nestes casos, há relatos de pessoas que passaram por um lugar horrível, de impecável sofrimento emocional, algo parecido com o *fogo do inferno* descrito pela *Igreja Católica*. Em um dado momento de tal acontecimento, muitos relatam a interceptação por um *ser de luz*, momento em que são convidados a voltar e mudar a vida presente. No documentário *Ida e Volta do Inferno: O Suicídio de Angie Fenimore - E.Q.M*²⁷, há histórias neste sentido.

Com relação aos efeitos após uma EQM, Greyson (2007) destaca que independente da causa, as EQMs podem alterar de forma permanente as atitudes das pessoas, suas crenças e valores, podendo ser tanto positivos quanto negativos. Os efeitos positivos incluem a ampliação da espiritualidade; a preocupação com as outras pessoas (valorização do amor e do serviço ao próximo); maior apreço e valorização da vida; menor preocupação com bens materiais, competitividade e status social; aumento da confiança e flexibilidade para lidar com as adversidades da vida; sensação de invulnerabilidade; sentimento de dever ou missão a cumprir; fortalecimento da crença na vida após a morte e redução significativa do medo da morte.

Em relação aos efeitos negativos após uma EQM, foi constatado que as pessoas que passam por esta experiência podem vir a sofrer se esta conflitar com as suas crenças e atitudes prévias. Nestes casos, algumas chegam a duvidar da própria sanidade mental e também relutam em discutir este assunto por medo de serem ridicularizadas ou rejeitadas. A maioria dos pacientes que passou por uma EQM, gradualmente vai se ajustando, por si mesmo, à experiência que teve e aos seus efeitos. No entanto, essa adaptação normalmente requer a adoção de novos valores, atitudes e interesses – o que pode gerar a incompreensão de familiares e amigos em relação às novas crenças e comportamentos, interferindo na manutenção dos antigos papéis e estilo de vida, pois estes não têm mais o mesmo significado.

Os efeitos negativos de uma EQM ainda podem incluir um quadro depressivo duradouro; término de relacionamentos; interrupção da carreira; sentimentos de intenso

²⁶ Apud NOGUEIRA in: **Revista Superinteressante**, 2005, não paginado.

²⁷ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9h2nxwAFaA>>. Acesso em: 14/12/2017.

isolamento; incapacidade para agir no mundo e longos anos de esforço para adaptar-se às alterações na percepção da realidade (GREYSON, 2007).

Apesar do marcante contraste das adaptações à vida após uma EQM, algumas vezes difíceis, foi pensado que esta experiência, por si própria, poderia suscitar tranquilidade em relação à morte, incluindo um sentimento positivo. Houve, inclusive, a preocupação que tal *positividade* pudesse influenciar o ideal suicida:

Esta "romantização" da morte tem sido especulada como um potencial incentivo à ideação suicida (VAN DEL, 1977). Entretanto, os pacientes que passaram por uma EQM, tipicamente apresentam, em seguida à experiência, uma paradoxal, mas evidente diminuição da ideação suicida (GREYSON, 1981; RING, 1984). Embora uma EQM possa "romantizar" a morte, por outro lado fundamenta a vida de sentido e propósito: reduz a ideação suicida basicamente ao promover um sentido de unidade com algo que transcende a personalidade, ressignificando as falhas e as perdas pessoais, realçando o propósito e a alegria de viver e ampliando a autoestima (ibid., p. 121).

“Isso foi observado até em suicidas que são ressuscitados”. Sobre tal assunto, José Zacarias Souza, professor de filosofia que integra um grupo interdisciplinar da *Pontifícia Universidade Católica* de São Paulo (PUC/SP), afirmou que “esses pacientes aprendem a valorizar a vida, não tentam se matar de novo”²⁸.

Em tempos recentes, segundo Fernandes (1995, p. 12),

[...] os relatos de experiências incomuns em estado de quase morte têm sido investigados à luz das mais variadas teorias ou hipóteses. Teorias escatológicas, neurofisiológicas, bioquímicas, psicológicas etc., comumente empregadas no intuito de elucidar tais fenômenos.

Dentro destas teorias, vale destacar duas principais hipóteses explicativas sobre o fenômeno. Bruno Angeli Faez (2016, p. 8) aponta que

[...] uma dessas hipóteses está alinhada com a concepção predominante em ciência de que a mente seria um resultado das funções cerebrais. Nesse sentido, EQMs seriam alucinações e ilusões decorrentes de condições fisiológicas e psicológicas de situações de risco de morte (MOBBS e WATT, 2011; BLANKE; FAIVRE e DIEGUEZ, 2015). A outra hipótese supõe que a EQM é uma atividade mental que pode ocorrer independente do cérebro e, portanto, do corpo (VAN LOMMEL *et al.*, 2001; PARNIA *et al.*, 2014). Em que pese a divergência na maneira de interpretar e resolver o problema sobre a origem dessas experiências, os autores de ambos enfoques concordam que esse tópico permanece aberto ao inquérito científico.

²⁸ *Apud* NOGUEIRA in: **Revista Superinteressante**, 2005, não paginado.

Sobre os desafios que envolvem os estudos e as hipóteses explicativas sobre o fenômeno das EQMs e a consciência, Greyson (2007, p. 123) salienta que

[...] algumas das características fenomenológicas das EQMs são difíceis de ser explicadas nos termos de nossa compreensão atual sobre os processos psicológicos ou fisiológicos. Por exemplo, os pacientes às vezes relatam que observaram seus corpos de pontos diferentes no espaço e podem descrever com precisão o que estava acontecendo no entorno deles, quando estavam ostensivamente inconscientes (SABOM, 1982; 1998); ou eles perceberam eventos posteriormente confirmados que ocorreram a uma distância que não poderia ser alcançada por seus órgãos dos sentidos (CLARK, 1984; RING e LAWRENCE, 1993), incluindo indivíduos cegos que descreveram percepções visuais exatas durante sua EQM (RING e COOPER, 1999). Sabom (1998) descreveu com detalhes a EQM de uma mulher que se submeteu à cirurgia sob parada cardíaca e hipotermia. Durante tal cirurgia, ela preencheu todos os critérios aceitos para morte cerebral, mas mesmo assim descreveu com exatidão os muitos detalhes específicos e inesperados de sua operação. A monitorização fisiológica meticulosa dessa paciente forneceu evidências contrárias a explicações especulativas comuns para uma EQM, tais como a atividade elétrica do lobo temporal e a reconstrução baseada em conversações ouvidas durante a operação ou em observações anteriores e posteriores a ela ter sido anestesiada.

Nogueira (2005) aponta um recente estudo sobre a EQM que vem sendo liderado por Sam Parnia²⁹, o qual tem como enfoque as visões extracorpóreas ocorridas em ambientes cirúrgicos. Seu método de investigação é bem promissor e toca diretamente na polêmica científica da EQM e a consciência:

Sam Parnia quer acabar com o diz-que-diz com um estudo que deve durar até 05 anos, envolvendo cerca de 1500 pacientes na Inglaterra. Como as experiências extracorporais costumam ser narradas da perspectiva de quem flutua logo abaixo do teto, Sam vai posicionar “surpresas” que só poderão ser vistas dessa situação: telas com sequências aleatórias de imagens. “É mais ou menos assim: às 9h, aparece o Pelé, às 9h01, a bandeira do Brasil, às 9h02, uma foto de Londres”, diz. O ambiente será monitorado o tempo todo, assim como os sinais vitais do pobre-coitado que estiver na maca. Caso um paciente identifique figuras que foram projetadas durante sua morte clínica, estará provado que ele “voou” pela sala de cirurgia (NOGUEIRA, 2005, não paginado).

Independentemente da polêmica que envolve o estudo das *Experiências de Quase Morte* e consciência, cabe destacar a importância do fenômeno da EQM para os médicos. Nesse sentido, Greyson (2007) salienta que,

²⁹ Professor Assistente de Medicina na *University School Stony Brook*, onde também é diretor de pesquisa em ressuscitação cardiopulmonar e diretor do Projeto *Consciência Humana* da *Universidade de Southampton*. Parnia é conhecido por seu trabalho em experiências de quase morte e ressuscitação cardiopulmonar.

[...] experiências de quase-morte são importantes para os médicos por três razões. Primeiro, as EQMs desencadeiam mudanças abrangentes e duráveis em relação às crenças, atitudes e valores dos pacientes. Segundo, podem ser confundidas com estados psicopatológicos, embora acarretem consequências muito diferentes das geradas nas experiências psicopatológicas e, por essa razão, requerem diferentes abordagens terapêuticas. Terceiro, o melhor entendimento dos mecanismos da EQM pode ampliar a nossa compreensão em relação ao fenômeno da consciência e da sua relação com a função cerebral (p. 117).

O fato é que os estudos sobre a EQM já vêm proporcionado um repensar sobre a origem da consciência e a existência que se leva. Particularmente, acredito que tais investigações resultarão em descobertas científicas surpreendentes sobre a vida e o *Além*. Como o estudo das EQMs repercute em campos multidisciplinares de conhecimento, penso que a ciência tenha que expandir as suas próprias fronteiras para analisar as questões variáveis e subjetivas que suscitam este fenômeno. Particularmente, penso que tal caminho vai diretamente ao encontro de questões espirituais há muito tempo já abordadas no âmbito da crença em nossa História.

Assim, é especialmente sobre este ponto que proponho compreender essa experiência à luz de alguns conceitos extraídos da espiritualidade. Para tanto, trarei como interface de reflexão junto à EQM, os fenômenos que envolvem a mediunidade. Nos relatos de EQM, como se pretendeu demonstrar, a luz percebida é muitas vezes descrita como intensa e brilhante, porém extremamente agradável aos olhos e isto parece independe de um vínculo religioso anterior. Há casos em que a tal luz chega a formar uma silhueta humana.

O aspecto visual de tal percepção no campo da espiritualidade será abordado no item *1.2.2.2 As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: Seres de Luz e Outros*, mas, antes de iniciar esta abordagem, considero necessário trazer alguns conceitos fundamentais para entender a prática mediúnica sob o viés da Doutrina Espírita.

Cabe frisar que, ao final destas abordagens, a intenção é demonstrar como a motivação poética que fundamentou a criação plástica vinculou-se a tais relatos, como eles serviram de parâmetro para a exploração da luz no campo plástico e também para a variação formal atribuída às imagens que se manifestaram.

1.2.2 Espiritismo: Contexto Histórico

Como no presente trabalho a questão seminal reside na afirmação da relação entre uma realidade imanente e uma transcendente e, neste contexto, as comunicações espirituais ganham destaque – uma vez que é neste meio que explico as minhas experiências particulares –, considero importante para esta dissertação fazer uma sucinta descrição das principais

características do *Espiritismo* para, posteriormente, aprofundar em alguns pontos fundamentais para a compreensão desta pesquisa.

Começando pelo histórico da humanidade, é impossível precisar uma data em que surgem as comunicações com os espíritos. Pode-se supor que elas existem desde que o ser humano começa a crer em alguma forma de inteligência invisível. No entanto, conforme Oliveira (2008, não paginado),

[...] em matéria de Espiritismo, duas datas são importantes: 31 de março de 1848, que assinala o início dos fenômenos que deram origem à Doutrina Espírita, e 18 de abril de 1857, data em que surgiu “O Livro dos Espíritos”, contendo os princípios da doutrina espírita sobre a imortalidade da alma, a natureza dos Espíritos e suas relações com os homens.

Em 1848, uma família que há pouco se mudara para uma residência em Hydesville (Nova York, EUA) começou a notar ruídos semelhantes ao arrastar de móveis, batidas e arranhões que podiam ser ouvidos no teto, no assoalho e nas paredes de sua própria casa. Na noite de 31 de março de 1848, quando os ruídos irromperam em alto volume e de forma continuada, a família começou a fazer perguntas direcionadas aos inexplicáveis sons e elas foram sendo respondidas através de batidas inteligíveis. À medida em que as perguntas iam sendo respondidas e as notícias deste fato se espalhavam, os vizinhos chegavam em bandos e também participavam da rudimentar comunicação que se estabelecia com o produtor daqueles ruídos que, respondendo com as pancadas, se apresentara como Charles B. Rosma, espírito que havia sido assassinado anos atrás naquela casa (OLIVEIRA, 2008; DOYLE, 2011, p. 73-80).

Na noite do primeiro diálogo com esse Espírito, Isaac Post, um dos moradores do vilarejo, teve a ideia de nomear em voz alta as letras do alfabeto, pedindo ao Espírito que batesse uma pancada quando a letra entrasse na composição das palavras. Desde esse dia ficou descoberta a telegrafia espiritual (ibid., loc. cit.).

Estas e outras manifestações espirituais começaram a se espalhar e a despertar o interesse não só de religiosos e curiosos, mas principalmente de pesquisadores de alto nível cultural, tanto na América do Norte quanto na Europa. Esse interesse social e o seu consequente estudo marcavam o surgimento do chamado Espiritualismo Moderno, “nome com que o Espiritismo foi inicialmente designado, especialmente nos países de língua inglesa” (OLIVEIRA, 2008, não paginado).

Alexander Moreira de Almeida, em sua tese de doutorado, destaca que

[...] o Espiritismo, um ramo do Espiritualismo Moderno, teve origem na França quando um intelectual de nome Hippolyte Léon Denizard Rivail³⁰, sob o pseudônimo de Allan Kardec³¹, se propôs a realizar uma investigação científica sobre as supostas manifestações dos espíritos. Após se convencer da veracidade dos fenômenos, buscou desenvolver um método para obter um conhecimento válido a partir das comunicações com os espíritos (ALMEIDA, 2004, p. 14-15).

Em 18 de abril de 1857 surge, em Paris, a primeira edição de *O Livro dos Espíritos*, obra atribuída a espíritos diversos sob a direção do *Espírito da Verdade*. As informações contidas no livro foram recebidas por médiuns e organizadas por Kardec. “Toda a Doutrina está contida neste livro, de forma sintética, e foi posteriormente desenvolvida nos demais volumes da Codificação” (KARDEC, 1997, p. 11).

Além do *Livro dos Espíritos*, Allan Kardec publica outros quatro livros que compõem a chamada *Codificação Espírita*. O conteúdo dos livros foi resumido por Anna Blackwell (*apud* DOYLE, 2011, p. 399) da seguinte forma:

“O Livro dos Espíritos” demonstra a existência e os atributos do Poder Causal, e a natureza das relações entre aquele Poder e o Universo, pondo-nos no caminho da Operação Divina.

“O Livro dos Médiuns” descreve os vários métodos de comunicação entre este mundo e o outro.

“O Céu e o Inferno” reivindica a justiça do Governo Divino, explicando a natureza do Mal, como fruto da ignorância e mostrando o processo pelo qual os homens tornar-se-ão iluminados e purificados.

“O Evangelho Segundo o Espiritismo” é um comentário dos preceitos morais de Cristo, com um exame de sua vida e uma comparação de seus incidentes com as atuais manifestações do poder do Espírito.

“A Gênese” mostra a concordância da Filosofia Espírita com as descobertas da Ciência Moderna e com o ponto de vista geral dos escritos mosaicos, conforme a explicação dos Espíritos.

O Espiritismo, antes de ser uma religião, surge então como uma doutrina moral baseada em dados científicos. Ainda hoje, os espíritas são orientados a submeter os conhecimentos transmitidos pelos espíritos à própria razão e a se afastar daquilo que se coloque como dogmas, rituais e cerimônias. Segundo Allan Kardec (2013, p. 40):

³⁰ Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869) foi educador, escritor e tradutor francês. Foi membro de várias sociedades sábias, entre elas, a *Academia Real de Arras*. Deu cursos gratuitos nos quais ensinou Química, Física, Anatomia Comparada, Astronomia etc. e publicou várias obras sobre educação. Por volta de 1855, quando duvida das manifestações dos Espíritos, passa a observar e a estudar este fenômeno, o que provoca uma reviravolta em sua vida. Assim, entre 1855 e 1869, dedica-se a estabelecer as bases da *Codificação Espírita*, momento em que passa a adotar o pseudônimo de Allan Kardec.

³¹ Na presente pesquisa, o pseudônimo Allan Kardec ou, simplesmente, Kardec será adotado em preferência ao nome Hippolyte Léon Denizard Rivail.

O Espiritismo é, ao mesmo tempo, uma ciência de observação e uma doutrina filosófica. Como ciência prática, ele consiste nas relações que se estabelecem entre nós e os espíritos; como filosofia, compreende todas as consequências morais que dimanam dessas mesmas relações. Se é assim, perguntarão, então o Espiritismo é uma religião? Ora, sim, sem dúvida, senhores! No sentido filosófico, o Espiritismo é uma religião e nós nos vangloriamos por isto, porque é a Doutrina que funda os vínculos da fraternidade e da comunhão de pensamentos, não sobre uma simples convenção, mas sobre bases mais sólidas: as próprias leis da Natureza. Por que, então, temos declarado que o Espiritismo não é uma religião? Em razão de não haver se não uma palavra para exprimir duas ideias diferentes e que, na opinião geral, a palavra religião é inseparável da palavra culto; porque desperta exclusivamente uma ideia de forma, que o Espiritismo não tem. Se o Espiritismo se dissesse uma religião, o público não veria aí mais que uma nova edição, uma variante, se quisesse, dos princípios absolutos em matéria de fé; uma casta sacerdotal com seu cortejo de hierarquias, de cerimônias e de privilégios; não o separaria das ideias de misticismo e dos abusos contra os quais tantas vezes a opinião se levantou. Não tendo o Espiritismo nenhum dos caracteres de uma religião, na acepção usual da palavra, não podia nem devia enfeitar-se com um título sobre cujo valor inevitavelmente se teria equivocado. Eis porque simplesmente se diz: doutrina filosófica e moral.

Mas, ainda que o Espiritismo tenha sido colocado de tal maneira e

[...] embora tenha repercutido em dezenas de países, a verdade é que o Espiritismo não achou muito espaço para prosperar. Espiritualistas britânicos e americanos não aceitaram a tese de reencarnação e fizeram ressalvas à religiosidade da doutrina. Em Portugal, Espanha e Itália, as ideias foram combatidas pela Igreja Católica e não puderam circular livremente. Até mesmo na França, berço do Espiritismo, o interesse ficou restrito a alguns círculos de intelectuais e arrefeceu depois de alguns anos, sobretudo quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial (SCHRÖDER, 2016, não paginado).

Foi no Brasil que o Espiritismo encontrou campo para se desenvolver e, apesar da maioria da população se autodeclarar católica, atualmente, é em nosso país que se encontra a maior nação espírita do mundo. Historicamente, isso se justifica porque no Rio de Janeiro, na década de 1860, havia um grande número de franceses, muitos deles exilados do regime político de Napoleão III (1852-1870) e “quando a doutrina de Kardec veio a público, foi bem recebida pelos leitores do jornal impresso em francês e apreciado por prestigiados cidadãos da corte de Dom Pedro II” (ibid., loc. cit.).

Assim, desde a sua origem, o Espiritismo no Brasil se configurou como uma religião composta pela elite e, dessa forma ainda permanece, pois, segundo dados do IBGE (2010), “os espíritas apresentam os mais elevados indicadores de educação e de rendimentos”.

De acordo com Schröder (2016, não paginado),

[... o] levantamento do *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE) feito em 2010 apontou 3,8 milhões de espíritas declarados no país. Estima-se que outros 40 milhões sejam simpáticos a ideias espíritas, sobretudo à reencarnação. Segundo a *Federação Espírita Brasileira*, mais de 14 mil entidades espíritas estão em funcionamento, entre hospitais, escolas e centros.

Contudo, para que o Espiritismo prosperasse e se popularizasse no Brasil, ele acabou ganhando uma feição mais religiosa. Dessa forma, temos hoje em nosso país, uma doutrina – definida e aceita também como religião, fundamentada na moral cristã e que prega a caridade – entendida não somente como doação de bens materiais aos mais necessitados, mas como uma forma de amor, na qual devemos exercitar a benevolência para com todos, a indulgência e o perdão das ofensas (ALMEIDA, 2004, p. 15).

Além da base moral, os princípios básicos amplamente disseminados do Espiritismo são descritos da seguinte forma (CORREIO ESPÍRITA, s.d., não paginado):

- O primeiro princípio fala da existência de Deus como criador do Universo, “inteligência suprema, causa primária de todas as coisas” (KARDEC, 1997, p. 51);
- O segundo princípio diz respeito à imortalidade da alma. A doutrina coloca que já existíamos antes de nascermos e continuaremos a existir após a morte do corpo físico. Diz-se daqueles que estão no corpo físico, que são os espíritos encarnados e os que não mais vivem no mundo material, espíritos desencarnados que habitam o plano ou mundo espiritual;
- O terceiro princípio se refere à pluralidade das existências. É esse princípio que trata da reencarnação, estabelecendo que cada uma das vidas corpóreas de um espírito serve para a depuração e evolução moral e intelectual do mesmo. Sendo assim, um espírito que já alcançou certo grau de evolução não é capaz de regredir e, em seu percurso, obrigatoriamente alcançará a perfeição moral e intelectual das leis divinas;
- O quarto princípio diz respeito à pluralidade dos mundos habitados. Para a Doutrina Espírita, não faz sentido que haja tantos planetas no Universo e somente o nosso seja habitado. “Acreditar que os seres vivos estejam limitados apenas ao ponto que habitamos no Universo, seria pôr em dúvida a sabedoria de Deus que nada fez de inútil e deve ter destinado esses mundos a um fim mais sério do que o de alegrar os nossos olhos” (KARDEC, 1997, p. 66);
- O quinto princípio básico fala da comunicabilidade dos espíritos. Ao se falar em comunicabilidade dos espíritos, utilizamos com frequência os termos médium e mediunidade:

Os espíritos agem sobre nós, mas essa ação é quase que restrita ao pensamento, porque eles não conseguem agir diretamente sobre a matéria. Para isso, eles precisam de pessoas que lhes ofereçam recursos especiais: essas pessoas são chamadas médiuns. Pelo médium, o espírito desencarnado pode comunicar-se, se puder e quiser. Essa comunicação depende do tipo de mediunidade ou de faculdade do médium: pode ser pela fala (psicofonia), pela escrita (psicografia) etc. (CORREIO ESPÍRITA, s.d., não paginado).

Médium é um termo cunhado por Allan Kardec. No latim, médium significa meio, intermediário e no neologismo espírita, refere-se àquela pessoa que serve de intermédio entre os espíritos e o homem. Mediunidade é a faculdade dos médiuns (KARDEC, 2013). Segundo o Espiritismo, a mediunidade comporta dois sentidos, um amplo e outro restrito.

Kardec (2013, p. 171) afirma que “toda pessoa que sente em um grau qualquer a influência dos espíritos é, por tal fato, médium, pois essa é uma faculdade inerente ao homem”. Por isso mesmo, não constitui privilégio e são raras as pessoas que não a possuem, ao menos em estado rudimentar. Entretanto, usualmente, só se qualifica como médium aqueles indivíduos cujas faculdades mediúnicas se mostram bem caracterizadas e se traduzem por efeitos patentes e de certa intensidade. Contudo, é bom esclarecer que essas faculdades não se revelam da mesma maneira a todos. Há aqueles que têm mais aptidão para certos fenômenos do que outros. Assim, as variedades correspondem às espécies de manifestações³².

Há médiuns de efeitos físicos, médiuns sensitivos ou impressionáveis, audientes, videntes, sonambúlicos, curadores, pneumatógrafos, escreventes ou psicógrafos dentre outros. E há, ainda, os que têm mais de uma dessas aptidões reunidas.

Tais faculdades são minuciosamente explicadas nos capítulos XIV, XV e XVI da obra *O Livro dos Médiuns*. Para o estudo em questão, limitei-me simplesmente em nomeá-las, pois, com relação a essa variedade de mediunidades, o que interessa à pesquisa que venho desenvolvendo diz respeito aos médiuns que têm a capacidade de ver os espíritos, posto que é por meio das visões deles que são adquiridos os subsídios necessários para a construção plástica do trabalho proposto.

Ainda sobre as características dos médiuns, segundo Kardec (*apud* ALMEIDA, 2004, p. 17-19),

[...] a mediunidade depende de uma predisposição orgânica, não dependendo da crença ou da postura moral do indivíduo. Por ter uma base biológica, se manifesta em cada um de acordo com sua propensão, caso exista. Por isso é enfatizado que é infrutífero tentar desenvolver a mediunidade entre indivíduos que não possuem tal potencial. [...] Kardec afirma não haver modos de se diagnosticar a mediunidade por nenhum sinal específico. “Só existe um meio de se lhe comprovar a existência. É experimentar” (KARDEC, 1993, item 200). No entanto, se a pessoa não tiver a faculdade mediúnica de modo latente, nada poderá produzi-la.

³² “Atuando sobre a matéria, podem os Espíritos manifestar-se de muitas maneiras diferentes: por efeitos físicos, quais os ruídos e a movimentação de objetos; pela transmissão do pensamento, pela visão, pela audição, pela palavra, pelo tato, pela escrita, pelo desenho, pela música etc.” (KARDEC, 2016, p. 29). Dentre as variadas formas de manifestação, o fenômeno por intermédio do qual os seres do mundo incorpóreo se tornam visíveis pode ocorrer por intermédio da visão ou da aparição. “A aparição nos chega pelos olhos do corpo; ocorre no próprio lugar onde nos encontramos; a visão tem por objeto coisas ausentes ou afastadas, percebidas pela alma no estado de emancipação, achando-se mais ou menos suspensas as faculdades sensitivas” (KARDEC, 1978, p. 05).

Quanto ao uso que se faz da mediunidade, encontramos na tese de Almeida (2004) o seguinte trecho:

Para os espíritas, a mediunidade deve ser usada apenas com fins nobres: minorar o sofrimento e auxiliar a evolução das pessoas. Por isso jamais deve ser mercantilizada, não sendo permitido qualquer tipo de cobrança ou benefício material advindos da prática mediúnica. Este é um princípio muito considerado pelos espíritas no Brasil. Por outro lado, nos EUA, a mediunidade é muitas vezes uma profissão em que os médiuns cobram por consultas (BROWN, 1997, p. 32 *apud* ALMEIDA, 2004, p. 32).

Em relação à importância da mediunidade para o Espiritismo, Almeida (2004) afirma que

[...] todo Espiritismo se baseia em informações fornecidas por médiuns e compiladas em livros. No entanto, atualmente, a grande maioria das reuniões mediúnicas espíritas que ocorrem no Brasil busca o auxílio dos “espíritos sofredores” encarnados ou desencarnados. Estas práticas são denominadas de “reuniões de desobsessão”³³. Nestas sessões busca-se o contato com espíritos desencarnados que estejam sofrendo ou causando sofrimento a alguém. Procura-se através de um diálogo fraterno, orientar o espírito sofredor e, se caso for, dissuadi-lo a interromper a perseguição a algum outro indivíduo (p. 16-17).

Cabe destacar que quando me refiro ao termo *espírito* neste trabalho é bom esclarecer que no *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, a palavra *espírito* é definida como “princípio imaterial, [...] alma”. Para o *Espiritismo*, “pode dizer-se que os espíritos são os seres inteligentes da criação. Povoam o universo fora do mundo material” (KARDEC, 2013, p. 85).

Dizemos que os espíritos são imateriais³⁴, porque, pela sua essência, diferem de tudo que conhecemos sobre o nome de matéria (Ibid., loc. cit.).

Com relação ao mundo dos espíritos, Kardec (1978, p. 21) afirma que ele é o normal, o primitivo, o preexistente e o sobrevivente a tudo. Ele apresenta um “conjunto de seres inteligentes despojados do envoltório corporal”.

³³ Obsessão é definida como “ação persistente que um espírito mau exerce sobre um indivíduo” (KARDEC, 2013, cap. XIV, it. 45).

³⁴ Dizemos que os *espíritos* são imateriais, pois são diferentes da matéria. Mas, segundo o ensino sobre os espíritos disposto na *Codificação Espírita* de Kardec, é correto afirmar que eles são incorpóreos, pois são de matéria quintaessenciada, um extrato, uma substância etérea e sutil. Já o *perispírito* é semimaterial ou uma substância vaporosa, que envolve o espírito de acordo com a matéria do mundo a que pertence. E, pelo fato do *espírito* estar sempre envolto dessa substância vaporosa ou seu *perispírito*, temos mais um motivo para dizermos que o *espírito* é matéria quintaessenciada, pois tem também com ele algo semimaterial (CHAVES, 2009, não paginado).

No Espiritismo, as palavras *espírito* e *alma* referem-se à mesma coisa. “Só utilizamos o termo *espírito* quando este está desencarnado e *alma* quando o Espírito está encarnado”³⁵ (grifos nossos).

Quanto à manifestação dos espíritos, é bom frisar que o grau de adiantamento moral que eles possuem interfere no modo como se revelam. Segundo a *escala espírita*³⁶, pode-se dizer que os espíritos pertencem a diferentes ordens, cujo número é ilimitado. Contudo, considerando os caracteres gerais, elas podem ser reduzidas a três categorias principais.

Segundo Kardec (2013), há os chamados *Espíritos Imperfeitos*, caracterizados pela predominância da matéria sobre o espírito e pela propensão ao mal (*Terceira Ordem*); os que se caracterizam pela predominância do espírito sobre a matéria e pelo desejo de praticar o bem, que são os *Espíritos Bons* (*Segunda Ordem*) e ainda, os *Espíritos Puros*, que atingiram o supremo grau de perfeição (*Primeira Ordem*).

Como nesta pesquisa a forma dos espíritos, ou melhor, as maneiras como eles se manifestam e são percebidos visualmente são de grande importância, primeiramente é necessário entender que

[...] há, pois, no homem três elementos essenciais: 1°. a *alma* ou *Espírito*, princípio inteligente em que reside o pensamento, a vontade e o senso moral; 2°. o *corpo*, invólucro material que põe o Espírito em relação com o mundo exterior; 3°. o *perispírito*, invólucro fluídico, leve, imponderável, servindo de laço e de intermediário entre o Espírito e o corpo (KARDEC, 2013, p. 126).

Nesse sentido, “o homem possui natureza tríplice, sendo ele o encontro do corpo físico, do *perispírito* e do espírito. Essa constituição o coloca em condições de viver a vida material e a espiritual simultaneamente”³⁷. A respeito desta natureza do ser humano, Kardec (2013) assinala que o *perispírito* “é o princípio de todas as manifestações. O conhecimento dele foi a chave da explicação de uma imensidade de fenômenos”.

Em conformidade com o exposto, o *perispírito* ganha uma importância fundamental nesta pesquisa, uma vez que ele é a parte responsável pelos fenômenos que envolvem as comunicações mediúnicas e o princípio que rege as aparições. O *perispírito* é essencial também, porque é através dele que o espírito pode tomar todas as formas. Por isso, nesta

³⁵ In: **GRUPO de Estudos Allan Kardec**. Espírito e alma na visão espírita, 2012, não paginado.

³⁶ *Escala espírita* é o quadro das diferentes ordens de Espíritos, as quais indicam os graus que eles devem alcançar para que cheguem à perfeição.

³⁷ “O corpo físico é o veículo de manifestação do espírito na realidade material. O perispírito é um organismo de ligação entre a vibração da matéria e a natureza transcendente do espírito” (NOVAES, 1998, p. 33).

pesquisa ele é um item recorrente sempre que o assunto envolver a forma espiritual, bem como as comunicações mediúnicas, focos desta pesquisa.

Se é por intermédio do *perispírito* que os espíritos se apresentam com formas variáveis, logo, o que se apresenta ao médium vidente é o *perispírito*. No *Livro dos Espíritos*, o *perispírito* é definido como uma substância vaporosa semimaterial que reveste o espírito. Substância essa que permite ao espírito (definido na linguagem humana como uma flama ou *centelha etérea*) “elevar-se na atmosfera e transportar-se para onde quiser” (KARDEC, 1997, p. 78-80). O *perispírito* reveste tanto os espíritos desencarnados como os encarnados, fazendo, nestes últimos, o intermédio entre o corpo material e o imaterial.

Ainda a respeito do espírito e do *perispírito*, Zimmermann (2017, p. 33) esclarece:

Se, quando encarnado, o Espírito recolhe impressões por meio de vias especializadas que compõem os órgãos dos sentidos, sem o corpo físico, sua capacidade de perceber amplia-se extraordinariamente: livre das peias somáticas, a percepção do meio que o envolve já não depende dos canais nervosos materiais, acontecendo como um registro global do *perispírito*, ou seja, uma percepção que o Espírito realiza com todo o seu ser. Assim, vê, ouve, sente, enfim, com o corpo espiritual inteiro (independentemente, mesmo, de posição ou direção), uma vez que as sedes dos sentidos não encontram localização tão específica quanto se observa no estado de encarnação, em que a percepção das sensações físicas, ordinariamente, não se desvincula de suas bases anátomo-fisiológicas.

Nos itens 1.2.2.1 e 1.2.2.2 deste capítulo e no item 2.3, a relação do *perispírito* com a mediunidade será mais bem explorada, bem como outras características que o identificam, mesmo porque tal princípio está diretamente vinculado à criação plástica.

Quanto se trata de Espiritismo, cabe falar também dos *Centros Espíritas*, e neste caso, meu foco volta-se para os *Centros Espíritas* do Brasil. Sobre tal assunto, Almeida (2004, p. 22) fala das relações de hierarquia e da forma de organização dos espíritas em nosso país.

O Espiritismo não possui uma hierarquia nem um poder central que determine a atuação dos *Centros Espíritas* no Brasil. A *Federação Espírita Brasileira* tem um caráter apenas de orientação aos *Centros Espíritas* (CE) que desejarem se filiar. No Brasil, os CE usualmente se agrupam em torno de uma entidade federativa que procura coordenar e homogeneizar as atividades do CE.

Conforme a *Federação Espírita Brasileira* (FEB) explicita,

[...] a prática espírita é realizada sem nenhum culto exterior, dentro do princípio cristão de que Deus deve ser adorado em espírito e verdade. O Espiritismo não tem sacerdotes e não adota e nem usa em suas reuniões e em suas práticas: altares, imagens, andores, velas, procissões, sacramentos, concessões de indulgência, paramentos, bebidas alcoólicas ou alucinógenas, incenso, fumo, talismãs, amuletos,

horóscopos, cartomancia, pirâmides, cristais, búzios ou quaisquer outros objetos, rituais ou formas de culto exterior (FEB, 2012, não paginado).

Quanto à sua tipologia, nos CE que frequentei (alguns na cidade de Uberlândia e outros na cidade de Patrocínio, ambas em MG) e também em pesquisas realizadas na internet, verifiquei que algumas características físicas se repetem com frequência. De modo geral, pode-se afirmar que as paredes desses espaços se apresentam nas cores branca ou azul claro. Nos momentos de passe³⁸ ou de oração, o ambiente é mantido com luz baixa ou pouca luz e a iluminação é, geralmente, azulada ou branco amarelada. As pessoas que trabalham nesses lugares comumente se apresentam com vestes brancas. Garrafas d'água são observadas nas mesas nos momentos de oração, pois, após serem fluidificadas³⁹, são tidas como remédio. Em alguns casos, é possível encontrar uma ou mais imagens de Jesus e de Maria de Nazaré, bem como de pequenos quadros de Allan Kardec, Chico Xavier⁴⁰ e Emmanuel⁴¹. Também há lugares que contam com imagens de médicos espirituais, como o Dr. Fritz, a enfermeira Scheilla (Irmã Scheilla), José Grosso, Bezerra de Menezes e André Luiz, que foram pessoas que viveram na Terra e hoje, como espíritos desencarnados, nos ajudam no plano terreno. No caso das edificações, normalmente são espaços simples e adaptados, suas distribuições são bem variadas, mas apresentam frequentemente um ambiente destinado a palestras e uma sala reservada ao passe.

Cabe ressaltar que a descrição dos espaços físicos dos CE neste trabalho se dá de forma limitada, baseada apenas nos locais pesquisados. Durante a fase de investigações, busquei bibliografias sobre as características vinculadas à iconografia dos CE, principalmente no Brasil, mas não encontrei nenhuma referência especificamente destinada a esta questão. Por essa razão, considerei mais prudente me restringir a tais descrições, limitadas a minha vivência pessoal e à pesquisa realizada via internet.

Com o intuito de finalizar este item da pesquisa em outro tom, gostaria de citar ainda um trecho do livro *Perispírito*, em que Zimmermann (2017, p. 11) destaca a importância da Doutrina Espírita e do estudo do *perispírito* para a Ciência:

³⁸ Para o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* e para a Doutrina Espírita, esse termo se refere ao “ato de passar as mãos repetidas vezes por diante ou por cima de pessoa que se pretende magnetizar ou curar pela força mediúnica”. Cf: OLIVEIRA, Jorge Leite. *Passe: Orientações básicas*. In: **O Consolador**. Disponível em: <<http://www.oconsolador.com.br/ano8/388/especial.html>>. Acesso em: 12/01/2018.

³⁹ Nesse caso, a água recebe as energias doadas pelos amigos espirituais e ajuda no equilíbrio do corpo físico e do corpo espiritual de quem ingeri-la.

⁴⁰ Francisco Cândido Xavier, mais conhecido como Chico Xavier (1910 - 2002), foi um médium brasileiro filantropo, um dos mais importantes expoentes do Espiritismo em âmbito mundial.

⁴¹ Espírito mentor de Chico Xavier, foi o responsável pela maior parte dos livros psicografados por ele.

Revela-nos a Doutrina Espírita que a natureza do ser humano é essencialmente espiritual, ainda que por muito tempo imprescinde, para o seu desenvolvimento, do adequado suporte carnal. Isso faz com que, em longo período de sua história evolutiva, viva ao mesmo tempo em dois planos existenciais, pois que, imerso na dimensão física, interage com o mundo espiritual, e, desencarnado, liga-se contínua e estreitamente ao mundo material. Compreende-se então que, na verdade, o existir é um interexistir. E para esse interexistir, que marca a nossa realidade, possibilita-nos a Providência Divina um valiosíssimo instrumento, espelho da alma e sustentáculo do corpo, que é o *Perispírito*. O *Perispírito* é, por excelência, o elo interexistencial. O seu conhecimento, por certo, contribuirá, mais cedo ou mais tarde, para que a Ciência, ou melhor, os cientistas, abram-se definitivamente à espiritualidade — e, pois, à transcendentalidade —, com a convicção e o empenho que só as escalas mais altas do Saber podem propiciar.

O texto citado exemplifica bem a ideia que venho defendendo, de que a nossa natureza espiritual nos possibilita viver em dois planos existenciais, e que esta é a nossa característica tríptica (*espírito, perispírito e corpo*) que nos possibilita o intercâmbio entre ambos os planos.

Esta tríade que nos define, foi também a chave para a construção do trabalho prático que apresento e é baseado nela que venho a justificar as relações plástico-simbólicas desta pesquisa.

É também através dela que, a meu ver, é possível compreender as experiências de EQM aqui relatadas. Portanto, cabe destacar que o conhecimento do *perispírito* é o elo interexistencial deste trabalho.

1.2.2.1 Relatos: Primeiros Contatos Espirituais e o Trabalho de *Varredura*

O fenômeno que envolve as comunicações com o *Além* sempre me envolveu, mas por muito tempo isso foi, de certo modo, reprimido. Apesar de eu ter vivenciado algumas experiências com este universo, foi somente nos últimos dez anos que passei a aprofundar de modo mais intenso estas questões.

Por volta dos cinco anos de idade tenho a memória de alguns episódios, mas lembro-me que nesta fase tais ocorrências eram bem esporádicas. Na adolescência, tais percepções⁴² passaram a ocorrer com maior frequência. Porém, por não compreender o que estava acontecendo, busquei repreendê-las. Talvez, por ter nascido em uma família de raízes católicas fortes, isso tenha gerado em mim um grande conflito interno e trazido também uma grande angústia. Diante dessas situações e contexto, em pouco tempo, as percepções praticamente cessaram.

Contudo, aos vinte e sete anos de idade, elas retornaram e se intensificaram de tal forma que me vi obrigada a procurar maiores explicações para o fenômeno (situações

⁴² Sensação da presença de alguém; sonhos premonitórios; certa telepatia; ouvir passos, vozes; ter visões de vultos e outras formas.

vivenciadas). Foi neste momento que mergulhei no universo da Doutrina Espírita e passei a conviver com pessoas que compartilhavam de experiências similares. As explicações ali encontradas descreviam melhor as minhas percepções e a partir dessa identificação, passei a compreender o que se passava comigo. Assim, fui me aprofundando na literatura espírita e, instruída⁴³, iniciei os meus trabalhos como médium.

Recordo-me bem da minha primeira experiência com o trabalho mediúnico: ela foi tão natural que, ao final da sessão, a sensação que tive era a de que havia trabalhado com isso a minha vida inteira. Com o decorrer do tempo e o exercício da prática mediúnica, outras percepções foram aflorando significativamente, fase que compreendeu um período de maior maturidade com o universo espiritual – digo isso porque um novo olhar se abriu e nada mais em minha vida foi como antes.

Como médium, tenho a aptidão para alguns tipos de fenômenos, dentre os quais se destacam a *clarividência*, que é faculdade de ver os espíritos e a *clariaudiência*, que é a capacidade de escutá-los. Aproximadamente por dez anos trabalhei em diferentes equipes mediúnicas, mas recentemente dei uma pausa nesta atividade, sendo que a minha última atuação foi realizada no *Centro Espírita de Recuperação Física e Espiritual Dr. Kawanovisky*, em Uberlândia/MG (Brasil), instituição que segue a linha Kardecista. Dentro desta linha, atuei no trabalho de *Varredura*, hoje conhecido lá como *Tratamento Espiritual a Distância* (TED).

Pelo fato de minha atuação como médium ter se dado sempre na *Varredura*, o relato que trago nesta pesquisa está vinculado a esta experiência. Neste caso, por haver particularidades no modelo de trabalho seguido pelas equipes que operam sob o nome de *Varredura*, considero enriquecedor para esta pesquisa falar sobre a dinâmica de seu funcionamento, bem como dos seus princípios e origem. Por isso, ao longo desta narrativa empenho-me em abordar uma série de conceitos fundamentais para a compreensão da prática e das faculdades mediúnicas neste âmbito. Assim, apresentarei importantes apontamentos acerca das minhas percepções mediúnicas, principalmente em relação às experiências visuais. Há neste caso, um enfoque para os *seres de luz*, em especial para a forma como eles se

⁴³ Normalmente, nos *Centros Espíritas* (CE) há uma preparação para que as pessoas possam trabalhar como médiuns. Para tanto, é necessário que elas façam uma espécie de curso, cujo propósito seja o estudo do tema, bem como a verificação de algum tipo de mediunidade extensiva. Tal curso tem como objetivo a educação dos médiuns para a correta prática mediúnica e para participar dele é necessário que a pessoa tenha passado pela iniciação ao estudo do Espiritismo. No meu caso, como iniciei a prática mediúnica diretamente na *Varredura*, tal estudo foi realizado individualmente, através da leitura de vários livros indicados. Foi um caso excepcional e a sua permissão se deu em função de que, muitas vezes, a *Varredura* funciona fora dos moldes adotados pelos CE.

manifestam. Tal assunto faz-se essencial para explicar os princípios formativos que elejo para a minha criação plástica.

Primeiramente, gostaria de destacar que a modalidade de trabalho denominada de *Varredura* é relativamente recente, surgida em Vitória (ES) em 1997, a partir de estudos práticos e teóricos liderados por Lamartine Palhano Junior⁴⁴, “um dedicado pesquisador da fenomenologia espírita, [...] foi o primeiro dirigente e também o fundador deste modelo de trabalho” (PALHANO, 1998, p. 38).

Segundo ele, a *Varredura* é um tipo de reunião mediúnica que procura seguir o molde das reuniões preconizadas por Kardec. No livro *Laudos Espíritas da Loucura* (1998), Palhano explica como se deu o surgimento do primeiro grupo, fala da metodologia usada no trabalho, da equipe de apoio que trabalhou junto a ele nesta empreitada, do grupo de médiuns, dos pacientes que foram tratados, da técnica utilizada, de como é realizada a coleta de dados neste meio, como acontece o repasse das informações aos pacientes e também de outras informações relevantes, tudo muito bem documentado, conforme o rigor da metodologia científica.

Seguindo este rigor metodológico, Palhano (1998) explica que o termo *Varredura* no Espiritismo pode ser compreendido como operação psíquica de emissões de raios mentais capazes de vasculhar o alvo, detectando a sua natureza, causas e realidades, usualmente escondidas para a percepção comum. Isso quer dizer que os pacientes desta modalidade de tratamento são submetidos à ação psíquica de, não apenas um, mas diversos médiuns, o que possibilita uma *Varredura*, isto é, um reconhecimento ou vasculhamento com raios mentais em diferentes níveis psíquicos, em que cada médium alcança um patamar próprio de percepção espiritual. Neste processo, segue-se mais ou menos a seguinte ordem: 1) Detectar o problema; 2) As causas do problema (passadas ou presentes); 3) Providências imediatas possíveis; 4) Recomendações.

A proposta de Palhano é o exercício sério da mediunidade. Creio que por isso a sua metodologia continua sendo estudada e seguida pelos demais grupos que se espalham sob a

⁴⁴ Lamartine Palhano desencarnou em Vitória (ES) no ano de 2000. Graduado em Farmácia, Mestre na área da Bacteriologia e Doutor em Ciência, foi pesquisador do CNPq, desempenhando grande atividade acadêmica. Lecionou na *Universidade Federal do Espírito Santo* (UFES) e contribuiu de forma significativa com o Movimento Espírita em várias áreas: pesquisas científicas no campo mediúnico, publicação de livros, realização de palestras e outras. Fundou a *Fundação Espírita Santense de Pesquisa Espírita* (FESPE), depois o *Círculo de Pesquisa Espírita de Vitória* (CIPES) e deu grande contribuição à *Casa Espírita Cristã de Vila Velha* (ES). A sua produção bibliográfica com cunho espírita foi vasta, da qual destaco as seguintes obras: *Evocando os Espíritos*; *Livro da Prece*; *Reuniões Mediúnicas*; *Transe e Mediunidade*; *Carta de Tiago*; *Teologia Espírita*; *Dicionário de Filosofia Espírita*; *Meninas do Barulho - a História Real das Irmãs Fox de Hydesville*; *As Chaves do Reino - Seguindo os Passos de Anchieta*; *Obsessão - Assédio por Espíritos*; *Dossiê Jeronymo Ribeiro*; *Eusápia, a Feiticeira*; *Significado Oculto dos Sonhos* dentre outros.

sua influência – ao menos é o que acontece na região de Uberlândia (MG). Nesse sentido, vale destacar que, quando um médium é convidado e se dispõe a trabalhar em uma equipe de *Varredura*, é recomendada a leitura do livro *Laudos Espíritos da Loucura*, bem como de outros de sua autoria, dentre os quais se encontram *O Livro da Prece*; *Reuniões Mediúnicas*; *Transe e Mediunidade* e *Evocando os Espíritos*.

No que se refere às reuniões mediúnicas, Kardec destaca três modalidades de reuniões das quais podemos obter instruções: as *frívolas*, as *experimentais* e as *instrutivas*. Compreender a diferença entre elas é fundamental para a delimitação do foco desta pesquisa.

De acordo com Palhano (1998, p. 14) as reuniões denominadas *frívolas* são as que reúnem pessoas “que só querem divertimento e a satisfação da sua curiosidade no contato com entidades inconsequentes que se divertem fazendo leituras da sorte, predizendo futuros amorosos ou coisas semelhantes”. As reuniões *experimentais* são as que objetivam o estudo dos fenômenos físicos, mas para realizá-las é necessário contar com um médium capaz da liberação do ectoplasma para a produção desses fenômenos especiais. Neste contexto, a *Varredura* se enquadra nas *instrutivas*, sobre as quais Palhano (1998, p. 14) coloca:

As reuniões instrutivas são, pois, as que possibilitam as comunicações inteligentes, que podem ser analisadas posteriormente, trazendo para o observador a possibilidade da confirmação dos princípios já estabelecidos ou a revelação de um novo princípio, ampliando o conhecimento dos mistérios de um mundo invisível aos olhos físicos, mas que produz tanto efeito nas vidas das criaturas.

Cabe destacar que a *Varredura* chega na cidade de Uberlândia (MG) em meados de 1998, quando Ari Martins Alves⁴⁵ funda, em parceria com a sua esposa Simone Oliveira Sampaio Martins⁴⁶ e mais um pequeno grupo de médiuns, a primeira equipe de *Varredura* da cidade. Isto aconteceu depois que Ari teve contato com o trabalho de Palhano em Vitória (ES). Sucedeu que, ao comprovar na prática a eficácia da *Varredura*, ele se sentiu motivado a estender esta forma de tratamento a outras pessoas. Logo, ele mobilizou alguns médiuns da cidade para participarem do primeiro grupo de trabalho na região e, desde então, continuam atuando nesta área.

Segundo dados fornecidos por Ari Martins Alves, atualmente existem vinte e seis grupos espalhados pela cidade. Há que se considerar que os grupos de *Varredura* funcionam

⁴⁵ Ari Martins Alves (15/09/53) é médium atuante com inúmeras faculdades mediúnicas. Formado em Filosofia pela *Faculdade Católica de Uberlândia* (FCU), é pós-graduado em análise transacional pela *Faculdade Juscelino Kubitschek* (Brasília, DF).

⁴⁶ Simone Oliveira Sampaio Martins (06/01/1963) é médium atuante e apresenta várias faculdades mediúnicas. Formada em Psicologia pela *Universidade Federal de Uberlândia* (UFU), possui especialização em homeopatia, técnicas regressivas dentre outras.

como células: quando um grupo cresce muito, é necessária a sua subdivisão e assim, os grupos⁴⁷ vão se multiplicando. Decerto, cada nova equipe que se forma deve ser supervisionada e acompanhada por um benfeitor espiritual e a sua equipe de trabalho.

No primeiro grupo em que atuei, lembro-me que a liderança espiritual era atribuída a um espírito denominado Violeta; em outra equipe, o mentor era conhecido pelo nome de Pedro e em outro, Ariel. Mas também existiram casos nos quais não havia um nome declarado e, nessas situações, o ser espiritual era chamado de uma forma mais genérica.

Outra questão pertinente diz respeito à organização das equipes de trabalho, pois, assim como ocorre no plano espiritual, a nova equipe de médiuns deve eleger um dirigente, e este, por sua vez, é o responsável pelo gerenciamento dos trabalhos da equipe, ficando encarregado de organizar a listagem dos pacientes, os dados coletados e outras informações importantes.

A propósito, faz-se necessário destacar que as seções de *Varredura* são bem variadas, podendo ocorrer passes, energizações, incorporações, psicografias, diagnóstico e tratamento de doenças, visões de vidas passadas, rastreamento e encaminhamento de obsessores, dentre outras de cunho espiritual. Neste processo, se manifestam espíritos de toda ordem. Em outras palavras, a *Varredura* é uma oportunidade para que a pessoa receba orientações ou tratamentos de ordem espiritual, ocorridos a partir da parceria com seu mentor ou guia espiritual, em um processo intermediado por um grupo de médiuns.

Explicadas as noções gerais, cabe abordar agora, de maneira mais acurada, o passo a passo do trabalho mediúnico da *Varredura*. Primeiramente, a periodicidade da *Varredura* é semanal e o trabalho é desenvolvido a distância do paciente. Normalmente, ela é realizada por uma equipe de médiuns composta de aproximadamente dez pessoas. Para o seu desenvolvimento, é necessário que o grupo mediúnico tenha alguns dados do indivíduo (nome completo, idade, sexo, estado civil e endereço), bem como que este indique a sua principal queixa como, por exemplo, problemas de saúde, afetivo, profissional dentre outros. Este detalhamento auxilia nas percepções dos médiuns, pois permite que o foco do tratamento seja direcionado para o seu problema principal.

⁴⁷ O interessante neste processo, é que na cidade de Uberlândia (MG), os grupos de *Varredura* continuam conectados ao primeiro núcleo, pelo qual responde Ari Martins Alves. Há entre eles um constante intercâmbio de médiuns e informações. E, por estarem em conexão, quando um grupo apresenta muitos pacientes na lista de espera para o tratamento, os nomes podem ser encaminhados para outros com um número menor de pacientes. Dessa forma, torna-se possível atender as pessoas mais rapidamente. Isto porque, quem pede ajuda, tem pressa.

O trabalho de *Varredura* tem hora marcada para começar e uma previsão de término. Usualmente, acontece em um espaço isolado – o que facilita a concentração dos participantes. A seção mediúnica normalmente é precedida de uma oração, seguida pelas leituras de uma passagem do *Evangelho*, do *Livro dos Médiuns* e, por fim, do *Livro dos Espíritos*.

A realização deste procedimento ajuda a elevar a vibração do ambiente e auxilia a criação de um campo de proteção, que funciona como um escudo espiritual para a equipe. Nele, ficam conectados os espíritos protetores, os guias espirituais dos médiuns e os outros seres espirituais envolvidos em tal atividade. Somente após a formação deste campo protetor que os participantes dão prosseguimento à segunda etapa do trabalho, o tratamento dos pacientes.

O tratamento procede da seguinte forma: o dirigente da equipe lê as informações fornecidas pelos próprios pacientes, seguindo uma ordem previamente estabelecida. Ao pronunciar o nome do indivíduo e as suas respectivas informações, todos se concentram. Em pouco tempo, novas informações vão aparecendo e cada médium, com as suas respectivas faculdades, relata ou anota as suas percepções acerca da pessoa.

Assim, os dados coletados vão sendo sistematizados e anexados a um documento. Neste processo, é comum a realização da limpeza espiritual da pessoa, da casa onde mora e do local onde trabalha. Quando as percepções cessam, encerra-se o quadro⁴⁸ do paciente. Passa-se, então, para o próximo nome da lista e, sucessivamente, um após o outro, os trabalhos são desenvolvidos até que o tempo estipulado seja atingido.

Ao final, é realizada a limpeza espiritual do local de trabalho e dos médiuns e, quando necessário, os médiuns participantes também recebem tratamentos ou orientações de ordem espiritual.

Na semana seguinte, o mesmo processo é realizado, isto porque o tratamento de uma pessoa tem a duração de três a quatro semanas, podendo se estender até cinco semanas.

A cada sessão, o paciente poderá ser informado sobre o que foi visto no seu quadro. Normalmente, uma pessoa do grupo fica encarregada de dar o retorno ao paciente e tal devolutiva pode ser feita via telefone, conversa, texto escrito ou até mesmo por carta psicografada. Há também casos em que a equipe opta por relatar tudo somente ao término de todas as sessões, isto é bem flexível. Mas o fato é que, compiladas as informações, estas são estudadas antes de serem repassadas para o paciente.

⁴⁸ *Quadro* é o nome dado ao conjunto de percepções visualizadas pelos médiuns acerca do indivíduo em tratamento.

Para uma maior eficácia do tratamento, a pessoa que o solicita é aconselhada a fazer um procedimento denominado *Sustentação* – que constitui um conjunto de recomendações a serem realizadas durante o período em que se encontra em atendimento (desenvolvimento de preces e da leitura do *Evangelho* ou de outras leituras edificantes para auxiliar o direcionamento do pensamento e o estabelecimento de uma harmonia mental com a equipe, além da abstinência alcoólica, principalmente no dia que compreende o tratamento).

Há que se considerar que a *Varredura* não é um trabalho estritamente ligado ao CE e a maioria funciona à parte deles – ao menos, esta é a informação que eu tenho dos grupos situados em Uberlândia (MG). Até o momento, tenho conhecimento de apenas um grupo que operou dentro de um CE, no caso, o do *Centro Espírita Dr. Kawanovisky*.

Pelo fato desta modalidade de trabalho mediúnico acontecer em lugares alternativos, há em alguns *Centros Espíritas* (CE) advertências a respeito do tratamento de *Varredura*, mas penso que isso aconteça pela falta de conhecimento e compreensão de sua dinâmica e funcionamento, bem como pela rede de proteção espiritual formada em torno destes grupos. Tal receio se justifica pela preocupação com este tipo de trabalho, uma vez que ele envolve cura e desobsessão, e por isso, a necessidade de uma rede de proteção espiritual forte para os médiuns, o que é característico dos CE.

Independentemente do lugar no qual o trabalho mediúnico aconteça, o que sempre deve ser considerado em quaisquer equipes de trabalho é a sua seriedade, assim como explica Lamartine em sua experiência com o primeiro grupo de *Varredura*:

Os fatos aqui analisados pela equipe de companheiros que atendeu o apelo do alto e colocou as energias do coração em movimento nos falam com clareza que não são necessários recursos mediúnicos espetaculares, nem ambiências sofisticadas para o trabalho. A simplicidade de uma sala, a seriedade e a boa vontade daqueles que portam possibilidades de contato de qualquer grau com o mundo invisível e a direção de uma razão lúcida que analisa e observa, realizam maravilhas da disseminação da luz e da sementeira da paz (PALHANO, 1997, p. 10).

Detive-me a explicar as bases e o funcionamento do trabalho de *Varredura* porque foi neste meio que eu vivenciei, de modo amplo e intenso, o exercício da mediunidade – experiência que, por sinal, me ajudou a encontrar os parâmetros para o trabalho prático que realizei. Dentro deste universo, há ainda uma questão motivacional diretamente ligada à poética deste trabalho.

No ano de 2013, uma mensagem psicografada recebida durante a finalização de um dos trabalhos de *Varredura* acabou despertando o meu desejo em explorar a temática, hoje

apresentada nesta pesquisa. Tal carta foi psicografada pela médium Larisse Pedrosa⁴⁹ no dia 07 de outubro de 2013 e, além de conter uma mensagem de felicitação pela data do meu aniversário, continha informações pessoais colocadas de uma forma tão bem posicionada que somente eu compreendi o significado e profundidade do assunto tratado. Ao final, a carta dizia “*‘Para bens’ é para o bem que direcionamos você*” e era assinada pela “*Equipe do Pedro*” – Pedro era o nome atribuído ao líder espiritual do grupo de *Varredura* em que trabalhei naquele ano e o nosso dirigente, na época, era Sandro Souza⁵⁰.

Confesso que o conteúdo escrito naquela mensagem foi de grande importância para mim e, mais do que isso, a afetuosidade manifestada na mensagem enviada me foi impactante. Passei muito tempo refletindo e, passados alguns meses, senti o desejo de falar sobre a espiritualidade em um trabalho artístico. Foi isto o que motivou o desenvolvimento deste projeto de pesquisa e ingresso no Mestrado.

Faz-se importante acrescentar que até o momento do meu ingresso no *Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu* da UFU, já havia experimentado formas de expressão artísticas variadas e com temáticas diferenciadas, mas nunca havia explorado absolutamente nada relacionado ao mundo espiritual. Na área da Instalação e da Escultura, por exemplo, o tema trabalhado por mim era a sensualidade, sobretudo, a feminina. Na pintura, retratava *paisagens* a partir da observação de superfícies em decomposição, em especial, os vestígios de construções civis abandonadas e impregnadas por mofo, lodo, ferrugem, fissuras dentre outros.

Quando decidi pelo Mestrado, optei por explorar algo novo dentro da minha trajetória artística, e assim, a experiência de transcendência ocasionada pelo contato com o *Além* se tornou o eixo temático. E, devido à abrangência do assunto – afinal, existem vários modos de transcender este mundo –, coube a mim a delimitação do tema da pesquisa.

Ao direcionar o assunto para o mundo espiritual, em específico para as comunicações com o *Além*, o intuito foi focar nos contatos realizados com os *seres de luz* e, mais do que isso, no aspecto visual deles, ou melhor, no que se apreende dessas visões. Logo, passei a explorar a experiência com o *sagrado* e o meu trabalho de Arte, que antes abordava questões

⁴⁹ Larisse Dias Pedrosa era uma das médiuns atuantes do grupo de *Varredura* em que trabalhei em 2013. Dentro de suas faculdades mediúnicas, a que mais se destacava era a psicografia. Ela possui graduação em Pedagogia e História pela *Universidade Federal de Uberlândia* (UFU), Mestrado em Educação pela *Universidade Estadual de Campinas* (UNICAMP) e Especialização *lato sensu* em Constelação Sistêmica Familiar e Organizacional pela *Associação Brasileira de Consteladores* (ABC) e *Instituto Imensa Vida*.

⁵⁰ Sandro Souza é um nome fictício, adotado a partir de sua opção em não ser identificado nesta pesquisa. Cabe destacar que este líder do grupo de *Varredura* em que trabalhei em 2013 apresenta muitas faculdades mediúnicas, dentre as quais se destacam a *clarividência* e *clariaudiência*. Profissionalmente, ele possui doutorado e atua como professor universitário.

mais materiais e mundanas, voltou-se para assuntos mais sublimes, com a luz passando a ser um ideal buscado.

Assim, ao mergulhar neste amplo universo, acabei por entrecruzar as minhas experiências visuais formativas vivenciadas no Espiritismo com as estudadas no universo da religiosidade e da EQM.

1.2.2.2 As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: *Seres de Luz e Outros*

Faz-se imprescindível destacar que, apesar de ter experienciado a transcendência dada pela vidência mediúnica e vivenciado diferentes manifestações espirituais para encontrar uma forma de referência para a minha criação plástica, acabei me aprofundando nas propriedades que regem as mutações espirituais. Através disso, tornou-se possível explicar com mais propriedade as bases teóricas e plásticas que fundamentaram a minha criação.

É bom acrescentar que, muitas vezes, falta vocabulário apropriado para descrever a complexidade de certos fenômenos sem antes conhecer as bases que os fundamentam. Compreender os processos que regem essas mutações visuais foi o que fortaleceu a explicação para a criação plástica.

A partir do desenvolvimento do meu trabalho como médium, foi possível perceber que o mundo espiritual tem formas e cores totalmente diferentes. Muitas vezes são visualidades que não possuem nenhum correspondente aqui neste plano e, por essa razão, torna-se difícil descrevê-las – o que pode, constantemente, levar a erros de interpretação. Ao receber uma mensagem do *Além*, é necessária uma espécie de treino para saber repassá-la, pois um médium também é passível de erros. Como na *Varredura* as informações são confrontadas antes de serem transmitidas ao paciente, existe todo um cuidado com o que é visto e percebido e, mais ainda, com o que será repassado. A orientação dada pauta-se na seguinte ordem: se há dúvida na informação, o melhor é não levá-la adiante.

No universo da mediunidade, o que é percebido nas comunicações varia conforme a faculdade do médium. Assim, Lamartine explica em sua experiência com o primeiro grupo de *Varredura*:

Um fato importante que pôde ser observado nas informações medianímicas obtidas é que os dados de um médium complementavam os dos outros, visto que cada médium tem o seu nível de percepção: enquanto um descrevia o problema do paciente, um outro lançava-lhe as causas passadas, um outro o diagnóstico preciso e um outro conseguia as recomendações terapêuticas (PALHANO, 1997, p. 40).

Nas minhas percepções ocorridas durante o trabalho de *Varredura*, as mais comuns eram cenas da vida dos indivíduos – sejam elas de outra reencarnação ou da vida terrena presente. Eram cenas que iam surgindo como imagens em *flashes*. Quando acontecia de algum médium descrever exatamente o que eu estava captando, eu apenas confirmava que compartilhava da mesma visão, não se fazendo necessário repetir a mesma informação; esta situação se dava em qualquer situação inversa e, dessa forma, o trabalho rendia. A confirmação de ambos os lados dava a segurança necessária ao grupo, pois era fortificante ter alguém assegurando que captava o mesmo dado.

Ocorria também que, nas minhas visões, nem sempre vislumbrava a fisionomia do espírito que se manifestava. Às vezes, só captava o que o espírito dizia, como em outras só o sentia e, também, tinha a mescla de imagens e sensações. Havia casos em que eu conseguia descrever os menores traços da fisionomia do espírito que se manifestava, em outros, era como se a imagem estivesse embaçada, chegando ao ponto de identificar apenas uma silhueta vaporosa.

As percepções eram variadas, tanto quanto a ordem de espíritos que se manifestavam. Diante dos chamados espíritos obsessores, por exemplo, tais manifestações provocavam visões e sensações muito desagradáveis, das mais diversas possíveis. A respeito dos seres espirituais, Kardec (1993, p. 48-49 *apud* ZIMMERMANN, 2017, p. 23) destaca:

A figura dos Espíritos superiores é bela, nobre e serena; os mais inferiores têm qualquer coisa de feroz e bestial e, por vezes, ainda mostram vestígios dos crimes que cometeram ou dos suplícios por que passaram, sendo-lhes essas aparências uma realidade, isto é, julgam-se quais aparecem, o que é para eles um castigo.

Como nesta pesquisa o aspecto visual dos espíritos é de fundamental importância, é necessário destacar que a variação formal revelada por eles ao se manifestarem está condicionada a uma série de fatores. Nesse sentido, Zimmermann (*ibid.*, p. 20) aponta que a possibilidade de alterar a indumentária *perispiritual* é limitada ao padrão evolutivo, intrínseco a cada alma. O Espírito só pode adequar-se *perispiritualmente* aos moldes que dialoguem com as suas vivências pretéritas e atuais, ou seja, com a sua realidade íntima.

A respeito do aspecto visual das aparições, quero acrescentar que no trabalho de *Varredura* estamos sempre amparados pelos obreiros do bem na assistência espiritual. Apesar disso, nas ocasiões em que tive a oportunidade de ver *espíritos de luz* se manifestarem visualmente, ou seja, plasmarem uma forma, isso ocorreu em ocasiões específicas: quando a sua interferência direta era imprescindível no amparo da equipe ou quando a mensagem a ser

transmitida era de grande importância e se estendia ao grupo todo. Nestes casos, perante eles as sensações eram completamente diferentes, eu era tomada por sentimentos de paz, compreensão, leveza e me sentia como se estivesse envolvida por uma grande onda de amor e carinho. Em geral, tais presenças formavam uma grande *massa* de cor luz – era como se o corpo e a veste fossem feitos de luz e também emanassem luz. A cor luz percebida era branca e oscilava para um ligeiro tom de amarelo claro. Às vezes, tal tonalidade também variava para um ligeiro ponto em tom de azul ou violeta. Quanto às suas feições, elas me pareciam delicadas. Digo isso porque nem sempre as via, mas, de algum modo sabia que eram assim – a quantidade de luz que irradiavam dificultava uma percepção mais nítida.

Os espíritos dessa envergadura que tive a oportunidade de ver se mostravam com trajes longos, algo semelhante a uma túnica. Percebia que na região do peito ou da parte frontal da cabeça ficavam as maiores concentrações luminosas. Nessas visões, pude identificar tanto homens como mulheres, alguns aparentavam ter cerca de trinta e poucos anos, já outros, uma idade mais madura. Os via da cintura para cima, pois dali para baixo a imagem ia se tornando menos nítida, a ponto de não conseguir visualizar os seus pés. No geral, as minhas percepções eram uma mescla de visão e sensação, tudo ao mesmo tempo.

Em conversa sobre o assunto desta pesquisa com o senhor Jack Ramos, diretor do *Centro Espírita de Recuperação Física e Espiritual Dr. Kawanovisky*, ele me revelou importantes informações acerca das manifestações espirituais que vivencia. Por exemplo, na presença do Dr. Kawanovisky (espírito que ele incorpora e em torno do qual o CE se edificou), ele relatou tê-lo visto de variadas formas. Às vezes, o identifica apenas por um fecho de luz – o que é o mais comum; em outras, visualiza a sua fisionomia de forma bem precisa e detalhada. E acrescentou ainda que os *espíritos de luz* normalmente não sentem a necessidade de plasmar a sua fisionomia, só o fazem quando tal reconhecimento é necessário à pessoa para quem se revelam.

A presença do meu mentor espiritual, por exemplo, me é antecipada por um calor⁵¹ agradável que se estende pela minha coluna espinhal e, muitas vezes, apenas isso é necessário para identificar a sua presença. Raramente há a visualidade. A sensação física experimentada diante dele é muito aprazível. Quando ele me revela a sua imagem, sempre se mostra com feições bem definidas, tal como uma pessoa comum, porém com certo brilho luminoso. Ele é

⁵¹ Em relação à temperatura, Zimmermann (2017) aponta: “Como, no desenvolvimento da atividade mediúnica, certos médiuns registram, por exemplo, uma espécie de gélido torpor, com a avizinhação de alguma alma sofredora, ou, ao contrário, uma cálida sensação de bem-estar, quando da aproximação de um Espírito superior, é lícito cogitar-se da possibilidade de que o perispírito também mostre uma espécie de temperatura própria, relacionada, naturalmente, com o grau de evolução do Espírito” (p. 41).

alto, tem aproximadamente dois metros de altura; seus cabelos são pretos, curtos e lisos; seus olhos são castanhos e sua pele é branca. Aparenta ter cerca de trinta e cinco anos e um físico vigoroso. Seus traços faciais e corporais são harmoniosos, o que resulta em um ser muito belo. Suas vestes, calças e camisa de manga curta, são brancas. Ao lado dele, às vezes, aparece um senhor mais velho, de estatura média, com idade próxima aos 55 anos, de pele clara e cabelos ralos, curtos e loiros. Também se apresenta com vestes brancas, mas com uma espécie de bata. Em outras vezes, há ainda a visão de um terceiro *ser de luz*, mas em relação a este, jamais consegui ver direito os detalhes de sua fisionomia. Ele está sempre envolto por luz, mas de alguma, percebo as suas vestes brancas e algo similar a um turbante envolvendo a cabeça. Quanto aos nomes, sempre tive a curiosidade em conhecê-los, mas nunca compreendi as respostas, ou melhor, nunca soube traduzir o que me foi revelado. Por simples limitação pessoal, optei por chamar o meu guia de um nome mais simples, Marco. Nome cuja semântica é diferente da original, mas tal definição me facilitou a referência a ele. Quanto aos demais, permanecem até hoje sem nomeação.

A respeito das visões atribuídas aos *seres de luz*, acrescento aqui o relato de Chico Xavier, um dos maiores médiuns que já passou por este mundo, quando viu pela primeira vez Emmanuel⁵², espírito que o tutelou em sua atividade mediúnica e o amparou na produção de mais de 400 obras psicografadas.

Lembro-me de que, em 1931, numa de nossas reuniões habituais, vi a meu lado, pela primeira vez, o bondoso Espírito Emmanuel. Eu psicografava, naquela época, as produções do primeiro livro mediúnico, recebido através de minhas humildes faculdades e experimentava os sintomas de grave moléstia dos olhos. Via-lhe os traços fisionômicos de homem idoso, sentindo minha alma envolvida na suavidade de sua presença, mas o que mais me impressionava era que a generosa entidade se fazia visível para mim, dentro de reflexos luminosos que tinham a forma de uma cruz. Às minhas perguntas naturais, respondeu, o bondoso guia: “– Descansa! Quando te sentires mais forte, pretendo colaborar igualmente na difusão da filosofia espiritualista. Tenho seguido sempre os teus passos e só hoje me vês, na tua existência de agora, mas os nossos espíritos se encontram unidos pelos laços mais santos da vida e o sentimento afetivo que me impele para o teu coração tem suas raízes na noite profunda dos séculos...” (ANJOS, 2013, não paginado).

Convidado a se identificar, o espírito de Emmanuel apresentou alguns traços de suas fisionomias de vidas anteriores. Depois deste contato, Chico Xavier iniciou uma fase de

⁵² Emmanuel, nome do espírito grafado com dois emes no original francês *L'évangile selon l'espiritisme*, em mensagem datada de 1861, Paris e inserida no cap. XI, item 11 da obra intitulada *O egoísmo*. O seu nome ficou conhecido entre os espíritas brasileiros pelas psicografias do médium Francisco Cândido Xavier. Segundo ele, foi no ano de 1931 que, pela primeira vez, numa das reuniões habituais do Centro Espírita, se fez presente o bondoso espírito Emmanuel (**Jornal Mundo Espírita**. Os expoentes da codificação de Emanuel. 2016, não paginado).

psicografias através de tal espírito e, mais tarde, Emmanuel ditou a Chico Xavier o relato de uma de suas encarnações, a qual culminou no romance *Há dois mil anos* (1939).

Como nesta pesquisa o meu foco recai na forma dos espíritos, ou seja, na maneira como eles se manifestam e são percebidos visualmente, quando se trata das visões espirituais, me baseei na constituição dos espíritos e nas suas respectivas propriedades para explicá-las formalmente. Para elucidar tal questão, primeiramente é necessário lembrar alguns dados já abordados sobre o *perispírito*. Kardec (1978, p. 10) afirma que “[...] o Espírito é formado de uma substância que não nos pode dar uma ideia à matéria grosseira que afeta os nossos sentidos, ele pode ser comparado a uma chama ou centelha”⁵³, cujo brilho varia de acordo com o seu grau de depuração. E, por meio do *perispírito* que o envolve, pode tomar todas as formas.

Com esta afirmativa, Kardec destacou a importância do *perispírito* como envoltório do espírito. A especificidade desta informação é dada pelo Espiritismo, que coloca que o ser encarnado é formado por espírito, *perispírito* e corpo físico, sendo o *perispírito* o responsável por esta ligação⁵⁴. Como já dito neste trabalho, o *perispírito* ganha uma importância fundamental, pois ele é a parte responsável por uma série de fenômenos que envolve as comunicações mediúnicas e o princípio que rege as aparições. Convém destacar aqui que o *perispírito* possui as seguintes propriedades⁵⁵ catalogadas: plasticidade, densidade, ponderabilidade, luminosidade, penetrabilidade, visibilidade, corporeidade, tangibilidade, sensibilidade global, sensibilidade magnética, expansibilidade, bicorporeidade, unicidade, perenidade, mutabilidade, capacidade refletora, odor e temperatura. Características citadas e detalhadamente explicadas no capítulo dois do livro *Perispírito*, de autoria de Zalmino Zimmermann. No presente trabalho, atendo-me a destacar as características mais relacionadas ao foco da pesquisa.

Podendo o espírito (por intermédio do *perispírito*) modificar a sua aparência e se apresentar com uma variedade de formas, há que se considerar que tal transformação está diretamente ligada aos condicionamentos morais do ser que se manifesta. Isto porque a luminosidade é um indicativo moral e evolutivo dos mesmos. Devido à natureza do espírito, a luminosidade é algo que se desenvolve de acordo com o influxo da atividade e das qualidades da alma. Nesse sentido, Kardec (1995, p. 126 *apud* Zimmermann, 2017, p. 27-28)

⁵³ Sobre *centelha etérea* consultar também *O Livro dos Espíritos*.

⁵⁴ Vide item 2. 2 *A Dicotomia da Forma* desta pesquisa, na qual tal subdivisão está esquematizada

⁵⁵ “Essas propriedades – algumas conhecidas de há muito – sustentam o viver interexistencial do ser humano, no presente estágio evolutivo, sendo certo que, em níveis mais avançados de vida, em que o *perispírito* já alcança mais quintessência, outras qualidades e características poderão marcá-lo” (ZIMMERMANN, 2017, p. 19).

destaca que a intensidade da Luz está na razão da pureza do Espírito: as menores imperfeições morais atenuam e enfraquecem a sua luminosidade. Sabemos que quanto mais evoluído a entidade, maior a frequência vibracional e, por conseguinte, maior luminosidade, e, tanto menos evoluído a criatura, menor a frequência vibracional e luminosidade.

A respeito da luminosidade de um espírito, Zimmermann acrescenta que

[...] a luz irradiada por um Espírito será tanto mais viva, quanto maior o seu adiantamento. Assim, sendo o Espírito, de alguma sorte, o seu próprio farol, verá proporcionalmente à intensidade da luz que produz, do que resulta que os Espíritos que não a produzem acham-se na obscuridade (ibid., op. cit.).

No entanto, há que se considerar que a luz espiritual é diferente da luz captada e observada aqui na Terra. Sobre tal diferença, o autor ressalta:

Anote-se, a respeito, que a luz espiritual, referida pelos Espíritos em todas as épocas e lugares, nada tem com a luz conhecida em Física – radiação eletromagnética. Relatos diversos – até mesmo de médiuns em desdobramento – dão conta, até, de que a luz emitida por fontes como a lâmpada fluorescente ou de mercúrio, por exemplo, chega a parecer, diante de uma Presença Espiritual superior, mera claridade emitida por vela comum (ibid., p. 28).

Sobre tal aspecto, cabe aqui colocar uma observação: sendo a luminosidade dos espíritos uma característica estritamente vinculada à sua elevação moral, vale destacar que espíritos de luz podem reduzir a sua luminosidade ao se manifestarem, da mesma forma que podem moldar o seu corpo espiritual. Sobre essa capacidade que os espíritos, ou melhor, que o *perispírito* tem de se revelar com diferentes formas, Zimmermann aponta que se deve à propriedade plasticizante, pois,

[...] é essa propriedade do perispírito que explica diversos outros fenômenos que ocorrem tanto na dimensão espiritual como na física, dentre eles a adaptação *perispiritual*, comumente usada pelos Espíritos Superiores, os quais, segundo informa André Luiz, alteram a forma de seu corpo espiritual, reduzindo sua própria luminosidade e assumindo aspectos que possam combinar com as regiões e as almas que merecem seu serviço socorrista, afastando, assim, resistências e inquietações desnecessárias (ao contrário dos Espíritos desarmonizados com o Bem, os Mestres Espirituais, já por sua vasta experiência e realização moral, ostentam um alto poder mental, o que lhes possibilita a dinamização de recursos incomparavelmente maiores nas operações de adaptação plástica) (ibid., p. 22).

Mas esta característica de moldar a indumentária espiritual é algo mais amplo e se estende a espíritos de várias ordens. No entanto, Zimmermann (ibid., p. 20) observa que “a possibilidade de alteração é limitada ao padrão evolutivo, intrínseco a cada alma, o Espírito só pode adequar-se *perispiritualmente* aos moldes que digam com suas vivências pretéritas e

atuais, ou seja, com a sua realidade íntima”. Este fenômeno envolve apenas a modificação transitória e superficial, sustentada transitoriamente pela mente. Devido à possibilidade de plasmar múltiplas aparências, o Espírito se apresenta conforme a forma que o possa tornar mais reconhecível ou a que julgar mais indicada para o momento de sua aparição. Dessa forma, Kardec (1993, p. 48-49 *apud* *ibid.*, p. 23) esclarece:

É assim que, embora como Espírito nenhuma enfermidade corpórea lhe reste, ele se mostrará estropiado, coxo, ferido, com cicatrizes, se isso for necessário a lhe comprovar a identidade. O mesmo se observa com relação ao traje. O dos Espíritos que nada conservam das fraquezas terrenas, aquele de ordinário consta de amplos panos flutuantes e de uma cabeleira ondulante e graciosa. Amiúde, os Espíritos se apresentam com os atributos característicos de sua elevação, como: uma auréola, asas os que podem ser considerados anjos, resplandecente aspecto luminoso, enquanto que outros trajam as que recordam suas ocupações terrestres.

Essa *propriedade perispíritica*⁵⁶ enseja uma variedade de fenômenos tão numerosos quanto complexos, mas nesta pesquisa, como a forma da manifestação espiritual é de profunda importância para a criação plástica, principalmente a forma dos chamados espíritos superiores, é bom esclarecer que, sendo a intensa luminosidade um atributo natural de seres superiores, o fato é que tais seres podem reduzir a sua luz ao mesmo passo que podem se manifestar com uma forma diferente, caso julguem necessário. Notadamente, essa é uma mudança ocasionada, ou melhor, influenciada pela receptividade do ser a qual ele pretende se manifestar. Contudo, independentemente dos fatores que possam vim a influenciar a modificação de sua indumentária espiritual no momento de sua aparição, em essência, podemos dizer que os *seres de luz* apresentam grande luminosidade e que suas características corporais e faciais estão associadas ao belo.

A respeito da densidade dos espíritos, Zimmermann (*ibid.*, p. 26) acrescenta que o *perispírito*, agente da alma, ainda que seja de natureza quintessenciada, apresenta uma densidade. Tal densidade *perispíritica* varia de acordo com a evolução do Espírito, ditando, então, o seu peso e, também, a sua luminosidade. Assim, quanto menor a densidade do *perispírito*, menor o seu peso e maior a sua luminosidade. Segundo Kardec (1996, p. 94), “nos Espíritos moralmente adiantados, é mais sutil e se aproxima da dos Espíritos elevados; nos Espíritos inferiores, ao contrário, aproxima-se da matéria e é o que faz os Espíritos inferiores de baixa condição conservarem por muito tempo as ilusões da vida terrestre”.

⁵⁶ “Haja vista, por exemplo, que o processo ideoplástico pode até ser induzido por obsessores capazes de levar suas vítimas, por sugestão hipnótica, a assumir as mais grotescas formas ou posturas animais, como são os conhecidos casos de zoantropia, com destaque para os de licanthropia, bem relatados pelos autores espíritas (obviamente, essas alterações são sempre provisórias, a dizer, cessada a onda mental que as sustenta, rompido o processo hipnótico, ressurgem as formas originais)” (ZIMMERMANN, 2017, p. 23).

Destaquei aqui tal propriedade porque no processo de criação do trabalho prático final, tal característica esteve por trás dos materiais empregados e, por meio do material utilizado, busquei passar a ideia de leveza e pouca densidade visual ao conjunto criado – opção que proporcionou, em minha avaliação, um ótimo resultado.

Outra característica dos espíritos a ser ressaltada nesta pesquisa é a *bicorporeidade*. Tal propriedade explica as várias imagens em projeção que busquei gerar no trabalho prático. Isto porque,

[...] a bicorporeidade, termo criado por Kardec, que se relaciona com o fenômeno de desdobramento, define-se, particularmente, como notável faculdade do perispírito, que possibilita, em condições especiais, o seu desdobramento (fazer-se em dois). Sucessivo – e, às vezes, quase simultâneo – ao estado de desprendimento, o desdobramento (duplicação corpórea e bilocação), como visto, apresenta-se em nosso atual nível de conhecimento como um processo sumamente complexo e, ainda, de difícil compreensão, sendo, de momento, já bem significativo sabermos que o perispírito, graças a essa propriedade, pode apresentar-se bicorpóreo, ou seja, com um outro corpo, de forma igual ao do físico, fluídico, com maior ou menor densidade, mas suscetível de ser visto e até tocado, como acontece em muitos casos (ZIMMERMANN, 2017, p. 36-37).

Sobre a mutabilidade, Kardec (1995, p. 278) ensina que “o envoltório perispíritico de um Espírito se modifica com o progresso moral que este realiza em cada encarnação”. Portanto, “quanto mais progride a alma, através das sucessivas transformações, mais apurado vai se tornando seu veículo espiritual e, conseqüentemente, mais delicada a sua forma” (ZIMMERMANN, 2017, p. 36-37). A esse respeito, Denis Leon, esclarece:

Esse corpo fluídico não é, entretanto, imutável; depura-se e enobrece-se com a alma; segue-a através das suas inumeráveis encarnações; com ela sobe os degraus da escada hierárquica, torna-se cada vez mais diáfano e brilhante para, em algum dia, resplandecer com essa luz radiante de que falam as Bíblias (antigas) e os testemunhos da História a respeito de certas aparições (*apud* *ibid.*, p. 39).

A característica da mutabilidade se refere à depuração do corpo espiritual que ocorre devido ao seu progresso moral; portanto, não se trata de um fenômeno que envolve apenas modificação transitória e superficial sustentada transitoriamente pela mente, como é o caso da ação plasticizante. Ao contrário, se refere a algo intrínseco ao ser e corresponde ao seu resplandecer na escala evolutiva. “O tempo, pois, constrói, com a evolução da alma, neste e em outros mundos, a própria eterização do perispírito” (*ibid.*, p. 39). Sobre esta característica do corpo fluido dos espíritos, Zimmermann ressalta que,

[...] quanto mais elevado é o Espírito, tanto mais sutil, leve e brilhante é o perispírito, tanto mais isento de paixões e moderado em seus apetites ou desejos é o corpo. A nobreza e a dignidade da alma refletem-se sobre o perispírito, tornando-o mais harmonioso nas formas e mais etéreo (ibid., op. cit.).

Nesta pesquisa, os termos *espíritos superiores*, *espíritos de primeira ordem* e *espíritos moralmente adiantados*, foram usados em similitude ao termo *espíritos de luz*. Obviamente, acabo englobando neste conceito uma série de espíritos com qualidades morais elevadas, mas há que se considerar que existem diferenças entre tais seres. No item 186 da obra *O Livro dos Espíritos*, por exemplo, Kardec explica que há mundos onde o Espírito, deixando de revestir corpos materiais, só tem por envoltório o *perispírito*. Neste caso, ele destaca que esse mesmo envoltório se torna tão etéreo, que para nós é como se não existisse. Esse é o estado dos *espíritos puros*.

Além disso, a experiência de transcendência a qual me refiro é vinculada a algo íntimo, interno e, portanto, subjetivo. Trata-se de uma experiência dada pelos *olhos da alma*⁵⁷. Mas, quando me refiro a esta experiência de comunicação com o mundo espiritual, cabe destacar que os espíritos também podem ser vistos via materialização, ou seja, eles podem se materializar e, nestes casos, são vistos através dos olhos do corpo. Trata-se, portanto, de outro tipo de experiência e deve-se considerar que, para que este fenômeno ocorra, é fundamental a presença de um médium de efeitos físicos, pois é este quem doa o ectoplasma⁵⁸ necessário para a realização dos chamados efeitos físicos. Este tipo de manifestação espiritual está intrinsecamente relacionado às seguintes propriedades do *perispírito*: densidade, tangibilidade e corporeidade. Quanto à corporeidade, Zimmermann esclarece,

[...] e, finalmente, o Espírito também tem condições de corporificar-se materialmente, de forma eventual e transitória, diferentemente do que acontece na reencarnação. É o que ocorre nos processos de materialização, em que o Espírito aglutina em seu perispírito os recursos ectoplásmicos disponíveis, assumindo aparência material (2017, p. 31).

Podendo o espírito, por meio do *perispírito*, se materializar, outra característica a ser destacada é a tangibilidade. “O perispírito, com o suporte ectoplásmico que lhe dá expressão física, pode tornar-se materialmente tangível, no todo ou em parte, pois, tocando no corpo ectoplásmico, obviamente toca-se no perispírito que o sustenta” (ZIMMERMANN, 2017, p. 32-33). A tangibilidade é constatada nos processos em que ocorre acentuada concentração

⁵⁷ Segundo Kardec (2013, p. 177), “o médium vidente acredita ver pelos olhos, como os que têm a *dupla vista*, mas na realidade é a alma que vê, e por essa razão eles tanto veem com os olhos abertos ou fechados”.

⁵⁸ O termo *ectoplasma* é uma palavra moderna, inexistente nos livros da *Codificação Espírita* – neles, os Espíritos falam de fluidos, de sua condensação mais ou menos vaporosa, nunca usando este termo.

ectoplásmica, ou seja, nos casos em que ocorre a materialização completa ou quase completa dos espíritos. Ressalto que a materialização é um tipo de fenômeno que pode ser observado por todos que estão no espaço, não se trata, portanto, de uma visão mediúnica, pois a visualização de tal aparição se estende aos presentes. Cabe destacar que, no trabalho aqui apresentado, cito a materialização apenas como forma de esclarecimento e ênfase que o foco desta pesquisa é a experiência de transcendência ocasionada pela *vista da alma*⁵⁹.

“Em *O Livro dos Médiuns*, Kardec divide os médiuns em duas grandes categorias: *médiuns de efeitos físicos* e *médiuns de efeitos intelectuais*. É a mais antiga e conhecida classificação que se conhece” (ZIMMERMANN, 2017, p. 206).

Cabe destacar que após esta divisão, com o extraordinário desenvolvimento dos estudos relacionados com a teoria e a prática mediúnicas, Zimmermann esclarece que muitos esquemas classificatórios têm sido construídos, sempre sob a influência do trabalho de Kardec. Dentre eles, a proposta que classifica as aptidões mediúnicas em: Intuição, Vidência, Audiência, Psicofonia, Psicografia, Psicopictura, Psicomúsica, Desdobramento e Ectoplasmia (Efeitos Físicos).

Apesar destas propostas classificatórias, optei por explicar a variação mediúnica a partir da elaborada primeiramente por Kardec. Digamos que médiuns de efeitos físicos seriam aqueles ligados à esfera objetiva, ou seja, médiuns desse tipo, na presença de espíritos, são aptos a doarem ectoplasma para a produção de fenômenos que se traduzem em efeitos que afetam os órgãos dos sentidos, tais como ruídos, movimentos, deslocamentos de corpos sólidos. Médiuns de efeitos intelectuais seriam aquelas pessoas ligadas a fenômenos que afetam a esfera subjetiva, isto é, que não ferem os sentidos físicos, captando coisas que estão ligadas à racionalidade e ao intelecto; referindo-se, portanto, a um fenômeno em que é necessária a transcendência – e exige um movimento íntimo, ocorrido com a *vista da alma*, experiência focal desta pesquisa.

No início e surgimento do *Espiritismo*, muitas das manifestações espirituais estavam ligadas aos efeitos físicos e foram tais fenômenos que deram origem ao *Moderno Espiritualismo*. No entanto, atualmente, este fenômeno é mais raro.

No começo de seus trabalhos, o próprio Chico Xavier chegou a participar de muitas sessões de trabalho deste tipo e, em uma delas vivenciou a materialização⁶⁰ de Emmanuel (fig. 11),

⁵⁹ Em *O livro dos Espíritos* (2013, p. 228), *dupla vista* ou *segunda vista* é a visão da alma (inclui o sonho, o sonambúlico e o êxtase, que é um sonambulismo mais aprimorado).

⁶⁰ Faz-se importante frisar que na *Codificação Espírita* não existe o termo *materialização*. Kardec limitou-se a chamá-la de *aparicções tangíveis, palpáveis*. Este termo é, portanto, mais recente.

espírito que o assessorou nesta vida terrena. Mas esta fase durou muito pouco tempo, pois Chico Xavier a encerrou, atendendo à orientação do seu mentor espiritual.

FIGURA 11: ALVES, Joaquim (Jô). *A magnífica materialização de Emmanuel* (Materialização através de Chico Xavier). Ilustração, s.d.



Fonte: Centro Espírita Ismael (site), 2012.

Houve uma época em que esse tipo de fenômeno despertou grande interesse, sendo investigado e estudado por muitos cientistas e jornalistas. Por essa razão, existem muitos relatos, fotografias e outros dados documentados, com muitas informações sobre o assunto, incluindo controvérsias.

Um caso interessante de aparição é com os chamados *agêneres*:

Trata-se do fenômeno em que um Espírito é visto em aparição pública por transeuntes comuns. Além de poder ser visto, é possível ser tocado por qualquer pessoa presente no local. Diz-se, então, que é uma modalidade de aparição tangível. Não se trata de algo sobrenatural, mas perfeitamente explicável pelo estudo da fenomenologia mediúnica. Kardec define como: o estado de certos espíritos que podem se apresentar e revestir, momentaneamente, com as formas de uma pessoa viva, ao ponto de causar completa ilusão de estarmos interagindo com uma pessoa encarnada como qualquer um de nós. O termo *agênere* vem do grego, significando "que não foi gerado" (BERNARDI, 2016, não paginado).

No entanto, este é um fenômeno temporário que cessa com o esvair do ectoplasma captado dos médiuns. Segundo Bernardi (ibid., não paginado), a diferença entre *Agênere* e *Materialização de um Espírito* é que a materialização tende a ocorrer em ambiente controlado, numa sessão mediúnica, por exemplo, sendo então acompanhada por uma equipe de espíritos na dimensão astral. Já o *agênere* não segue esta sistemática organizacional, é um fenômeno que pode ocorrer até em praça pública. Tal como na materialização, no *agênere* é necessária a presença de uma ou mais pessoas doando ectoplasma, mas, em geral, no *agênere* isto acontece sem que a pessoa tenha consciência do fato. O ectoplasma é captado pelo espírito, reveste o corpo espiritual do mesmo e isso o torna visível a qualquer pessoa.

Segundo a explicação espírita, um exemplo de *agênere* clássico, público e com registro histórico, reconhecido inclusive pela *Igreja Católica*, é o caso de Santo Antônio de Pádua. Conforme relata Bernardi (ibid., não paginado):

Santo Antônio de Pádua estava pregando na Itália quando seu pai, em Lisboa, ia ser executado sob a acusação de haver cometido assassinato. No momento da execução, Santo Antônio aparece e demonstra a inocência do acusado. Comprovou-se que, naquele instante, Santo Antônio pregava na Itália, na cidade de Padova (Pádua). O Espírito de um vivo assim como de um "morto", ou seja, que está no mundo espiritual, pode se mostrar com todas as aparências da realidade. Pode adquirir momentânea tangibilidade. Este fenômeno, conhecido como nome de bicorporeidade, foi o que deu origem às histórias de homens duplos, isto é, de indivíduos cuja presença simultânea em dois lugares diferentes, se chegou a comprovar. Há quem denomine de *agênere* apenas quando o fenômeno ocorre com um Espírito desencarnado e bicorporeidade quando se trata de uma pessoa "viva".

Bernardi (ibid.) afirma que não há uma relação direta entre o grau de evolução e a possibilidade de se tornar visível. Tal fato tem ocorrido tanto com Espíritos de grande luminosidade quanto com Espíritos de menor grau de evolução. Os fatores estão mais relacionados ao potencial de doação de ectoplasma dos médiuns, à determinação e força de vontade do Espírito, além de características de densidade do corpo espiritual do desencarnado.

No caso de uma conversação com uma *aparição*, a resposta pode surgir pela voz articulada ou pela linguagem do pensamento. Tal fato vai depender da quantidade de ectoplasma disponível, da sensibilidade da pessoa que presencia a *aparição* e do nível evolutivo da Entidade.

A respeito dos tipos de visões espirituais, Bernardi (ibid.) destaca que é importante compreender que existem muitas formas de percepção e muitas maneiras de manifestação da *aparição*. Assim, ele esclarece que

[...] um agênera pode ser visto pelos olhos físicos e sua percepção se faz normalmente pelas células da retina física. Na vidência mediúnica, pode-se captar pelo chakra frontal que transmite à Pineal e daí ao sistema nervoso. Em alguns casos, a imagem é percebida pela parede lateral da retina física que possui maior número de células chamadas bastonetes, adaptadas para visão na obscuridade e, por isso, podem captar imagens etéricas e astrais. Há ainda, outros tipos de percepções visuais que são captadas com os olhos fechados e processadas diretamente no corpo espiritual (não paginado).

De acordo com a visão espírita, Bernardi (ibid.) aponta que os relatos de aparição de Maria, mãe de Jesus, por exemplo, envolvem explicações diferentes. Tratam-se de fenômenos que ocorrem em circunstâncias e localidades específicas. A respeito disso, o autor esclarece que, apesar da diversidade,

[...] poderíamos sintetizar dizendo que, como para os líderes e fiéis católicos não está bem compreendida a manifestação mediúnica dos Espíritos, qualquer visão, aparição ou mesmo manifestação de entidades femininas luminosas, desde que reconhecidas pela Igreja, costumam ser interpretadas como a presença de Maria ou, na linguagem católica, como Nossa Senhora. Dependendo do local, hora e outras circunstâncias, passou-se a denominar Nossa Senhora de Lourdes, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora dos Remédios e assim por diante (não paginado).

Em termos de aparição, Bernardi (ibid.) explica que em quase todas as denominações de *Nossa Senhora* ocorreram reais aparições de Espíritos luminosos.

Cada uma das propriedades dos espíritos e a sua influência na forma de manifestação foram determinantes no processo de construção deste trabalho. Tais ideias orientaram a criação plástica da obra que apresento junto a esta pesquisa, ou melhor, influenciaram diretamente na escolha dos materiais e demais decisões compositivas – questão que venho a explicar com maior profundidade nos capítulos II e III desta pesquisa.

Como a minha motivação para a criação plástica advém de um universo transcendente, em que a *vista da alma* permite vislumbrar *seres de luz*, os recursos compositivos que usei para criar a minha Instalação e transmitir tal ideia foram baseados nas propriedades dos espíritos. Daí o motivo de explorar a duplicidade das projeções, o brilho, a transparência, a leveza e a mutabilidade das formas, sendo que esta última ficou entre a abstração e a figuração humana, o que venho a explicar com mais propriedade ao longo desta pesquisa.

Para encerrar este capítulo, gostaria de retomar alguns pontos abordados ao longo desta primeira parte e, com isso, aclarar o aporte artístico selecionado com as referências teóricas interligadas.

Quando trouxe Bill Viola para esta pesquisa, o meu interesse investigativo residiu na conexão que o artista estabelece entre as realidades imanente e transcendente no campo da Arte. Acresço que as minhas investigações neste âmbito me levaram a concluir que o episódio

vivenciado por Violla no lago foi uma EQM – experiência que de fato, impactou e segue impactando a sua produção artística. Este aspecto residual de sua vida particular foi uma descoberta ou um *acaso* surpreendente para o meu direcionamento investigativo. No entanto, não somente as questões temáticas e motivação pessoal do artista foram determinantes para esta pesquisa, como também algumas soluções de composição adotadas em suas obras, principalmente ao que tange a questão temporal, influenciaram sobremaneira as minhas decisões durante o processo de criação da Instalação *Presença do “Invisível”*. Assim, o encontro com este artista foi demasiadamente significativo e certo para esta pesquisa e para a conexão dos assuntos em questão.

Quero destacar também que encontrei nos relatos de EQM um paradoxo científico para as minhas interlocuções plástico-teóricas. Nos relatos pesquisados neste âmbito, como se pretendeu demonstrar, a luz percebida é muitas vezes descrita como intensa e brilhante, porém extremamente agradável aos olhos, e isto parece independe de um vínculo religioso anterior. Há casos em que tal luz chega a formar uma silhueta humana, fator que venho defendendo junto às explicações colocadas dentro do universo espírita. A meu ver, ambos os contextos, Espiritismo e EQM, tratam de uma forma luminosa mutável.

Nos relatos de EQMs ficou evidente que o deslocamento por um túnel, o encontro com outros seres espirituais e a presença de uma barreira ou limite que marca o retorno ao corpo carnal são percepções preponderantes. No campo da mediunidade, esses contatos são uma característica marcante e esta barreira ou limite pode ser interpretada como o ir e voltar de outra realidade, designando acessos interrompidos por experiências temporárias, efêmeras.

Nesse sentido, friso que ao cruzar Bill Viola, EQM e mediunidade, a minha intenção foi demonstrar como a motivação poética que fundamentou a criação plástica vinculou-se com questões transcendentais, em formas similares de ver e decodificar o contato com o universo do *Além*. O cruzamento das informações apreendidas em tais contextos serviu de parâmetro para a exploração da luz no campo plástico, para a interpretação da variação formal atribuída às imagens que se manifestam, bem como para outras questões iconográficas exploradas na construção do trabalho plástico.

2. ENTRE A IDEIA E A EXPERIÊNCIA: O Caminho da Composição e da Arte

2.1 Influências no Processo de Criação: Acasos e Relatos

Quando abordo o processo de criação neste trabalho, destaco a importância da memória na origem de tal empreitada e, nesse sentido, reforço que ela sempre esteve por trás da motivação temática. Isso porque a ideia de trabalhar no campo da Arte com questões espirituais adveio de uma carta psicografada recebida anos antes do meu ingresso no Mestrado, como já relatado nesta pesquisa⁶¹. Por isso, na elaboração do projeto que resultou no desenvolvimento desta dissertação, ela foi determinante. Também porque as lembranças no âmbito das comunicações mediúnicas permitiram importantes conexões com os assuntos aqui tratados, servindo de ponte, ainda, para a criação e decodificação das imagens plásticas e outras questões compositivas no campo da Arte, o que venho a desenvolver no capítulo III e neste item da pesquisa, onde falo sobre o aspecto plástico germinal da investigação prática, destacando, junto a ele, o que chamo de acaso percebido e que entendo por inspiração. Assim, reafirmo que nas minhas investigações, a memória se manifestou no criar, produzir e refletir em Artes.

Como a memória é algo recorrente na narrativa desta dissertação, destaco que ao cruzar as minhas lembranças com as informações tratadas nos contextos do Espiritismo e da EQM encontrei importantes paralelos interpretativos, ou o que chamo de confirmações a respeito da realidade transcendente que já vivenciava. Isto foi fortificante, pois deparar com conteúdos paralelos que asseguravam os dados que captava me deu maior segurança e embasamento para tratar algumas informações que vinha trazendo em nível pessoal.

A respeito da memória, destaco ainda que ao longo desta dissertação ficará mais fácil compreender o cruzamento de tais lembranças com as questões simbólicas e plásticas que sustentaram a criação da obra *Presença do "Invisível"*, realizada na parte prática desta pesquisa.

Diante do destaque dado para tal questão, considero necessário colocar que, segundo o *Dicionário de Língua Portuguesa Aurélio* (2010), a memória é definida como a faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos, é lembrança, reminiscência de algo que aconteceu.

⁶¹ Vide item 1.2.2.1 *Relatos: Primeiros Contatos Espirituais e o Trabalho de Varredura*.

A memória é considerada importante fonte de pesquisa.

Muitas vezes confundida com a história, a memória diverge totalmente desta primeira, na medida em que não há nenhum rigor científico no ato de registrar o que passou. A memória se caracteriza por uma corrente de pensamento contínuo, “que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que mantém.” Ela é mantida através de atitudes e gestos do cotidiano, com tal espontaneidade (CUNHA, 1999, p. 9).

As lembranças buscadas por meio da pesquisa foram imprescindíveis e possibilitaram o registro de uma leitura visual baseada nas comunicações espirituais. Houve também uma troca de informações a respeito dessas visualidades com alguns médiuns de minha convivência, bem como nos relatos pesquisados no âmbito da EQM, em que todas as informações coletadas foram baseadas em lembranças de acontecimentos relatados por pacientes que passaram por tal experiência.

A memória é, portanto, algo que está em constante interação com os fatos ocorridos, é uma lembrança influenciada pelo decorrer do tempo e pelo momento presente, é uma reinterpretação do passado. Ao fazer um resgate da memória nessa pesquisa, acabei trazendo relatos de minhas experiências com o universo da espiritualidade, bem como relatos de outras pessoas com tal experiência e, assim, fui entrelaçando o assunto com dados históricos coletados junto às pessoas de minha convivência, como também com bibliografias a respeito do assunto. Por diversas vezes, voltei à época da infância e ao período do meu trabalho mediúnico, isto porque na atualidade não tenho atuado como médium, fato que reduziu significativamente o meu contato com tal universo e reforçou ainda mais as minhas lembranças. Tais questões converteram-se em anteparos que motivaram esta pesquisa. Desta forma, concordo com Fayga Ostrower (2001, p. 18-19), ao afirmar que

[...] evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer.[...] Acompanhamos a interpenetração da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. Além de renovar um conteúdo anterior, cada instante lembrado constitui uma situação nova e específica. [...] Nossa memória seria, portanto, [...] uma memória de vida vivida. Sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações.

Como as produções práticas e teóricas caminham juntas, o fato de iniciar nesta pesquisa uma investigação plástico-teórica inovadora dentro da minha trajetória artística fez com que eu encontrasse entraves ao lidar com a carga sensorial e subjetiva do tema. Por isso, o processo investigativo envolveu um grande desafio, mas também foi recheado de

descobertas com contribuições advindas de diversos lados, dentre as quais, o que chamo de *acazos* no meu processo de criação artística. Nesse sentido, gostaria de frisar que nesta pesquisa valorizo, sob diversos aspectos, o processo de criação e tudo o que envolveu esta empreitada, mesmo porque acredito que ele foi tão rico e valoroso, como considere ser o trabalho final. A respeito do processo criativo, acrescento uma colocação de Ostrower (1983), na qual ele afirma que “nenhum artista inventa uma experiência de vida. É impossível. Em arte, só expressamos a nossa experiência de vida e não outra coisa. É preciso ler a vida na obra de arte”.

É nessa perspectiva que busco compreender a forma como o meu processo de criação se instaura no amplo contexto da produção contemporânea em Artes – é em função deste ponto de vista que trouxe também reflexões sobre a memória e o processo de criação.

Assim, narro sobre os *acazos* que influenciaram as minhas criações plásticas, enfatizando o caminho percorrido e trazendo reflexões das pesquisadoras/ escritoras Fayga Ostrower e Cecília Almeida Sales. Nesse contexto, abordo também a inspiração sob o ponto de vista da espiritualidade, trazendo reflexões de Denis Leon.

Enquanto artista-pesquisadora em formação me considero imersa em um processo frequente e automático de perceber, lembrar, associar e criar. No âmbito da Arte, todas estas questões dialogam com a minha intencionalidade criadora e investigativa. Ao pensar no processo de criação em Arte como uma rede de conexões, estabeleço conformidade com a pesquisadora brasileira Cecília Salles (2010, p. 17), ao definir criação em Arte como

[...] um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação.

Para uma melhor compreensão deste percurso do processo de criação, relembro um dado colocado em nota prévia desta pesquisa, na qual falo do caráter inovador da proposta elaborada no pré-projeto para o meu ingresso no Mestrado, bem como das alterações que esta pesquisa passou com o desenvolvimento de tal ideia. Destaco isso porque ao iniciar o Mestrado, sabia que ao trazer este tema, o maior desafio do meu trabalho, ou melhor, o grande conflito do mesmo seria como traduzir algo *invisível* para uma forma visível e como levar isso para o campo poético da Instalação. Compreendia que o mundo da transcendência precisava ganhar uma forma concreta, uma figuração para ser entendido e, neste caso, estabelecer um limite formal para o que estava pensando era fundamental para o andamento da pesquisa.

No entanto, minha busca não se restringia à forma, também era necessário experimentar o material proposto e assim verificar se ele poderia viabilizar a questão temática proposta. Minha intenção inicial era usar o tecido mesclado com outro material, seja ele engomado, encerado ou mesmo misturado ao gesso para interagir com a luz e assim, criar a minha Instalação. Acreditava que este seria o recurso plástico para construir os volumes que iriam compor a obra. No entanto, ao invés de recorrer ao tecido, foi no acetato transparente que encontrei a solução e essa mudança de material foi a grande descoberta deste trabalho.

A ideia de utilizar a folha de acetato como recurso de modelagem aconteceu durante o meu período de docência na UFU, momento em que conciliei o trabalho de professora com os estudos no Mestrado. Nesta época, costumava ficar horas no laboratório testando novos materiais para serem usados nas aulas práticas e foi em um destes momentos que, ao explorar a folha de acetato como material didático para uma aula prática que iria ministrar (a construção de volumes por meio de cortes e dobras)⁶² que me veio o *insight* de utilizá-lo no trabalho do Mestrado. Quando digo *insight*, acredito que

[...] a inspiração tem duas formas: uma pessoal, outra mais ampla, transmitida por espíritos elevados que achem a arte das fontes mais puras e comunicam seus efeitos a um ser que os emprega de forma ordenada por seus meios próprios e naturais (LEON, 2014, p. 43).

Como já compreendia os fundamentos e as bases espíritas, senti que tinha algo diferente naquele lampejo de inspiração. De alguma forma, sabia que tinha encontrado os rumos das minhas investigações plásticas para o Mestrado.

Em outro tom ou outro ponto de vista a respeito deste momento de inspiração, gostaria de destacar uma observação de Ostrower (1995, p. 02),

[...] cada artista, cada leitor terá provavelmente seu próprio repertório de coincidências, ou talvez até mesmo de erros cometidos que se transformam em acertos. Constituem sempre eventos imprevistos e surpreendentes. No entanto, parece ocorrer em um momento exato da vida, momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos.

Digamos que nesta etapa, o *acaso* ou *coincidência* foi fundamental e, de repente, tudo o que eu precisava para iniciar as experimentações estava ao meu lado naquela hora.

⁶²Através do exercício de Corte e Dobra pretendia trabalhar com as *Turmas de Fundamentos Tridimensionais* os conceitos de plano, volume, textura, escala e outros. Por isso, a proposta era que ele fosse realizado com diversos materiais, tais como papéis, chapa de alumínio, acetato etc.

Assim sendo, primeiramente utilizei como base para o processo algo aleatório, com a finalidade de testá-lo. Tendo obtido um resultado satisfatório, com uma pistola de ar quente moldei a folha de acetato transparente sobre um busto de cerâmica em escala natural (fig. 12) e obtive uma escultura oca formada por uma fina camada de plástico transparente (figuras 13 e 14).

FIGURA 12: Processo de construção da escultura com moldagem da folha de acetato sobre o busto de cerâmica – Teste realizado em 2016.



Folha de acetato



Soprador térmico

Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga.

FIGURA 13: Escultura resultante do processo de moldagem da folha de acetato sobre o busto de cerâmica – Perfil, 2016.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga.

FIGURA 14: Escultura resultante do processo de moldagem – Frente, 2016.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga.

Ao manusear esta peça transparente nas mãos, só conseguia pensar em *luz*. Era como se ouvisse continuamente, como uma espécie de sopro leve no ouvido, a seguinte frase: “Agora, só falta a luz”. Coincidentemente (ou acaso?), neste momento reflexivo, a luz do meu telefone acendeu. Foi um instante mágico! No qual o *acaso*, juntamente com a minha sensibilidade, fizeram toda a diferença para a tomada de uma decisão.

Lembrei-me da luz proveniente da lanterna do celular e resolvi confrontá-la com a peça que acabara de fazer. Tal teste foi realizado em uma sala anexa ao laboratório, um espaço pequeno e sem janelas, que no momento de realização do teste preferi manter na penumbra. Ao ver o jogo estabelecido entre luzes e sombras, me surpreendi com as imagens projetadas na parede (figuras 15 e 21). Neste instante obtive a confirmação de que havia encontrado o caminho do meu trabalho.

Neste processo de descobertas (*insights*), coincidências e acasos, ter aquele busto humano de cerâmica disponível para a moldagem das peças transparentes e perceber na luz de um celular uma ferramenta em potencial para a realização dos testes necessários foram imprescindíveis para o meu processo criativo. E é justamente por isso que gostaria de salientar a colocação de Ostrower (1995, p. 02) sobre a importância destes *acasos* percebidos ao longo do processo criativo:

Aqui convém considerar o seguinte: para se tornarem acasos, os fenômenos teriam que ser percebidos por nós. Vale frisar este ponto, pois na verdade, o próprio tecido de vida não é senão uma infinita teia de acasos. No contínuo fluir, há uma sucessão de eventos que, embora ocorrendo em conjunto, resultam de causas aparentemente desconexas entre si e também fora do nosso controle – acasos sempre em relação à nossa existência individual. A cada instante nos chegam incontáveis estímulos de toda a sorte: visuais, acústicos, tácteis, olfativos, cinéticos, em sensações e situações das mais diversas. Seria humanamente impossível captar a totalidade de eventos.

FIGURA 15: Resultado da projeção – Teste realizado em 2016.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga.

Ao trazer este relato sobre o momento de criação da escultura e da descoberta da projeção, destaco também a influência do que acredito ser uma inspiração advinda do mundo espiritual. A respeito disso, acrescento a colocação de Leon (2014, p. 25):

O invisível tem o seu papel, ele pensa com o arquiteto, medita com o artista, trabalha com o artesão e o pedreiro. A todos ele inspira o pensamento de Deus e do Além, na medida em que eles podem compreendê-los e interpretá-los.

Seguindo nesta linha, Leon (ibid., p. 36) explica de forma mais detalhada como funciona este processo de inspiração:

Ora a inspiração introduz suavemente em nosso intelecto, mistura-se intimamente com o nosso próprio pensamento de tal forma que se torna impossível distingui-la; ora é uma irrupção súbita, uma invasão cerebral, um sopro que passa sobre nossas fronteiras e nos agita fortemente numa espécie de febre. Outras vezes é como uma voz interior, tão nítida, tão clara que parece vir de fora para nos falar de coisas graves e profundas. Uma corrente de forças e de pensamentos agita-se e rola em torno de nós, buscando penetrar nos cérebros humanos dispostos a recebê-los, a assimilá-los, a traduzi-los sob a forma e a medida de suas capacidades, de seu grau de evolução. Uns o exprimem de uma forma mais ampla, outros, de forma mais restrita de acordo com suas aptidões, com a riqueza ou a pobreza das expressões que lhes são familiares e os recursos de sua inteligência.

Faz-se importante registrar que após a criação desta escultura, outras esculturas foram feitas e houve um grande amadurecimento teórico/artístico diante do que acredito ser uma tomada de consciência sobre as formas criadas.

Ante isso, para explicar as relações simbólicas estabelecidas, primeiramente farei uma análise formal das esculturas e das projeções elaboradas, destacando os processos técnicos que adotei, os quais envolveram a criação de moldes⁶³, em um procedimento híbrido que resultou na replicação e serialização com gradação de formas.

Falo das esculturas desta fase de teste devido à importância das mesmas no processo de criação. Destaco também que a Instalação criada ao final foi resolvida basicamente com esculturas e luz, e que as esculturas finais, por sua vez, foram criadas em similitude às elaboradas nesta fase de experimentação, tendo apenas um acréscimo corporal, o que venho a relatar mais adiante nesta pesquisa.

Nas Artes Visuais, quando se trata de construir esculturas, praticamente todo o tipo de material e de técnica podem ser utilizados para tal empreitada. No processo de produção, a escolha do material implica na técnica a ser utilizada. Por isso, ao falar de material e técnica, retomo ao busto de cerâmica que utilizei no processo de moldagem, já que foi a partir dele que criei as demais esculturas nesta fase que chamo neste trabalho de experimental.

Na construção das formas transparentes, simplesmente me apropriei de algo que já estava pronto, mas destaco que ter aquela peça de cerâmica disponível naquele momento foi de fundamental importância para o meu processo criativo. Isso porque as características do busto, como a sua escala e textura, quando impressas ou transpostas para a moldagem em acetato, tornaram possíveis os surgimentos das projeções com as singularidades apresentadas.

Esta minha afirmação advém do fato de que cheguei a criar, posteriormente, outras moldagens a partir de um rosto mais liso, ou seja, com menos textura e detalhes em sua superfície, mas o resultado das projeções não foi tão satisfatório.

⁶³ *Molde*: “peça oca que serve para dar forma a obras de fundição, a esculturas de gesso etc.; chapa, folha de papel etc., com forma ou recortes convenientes para serem reproduzidos em certos artefactos”. Fonte: Infopédia.

Acrescento que o busto de cerâmica utilizado no primeiro experimento havia sido construído através do método da prensagem⁶⁴ da argila sobre um molde, técnica que gera uma cópia igual ao volume do qual foi produzido o molde, porém oca. Esta peça de argila quando exposta à queima vira cerâmica. As imagens abaixo são exemplos ilustrativos da técnica supracitada.

FIGURA 16: Exemplo do método de prensagem sobre uma forma de gesso.



Fonte: CHAVARRIA, 2000.

O que quero destacar neste processo é que o molde que deu origem ao busto de cerâmica foi construído pelo processo de moldagem direta com gaze e gesso sobre uma pessoa, o que explica a razão da peça de cerâmica ter sido construída na escala natural humana. Isso justifica também as texturas na peça, as quais são oriundas das fibras de tecido presentes no molde em atadura gessada que lhe deu origem.

Embora o mais comum no campo artístico seja o uso da gaze gessada para criar moldes, ou seja, como intermédio do processo de construção de esculturas, ela também pode ser usada como *meio escultórico*⁶⁵, o qual consiste em cobrir um(a) modelo com a atadura e, após a secagem, juntar as partes removidas do corpo com mais gesso para fechar a escultura oca, assim como fazia George Segal (1924 - 2000), pioneiro no uso de gaze gessada como meio escultórico (figuras 17 e 18).

⁶⁴ O torço aqui apresentado foi construído na época em que ministrei a disciplina de *Cerâmica* na UFU, sendo resultado de uma das técnicas em teste.

⁶⁵ Utilizei esta técnica pela primeira vez quando construí as esculturas para a Instalação *Velar/revelar* (como abordarei no capítulo III), a qual aprimorei junto aos alunos quando ministrei as aulas de *Escultura* na UFU.

FIGURA 17: SEGAL, George. *Woman in Arm Chair* (Bronze), 1994.



Fonte: The George and Helen Segal Foundation (site).

FIGURA 18: SEGAL, George. *Bus Passengers*, 1997.



Fonte: The George and Helen Segal Foundation (site).

O interessante neste processo é que George Segal se utilizou do próprio molde para criar as suas esculturas. No caso da Instalação proposta neste projeto, também há um molde como escultura final, mas ao invés de um volume oco e opaco formado por gaze gessada, foi criada uma secção de acetato oca e transparente, ou seja, uma banda do molde como produto final, o que poderia defini-la como escultura relevo (fig. 19).

FIGURA 19: Escultura de acetato resultante do processo de moldagem.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga.

Nesta fase experimental, faz-se necessário acrescentar que, apesar de utilizar a mesma base para criar as esculturas em acetato, ao controlar a temperatura e a pressão do ar quente sobre a folha de acetato (mediante o uso do soprador térmico), obtive consideráveis alterações nas esculturas, o que resultou em replicações com gradação de forma, como pode ser verificado na imagem a seguir (fig. 20).

FIGURA 20: Esculturas de acetato resultantes do mesmo busto de cerâmica.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga.

Ao falar da técnica, o que foi realizado na produção das esculturas resultou em um processo híbrido⁶⁶ no qual predominou a criação dos moldes.

Cabe salientar ainda que cheguei a fazer outros experimentos, porém, usando formas humanas em escala reduzida. Nestes casos, o efeito obtido por meio das projeções foi praticamente nulo. Por meio destes experimentos pude concluir que a escala natural do corpo humano seria de fundamental importância para o trabalho que gostaria de realizar.

Além disso, destaco também que nesta fase de testes ficou evidente que o brilho e a transparência das esculturas eram exaltados diante da luz (fig. 21), o que poderia ser explorado no trabalho final.

⁶⁶ O termo *híbrido* é originário da Biologia (cruzamento de dois progenitores diferentes) e da Linguística (palavras formadas por elementos de línguas diferentes), mas também é empregado em outras Ciências, entre elas, as Artes, e refere-se a algo que resulta da mistura de dois ou mais elementos diferentes.

FIGURA 21: Em destaque, ao centro do círculo vermelho, a escultura em acetato. Na parede, a sua sombra, reproduzida a partir da iluminação disposta pela lanterna do aparelho celular.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (08/11/16).

Com o resultado visual obtido com as projeções, uma série de características se fez possível de ser identificada, tal como a luz variando entre o branco e o amarelo esbranquiçado e a incidência de sombra e penumbra. Particularidades como a figuração/abstração, distorção, movimento e a alteração da escala das formas projetadas também foram observadas, o que se tornaram perceptíveis mediante a alternância do foco de luz, ou seja, ao torná-lo mais próximo ou mais distante das formas (fig. 22). E a sensação visual de algo translúcido e fluido foi predominante.

FIGURA 22: Esculturas e projeções no espaço expositivo
 – Experimento realizado na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).
 Pela sequência das imagens faz-se possível verificar a alteração de escala das formas projetadas.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (08/11/16).

Outro ponto a ser considerado é o de que apesar de usar um material transparente como base para o processo de modelagem, o resultado obtido foi uma secção transparente/translúcida de um busto humano. No entanto, um volume completo neste material implicou em uma peça mais densa e, conseqüentemente, isto alterou significativamente as imagens projetadas. O resultado foi uma projeção com mais sombra do que luz, pois houve uma redução significativa do contraste entre o claro e escuro e, por conseguinte, da imagem projetada em 3D. Ou seja, foi produzida uma silhueta mais compacta e homogênea, o que alterou completamente a percepção visual e o resultado da projeção, o que não era o objetivo deste trabalho. Assim, já na fase de testes, constatei que deveria produzir apenas uma banda do molde, mesmo porque a criação de um volume inteiro não funcionaria.

Como dito anteriormente, destaquei esta fase de testes porque até a realização dos experimentos eu não tinha nada materializado para mostrar, mesmo porque, dentro da minha produção artística não existia exemplos para tal, visto que foi a primeira vez em que trabalhei com tal temática e com o material em questão.

Antes do experimento, eu tinha uma vaga ideia do que pretendia realizar, mas, o que se deu com a utilização do acetato foi algo inusitado, mesmo porque, ao utilizar este material, foi como uma obra do *acaso*, que consegui representar a minha realidade transcendente.

Acrescento que a minha surpresa diante do resultado foi justamente por compreender a similitude do que estava vendo com o universo espiritual ao qual me referia. Isso foi possível por ter uma experiência de vidência mediúnica. Mas, para explicar tais relações formais recorri ao universo espírita, isto porque o resultado obtido alude a uma explicação complexa que está estritamente vinculada à constituição do corpo espiritual que, dentre outras características, é uma forma variável que pode ser moldada e, assim, modificada.

Seguindo nesta direção, antes de prosseguir com a análise plástica dos experimentos, considero importante esclarecer, primeiro, outras questões relativas ao universo espírita, para, assim, tornar mais claras as conexões estabelecidas, o que venho a fazer no próximo item deste capítulo.

2.2 A Dicotomia da Forma

Como neste trabalho acabo criando esculturas, objetos tridimensionais fundamentais na composição da obra, falo da sua importância estético-artística própria, analisando-as consoante a sua complexidade informativa, ou seja, através de conteúdos interpretativos que abrangem uma análise morfológica, técnica, iconográfica e iconológica.

É imprescindível destacar que, apesar de ter a experiência de transcendência vivenciada pela vidência mediúnica, para cruzar, ou melhor, para justificar as relações estabelecidas com as formas que sustentam o trabalho, fez-se necessário estudar as propriedades que regem as mutações espirituais. Este foi o ponto de partida para mostrar as conexões que estabeleci entre as formas plásticas que realizei com as questões formais advindas da minha motivação poética. Por isso, mesmo correndo o risco de ser um pouco redundante ou repetitiva, considero fundamental retomar alguns conceitos já trabalhados no primeiro capítulo, os quais são essenciais de serem explicados juntos às imagens ilustrativas dos espíritos ou do mundo espiritual.

Ressalto que nesta busca iconográfica me deparei com vários esquemas explicativos ou imagens representativas sobre alguns conceitos trabalhados pelos *espíritas*⁶⁷. Entre eles, foi encontrado durante esta fase de investigação, na constituição do homem encarnado, a minha solução.

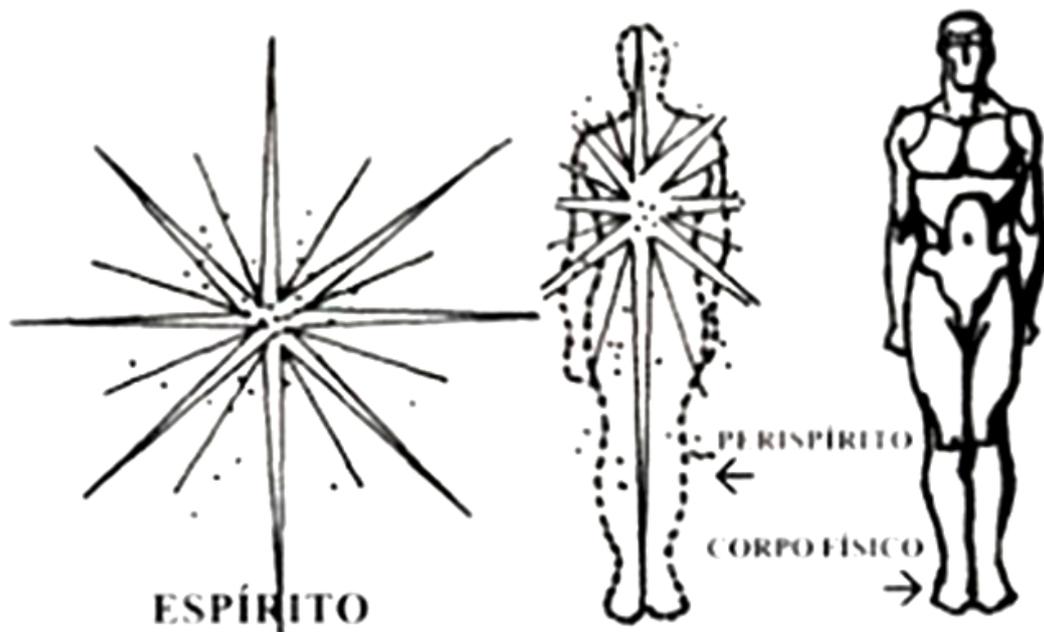
A respeito disso, para uma melhor compreensão, é preciso esclarecer que o comum é dizer que somos formados por corpo e *espírito*, mas, na Doutrina Espírita, essa característica é apresentada conforme um conceito mais aprofundado, segundo o qual o *espírito* apresenta um

⁶⁷ Os adeptos ao *Espiritismo* são chamados de *espíritas* ou de *espiritistas*.

envoltório chamado *perispírito*⁶⁸, já apresentado anteriormente. Por isso, seria mais apropriado dizer que o homem encarnado é formado por *espírito*, *perispírito* e corpo físico, sendo que cada uma dessas partes apresenta forma e constituição específica. Esse é o ponto chave desta pesquisa, digamos que o *perispírito* é o intermediário entre o espírito e o corpo.

Nas imagens a seguir é possível perceber com mais clareza esta subdivisão (figuras 23 e 24).

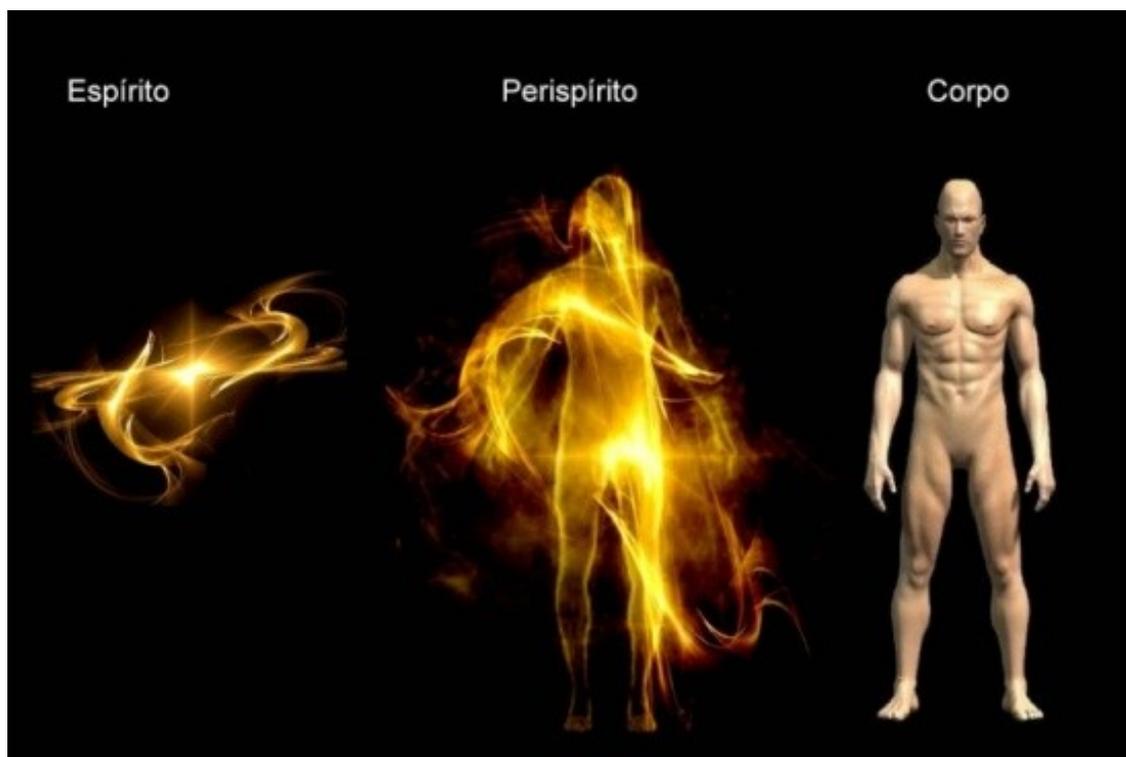
FIGURA 23: Espírito, *Perispírito* e Corpo Físico.



Fonte: Grupo de Estudos “Allan Kardec” (site), 2012.

⁶⁸ Os *espíritos* têm um corpo fluídico chamado *perispírito*, que é mais ou menos etéreo. Ele é o intermediário entre o *espírito* e o corpo. É por meio do *perispírito* que os *espíritos* agem sobre a matéria e produzem os diferentes fenômenos de manifestações.

FIGURA 24: Espírito, *Perispírito* e Corpo Físico.



Fonte: Grupo Espírita Casa do Caminho de São Vicente (site), 2015.

Seguindo esta subdivisão, faz-se necessário relembrar os princípios que envolvem as visões mediúnicas. Segundo Kardec (2013, p. 177), “o médium vidente acredita ver pelos olhos, como os que têm a *dupla vista*⁶⁹, mas na realidade é a alma que vê, e por essa razão eles tanto veem com os olhos abertos ou fechados”.

Considerando essa questão visual, por meio da subdivisão do *espírito*, o Espiritismo explica que quem aparece ao médium em uma comunicação visual é o *espírito* utilizando o *perispírito*, pois o “Espírito não tem uma forma definida, ele é como uma chama, um clarão, ou uma centelha etérea”⁷⁰. Sobre os espíritos, Kardec (ibid., op. cit.) afirma:

Apresentam-se em geral, sob uma forma vaporosa e diáfana, às vezes vaga e imprecisa. A princípio é, quase sempre, uma claridade esbranquiçada, cujos contornos pouco a pouco vão se desenhando. Outras vezes, as formas se mostram nitidamente acentuadas, distinguindo-se os menores traços da fisionomia, a ponto de se tornar possível fazer-se da aparição uma descrição completa.

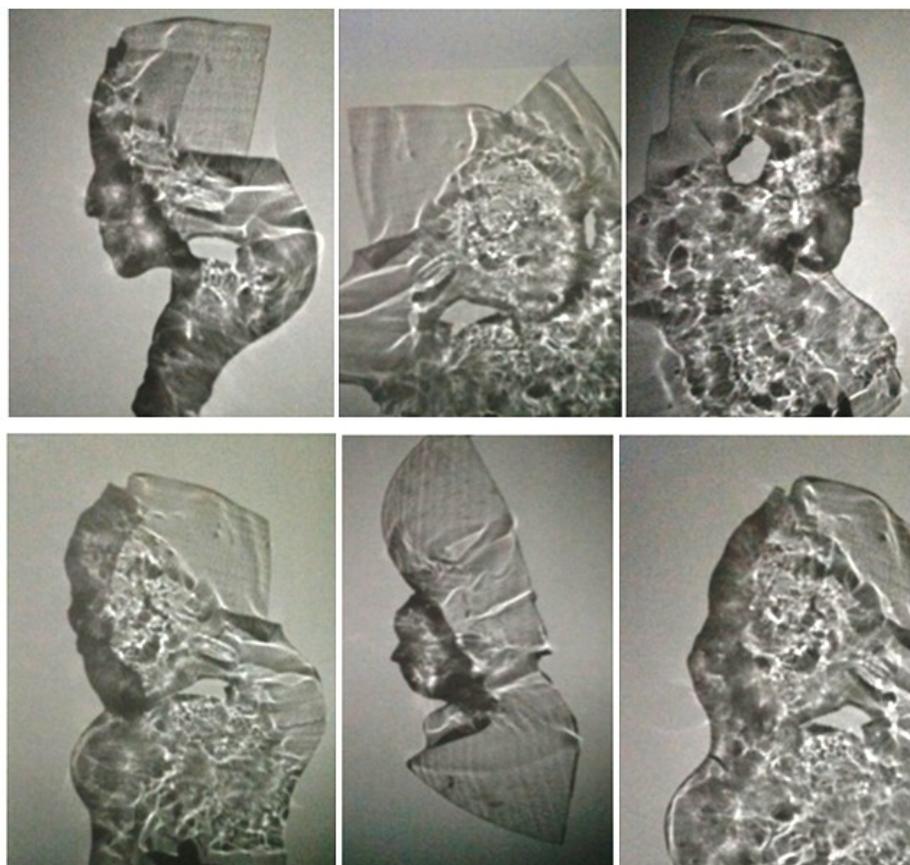
⁶⁹ Em *O livro dos Espíritos*, *dupla vista* ou *segunda vista* é a vista da alma (p. 222) e inclui o sonho, o sonambúlico e o êxtase, que é um sonambulismo mais aprimorado (p. 228).

⁷⁰ O Espírito é, portanto, formado de uma substância de que não nos pode dar uma ideia à matéria grosseira que afeta os nossos sentidos. Podemos compará-lo a uma chama ou centelha, cujo brilho varia de acordo com o seu grau de depuração. Pode, por meio do perispírito que o envolve, tomar todas as formas (KARDEC, 1978. p. 10). Sobre *centelha etérea* consultar também *O Livro dos Espíritos*, questão n.º. 88.

Assim, diante de um médium, o espírito, quando quer e pode se manifestar, geralmente revela a aparência que tinha em sua última vida terrena, mas também pode, caso julgue necessário, modificar a sua fisionomia, mostrando-se mais jovem ou mais velho, por exemplo. Pode também alterar o seu aspecto, revelando-se com formas angelicais ou outras, mas conservando a forma humana. E quem proporciona tal moldagem e modificação é o *perispírito*, como abordado no capítulo anterior, no item *1.2.2.2 As propriedades que regem as mutações espirituais: seres de luz e outros*.

O espírito consegue, caso julgue necessário, modificar a sua aparência e se apresentar com uma variedade de formas. Como a proposta deste trabalho é fazer alusão ao mundo espiritual, considera-se que o resultado plástico obtido por meio do experimento realizado durante a pesquisa foi, de certo modo, satisfatório, pois se chegou à criação de formas que transitam entre a figuração humana e à sua abstração ou ainda, à imagens que remetem ao *espírito* e ao *perispírito*. Ou seja, as imagens projetadas resultaram em variações de formas que estão entre a figuração e a abstração, oscilando entre algo que alude ao corpo humano e à forma abstrata dada pelo *espírito*.

FIGURA 25: Experimento – Projeções das esculturas (destaque).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (29/09/16).

Nos experimentos realizados, como abordado no item anterior, as esculturas transparentes diante de uma luz de LED (no caso, a luz proveniente de uma lanterna de celular) resultaram no que posso chamar de projeção refletida de imagens. Esse termo é adotado, porque o resultado mostra formas com características volumétricas, com gradação de claro e de escuro, de luz e de sombra (figuras 26 e 27).

FIGURA 26: Escultura e projeção
– Experimento realizado na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (08/11/16).

Neste experimento, a luz artificial foi usada como recurso compositivo e tecnológico e, apesar de simples, mostrou ser capaz de promover uma boa ocupação visual (fig. 27).

FIGURA 27: Esculturas e projeções no espaço expositivo
– Experimento realizado na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUNA).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (08/11/16).

As matrizes escultóricas de acetato criadas resultaram em uma fina camada de plástico. São volumes ocos, como espécies de cascas de ovo transparentes. Pode-se dizer que elas são *forma e contraforma*⁷¹ reunidas em um mesmo dispositivo operatório. Por tal aspecto, metaforicamente, as esculturas de acetato podem ser associadas como um invólucro do corpo, assim como o *perispírito*; e a sua projeção, como a liberação dele.

Na fase experimental, tais esculturas foram modeladas a partir de um busto feminino de cerâmica, porque vi nesta peça um facilitador para o trabalho, o que acabou sendo certo. No entanto, para o trabalho final, realizei novas modelagens, e conseqüentemente, a partir delas, novas projeções foram formadas. Ao final, destaco que utilizei peças em gesso como intermédio para o processo de moldagem das esculturas e essa escolha se deu porque o gesso é um material que suporta altas temperaturas e também porque as peças em gesso são mais

⁷¹ No contexto das Artes, segundo Faria e Pericão (2008), o substantivo *matriz* é utilizado e associado a métodos de reprodução técnica de imagens ou objetos e, nomeadamente, a métodos de *impressão*. Fundamentalmente, considera-se que uma matriz é um molde a partir do qual se produzem cópias ou exemplares – como a gravura, a moldagem em gesso, a fotografia, a serigrafia ou a técnica de *stencil* – em que ela assume-se como um negativo, antepositivo ou ainda o original, a partir do qual se produzem cópias, assumindo diferentes formas consoantes à técnica utilizada. Em síntese, a matriz é o elemento base de uma impressão, seja por qual processo for, em que é gravada (não apenas no sentido de *sulcada*, mas de fixada) uma imagem a reproduzir: clichê, forma em tipografia, chapa metálica ou outra em offset, pedra em litografia, tela em serigrafia, stencil em mimeografia, placa de madeira em xilogravura etc.

rápidas de serem construídas. Porém, como base para as moldagens, as esculturas em gesso fornecem o mesmo resultado (figuras 28 e 29).

No trabalho final, como abordarei no capítulo III, o corpo humano foi explorado como um todo, tanto com formas femininas quanto masculinas, mesmo porque a referência para a criação artística advém do mundo espiritual, ou melhor, reside na noção de espíritos desencarnados, que são tanto homens como mulheres.

FIGURA 28: Escultura em gesso criada como base de modelagem para o trabalho final.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (janeiro de 2018).

FIGURA 29: Folha de acetato sendo moldada sobre escultura em gesso (detalhe).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (janeiro de 2018).

Ao final optei por modelar corpos com vestimentas alongadas, tais como as percebia em minhas visões com *seres de luz*, o que abordo no item 1.2.2.2 *As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: Seres de Luz e Outros*. E em função disso, no processo de construção das mesmas, busquei referência em corpos esbeltos e vigorosos recobertos por trajes alongados. Em relação às feições, recorri a modelos com feições harmoniosas e delicadas, no que acreditava ser um rosto belo. Interessante que este padrão de beleza acabou recaindo, a meu ver, em imagens de esculturas clássicas gregas. Mas o fato de explorar o planejamento envolvendo os volumes corporais, criando quase um empacotamento com um tecido longo, fez com que eu percebesse que os resultados também foram ao encontro de algumas obras do Barroco ou Rococó, como é o caso de obras de Bernini⁷² ou Corradini⁷³, por exemplo.

Para reforçar esta ideia do tipo de vestimenta empregada nas esculturas, acrescento ainda a descrição de Kardec (2013) a respeito da vestimenta dos espíritos:

Temos dito que os Espíritos se apresentam vestidos de túnicas, envoltos em largos panos ou mesmo os trajes que usam em vida. O envolvimento em panos parece costume geral no mundo dos espíritos (p. 137).

A partir destas inferências, defini a vestimenta corporal e selecionei os modelos humanos que serviriam para o processo de modelagem, utilizando a técnica relatada neste capítulo. Assim, construí três corpos: dois femininos e um masculino.

Finalizadas estas formas, passei a estudá-las em um espaço similar ao que pretendia realizar a exposição, averiguar como a iluminação iria funcionar no local escolhido, como seriam fixadas as esculturas no espaço e, como seria o resultado das projeções, questão que venho a abordar no capítulo III desta pesquisa. Esta foi a parte mais exaustiva do trabalho.

Como o aspecto formal das esculturas e suas projeções são de fundamental importância para este trabalho, pois falo da forma humana, da forma espiritual, da mutabilidade das formas dentre outras variações, considero essencial para as minhas interlocuções nesta pesquisa frisar que, em sentido amplo, tudo o que é visível tem forma.

Segundo Wucius Wong (1998), forma seria, pois, tudo o que pode ser visto, ou seja, tudo o que tenha formato, tamanho, cor e textura, que ocupe espaço, marque posição e indique direção é forma. Uma forma criada pode ser baseada na realidade, sendo assim reconhecível ou pode ser abstrata, indecifrável. Uma forma pode ser criada para transmitir um significado,

⁷² Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) foi um eminente artista do barroco italiano.

⁷³ Antonio Corradini (1688 – 1752) foi um escultor italiano do estilo rococó.

uma mensagem ou pode ser meramente decorativa. Pode ser simples ou complexa, harmoniosa ou discordante. Ainda, formas podem ser bidimensionais ou tridimensionais. Uma forma tridimensional seria aquela em direção na qual podemos caminhar, em torno da qual podemos andar, podendo ser vista de diferentes ângulos e distâncias, ser tocada ou manuseada. Já o mundo bidimensional é essencialmente uma criação humana. O desenho, a pintura, a impressão, o tingimento e mesmo a escrita são atividades que levam diretamente à formação do mundo bidimensional.

A meu ver, pelo fato de vivermos em um mundo tridimensional, nossa experiência de forma é tridimensional. Uma criatura viva pode ser descrita como uma forma tridimensional que corre, voa, nada etc. Uma forma tridimensional feita pelo homem pode consistir de elementos móveis, móveis ou modulares. Formas tridimensionais se integram com outras formas tridimensionais no ambiente.

Assim, no aspecto formal, as esculturas transparentes constituem formas tridimensionais figurativas, pois é possível reconhecer perfeitamente o volume da figura humana da qual o molde deu origem. Já a respeito das projeções, posso dizer que elas são uma imagem plana, uma forma bidimensional cuja gradação de luz e sombra produz o efeito de tridimensionalidade projetada em um plano bidimensional, ou seja, o jogo estabelecido entre luz e sombra cria a ilusão de um volume.

As projeções podem ser descritas como imagens tridimensionais transpostas para um plano. Elas podem apresentar movimento como imagens em um filme, mas, no caso, este movimento é devido à modificação do foco de luz sobre as esculturas ou por conta do movimento das esculturas diante de um foco de luz. Pode-se dizer que as projeções oscilam entre a figuração e a abstração da forma humana.

Nesta pesquisa, a minha motivação poética advém de um desejo de buscar, por meio do meu trabalho prático, evocar algo similar ao que sinto quando diante de *seres de luz* (seres da primeira ordem), mesmo porque estas experiências foram, particularmente, as mais marcantes e enriquecedoras. Por isso, no processo de criação plástica, o elemento luz foi o ponto central, mesmo porque nos relatos pesquisados ficou evidente que a experiência de ver a luz é tida como preponderante. E mais, foi na confluência destas percepções, ou melhor, foi ao cruzar as descrições formais de tais experiências que encontrei as bases fundamentais para a composição do trabalho plástico que realizo junto a esta pesquisa.

No entanto, quando falo de luz enquanto recurso plástico, ou melhor, como elemento compositivo para expressar a ideia de espiritualidade no meu trabalho, é bom frisar que a luz

referida pelos Espíritos nada tem a ver com a luz conhecida em Física – radiação eletromagnética, como já dito anteriormente.

A este respeito, Zimmermann (2017) enfatiza que mesmo os médiuns em desdobramento relatam que a luz emitida por fontes como a lâmpada fluorescente ou de mercúrio, por exemplo, chega a parecer, diante de uma *Presença Espiritual Superior*, mera claridade emitida por uma vela comum. Sobre tal aspecto, cabe ainda frisar que a luz espiritual não incomoda os nossos olhos como a luz a que nos referimos aqui na Terra.

Outra questão importante a ser destacada é o brilho presente nas esculturas e nas projeções realizadas. Há que se considerar que o brilho nas artes visuais está frequentemente associado ao divino. Neste sentido, Frederico Morais (1995, p. 88-89 *apud* RODRIGUES, 2017, p. 171-172) esclarece que,

[...] eu citava São Tomás de Aquino, para quem são necessárias três condições para a beleza: primeiro a integridade ou perfeição, pois o que é incompleto é feio por isso mesmo; depois a devida proporção ou harmonia, e por último, a claridade, pois aquilo que chamamos de belo tem cor brilhante. Outro sábio medieval, São Denis, o Cartuxo, diz que a sabedoria, a ciência e a arte são essências luminosas, iluminando o espírito com seu brilho. Na idade média, portanto, o prazer estético sempre foi expresso pelo brilho luminoso. Brilho que é a manifestação da luz, que é Deus.

Enquanto material de expressão artística, Rodrigues (*ibid.*, *op. cit.*) sinaliza que existem duas tipificações de brilho que podem ser consideradas, quando do seu uso: *o brilho nobre*, dos metais, joias e pedras preciosas, que abarca em si a dimensão do eterno, e da *metáfora da elevação*, da transmutação, do sagrado e que, não gratuitamente, está presente na arte religiosa. O outro tipo de brilho seria o brilho *fake*, o *falso brilhante*, o que *reluz, mas não é ouro*, que seria o brilho do carnaval, por exemplo, que ao contrário da sua acepção nobre, remete à transitoriedade das coisas materiais em contraponto às questões espirituais.

No meu trabalho, o brilho é um recurso que vai diretamente ao encontro da poética abordada, pois há de minha parte a pretensão de fazer alusão a algo divino. Quando faço uso do plástico como material e da luz como elemento, tenho o brilho como resultado, tanto na peça modelada quanto em suas projeções. E mesmo que o plástico possa ser lido com uma conotação mundana ou profana, o que se projeta dele, ou seja, as imagens que surgem a partir dele ultrapassam essa ideia. Dessa forma, ao trazer o brilho para o meu trabalho, acabo por ressignificar a materialidade e, por conseguinte, ir ao encontro do *sagrado*.

Faz-se imprescindível ressaltar que, ao utilizar uma folha transparente de acetato no processo de moldagem para a criação das esculturas, acabei alterando significativamente as suas características materiais, pois, tal folha *in natura* é facilmente atravessada pela luz e nos

permite enxergar com perfeita nitidez através dela. No entanto, no processo de moldagem, a folha transparente de acetato se torna rugosa e fica translúcida, por adquirir irregularidades em sua superfície – o que altera a passagem de luz através dela e, conseqüentemente, a visualização de formas.

Neste mundo, a nossa visão do *Além* também passa por uma ponte, por um filtro. Do mesmo modo que as projeções passam por algo para poderem ser vistas, digamos que as formas plásticas transparentes foram pensadas para fazer alusão à transparência do espírito, a algo que pode se ver através. Assim como um corpo apresenta transparência quando deixa passar a luz através dele, esta mesma luz, ao fazer a passagem, nos possibilita ver as projeções que surgem. Logo, pode-se afirmar que este corpo nada mais é que um anteparo atravessado pela luz.

Cabe ainda destacar que o material transparente utilizado para construir as esculturas é leve, passando a ideia de pouca densidade – o que vai ao encontro da descrição de Zimmermann (2017) ao afirmar que tanto mais sutil, leve e brilhante é o *perispírito*, mais harmoniosas são as suas formas e mais etéreo ele o é.

Como abordado no capítulo I desta pesquisa, tanto no êxtase como na EQM há relatos de pessoas que perceberam uma forte luz nessas experiências, as quais eram tidas como agradáveis e, portanto, associadas a algo bom. Em alguns casos ela foi atribuída à presença de um ser superior ou celestial, sensação igualmente compartilhada por mim nas comunicações com os chamados *seres de luz*. Há na soma destes relatos o que chamei de *ambigüidade da forma*, pois um mesmo espírito pode se manifestar de diferentes formas, por exemplo, se mostrar envolto por luz e com asas para um o indivíduo e, para outro como uma pessoa comum, como também pode, caso queira, se mostrar apenas como um foco de luz. O que varia é a receptividade da pessoa diante do ser que se manifesta. Há neste caso um impacto visual com a forma de identificação.

Ademais, os espíritos se apresentam com formas variáveis e o grau de adiantamento moral que possuem também interfere no modo como se revelam. É bom frisar que, como muitas outras características dos espíritos, a luminosidade também aponta os condicionamentos morais evolutivos dos espíritos. A intensidade da Luz está na razão da pureza do Espírito.

Diante destas questões, é imprescindível colocar que é justamente na combinação luz/esculturas/imagens projetadas que encontrei a solução para elucidar a luz espiritual. Ou melhor, foi necessária esta tríade para significar, para fazer a alusão às minhas ideias a

respeito de tal universo. Por isso digo que encontrei nesta soma uma *forma de significação* para viabilizar a minha temática no campo da Arte.

2.3 A Luz, Aspectos Plásticos e Simbólicos

Enxergamos porque existe luz e não somente isso, a sua incidência sobre os objetos e o meio circundante influi decisivamente no significado e na percepção da obra. Dentre os significados da palavra luz, segundo o *dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2010), destaco: “radiação eletromagnética capaz de provocar sensação visual num observador normal; claridade; luminosidade; brilho; fulgor”.

A luz pode ser um elemento natural, artificial ou ainda representada por meio da pintura, desenho ou outro modo de expressão plástica. Na Instalação, optei por utilizar a luz enquanto elemento, ou seja, usar spots com lâmpadas de LED – este foi o aparato tecnológico selecionado para proporcionar a iluminação. No entanto, ao falar da luz neste trabalho, abordo também a sombra, não somente pela relação estabelecida por esses elementos, mas porque eles são fundamentais na constituição do trabalho realizado.

Cabe acrescentar que quando falo de luz nesta pesquisa (luz enquanto elemento), acabo abordando alguns conceitos elementares sobre o assunto, os quais foram selecionados em função da sua relevância para a compreensão e desenvolvimento da temática. Abordarei, portanto, alguns fenômenos ópticos de interação da luz com a matéria, sempre focando nos aspectos que considero essenciais para este trabalho, mesmo porque

[...] o conhecimento da complexa essência da luz suscitou, ao longo dos séculos, várias discussões filosóficas e teorias científicas, num lento processo até à definição actual de luz visível, o que resultou numa aprofundada abordagem interdisciplinar. De facto, a luz engloba noções de física, de óptica, de química, de ciência dos materiais, de fisiologia, de anatomia, de psicologia ou de filosofia, uma vez que a sua interferência no mundo material e a percepção visual do ser humano estão inter-relacionados (CARVALHO, 2012, p. 35).

Em função da complexidade do assunto que envolve a abordagem do elemento luz, gostaria de salientar que

[...] de acordo com a acepção actual, o termo “luz” refere-se apenas à luz visível e o “radiação” à UV [Ultravioleta] e/ou à IV [Infravermelha]. A física atual define a natureza e o comportamento da luz através da teoria da dualidade onda-partícula, em que a luz é composta, simultaneamente, por uma radiação eletromagnética e por um feixe de partículas ou quanta, chamadas fótons (Ibid., p. 38).

Neste trabalho me interessa destacar somente alguns aspectos da luz visível, mesmo porque a sua incidência influi significativamente na apreciação de obra, como ressalta Carvalho (ibid., p. 50-51):

A percepção visual das obras de arte implica o conhecimento dos fenómenos ópticos relacionados com a interferência da luz na superfície e na estrutura da matéria, nomeadamente, a reflexão, a absorção, a refacção e a transmissão; fenómenos que facultam a visão dos diferentes graus de opacidade ou de transparência do objecto.

Sendo a luz fundamental na apreciação de uma obra, neste trabalho ela apresenta uma importância ainda mais relevante, pois se faz essencial para a existência da própria Instalação. Em função disso, trago também alguns apontamentos sobre cor-luz e a monocromia; características essenciais para explicar a gradação de cor presente em objetos transparentes e/ou translúcidos quando expostos à iluminação, bem como nas *imagens/sombras* geradas a partir deles. Quando abordo a luz e a sombra nesta pesquisa, é necessário levar em consideração também o processo que engloba a visão humana, mesmo porque

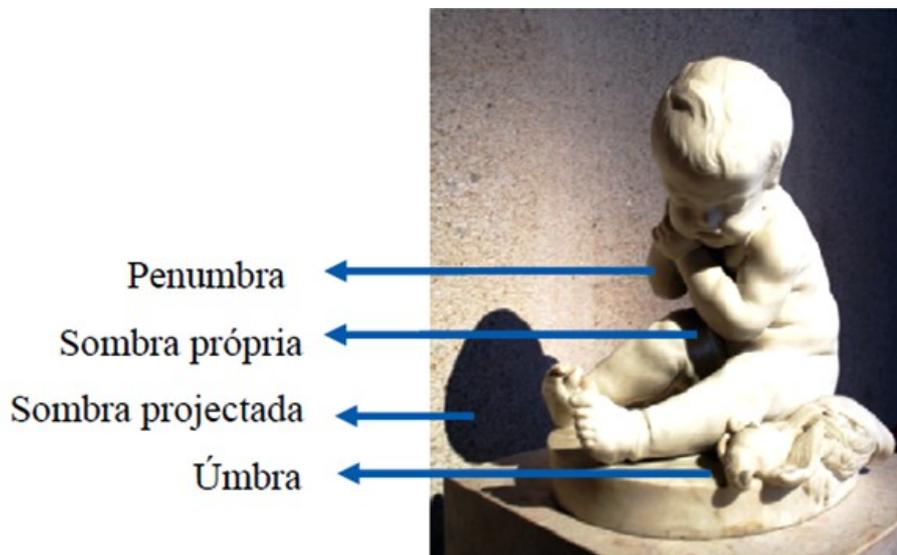
[...] o funcionamento psicofisiológico da visão humana é baseado na captação e interpretação dos contrastes provocados pela interacção da luz com o mundo material. A sombra, definida como ausência de luz, constitui um elemento fundamental de percepção de contraste, em particular em objectos tridimensionais; ela depende da qualidade e quantidade de luz incidente num objecto, estando relacionada com duas áreas científicas inter-relacionadas, designadamente, a óptica geométrica e a ciência dos materiais (ibid., p. 85).

Pois bem, a sombra pode ser definida como espaço privado de luz. Digamos que iluminar um objeto é banhá-lo de luz. Assim, quando um foco luminoso (natural ou artificial) emite seus raios sobre um objeto (opaco ou translúcido), este terá a sua sombra projetada sobre uma superfície, seja ela uma parede, piso ou algum outro tipo de anteparo; e ainda, ele apresentará em sua própria superfície uma área iluminada e outra sombreada. Sobre tal aspecto Carvalho (ibid., op. cit.) destaca que

[...] a sombra de um objecto varia numa gradação na escala de cinzentos, consoante o tipo e intensidade de iluminação, o ângulo de incidência do feixe de luz, a composição química e as propriedades ópticas do material e o contexto circundante. Contudo, em relação à sombra projectada pelos objectos, são referidos, normalmente, dois tipos de sombra, a úmbrã de escuridão total e a penumbra com uma diminuta presença de luz.

Na imagem a seguir (fig. 30) tem-se um esquema de luz e sombra em objetos tridimensionais.

FIGURA 30: Esquema de sombras produzidas por um objeto tridimensional (neste caso, a fonte de luz está posicionada na lateral da estatueta).



Fonte: CARVALHO, 2012, p. 55.

A respeito das sombras, Carvalho (ibid., p. 55) aponta que o que é considerado como sombra de um objeto, não é “só a sombra parcial ou total projetada pela forma e volume do próprio objeto ou por sombras projetadas por outros materiais nesse objeto, mas também a sombra como totalidade das irregularidades que formam a textura da superfície do objeto”.

Quando se fala de luz e sombra, é necessário analisá-las junto ao material. Interessamos, neste caso, o material transparente utilizado para criar as esculturas que compuseram a Instalação e por isso, entender a gradação de cor-luz presente em tais formas quando iluminadas, bem como nas imagens que surgiram delas, no caso as projeções. Para tanto, faz-se necessário compreender que,

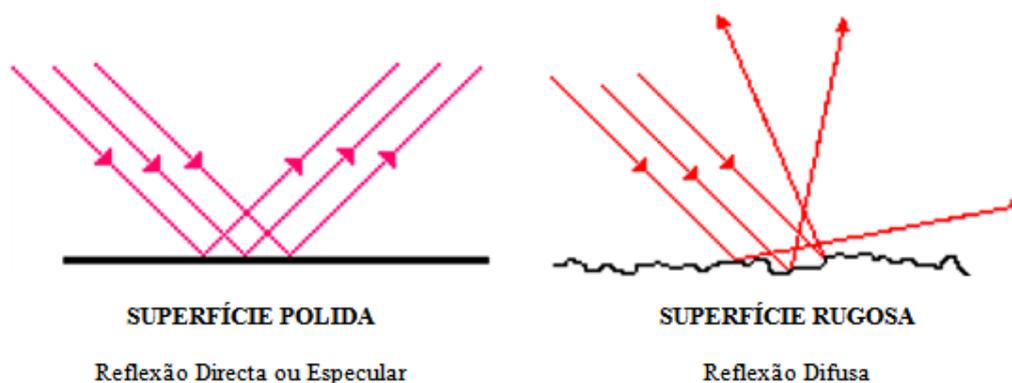
[...] todos os objectos opacos, translúcidos e transparentes, em função da respectiva iluminação, podem projectar uma sombra. No entanto, é importante referir que a sombra de um objecto transparente, como uma garrafa de vidro incolor, não é resultante de uma barreira formada pela matéria como acontece com os objectos opacos, mas é uma mistura dos fenómenos de reflexão e refração (ibid., p. 56).

O fenômeno de reflexão ocorre quando um feixe de luz, ao incidir na superfície de um material é redirecionado, ou seja, após incidir sobre um objeto ou superfície, a luz volta a se propagar no meio de origem. Há dois tipos de reflexões, consoante o grau de incidência e a textura da superfície da peça: direta ou especular e a difusa. A este respeito cabe destacar que

[...] a reflexão directa ou especular ocorre em superfícies lisas quando os feixes de luz, incidentes e reflectidos, fazem o mesmo ângulo com a semi-recta perpendicular à superfície do material. A reflexão difusa sucede quando os feixes de luz, ao incidirem com a superfície irregular de um material, se dispersam em diferentes ângulos com a mesma intensidade (ibid., p. 51).

O esquema a seguir (fig. 31), exemplifica tal ideia.

FIGURA 31: Esquema de Reflexão da Luz.



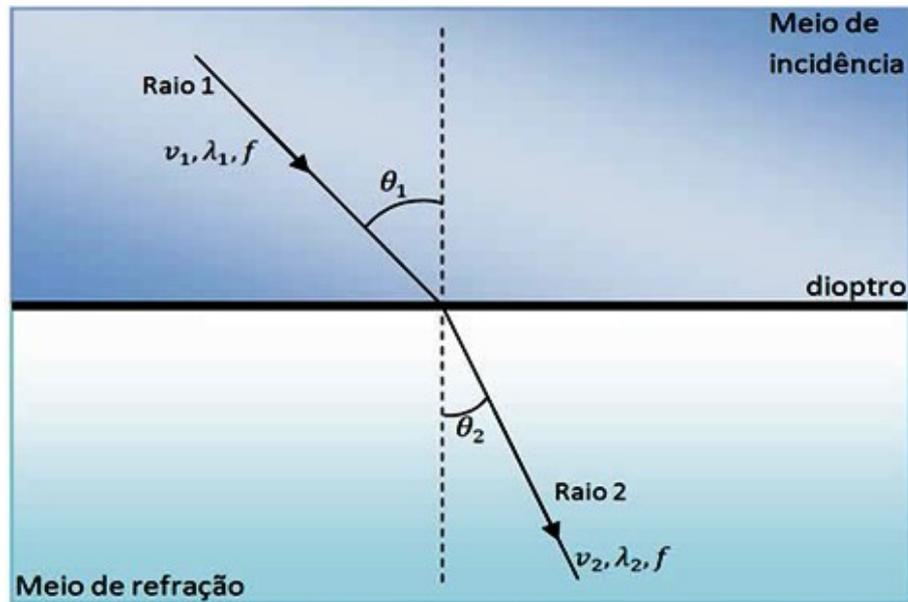
Fonte: Adaptado de CARVALHO, 2012, p. 51.

Em relação à refração⁷⁴ – fenômeno no qual a luz é transmitida de um meio para outro diferente –, a mudança de meio promove a alteração da velocidade de propagação, desviando a luz de sua direção original. Contudo, não se verifica mudança de direção, caso a luz incida perpendicularmente à superfície.

Na ilustração a seguir (fig. 32), tem-se um exemplo de refração, na qual se vê um raio de luz passando de um meio para outro de superfície plana, onde o Raio 1 é o raio incidente (com velocidade e comprimento de onda característico); o Raio 2 é o raio refratado (com velocidade e comprimento de onda característico); a reta tracejada é a linha normal à superfície; o ângulo formado entre o Raio 1 e a reta normal é o ângulo de incidência; o ângulo formado entre o Raio 2 e a reta normal é o ângulo de refração e a fronteira entre os dois meios é um dióptro plano.

⁷⁴ A refração obedece a dois princípios, baseados na lei de Snell-Descartes. O primeiro princípio define que o raio incidente, a reta normal e o raio refratado, no ponto de incidência, se encontram no mesmo plano. O segundo princípio estabelece que os senos dos ângulos de incidência e refração são diretamente proporcionais às velocidades da onda nos respectivos meios (CARVALHO, 2012).

FIGURA 32: Exemplo de Refração.



Fonte: Só Física (site), 2008-2018.

Devido às irregularidades das esculturas transparentes modeladas, quando a luz incide em suas superfícies, partes delas são refletidas, enquanto outras partes são refratadas. Isto ocorre, porque

[...] se forem reflectidos e/ou absorvidos todos os comprimentos de onda do feixe de luz incidente, o material é opaco. Se forem reflectidos e/ou absorvidos só alguns comprimentos de onda e refractados ou transmitidos os restantes, o material pode ser transparente ou translúcido, cromático ou acromático (CARVALHO, 2012, p. 51).

Assim, nos experimentos realizados (abordados no item anterior, 2.2), bem como na execução do trabalho final (vide itens 3.2 e 3.3), pôde ser observado que as matrizes escultóricas projetaram uma imagem diferente das formas que lhes deram origem. Estas diferenças entre a forma da matriz e suas respectivas imagens em projeção podem ser explicadas a partir dos fenômenos de reflexão e refração da luz sobre as esculturas.

Já a respeito da visualidade das cores presente nas esculturas transparentes, bem como nas projeções, cabe trazer alguns apontamentos sobre cor-luz. A cor-luz pode ser explicada em função da reflexão e absorção da luz. O fenômeno da absorção pode ser total, parcial ou seletivo, conforme aponta Carvalho (ibid., p. 53):

A absorção total de um feixe de luz por um material, origina a percepção visual de um material opaco, no tom acromático de preto. A absorção parcial ou selectiva é responsável pela percepção visual da cor dos objectos. Os feixes de luz, ao incidirem na superfície de um objecto só absorvem determinados comprimentos de onda, reflectindo os restantes que, ao serem captados pela visão, são percebidos na cor respectiva. Deste modo, a cor é uma interpretação visual das propriedades de reflexão e absorção do material.

Quanta se trata da cor-luz, outro ponto de abordagem é a monocromia e policromia, mesmo porque, como a luz empregada no trabalho é uma luz amarelada, a gradação de cor a qual me refiro no trabalho é, portanto, relativa a tal tom.

De acordo com sua cor, a luz pode ser classificada como **monocromática** ou **policromática**. Chama-se **luz monocromática** aquela composta de apenas uma cor, como, por exemplo, a luz amarela emitida por lâmpadas de sódio. Chama-se **luz policromática** aquela composta por uma combinação de duas ou mais cores monocromáticas, como, por exemplo, a luz branca emitida pelo sol ou por lâmpadas comuns. [...] Quando é incidida luz branca sobre um corpo de cor verde, por exemplo, este absorve todas as outras cores do espectro visível, refletindo de forma difusa apenas o verde, o que torna possível distinguir a sua cor. Por isso, um corpo de cor branca é aquele que reflete todas as cores, sem absorver nenhuma, enquanto um corpo de cor preta absorve todas as cores sobre ele incididas, sem refletir nenhuma, o que causa aquecimento.⁷⁵

Se nas esculturas e projeções estudadas, bem como no trabalho realizado, tem-se um gradação de cinzas dada pela sombra, há também a monocromia ocasionada pela luz amarela, e além destas, há o brilho nas formas modeladas. Sobre o brilho, elucida-se que

[...] apesar de ser uma grandeza radiométrica relacionada com a intensidade luminosa e a respectiva interação óptica no material, [o brilho] constitui um fenómeno perceptivo de luminosidade, caracterizado por um reflexo de luz muito intenso numa área restrita de uma superfície. A intensidade do brilho constitui uma percepção visual variável, uma vez que depende do ângulo de observação e do contraste entre o objecto brilhante e o meio circundante (CARVALHO, 2012, p. 50).

Sendo o fenómeno físico de interação da luz com a matéria complexo, pois ele não depende somente da composição da luz e do seu ângulo de incidência, mas também das propriedades físico-químicas dos materiais e da sua configuração (forma, textura e cor, por exemplo), outro aspecto de extrema relevância a ser estudado é a textura/volumetria das peças criadas.

⁷⁵ SÓ FÍSICA. Luz Mono e Policromática. In: **Virtuous Tecnologia da Informação**, 2008-2018 (grifos do autor).

Considerando que

[...] a textura é uma sensação visual da aparência exterior de um objecto, provocado pela incidência da luz na superfície do material, podendo variar consoante a composição molecular do material, a técnica de acabamento da respectiva superfície, a direcção de luz incidente e o ângulo de visão. Deste modo, o material pode apresentar diferentes texturas, como o liso, o rugoso, o macio, o áspero ou o ondulado; e vários níveis de gradação, consoante a forma e a direcção da luz incidente, a qual, ao acentuar ou desvanecer a respectiva sombra, cria o efeito de contraste, fundamental no processo de descodificação psicofisiológico da visão (CARVALHO, 2012, p. 106).

A textura das formas modeladas é extremamente irregular e variável, pois tanto no aspecto tátil quanto visual, as formas apresentaram algumas áreas significativamente lisas e polidas em contraponto com outras extremamente rugosas. O resultado da modelagem implicou em superfícies complexas, com regiões onde a dobra do material transparente produziu a opacidade em determinados trechos, mas também houve a mudança de coloração em pontos em que o excesso de aquecimento provocou a queima do material.

Todas as características do material, associadas a alguns fenômenos de interação da luz com o objeto e da percepção visual, resultaram na singularidade das projeções vistas neste trabalho. Ao final, obtiveram-se formas heterogêneas, cujos efeitos visuais foram potencializados devido à luz presente na Instalação realizada (figuras 56 a 85), pois os objetos foram expostos em diferentes níveis de iluminação.

Como a importância da luz e sombra para esta pesquisa não se restringe à questão compositiva do trabalho prático, cabe salientar que luz e sombra são elementos de reflexões bastante metafóricas, que perpassam diversos pontos de interesse, em várias áreas do conhecimento. Citamos aqui alguns exemplos dessa afirmativa: Na Bíblia, em Gênesis (“Quando das trevas se fez luz”), temos o sentido religioso; em Platão, com o mito da caverna, tem-se uma alusão ao *Mundo das Ideias* e o *Mundo das Sombras*; a luz no Iluminismo está associada à razão; no barroco, luz e sombra fazem alusão à Ciência e Fé; na era cibernética, a luz é explorada pelos recursos digitais.

No presente trabalho, a luz ganha uma importância fundamental, pois, além de ser usada como recurso compositivo, ela também traz uma grande carga simbólica: faz referência à expressão “ir para a luz” e ao contato com *seres de luz*. Além disso, se olharmos o sentido conotativo da palavra luz, como verificado no *dicionário informal online*, a luz pode ser entendida como a capacidade de compreensão e de propagação de certas verdades, tanto espirituais como físicas. No entanto, a sombra também tem a sua importância nessa Instalação, não somente pela relação estabelecida com a luz, mas porque suscita reflexões

simbólicas quando relacionadas à ideia de espiritualidade. A sombra pode ser entendida como algo obscuro, como também associada à ideia de algo trevoso, escondido, velado. Pensando nestes sentidos, o emprego da luz e da sombra dialoga, tanto no aspecto físico como no sentido simbólico, com a poética do trabalho desenvolvido.

Nas artes visuais, muitos artistas fazem uso da luz em seus trabalhos, porém, cada um se apropria dela com uma finalidade específica e isso nos faz perceber que o mesmo recurso compositivo pode ser explorado de diferentes maneiras. Como o meu trabalho final é voltado para a linguagem da Instalação, a minha opção foi utilizar a luz como elemento real incorporado à obra.

Por ter nos elementos luz e sombra os recursos *plásticos* essenciais, nesta pesquisa busquei me aprofundar no estudo de alguns artistas que usaram estes elementos com significativa expressão em suas obras. Assim, trago algumas considerações sobre Gian Lorenzo Bernini, Olafur Eliasson, Anila Quayyum Agha e Regina Silveira. Dentro destes aportes, igualmente contribuintes, acabo estabelecendo um diálogo mais abrangente com os trabalhos de Regina Silveira, o que me levou à decisão de abordá-la como um item a parte (2.3.1 *Regina Silveira: Projeção, Luz e Sombra*).

Sobre a temática, quando falo de algo que transcende este mundo é porque, de forma mais generalizada, me refiro à característica de transcender a natureza física ou entrar em contato com outra realidade. Na Igreja Católica, por exemplo, tem-se um fenômeno descrito como transverberação⁷⁶ ou êxtase que, grosso modo, é o mesmo que estabelecer em vida um contato mais direto com Deus, com anjos ou com querubins, ou seja, um contato com algo que está além do mundo material, como já foi abordado. A transverberação na área das Artes tornou-se mais conhecida em razão da famosa escultura de Gian Lorenzo Bernini, chamada *Êxtase de Santa Teresa*, obra de grande importância para esta pesquisa.

Fazendo um recorte no campo das Artes, evoco para esta pesquisa Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor, pintor e arquiteto italiano da arte barroca. Dentre os trabalhos realizados por ele, as obras que trago como referência são *Êxtase de São Francisco*, *Beata Lodovica Albertoni* e *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652). Destaco que escolhi estas obras por três fatores: pelo tema retratado pelo artista, pela força expressiva das obras e também pela incorporação da luz dirigida.

⁷⁶ “Trata-se de uma experiência que, antes de qualquer coisa, acontece na alma. Santa Teresa diz que a dor causada pelo dardo místico do anjo ‘não é dor corporal, mas espiritual’. [...] A alma transverberada é completamente invadida pelo amor divino. É Deus mesmo quem age na alma para aumentar nela a caridade” (RICARDO, Padre Paulo. 2014, não paginado).

Segundo Wittkower (1989), a primeira vez que Bernini fez experiências com a luz oculta foi na *Capela Raimondi*, em San Pietro in Montorio. Nela, uma janela oculta foi criada para projetar raios de luz sobre o altar onde se encontra o relevo, representando o êxtase de São Francisco. Posteriormente, Bernini repetiu a experiência realizada com o êxtase de São Francisco, na Lodovica Albertoni (fig. 33).

Especialmente no da Lodovica Albertoni, a luz dirigida contribui decisivamente para criar a sensação de irrealismo proveniente da obra. Uma das grandes invenções de Bernini foi a utilização da luz dirigida, de cuja origem o observador não se dá conta. Ao contrário da luz calma e difusa que era usada pelos artistas do Renascimento, a luz dirigida parece transitória e efêmera, e reforça no observador a sensação de transitoriedade da cena representada. Sentimos que o momento de “iluminação” divina é extremamente volátil. Com sua luz dirigida, Bernini descobriu uma maneira de oferecer aos fiéis uma intensa experiência do sobrenatural (WITTKOWER, 1989, p. 181).

FIGURA 33: BERNINI, Gian Lorenzo. *Êxtase da Beata Ludovica Albertoni* (1671/74). Igreja de São Francisco a Ripa, Roma.



Fonte: Roma pra Você (site), 2014.

Dessa forma, também na *Capela Cornaro* de Santa Maria Della Vittoria, Bernini usou a luz dirigida naquela que provavelmente seja a sua obra mais famosa, o *Êxtase de Santa Teresa* (fig. 32).

FIGURA 34: BERNINI, Gian Lorenzo. *Êxtase de Santa Teresa* (1645/52). Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria da Vitória, Roma.



Fonte: O Portal da História (site), 2001.

Esta incorporação da luz dirigida na obra foi uma ótima solução dada pelo artista, e creio eu, um recurso interessantíssimo para a época. A meu ver, nesta obra, a genialidade da escultura é significativamente complementada pela incorporação da luz dirigida. No trabalho que pretendo realizar também busco força de expressão por meio da associação entre a luz e as esculturas.

Seguindo na referência da luz, cito Olafur Eliasson, artista contemporâneo dinamarquês conhecido por esculturas e instalações de grande escala. Olafur trabalha com as percepções de espaço e luz, explorando a reação das pessoas às mudanças da natureza. Em seus trabalhos, ele utiliza materiais simples como luz e água.

Na Instalação chamada de *Projeto Clima (The Weather Project)*, por exemplo, o artista *recria o sol* e um nevoeiro dentro de um espaço fechado, o enorme hall de entrada do museu *Tate Modern*, em Londres. Para que se entenda melhor, o *sol* criado pelo artista é um quarto de uma esfera amarela, brilhante e ao mesmo tempo opaca, feita com *luzes artificiais*. O interessante neste trabalho é que o visitante, ao adentrar a Instalação, se depara com um *sol* em pleno inverno europeu (fig. 35).

FIGURA 35: ELIASSON, Olafur. *The Weather Project*, 2003.
Tate Modern, Londres.

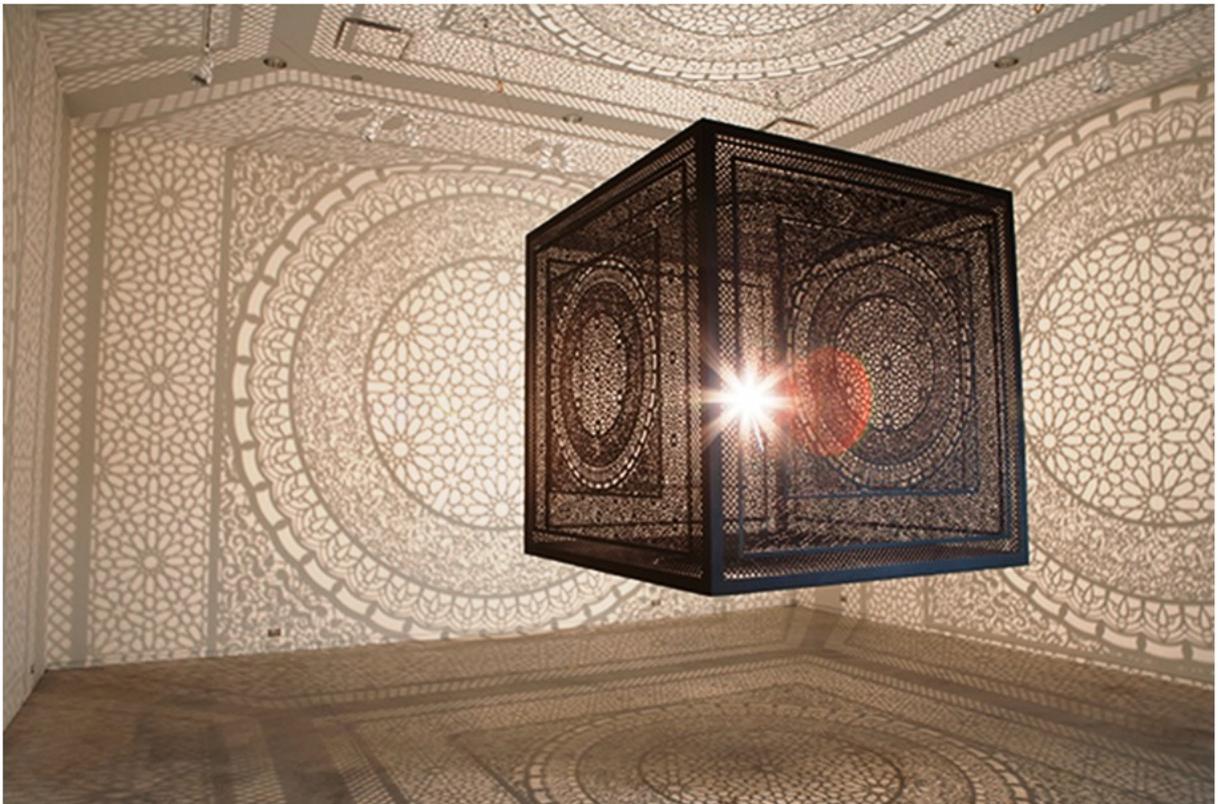


Fonte: Portale di yourguide (site), s.d.

Em *The Weather*, a Instalação é resolvida com poucos elementos, bastou apenas uma escultura/luz, no caso um *sol* artificial, associado a um nevoeiro para que a obra acontecesse. O mesmo sucedeu na Instalação que realizei, pois basicamente esculturas e luz fizeram a obra acontecer. Neste caso, a luz também é o elemento crucial, ou melhor, o elemento gerador de sentido na ocupação espacial.

Outra artista que incorpora a luz em seu trabalho é a contemporânea Anila Quayyum Agha, artista paquistanesa cujo trabalho é um mix de técnicas e mídias. Sua arte explora política, cultura, meios de comunicação de massa, sociedade, igualdade de gêneros e o cenário cultural. Na obra *Intersections* (fig. 36), inspirada, em parte, pela sua interpretação dos padrões e imagens encontradas em templos islâmicos, ela cria uma Instalação partindo de uma única escultura, um cubo de madeira cortado a laser e iluminado a partir do interior por uma lâmpada que lança uma sombra ao longo da galeria.

FIGURA 36: AGHA, Anila Quayyum. *Intersections*, 2014.
Artprize, Michigan.



Fonte: ARTPRIZE (site), 2014.

Embora o trabalho *Anila Quayyum Agha* aborde uma temática diferente da minha, a luz empregada é um elemento que confere sentido à obra, resultado igualmente proposto para o meu trabalho. Em *Intersections*, o objeto iluminado a partir do seu interior estabelece um jogo entre luz e sombra que preenche o espaço, algo similar ao que busquei realizar.

Nesta obra de *Anila Quayyum Agha*, além da luz ser fundamental para a projeção da sombra e, conseqüentemente, responsável pela ocupação espacial, o seu brilho luminoso também não passa despercebido – o mesmo aconteceu com o meu trabalho. Antes da realização do trabalho final, tal fato foi previsto a partir da análise desta obra e foi previamente verificado no experimento que realizei (fig. 37).

FIGURA 37: Estudo da luz no espaço
– Realizado na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (novembro de 2016).

Quando propus usar a luz no meu trabalho artístico, sabia que teria que enfrentar muitos desafios, pois a localização e a direção da fonte de luz face ao objeto determinam a percepção da textura e a orientação da forma de sua respectiva sombra. Quando se trata de ocupar um espaço por meio da inter-relação sombra, luz e esculturas, é necessário ter em vista

que o efeito e a percepção de um foco de luz em um lugar pequeno não são os mesmos que em um espaço maior. Isto porque as dimensões do local, o pé-direito⁷⁷, a cor das paredes, do piso, do teto dentre outras características espaciais, podem alterar o resultado. Tendo em vista tais questões, realizei uma série de estudos no espaço expositivo em que pretendia construir a minha Instalação, o que pode ser verificado no próximo capítulo (item 3.2 Estudos: Instalação *Presença do “Invisível”*).

Antes de encerrar este item, gostaria de frisar que, sendo a luz e a sombra de suma importância para a realização deste trabalho, as obras dos artistas pesquisados (Bernini, Anila Quayyum Agha e Olafur Eliasson) foram de grande contribuição, sobretudo para a criação do trabalho artístico apresentado, pois muitas das soluções plásticas que encontrei, foram em parte, inspiradas nelas. Mas, acima de tudo, foi por meio dos estudos de cada uma destas obras que compreendi a importância e o impacto expressivo da luz e da sombra enquanto formas de expressão artística – o que me ajudou a explorar melhor este potente recurso compositivo no meu trabalho e, particularmente, considero o meu maior ganho.

2.3.1 Regina Silveira: Projeção, Luz e Sombra

Considerando a luz e a sombra como elementos de destaque em minha expressão artística e, portanto, fundamentais para a minha expressão plástica, abordo nesta dissertação o trabalho de Regina Silveira, para quem o binômio luz e sombra é seu principal eixo poético.

Destaco que o aprofundamento nas obras desta artista acabou sendo de enorme ganho no meu processo de criação, isto porque, ao analisar o extenso leque de produção da artista, o meu interesse pelas suas anamorfozes e distorções de perspectivas ampliou-se para os seus trabalhos mais recentes, que são projeções luminosas. Com estes últimos estabeleci uma relação ainda mais direta, pois enquanto expressão plástica, ao invés de explorar a sombra de forma representada, como é o caso da sombra impressa bastante explorada por ela, trabalho com os elementos reais, tal como Regina Silveira faz em muitos dos seus trabalhos mais recentes.

Em função da identificação com as questões plásticas trabalhadas pela artista, ao enveredar pelo seu universo, encontrei ainda, na forma como ela pensa e planeja suas instalações, uma grande fonte de aprendizagem.

Nascida em 1939, no Rio Grande do Sul, onde se formou, Regina Scalzilli Silveira, conhecida por Regina Silveira, é artista contemporânea brasileira de renome internacional. É

⁷⁷ Altura entre o piso e o forro de um compartimento ou pavimento.

multimídia, gravadora e pintora, realiza instalações, objetos e obras tridimensionais. É professora aposentada do *Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)* e tem grande apreço pela experiência acadêmica. Fez vários cursos internacionais como bolsista, mostrando que a sua formação sempre esteve muito relacionada com o conhecimento profundo das Artes. Em seu processo formativo, Regina teve a oportunidade de ter aulas com Iberê Camargo, Francisco Stockinger e Marcelo Grassman.

Segundo o crítico Tadeu Chiarelli, o seu trabalho tem influências de Iberê Camargo e Marcel Duchamp:

Para o crítico Tadeu Chiarelli, a poética de Regina Silveira parece ter sido determinada pelo contato com a obra de Iberê Camargo (1914-1994), de quem a artista absorve a maneira de encarar a técnica como um meio e não um fim, e aprende a duvidar dos códigos de representação preestabelecidos e cristalizados. Outra referência importante para o seu trabalho é a obra de Marcel Duchamp (1887-1968), que lhe permite, de forma irônica, reinventar esses códigos a fim de retirar deles novas possibilidades de significação. Em sua produção, mantém inúmeros pontos de contato como o universo duchampiano, como na obra *In Absentia M. D.* (1983), em que pinta no chão as sombras agigantadas de alguns dos trabalhos mais famosos do artista, com base em pedestais vazios (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2018, não paginado).

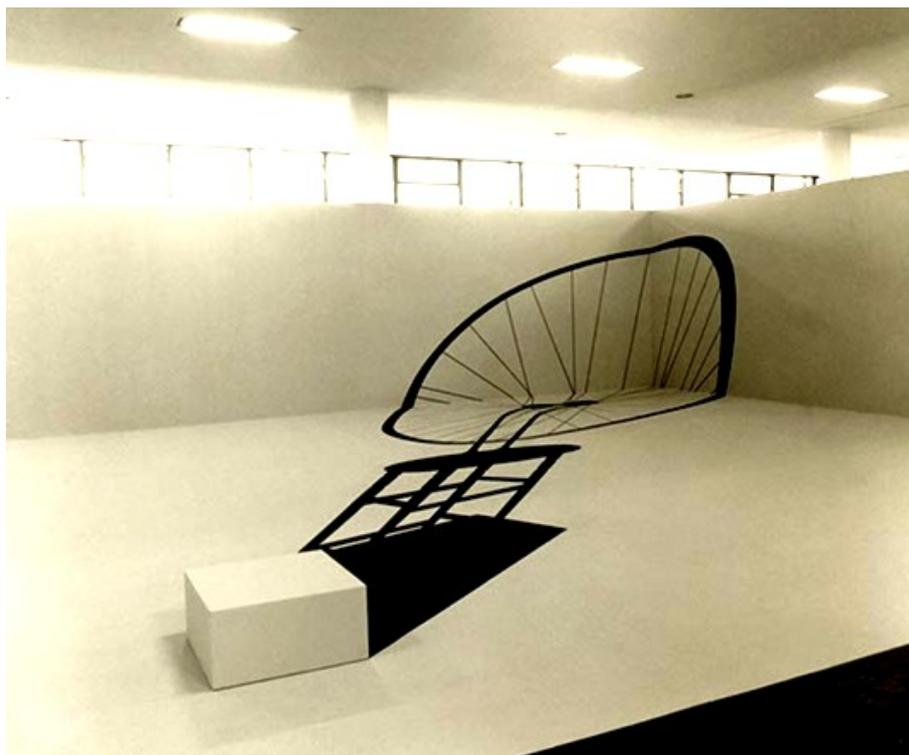
Ainda, a respeito de Regina Silveira, Isabela Gaglianone destaca que,

[...] o trabalho de *Regina Silveira* é conhecido, sobretudo, por suas explorações da perspectiva e das sombras, usando diferentes materiais e meios, como fotografias, pinturas, gravuras, objetos, vídeos, instalações e projeções. Seus jogos de sombras exageradas, projetadas, criando perspectivas distorcidas e lúdicas não conhecem limites de quinas e sobem rodapés. A obra de Regina Silveira lida com a distorção dos códigos de representação e, com a projeção das sombras, faz um comentário irônico das relações sociais e estruturas de poder – seu pensamento artístico é também filosófico e político. Um trabalho, além de artisticamente instigante, fundamentado em reflexões sobre a natureza ilusionista de imagens e espaços. [...] Regina Silveira tem uma poética própria que lida com o desforme e com o passageiro e, seus trabalhos, uma semântica multifacetada. Suas obras põem em questão a própria noção da representação, representação nas artes, representação do tempo (GAGLIONE, 2013, não paginado).

Na obra *In Absentia M. D.* (1983), fig. 38, podemos perceber uma grande sombra impressa que se estende do chão às paredes. Pela sombra, identificamos perfeitamente o objeto que lhe dera origem, porém, ao procurar tal objeto, nos deparamos com a ausência do mesmo. Neste trabalho, a presença da sombra remete ao mesmo tempo à ausência do objeto. Esta sombra intencionalmente distorcida sugere ainda a presença de uma luz. No entanto, esta luz está ausente enquanto geratriz da mesma, há aí o impacto da representação que nos sugere

a mente a presença de signos ausentes. Realizado de uma maneira simples, mas impactante, este trabalho é, a meu ver, altamente reflexivo e extremamente resolvido enquanto ocupação espacial. Para quem é do meio artístico, fica fácil perceber a referência explícita Duchampiana que a artista usou para obra em questão.

FIGURA 38: SILVEIRA, Regina. *In Absentia M. D.*, 1983. Bienal de São Paulo, Brasil.



Fonte: Regina Silveira (site).

Como já dito, ao iniciar as investigações sobre Regina Silveira, o meu interesse estava voltado para as anamorfoses e distorções de perspectivas, principalmente na obra citada acima e na série da qual ela faz parte, pois,

[...] *Simulacros* (1984) é um conjunto de trabalhos cuja característica comum é a representação de sombras criadas com base em distorções projetivas inventadas, nas quais o elemento causador não está presente. Há, nessas obras, uma referência conceitual ao dadaísmo e surrealismo. A artista tem como intuito o questionamento da natureza da representação visual e da sua relação com a percepção. Faz uso da sombra como índice de ausência, de algo de que o observador tem apenas a referência mental. Começa a intervir no espaço com a aplicação das silhuetas sombreadas, em tinta ou látex, sobre paredes ou pisos. Algumas obras apresentam ampla relação com a arquitetura, como em *Vértice* (1994) ou *Escada Inexplicável II* (1999), nas quais oferece ao espectador a ilusão de profundidade (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2018, não paginado).

Regina Silveira é uma artista em atividade constante, nos últimos anos ela também passou a interferir no meio urbano por meio de trabalhos em vinil e projeções luminosas sobre a fachada de edifícios. Outras obras enfatizam a luz como significado central, nas quais, muitas vezes, a artista registra padrões de luz e sombra provocados por fontes de luz existentes como elemento real. Para este estudo em questão, gostaria de aprofundar em dois dos seus trabalhos mais recentes, dentre os quais *Quimera* e *LUZ/ZUL*.

Quimera, como muitas outras obras da artista, já foi exposta em vários lugares, mas no trabalho em questão cito a Instalação que fez parte da ocupação no *Centro Cultural Banco do Brasil* (CCBB/SP), em 2003. Intitulada *Claraluz*, esta exposição individual de Regina Silveira contou com oito instalações da artista, a maioria reflexo de outros trabalhos, dentre eles *LUZ/ZUL*, outro trabalho que gostaria de citar.

Sobre a exposição *Claraluz*, gostaria de reproduzir o comentário de Luciene Ligia Rodrigues, no qual ela aponta a importância do elemento luz nesta mostra:

Na exposição de 2003, intitulada ClaraLuz, que ocupou grande parte do espaço do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo com diversas obras feitas como narrativas visuais da própria arquitetura do interior do edifício desta instituição. A artista, além de trabalhar com a sombra, trabalha, especialmente nessa mostra, com a luz e com a projeção da luz, que se afirmam como um forte caminho na sua produção atual (RODRIGUES, 2008, p. 39).

Na Instalação *Quimera* que compôs esta exposição, um simples adesivo de vinil preto foi colado sobre uma lâmpada instalada em uma parede e bastou apenas isso para que Regina conseguisse o efeito desejado.

Outro comentário sobre a obra:

O trabalho da artista ganha ainda mais tridimensionalidade, outra noção de espaço criado com uma conjugação nova de elementos compositivos. E a consequente ironia: é a lâmpada que produz sombra, e ela é desmedida, amplificada, não tem correspondência objetiva. A lâmpada vira um sino/signo fantasmagórico. Reinstala-se um firme paradoxo artístico em uma obra fundamentalmente visual, digamos até profundamente óptica, a conceitualização do olhar é patrimônio de outra percepção, tem outra condição.⁷⁸

⁷⁸ In: **Regina Silveira** (site). Disponível em: <<http://reginasilveira.com/CLARALUZ>>. Acesso em: 25/02/2018.

FIGURA 39: SILVEIRA, Regina. *In Absentia M. D.*, 1983.
 Bienal de São Paulo, Brasil.



Fonte: Regina Silveira (site).

Pessoalmente, o fascinante em *Quimera* é que ela é uma obra interrogativa, nos faz pensar sobre a relação luz e sombra de uma forma simbólica. Através de uma inversão da lógica, a artista converte a luz real em imaginária, o que é possível devido à relação estabelecida entre o elemento real x a representação. Tem-se assim um paradoxo que nos direciona a refletir porque a luz gera sombra e não iluminação.

No trabalho prático que apresento (capítulo III, itens 3.3. e 3.4), a luz é também o ponto central para as reflexões; ela é a responsável pela geração de formas em projeção, mas diante de um anteparo, gera imagens significativamente diferentes da matriz que lhe deu origem, trazendo assim, uma inversão da lógica, questão que venho a abordar no item 3.4 *Presença do “Invisível”*: *Análise Poética*, onde mostro também os paradoxos que influenciam o processo criativo.

Outro trabalho a citar é *Luz-Zul* (fig. 40) – o qual Felipe Chaimovich, crítico do *Jornal Folha de São Paulo*, descreve:

Num canto discreto, projeta-se a palavra "luz" sobre a parede. A segunda obra no saguão penumbroso cria a falsa impressão de que a imagem provém da janela colateral, sobre a qual se recorta uma máscara do mesmo nome em vinil. Muitos visitantes saem à rua em busca da fonte luminosa oculta de "Luz-Zul", mas encontram apenas o estilhamento visual do interior do CCBB refletido no urbanismo do centro (CHAIMOVICH, Felipe. In: **Folha de São Paulo**, 2003).

FIGURA 40: SILVEIRA, Regina. *Quimera*, 2003.
Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.



Fonte: Regina Silveira (site).

Ainda a respeito de *LUZ/ZUL*, Luciene Ligia Rodrigues (2008) aponta que

[...] a obra é ligada a um elemento arquitetônico do edifício do CCBB, a janela, na qual a palavra luz é escrita em um adesivo de vinil translúcido e colada sobre ela. Na parede ao lado a luz natural do dia é simulada e projeta o desenho da palavra *luz* perspectivada, como se fosse a luz do dia, criando assim uma ficção da luz real (p. 40).

O meu interesse na obra *LUZ/ZUL* está justamente em sua incorporação do elemento luz e na inversão e subversão da lógica da palavra projetada. A composição resultante nos induz a refletir que tem algo errado ali: a projeção não condiz com a fonte de luz advinda da janela como a obra sugere, na verdade ela vem de outro ponto, um projetor instalado em outro

ângulo da sala. Assim não é a luz que ao atravessar a janela provoca a imagem da palavra luz, e sim um projetor instalado no ambiente. *LUZ/ZUL* é, a meu ver, um trabalho instigante porque nos faz pensar na natureza da luz e, dessa forma, nos leva a buscá-la reflexivamente.

Na Instalação *Presença do “Invisível”* que apresento junto a esta pesquisa, a ideia da luz enquanto geradora de imagens é fundamental: é a luz quem dá vida à obra e às formas que se apresentam, de tal sorte que ela é, também, o ponto central para as reflexões. Essa ideia da luz permeia tanto o centro da criação plástica, como está estritamente vinculada à questão simbólica da mesma, tal como a proposta de *LUZ/ZUL*.

Além da Instalação *LUZ/ZUL*, que fez parte da exposição individual *Claraluz* (CCBB, 2003) na qual a luz foi o eixo da reflexão poética, Regina realizou a exposição individual *Lumen*, no *Palácio de Cristal do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* em Madrid, no ano de 2005. Segundo Zanini⁷⁹,

[...] nestas duas exposições, conectadas conceitualmente, a exploração de recursos técnicos e estratégias de montagem permitiu investigar novas formas de operar com a luz como uma forma de revestimento incorpóreo, capaz de transformar a percepção e a experiência de grandes espaços de forte presença arquitetônica. A exposição “Luz/Zul” em 2006 (*Centro Cultural Telemar*, RJ) sintetiza os pressupostos das duas exposições anteriores ao reafirmar a luz como recurso poético para intervir sobre espaços construídos e se situa, com elas, no paradigma aberto de obras que derivam de meu interesse recorrente sobre as relações entre arte e arquitetura.

Interessante é que depois da Instalação *LUZ/ZUL* (CCBB/SP, 2003), a artista chegou a realizar outra exposição individual, cujo título também foi *LUZ/ZUL* e na qual ela expôs um conjunto de obras (dentre elas, *LUZ/ZUL*) que passou a ganhar outra dimensão espacial, ocupando então, a fachada de vidro da entrada e a claraboia do *Centro Cultural Telemar* (RJ, 2006).

A respeito dos trabalhos mais recentes da artista, Luciene Ligia Rodrigues (2008, p. 41) conclui:

Com esses trabalhos recentes, percebe-se um diálogo mais forte da obra de arte com o seu lugar, o que não deixa de ser uma reconquista do espaço como contexto e, também, uma forma de apropriação da arquitetura, criando obras específicas, muitas vezes em grande escala, que resultam em uma perplexidade perceptiva do espectador diante daquele lugar.

Observando as características gerais que definem a extensa produção de Silveira, principalmente as instalações, outra grande contribuição adquirida com o meu

⁷⁹ In: **John Simon Guggenheim Memorial Foundation** (site). Disponível em: <<https://www.gf.org/fellows/all-fellows/regina-silveira/>>. Acesso em: 13/04/2018.

aprofundamento no universo da artista foi o conhecimento de alguns passos seguidos por ela em seu processo criativo. Ficou evidente que o conhecimento da singularidade do sítio expositivo é fundamental para ela. Tal questão é determinante na criação, podendo resultar em obras para espaços específicos ou em trabalhos que, ao serem remontadas em lugares diferentes, chegavam a ganhar outra dimensão. Esta aprendizagem foi de grande valia para os estudos compositivos da Instalação que realizei, estudo que venho a abordar no item 3.2 desta pesquisa. Essa valorização dos estudos no processo criativo de uma obra foi também uma herança adquirida com a minha pesquisa sobre a artista. Nas investigações realizadas encontrei esboços, estudos e maquetes de todos os tipos, os quais a artista elaborou em escalas e materiais dos mais diversos possíveis. Sobre estes estudos preparatórios, Luciene Ligia Rodrigues (ibid., op. cit.) aponta:

Muitas vezes, para as instalações de Regina Silveira, além dos desenhos preparatórios, é nas maquetes que é possível ter uma percepção mais próxima da obra transferida para o espaço tridimensional. Pode-se considerar que, os desenhos preparatórios, assim como as maquetes, são processos da criação artística que já se configuram como obra em si. Tanto que nos últimos anos, a artista realizou algumas exposições, nas quais o trabalho apresentado eram os desenhos preparatórios e/ou as maquetes para suas obras.

Este criterioso estudo investigativo me fez perceber questões que até então estavam longe das minhas atenções. Aprendi a valorizar os meus estudos preparatórios, e nesta perspectiva, considere enriquecer esta pesquisa ao mostrar os passos percorridos na investigação plástica que deflagrou na feitura das esculturas e nos estudos preparatórios para a execução da obra no local pretendido. Pelo fato do meu processo de criação plástica ter um caráter investigativo dotado de um experimentalismo, acabei abordando nos itens 2.1 *Influências no Processo de Criação: Acasos e Relatos*; 2.2 *A Dicotomia da Forma* e 3.2 *Estudos: Instalação Presença do “Invisível”* a gênese da plástica que resultou na criação da Instalação *Presença do “Invisível”*, a qual foi apresentada ao público. Reitero que valorizo tais questões, porque considero o processo constitutivo vivenciado tão rico quanto o resultado final.

3. REFLEXÕES ESPACIAIS, CRIAÇÃO E EXECUÇÃO DA INSTALAÇÃO: Análise Formal e Poética

3.1 Instalação, Conceito e Experiências

Segundo Silvine Leprun (1999, p. 21 *apud* TEDESCO, 2004, p. 04), “a Instalação é uma forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico”. Creio que isso resume bem o pensamento plástico que envolve a criação de uma Instalação, pois acredito que ao se realizar esse tipo de trabalho, faz-se necessário um planejamento prévio para que, no ato de sua realização, a proposta do artista tenha a força necessária ao ser concretizada enquanto obra. Mas, para além destas questões, para que todo o conjunto esteja interligado de forma a compor um todo indissociável, é necessário ter em vista que, em uma Instalação, o espectador deva ser considerado como um terceiro elemento em sua constituição, na medida em que ele pode estar fisicamente na obra e não em uma atitude meramente contemplativa, resultando também em um fator de atribuição de novos sentidos à Instalação.

Nesse sentido, no ato da criação é imprescindível antever a presença do observador na obra, pois ele tem uma importância fundamental, como aponta Ana Maria Carvalho (2005, p. 34-35):

No caso das instalações, a possibilidade de um acesso observacional direto demonstrou ser especialmente relevante, entre outros aspectos porque este tipo de obra pressupõe um tipo de percepção que envolve o corpo do espectador, não se restringindo à visão.

Na atualidade, a presença do espectador na obra vem ganhando uma importância notória, talvez por isso tenha sido cada vez mais comum explorar uma mescla de recursos para a construção de instalações, como destaca Luciana Silva (2012, p. 20):

Hoje, a Instalação acontece combinada a vários outros suportes como vídeos, filmes, esculturas, performances, fazendo com que o espectador se surpreenda e participe da obra de forma não mais passiva, mas, como objeto último da própria obra, sem a presença do qual a mesma não existiria em sua plenitude. Esta participação ativa do espectador da obra faz com que a fruição da mesma se dê de forma plena e arrebatadora, o que em muitos casos torna esta experiência incômoda e, até mesmo, perturbadora. A necessidade de mexer com os sentidos do espectador, de instigá-lo, quase obrigá-lo, a experimentar sensações, sejam agradáveis ou incômodas, faz da Instalação um espelho de nosso tempo.

No capítulo anterior falei do experimento realizado, evidenciando a ideia de produzir um jogo entre luz, sombra e esculturas para criar a minha Instalação. Por meio dos experimentos, foi possível antever também que a presença do observador na obra influenciaria significativamente na construção da mesma, pois implicaria na formação/alteração das sombras e projeções no espaço – questão que considerei enriquecedora para o trabalho, como abordado no item 3.2 *Estudos: Instalação Presença do “Invisível”*. Com a realização do trabalho prático proposto, isso pôde ser bem observado e, creio que a interferência direta dada pelo *observar/estar na obra*, ampliou o significado da mesma.

Cabe acrescentar que, se por um lado a Instalação é uma modalidade de Arte cujo espaço faz parte da obra e o observador tem um papel fundamental nela, é importante destacar também que existe uma questão temporal altamente significativa neste tipo trabalho. Se considerarmos que todo espaço tem a sua singularidade; a cada montagem e remontagem, a obra pode ser experimentada em um espaço-tempo específico. Com isso, pode-se afirmar que a Instalação apresenta características de mutabilidade e efemeridade.

Nesse sentido, Silva (2012, p. 20) destaca que “a questão do tempo na Instalação remete aos seus vários tempos: seja o tempo da Instalação como evento, seja como obra efêmera que se autofinda, seja o tempo histórico em que ela se apresenta”. Por tais características, a opção pela Instalação como meio de expressão para o meu trabalho se justifica também pelo diálogo com o tema, já que o mesmo traz questões referentes à vida e à nossa capacidade de adaptação e continuidade. Pela sua possibilidade de ser montada, desmontada e remontada, a obra guarda em si a potência de um porvir, tal como nós neste processo evolutivo.

Ao falar da prática artística da Instalação, considero importante retomar outro trabalho que realizei – a Instalação *Velar/Revelar*⁸⁰, construída pela primeira vez em 2013 para o meu *Trabalho de Conclusão de Curso* (TCC) em Artes Visuais (figuras 41 e 42). Esta obra tornou-se importante para esta pesquisa por conter alguns remanescentes de soluções plásticas que, no momento atual venho explorando e também, porque dentre outros fatores, o momento de sua criação foi fundamental para o *vir a ser* da atual pesquisa. Por tal motivo, resgato a minha trajetória na composição da Instalação para justificar que, apesar de trabalhar agora com outra temática, no caso a *experiência de ver a luz do Além*, alguns elementos e componentes formais que subsidiaram a construção do trabalho plástico final e que

⁸⁰ Este trabalho foi realizado na *Sala de Experimentações do Curso de Artes Visuais* da UFU, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José de Carvalho. Alguns meses depois, a mesma Instalação foi exposta na *Casa da Cultura* em Uberlândia/MG, no período entre 13/08/2014 e 26/09/2014.

orientaram a realização do experimento, tais como a forma humana, a luz, a sombra e a transparência, já haviam sido explorados anteriormente, mesmo que de forma tímida e sob outra vertente. Isso evidencia que, apesar do caráter inovador da atual pesquisa, quando se trata de questão plástica, o que acabei realizando no trabalho prático final acabou sendo o resultado de um processo de experimentação – até porque me considero uma artista em processo de construção.

Por isso, antes de adentrar nas explicações sobre os estudos realizados para a concretização da Instalação final de *Presença do “Invisível”*, retomo a Instalação *Velar/Revelar* e justifico esta retrospectiva artística pela forma como esta experiência me auxiliou a ampliar conhecimentos em técnicas escultóricas, questões luminotécnicas e expográficas. Contudo, faz-se necessário esclarecer que, apesar de tais influências, diferentemente da temática atual, em *Velar/Revelar* o tema da Instalação foi outro, especificamente, a sensualidade feminina.

FIGURA 41: BRAGA, Kenia França. *Velar/Revelar*.
Sala de Experimentações do Curso de Artes Visuais da UFU (2013); Casa da Cultura, Uberlândia (2014).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (2013).

Para a Instalação *Velar/Revelar* foram criadas duas esculturas de gesso em escala natural que, por sua vez, foram envolvidas estrategicamente por um tecido transparente e iluminadas por luzes instaladas no piso. Para receber a Instalação, o espaço escolhido teve as paredes pintadas de preto a fim de promover um maior contraste entre as esculturas brancas – destacando-as – e também, para dar um clima de maior mistério.

No espaço, a presença da luz focalizada sobre as formas modeladas foi instalada para reforçar o volume dos corpos, de modo que eles parecessem emergir da luz. Tal iluminação também tinha a função de destacar a transparência do tecido – e esta combinação realçou ainda mais as sombras das esculturas projetadas na parede, bem como o reflexo das mesmas no piso – o que se tornou um elemento complementar de contraste. Nesse cenário, a disposição das esculturas foi planejada para possibilitar ao observador contorná-las. Com isso, a sombra dos espectadores também se fez presente, implicando em uma prova interativa dos mesmos na obra.

FIGURA 42: BRAGA, Kenia França. *Velar/Revelar*. Sala de Experimentações do Curso de Artes Visuais da UFU (2013); Casa da Cultura, Uberlândia (2014).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (2013).

Ressalto que, neste contexto, a escolha de um espaço de pequenas dimensões (3m x 6m) foi essencial, pois estas esculturas dispostas em outro lugar, com características diferentes, não teriam a mesma força. Em um espaço maior, esta relação de proximidade entre as esculturas e seus(suas) observadores(as) se perderia.

Acrescento ainda que, nesta obra, a função do tecido era a de velar/revelar as formas curvas do corpo feminino. Por essa intenção, foi escolhido um tecido transparente que apresentasse um bom caimento e aderência sobre as superfícies nas quais se apoia (no caso, o *musseline*). Em relação à sua cor, ela foi definida em função das peças modeladas (por isso optei por uma cor similar à superfície branca das esculturas modeladas). Através da similitude das cores, o objetivo era confundir os(as) observadores(as) e despertar neles(as) a curiosidade de um olhar mais atento. Ao recobrir as esculturas, a ideia era levantar a dúvida sobre a sua materialidade (era um tecido real ou representado?). Com esta estratégia, envolto nas esculturas, o tecido foi a solução para tornar os corpos mais sensuais, trazendo a ideia de que o que não é visto na totalidade desperta e instiga a curiosidade.

No processo de concretização da Instalação *Velar/Revelar*, senti a necessidade de explorar e ocupar melhor o espaço. Porém, naquele momento, havia dado mais ênfase ao processo escultórico que me exigiu maior experimentação e demandou muito tempo. Isso porque, no início do TCC, a minha proposta era a de realizar uma escultura ou uma série delas. Por isso, no início do processo, realizei um conjunto de escopos de cerca de 30 cm feitos a partir de técnicas e materiais variados, nos quais o ponto central era a modelagem do *panejamento*⁸¹ sobre formas femininas – item que considerava essencial para transmitir a ideia de sensualidade que tanto almejava.

Tendo passado por um longo processo de experimentação, foi com o amadurecimento do trabalho que optei por fazer uma Instalação. Essa mudança ocorreu na segunda fase da pesquisa, no momento em que experimentei a modelagem/moldagem em gesso de esculturas na escala natural humana e percebi a relação que as mesmas estabeleciam com o espaço que as envolviam. A partir daí, as outras decisões foram surgindo, tais como a opção por utilizar o tecido em substituição ao *panejamento* e o emprego da luz focalizada – questão que demandou significativo tempo com estudos acerca da iluminação e preparação das paredes para a criação da Instalação.

⁸¹ *Panejamento*: termo usado para nomear a representação dos tecidos que vestem as figuras pintadas ou esculpidas, assim como o caimento, dobras, pregas e o efeito dos panos que o artista procura reproduzir numa pintura ou escultura (In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2018, não paginado).

Foi assim que – embora eu estivesse satisfeita com os resultados obtidos do trabalho da Instalação *Velar/Revelar* em sua execução –, percebi a potência que os elementos luz e sombra poderiam apresentar, caso fossem mais bem explorados e ressignificados na construção de outra Instalação. Porém, essa percepção ficou guardada na memória e no inconsciente, somente se materializando na elaboração e desenvolvimento do projeto de Mestrado – momento no qual passei a explorar tal proposição com um novo olhar e outra temática, o que acabou por influenciar definitivamente os rumos da investigação atual, aqui apresentada.

Nesse contexto, é válido ressaltar que até a realização da Instalação *Velar/Revelar*, o meu interesse residia na modelagem escultórica tradicional como recurso formal para ocupar o espaço. Contudo, no Mestrado o meu foco foi direcionado para a luz e o seu efeito sobre as formas presentes no espaço. Assim, no trabalho prático final (itens 3.3 e 3.4), as sombras, as esculturas e as imagens projetadas ou formas refletidas, em conjunto, estabeleceram a ocupação espacial – essa é uma característica que explorei na realização da Instalação *Presença do “Invisível”*, mas também é algo que pretendo continuar a explorar em trabalhos posteriores.

Além destas questões, considero crucial destacar como surgiu a motivação poética que desenvolvo nesta pesquisa. Para abordá-la, faz-se necessário trazer à discussão uma rede de conexões vinculadas à realização do meu trabalho mediúnico com a equipe de *Varredura* no período que compreendeu o fazer de *Velar/Revelar*, no ano de 2013.

No decurso da produção das esculturas para a Instalação *Velar/Revelar* recebi a ajuda de inúmeros colegas – o que foi fundamental – mas, em grande parte do tempo, ficava horas sozinha no laboratório ou, como prefiro dizer, aparentemente só. Encarei este trabalho como o meu grande momento de aprendizagem e, nesta época, a euforia diante do que estava construindo foi tão grande, que passei a me dedicar exclusivamente ao que estava concebendo.

Durante este período (2013), já trabalhava em um grupo de *Varredura*, como abordado no item 1.2.2.1 *Relatos: Contatos Espirituais e o Trabalho de Varredura*. Cabe lembrar que naquela época recebi uma carta psicografada e assinada pela equipe espiritual que guiava os trabalhos de *Varredura*, a qual acabou motivando a temática desta pesquisa. Na tal carta, recebida na data do meu aniversário, constava uma mensagem de felicitações e também alguns conselhos de ordem pessoal, dentre os quais, alguns apontamentos sobre a minha criação artística.

Tais diretrizes podem ser resumidamente explicadas assim: “*O segredo da sua arte está nos sentimentos sublimes que acalenta o seu coração, está na aspiração do belo, no que leva a Deus*”. E é claro que a decodificação de tal informação cabia a mim. Para alguns, tal conteúdo pode soar bem amplo e genérico, mas me era bem particular e específico. E como já dito no *Capítulo I, item 1.2.2.1*, tal carta foi, para mim, de grande importância, por isso reafirmo que fiquei muito tempo refletindo sobre o seu conteúdo e mensagem. Passado algum tempo, resolvi falar sobre espiritualidade em um trabalho artístico e foi isso o que motivou a criação do projeto de pesquisa para o ingresso no Mestrado.

Destaco que o impacto daquela mensagem no momento da construção da Instalação *Velar/Revelar* não foi tão significativo, porque já estava na fase de sua conclusão. Mas em produções posteriores, principalmente na pintura, na qual que possuía uma produção mais ativa, as coisas foram gradativamente se alterando e, aos poucos, a luz foi aparecendo em meus trabalhos. De alguma forma, passei a exaltar a vida e, mesmo as minhas paisagens que pareciam mortas, estavam cheias de vida, manifestada na representação dos musgos, mofos, lodos ou outras formas que denunciavam os seus resquícios.

O interessante neste processo foi perceber como as coisas estão conectadas desde o trabalho de TCC. Dentre outras questões pertinentes, busquei como referencial artístico artistas que exploravam o *panejamento* e/ou tecido, com significativa expressão em suas obras. Assim se deu o meu primeiro contato com a obra *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652) de Bernini. Nesta obra, para além da expressividade do *panejamento* da *Santa*, o modo como o artista exprimiu o tema abordado expressava, para mim, algo análogo às minhas experiências com o *trabalho mediúnico*. Talvez por isso, o impacto de sua representatividade tenha sido tão forte. Assim, na pesquisa atual, passei a estudá-la novamente, tornado-a referência, não somente pelas questões plásticas, mas, acima de tudo, pelo tema representado.

Enfim, se em *Velar/Revelar* o intuito era falar da sensualidade feminina e, para tanto, usei como recurso formal a representação do corpo humano concretizado através de duas esculturas brancas em escala natural; na proposta que compreende este Mestrado exploro a forma humana através da intrínseca relação entre o corpo e o espírito, conceito defendido nesta pesquisa. A partir daí entra a luz e a sombra como uma tentativa de fazer alusão ao corpo espiritual.

Acrescento que a experiência com a Instalação *Velar/Revelar*, além de me despertar o interesse em explorar a relação entre a luz e a sombra como recurso compositivo, também contribuiu para ampliar os meus conhecimentos com questões técnicas e com a integração espacial, a partir de estudos de soluções de iluminação, bem como a experiência com processos técnicos escultóricos, o que me deu uma boa base nesta nova fase. Somam-se a todos estes fatores muitos dos desafios que enfrentei na época e atualmente tornaram-se facilitadores, pois com eles aprendi a antecipar problemas.

Em síntese, o trabalho com a Instalação *Velar/Revelar* teve grande importância para esta pesquisa, na medida em que minhas experiências adquiridas a partir de e com ela, sobre vários aspectos, constituíram-se em importante desdobramento para a pesquisa atual.

3.2 Estudos: Instalação *Presença do “Invisível”*

No capítulo II desta pesquisa esquadrinhei o experimento realizado e abordei, de forma isolada, as definições estabelecidas para a construção dos objetos escultóricos em si. No presente item, foco nos modos de espacialização e na especificidade do sítio escolhido para realizar o trabalho, porque, através dos estudos anteriores foi possível perceber que o local em que a instalação seria realizada influenciaria significativamente nas decisões técnicas. Por essa razão, considero fundamental abordar este assunto como um item à parte.

Sendo a luz um recurso compositivo imprescindível para a própria existência da obra, era necessário ter atenção para alguns fatores que tenderiam a influenciar na construção da instalação, tais como: as dimensões do espaço físico escolhido, a altura do pé-direito⁸², as texturas, cores e revestimentos; isto tanto para o piso, como para o teto e paredes. Tais especificidades constituíam singularidades fundamentais para a determinação de um conjunto de fatores, como por exemplo, o número e localização das esculturas, assim como a quantidade, posição e tipo de iluminação.

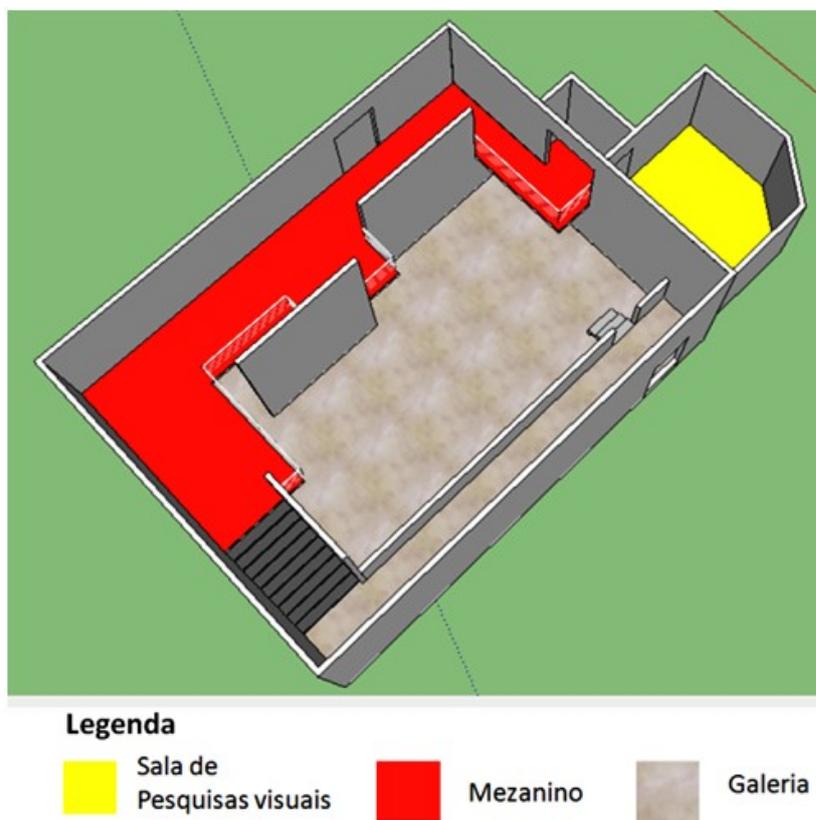
Por isso, alguns testes improvisados em espaços físicos reais e, também, simulações realizadas por maquetes eletrônicas me ajudaram a encontrar meios para conceber e executar o trabalho final. Tais estudos foram realizados no *Museu Universitário de Arte* (MUnA), localizado na Rua Coronel Manoel Alves, n. 309, Bairro Fundinho, Uberlândia/MG – local escolhido para expor o meu trabalho final.

⁸² Vide nota de rodapé n. 77.

No entanto, cabe destacar que apesar de definido o local da exposição, até mesmo depois da qualificação, a área designada para a montagem do meu trabalho ainda não estava definida. Em função da iluminação e delimitação espacial ser algo essencial para a concepção do meu trabalho, acabei estudando a possibilidade de realizar o mesmo em diversos espaços expositivos do MUnA. Tais estudos me ajudaram a pensar em diferentes possibilidades de explorar regiões tão diferenciadas como as que o museu apresenta. E isto foi de grande valia na determinação do espaço e da instalação final.

Sendo o espaço expositivo do MUnA bem singular, vale destacar que ele compreende três áreas: a Galeria, o Mezanino e a Sala *Lucimar Bello* (também chamada de *Sala de Pesquisas Visuais*). Tais espaços são bem diferenciados: a Galeria é um grande salão com pé-direito duplo; o Mezanino é um espaço estreito e alongado, com amplo campo de visão voltado para a Galeria; a Sala de Pesquisas Visuais é uma sala pequena, com pé-direito baixo e em formato de trapézio. Para uma melhor compreensão destes espaços expositivos, realizei uma maquete virtual a fim de estudar as suas características, como demonstra a figura 43.

FIGURA 43: Maquete virtual do *Museu Universitário de Arte* (MUnA) – perspectiva com esquema em cores para melhor compreensão do espaço físico.

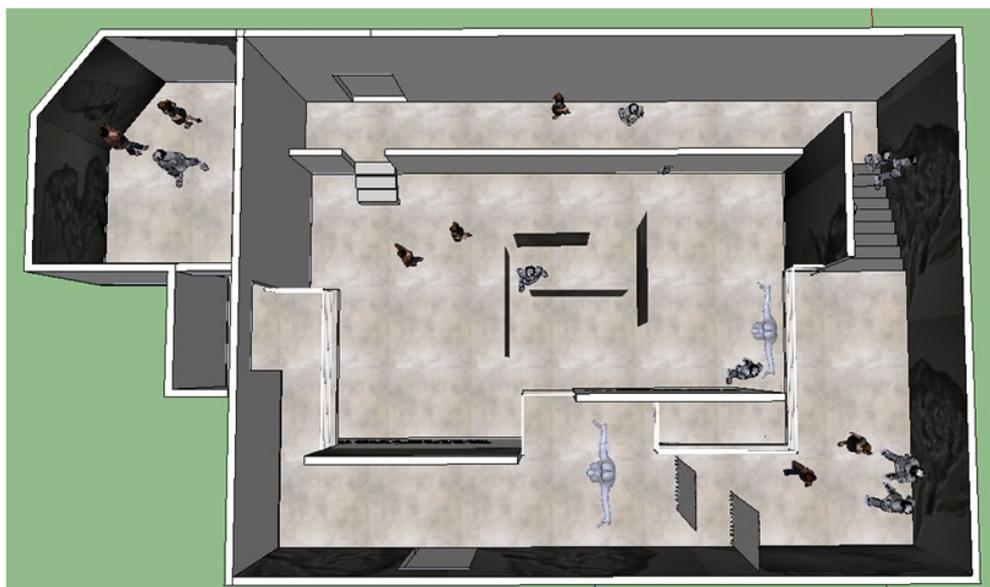


Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (12/04/2017).

Quando realizei a maquete virtual⁸³, criei alguns esquemas compositivos que poderiam ser utilizados na construção do trabalho final. Por meio destas simulações, compreendi que a manutenção do espaço em penumbra era essencial para a minha instalação e que, caso houvesse som proveniente de outros trabalhos expostos junto ao meu, as sonoridades dos mesmos poderiam comprometer a fruição da minha obra. Atentar-me para estes detalhes era fundamental, pois, na impossibilidade de obter estas condições, outras soluções teriam que ser providenciadas, como por exemplo, a inserção de vedações artificiais, como é o caso da criação de um espaço delimitado por paredes de *Drywall*⁸⁴. E, dependendo da situação, isto poderia se tornar inviável (dentre outros fatores, por limitações financeiras), já que ali o custo de montagem fica a cargo do artista. Por isso, saber os tipos de trabalhos que seriam expostos junto ao meu, bem como o espaço que me seria concedido, seria uma boa premissa para a definição do trabalho final.

Diante de tantas singularidades, a princípio estudei a possibilidade de explorar todo o espaço expositivo do MUnA (fig. 44), o que incluiria, até mesmo, a escada de acesso ao Mezanino (fig. 50).

FIGURA 44: Maquete virtual do *Museu Universitário de Arte* (MUnA) – esquema mostrando a ocupação integral do espaço expositivo do Museu.



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

⁸³ As maquetes virtuais aqui apresentadas foram realizadas no *SketchUp*, um programa de modelagem em 3D muito usado por arquitetos e decoradores.

⁸⁴ *Drywall* é uma tecnologia que substitui as vedações internas convencionais (paredes, tetos e revestimentos). Constituída por chapas de gesso aparafusadas em estruturas de perfis de aço galvanizado, é uma tecnologia seca, fácil de ser montada e desmontada; utilizada na Europa e nos Estados Unidos há muito tempo, no Brasil vem ganhando espaço nos últimos anos. Disponível em: <<https://creativeartdrywall.com.br/o-que-e-drywall/>>. Acesso em: 10/06/2017.

Assim, explorei mais atentamente a *Sala de Pesquisas Visuais*, pois ela apresentava as características naturais mais favoráveis para a realização do trabalho (dimensões estreitas, pé direito baixo e ainda, maior isolamento acústico que os demais espaços). Neste local, realizei simulações virtuais e práticas, com a projeção das esculturas testes em seu espaço físico e, a partir da minha análise, simulação em 3D e testes práticos, o espaço da *Sala de Pesquisas Visuais* demonstrou ser o mais compatível com a proposta da Instalação. Para este espaço, cheguei a elaborar duas possibilidades de ocupação: a primeira, contendo uma única escultura ao centro; a segunda, com um conjunto formado por três esculturas. A figura 45 mostra um esquema representativo da circulação das pessoas nesta área.

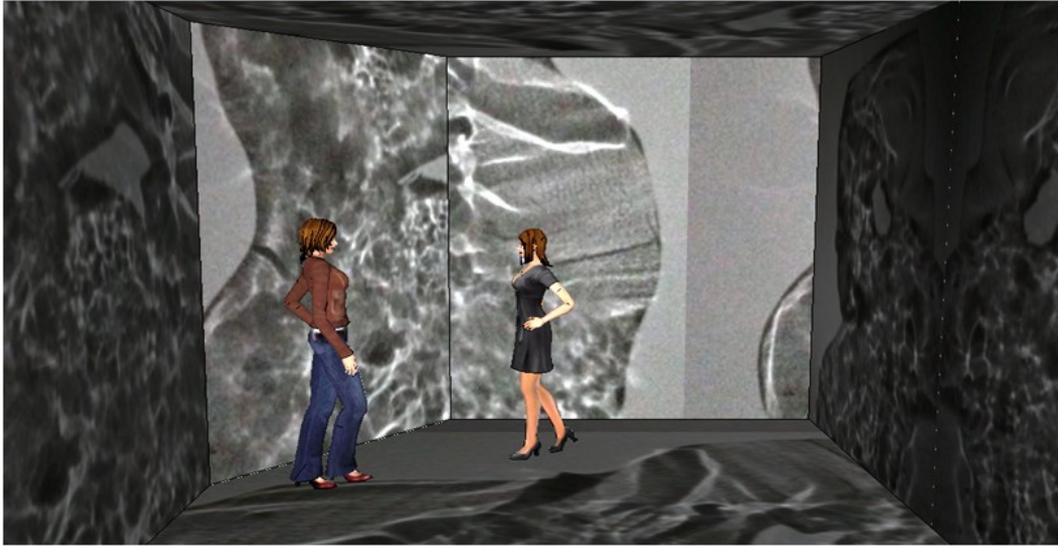
Faz-se importante esclarecer que nestas simulações foi convencionado que as esculturas estariam fixadas no espaço por um fio de *nylon* transparente pendente do teto. Quanto à iluminação, foi pensado que o visitante poderia usar a própria lanterna do celular ou algo similar entregue ao visitante ao adentrar o museu. Nestas simulações, considerou-se que os espectadores poderiam posicionar a luz em diferentes ângulos, o que resultaria em projeções na parede, piso e até mesmo no teto. No entanto, o resultado das projeções foi considerado insatisfatório, uma vez que esta abordagem poderia dar margem a interpretações totalmente diferentes das almejadas com a proposição da obra.

FIGURA 45: Maquete virtual da Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte (MUnA)* – Possibilidades de Ocupação (opção 01 e 02, respectivamente).



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

FIGURA 46: Maquete virtual para a simulação das projeções nas paredes, piso e teto da Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA). Resultado considerado insatisfatório.



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

Na imagem a seguir (fig. 47) fica evidente que a ideia é que as pessoas pudessem percorrer a obra, passando livremente entre as esculturas. Cabe destacar que a figura humanoide acinzentada na imagem, representa a escultura transparente que pretendia executar – destaque isso porque, na simulação computacional, não consegui desenvolver uma forma semelhante a das peças transparentes obtidas com as experimentações.

FIGURA 47: Maquete virtual para o estudo das projeções e circulação dos(as) observadores(as) entre as esculturas na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

Depois destas simulações, explorei fisicamente o espaço da *Sala de Pesquisas Visuais*, mantendo-a totalmente na penumbra, conforme demonstra a sequência de imagens (figuras 48 e 49). Ao analisar as esculturas e suas projeções no espaço real, verifiquei que a intensidade, a abertura do foco de luz, a quantidade, o posicionamento e o tipo das luzes no espaço influenciariam significativamente a percepção/formação das projeções, bem como a visualidade das esculturas. Se, diante da luz usada no experimento (que era a luz de uma lanterna de celular), as formas se tornaram satisfatoriamente expressivas; o mesmo resultado não se deu quando utilizado outro tipo de iluminação, como por exemplo, a luz proveniente de uma lanterna tradicional. No emprego de outro tipo de iluminação, houve casos, inclusive, em que o resultado das projeções foi inexpressivo ou praticamente nulo.

Através destes testes e simulações, foi possível perceber que a presença ativa dos observadores na obra implicaria na formação/alteração das projeções no espaço, uma vez que as suas sombras interfeririam na visualidade da obra. Além disso, a quantidade excessiva de pontos luminosos atuando no espaço ao mesmo tempo também poderia ser prejudicial. Diante destas constatações, concluiu-se que era fundamental estudar melhor as características que designariam fatores limitantes neste trabalho.

FIGURA 48: Simulação das projeções na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (2017).

FIGURA 49: Simulação das projeções na Sala de Pesquisas Visuais do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).

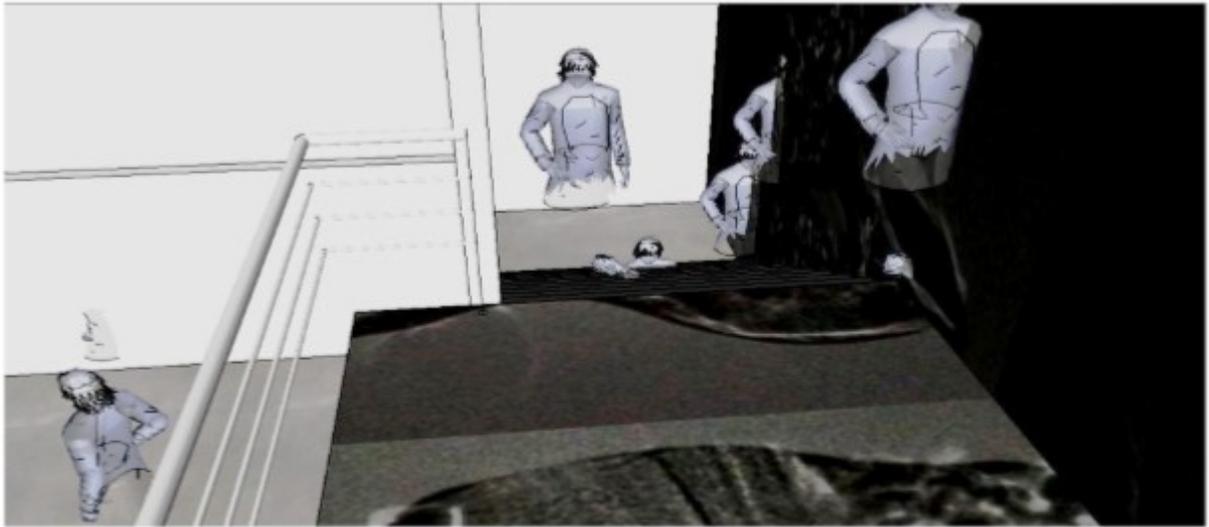


Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (2017).

Em se tratando de iluminação, a presença *in loco* no espaço da Galeria foi extremamente positiva, pois permitiu a averiguação das condições naturais que o espaço escolhido oferece e influenciou diretamente na delimitação da luz artificial a ser utilizada. Além dos testes realizados na *Sala de Pesquisas Visuais* do MUnA, foi estudada a iluminação natural e a ocupação de outros espaços (figuras 48 e 49).

Diante destes estudos, constatou-se que apesar do pé direito duplo e da claraboia existentes no local, no período tradicional de visitação do museu (das 8h30min às 17h), há no espaço o predomínio da penumbra – o que foi considerado positivo, pois esta é uma característica necessária para que as projeções se tornem visíveis. Tal verificação foi realizada quando não havia no museu nenhuma iluminação artificial atuando, somente a luz natural. Outro dado observado diz respeito à instalação elétrica do espaço. Tal verificação foi realizada sob a supervisão de um electricista, com o devido cuidado e respeito às particularidades museográficas, em razão da possibilidade de manipulá-las ou alterá-las significativamente com a realização do meu trabalho.

FIGURA 50: Maquete virtual da escada de acesso ao Mezanino do *Museu Universitário de Arte* (MUnA). Na imagem, as figuras humanoides acinzentadas foram inseridas apenas como forma de alusão às esculturas transparentes que pretendia executar.



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

Se a luz era determinante no espaço, as cores das paredes, piso e teto também. Por isso, foi pensado na cor branca ou um azul claro para as paredes e teto. Esta escolha se justifica pela similitude que tais cores evocam quando relacionadas ao universo espiritual pesquisado. Pelo mesmo motivo optou-se por manter a penumbra no espaço, pois em um ambiente mais escuro, as formas ganhavam ainda mais destaque. Porém, o efeito recaía em uma espetacularização sombria, o que, a meu ver, fugia da minha proposição. No caso do piso, a ideia era mantê-lo tal como se encontrava.

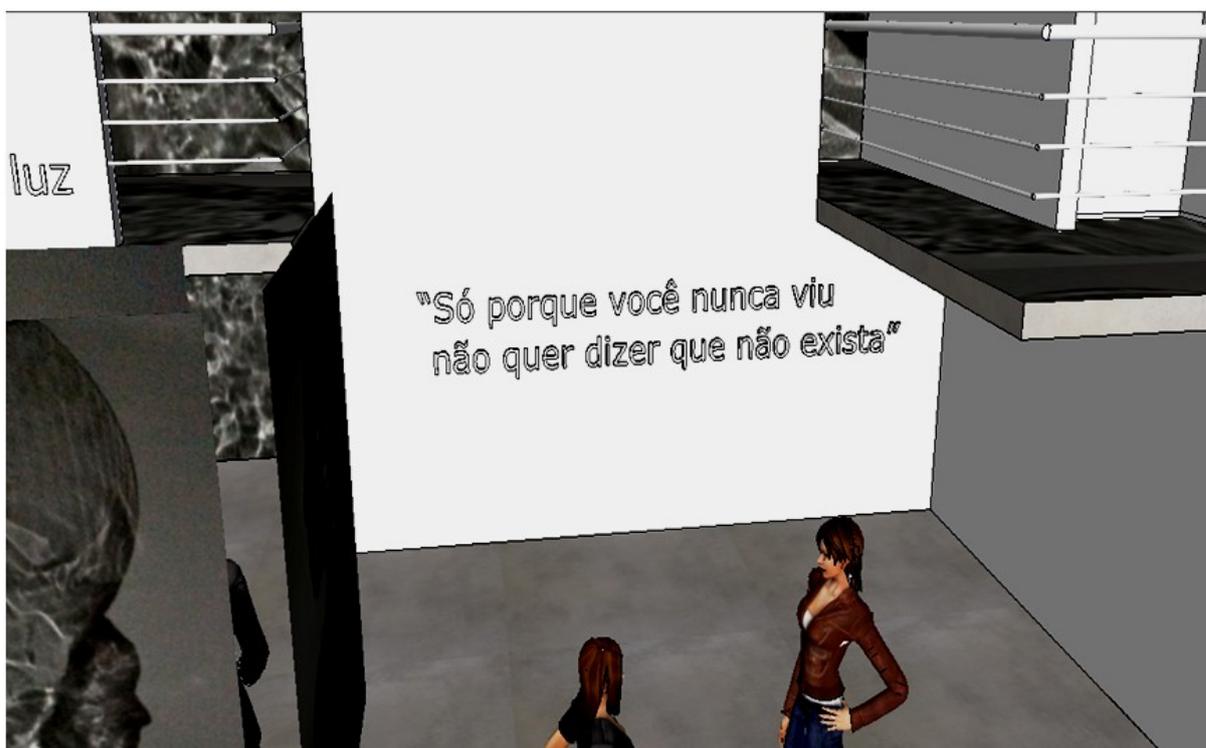
FIGURA 51: Maquete virtual do Mezanino do *Museu Universitário de Arte* (MUnA).



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

Ainda no caso de explicitar o meu precedente, cheguei a estudar a possibilidade de deixar pistas indicativas do assunto que motivou a criação do trabalho. Uma possibilidade pensada seria a utilização de frases pelo espaço. A princípio, frases⁸⁵ como: “É na escuridão que a luz se torna mais forte” ou “Só porque você não viu, não quer dizer que não exista”. Na imagem a seguir (figura 52), é possível ter uma noção de como se realizaria esta proposta.

FIGURA 52: Maquete virtual da possibilidade de ilustração com frases indicativas sobre a obra no espaço do *Museu Universitário de Arte (MUNA)*.



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2017).

Salvo estas hipóteses, é bom esclarecer que todas as possibilidades aqui apresentadas fizeram parte de um longo processo de investigação, ou melhor, do meu processo de criação. Ao final, o que foi realizado acabou sendo diferente, mas cada etapa destes estudos foi de fundamental importância para as tomadas de decisão. Até a realização do trabalho final, mais uma série de estudos e investigações práticas foi realizada, tanto em relação à construção das esculturas, como em relação ao estudo luminotécnico do espaço escolhido.

Ao falar destas diferentes etapas que envolveram o processo de criação, cujos planejamentos executivos foram constituídos por frequentes remodelações, gostaria de retomar o pensamento de Cecília Salles:

⁸⁵ Tais frases poderiam evidenciar a motivação poética do meu trabalho e, caso as use, ainda precisarei investigar a autoria das mesmas.

Esta permanente avaliação do artista está inserida na continuidade do percurso e em sua incompletude, que lhes é inerente: há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Esta relação entre o que se tem e o que se quer é traduzida por tentativas de adequações. Como consequência, o artista convive, por vezes, com uma grande diversidade de possibilidades de obras (SALLES, 2006, p. 61).

Neste movimento que envolve o processo de criação, Salles aponta que

[...] uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A “anotação no guardanapo do bar”, muitas vezes, não é nada mais que a tentativa de não deixar uma associação se perder (ibid., p. 27).

Neste caso, por tratar de um trabalho que envolve a linguagem da Instalação como forma de expressão e, por ter no emprego da luz a sua característica marcante, os estudos, planejamentos e replanejamentos foram essenciais, servindo de guia para a elaboração do que posso chamar de um pré-projeto executivo. No entanto, cabe mencionar que neste processo cíclico de criação até o momento de realização da obra, prossegui continuamente criando e recriando, começando e recomeçando em um movimento sem ordem definida. Sobre este aspecto, Salles afirma que

[...] a continuidade nos leva ainda a observar que nunca se sabe com precisão onde o processo se inicia e finda. É sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final. Sob a perspectiva das inferências, redes de interações, observamos uma diversidade de conexões que parece propiciar uma obra e, do mesmo modo, diferentes desdobramentos de uma obra entregue ao público. A progressão potencialmente infinita pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição ou outra montagem. Podemos também encontrar temas sendo revistos, personagens reaproveitados etc. Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o “ponto final” é suportável. Temos assim uma definição mais aprofundada do movimento da criação, que nos leva a falar de sua **continuidade sem demarcações de origens e fins absolutos** (ibid., p. 59, grifos da autora).

Sob o influxo das experimentações, ressalto mais uma vez que todos os ensaios realizados foram fundamentais, pois foi a soma destas investigações que permitiu o estabelecimento das relações compositivas efetuadas no trabalho final. Reafirmo novamente que o que foi executado ao final foi diferente dos estudos aqui mostrados, mas foi também a minha síntese do que queria e precisava dizer, foi, *a priori*, a minha escolha compositiva dentro deste universo de possibilidades que poderia explorar, o resultado do que desejava transmitir através do meu trabalho artístico.

Destaco ainda que, mesmo depois de elaborado o projeto executivo para a instalação final, os estudos continuaram, pois tendo em vista que a localização e a direção da fonte de luz face ao objeto determinam a percepção da textura e a orientação da forma da respectiva sombra, antes mesmo de instalar a iluminação no espaço selecionado, foi testada a iluminação sobre as formas transparentes finais e isso foi feito em um espaço físico mais ou menos similar ao que iria expor. Assim, o posicionamento da iluminação foi executado em função do centro psicovisual das esculturas transparentes inseridas no local. O centro psicovisual era importante, uma vez que

[...] o centro psicovisual engloba os aspectos psicológicos e a mensagem temática principal e é dele que irradiam ou nele convergem as principais linhas de força da composição, podendo ser explicitamente revelado na obra ou ser perceptualmente sugerido, através do sentido e da orientação das respectivas linhas. Este centro inicia o fio condutor do olhar e exerce, sobre este, uma forte atracção (CARVALHO, 2012, p. 110).

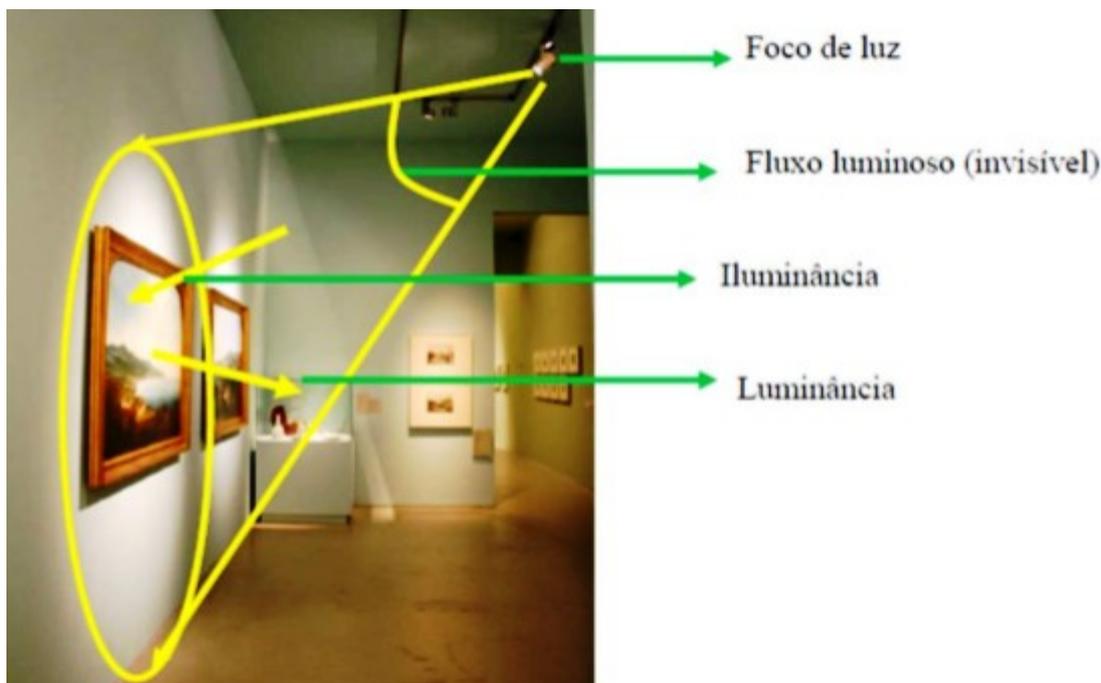
Em função do centro psicovisual e de outras características limitantes identificadas na fase dos estudos, optei por utilizar uma iluminação fixa no local. Logo, foi necessário determinar o tipo de lâmpada, a quantidade e o seu posicionamento sobre as esculturas. O planejamento da iluminação implicou o conhecimento de quatro unidades fundamentais e inter-relacionadas: o fluxo luminoso, a intensidade luminosa, a iluminância e a luminância.

Carvalho (ibid., p. 49), descreve sabiamente cada uma dessas unidades:

O fluxo luminoso [...] consiste no fluxo total emitido por uma fonte de luz; a intensidade luminosa [...] constitui a intensidade do fluxo luminoso emitido por uma fonte de luz; a iluminância [...] é definida como o fluxo luminoso incidente sobre uma superfície, situada a uma certa distância da fonte de luz; e a luminância [...] é definida como a intensidade luminosa produzida ou reflectida por uma superfície.

Na imagem esquemática a seguir (fig. 53), fica mais fácil compreender as características supracitadas.

FIGURA 53: Esquema das unidades fundamentais de iluminação.



Fonte: CARVALHO, 2012, p. 49.

Ressalto ainda que o estudo e o planejamento da iluminação foram realizados em parceria com um eletricitista. Juntamente a ele, fez-se possível providenciar todo o material necessário para obter as projeções com os efeitos e escala desejados por mim para a realização da Instalação no espaço do MUnA. E, mesmo com toda a parte elétrica devidamente calculada, na hora de verificá-la, alguns ajustes se fizeram necessários. Por essa razão, gostaria de salientar que o projeto executivo da Instalação final serviu apenas como uma espécie de guia, pois detalhes essenciais só foram definidos *in loco*, mesmo porque este tipo de obra só se efetiva plenamente em vista de uma localização específica.

3.3 Presença do “Invisível”: Descrição Formal

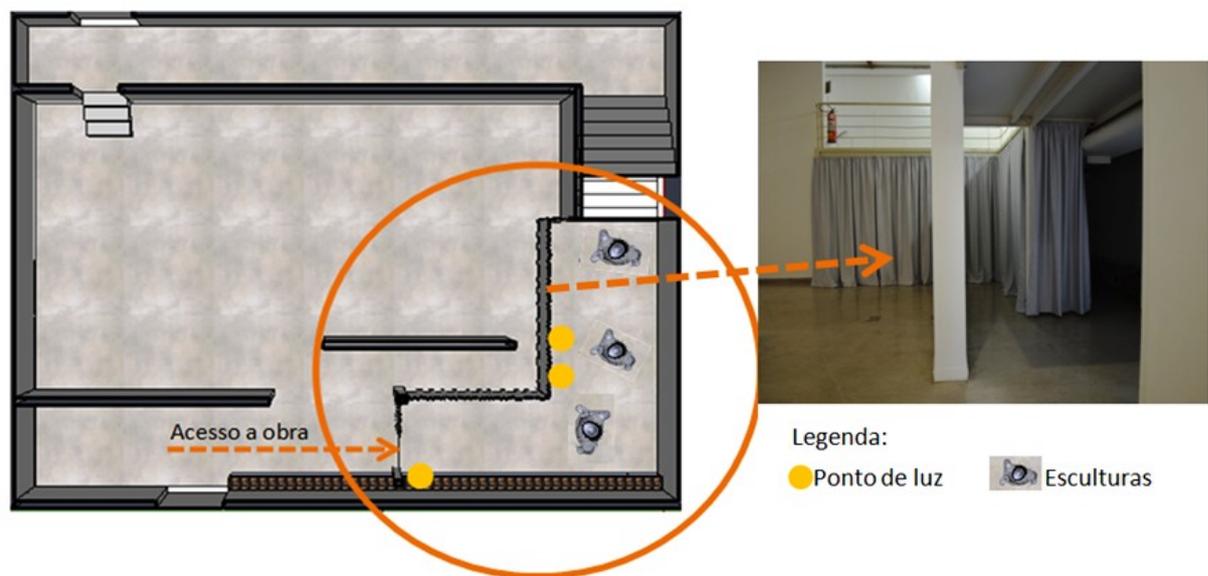
A Instalação *Presença do “Invisível”* foi realizada no MUnA e ficou em exposição no período compreendido entre os dias 02 e 24 de fevereiro de 2018. Ela fez parte de uma exposição coletiva intitulada *Cinco Abordagens da Pesquisa em Artes Visuais: Mostra dos Trabalhos de Conclusão de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte* e contou com a participação de cinco artistas, a saber: Igor Carvalho, Jesus Quintero, José David Rojas, Karina Sousa e eu.

Presença do “Invisível” foi concebida especialmente para o *Museu Universitário de Arte* (MUnA) e, para a sua realização, foram necessárias algumas adaptações significativas no espaço que a recebeu. Localizado logo abaixo do pavimento do Mezanino, o espaço foi delimitado por cortinas *blackout* na cor branca, proporcionando um ambiente de penumbra com aproximadamente 22m² distribuídos em seis lados de diferentes dimensões que, pela desigualdade de suas medidas, remetia a uma estreita área em “L” (fig. 52).

Neste espaço foram instalados três *spots* com luz de LED amarelas e um redutor do *fluxo luminoso*, tudo especialmente projetado para funcionar mediante a presença e movimento dos(as) observadores(as) no local. Esta iluminação foi executada junto a sensores de presença posicionados em regiões estratégicas. Tal recurso permitiu que o ambiente em penumbra fosse continuamente alterado até ficar bem iluminado.

Para produzir o efeito de iluminação desejado, as lâmpadas de LED foram posicionadas nas laterais das vedações: duas rentes às cortinas e uma na parede (fig. 54). Todas as lâmpadas foram instaladas em uma altura próxima de 1,5m. Tal posicionamento foi calculado em função do centro psicovisual das três esculturas transparentes inseridas no local.

FIGURA 54: Maquete virtual do espaço da Galeria delimitado por cortinas (área logo abaixo do Mezanino) do *Museu Universitário de Arte* (MUnA). Em destaque, esquema de distribuição da iluminação sobre as esculturas.



Fonte: Acervo pessoal de Kenia Braga (2018).

Devido à especificidade do espaço que caracterizou a obra, o percurso pela mesma era marcado por surpresas. Isto porque a área em “L” possibilitava pontos cegos de visualidade, os quais foram aproveitados nesse sentido. O acesso ao local deu-se pelo menor lado, cuja entrada foi marcada por meia cortina e um pequeno vão com largura aproximada de 80 cm. Tal entrada funcionava também como o único meio de saída.

Em função das dimensões estreitas do recinto, o acesso das pessoas à obra remetia a uma sensação de adentrar um túnel no qual algo transparente ante ao fundo escuro aparecia timidamente entre as cortinas e paredes brancas, despertando assim, a curiosidade visual dos(as) observadores(as) ao iniciarem a sua interação com a obra (fig. 55).

FIGURA 55: Entrada da Obra *Presença do “Invisível”*.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Na entrada, havia apenas uma pequena etiqueta de identificação com o título da instalação, ano e nome da artista – nada além disso. A intencionalidade desta simplicidade em sua apresentação era deixar subentendido ao(à) visitante da exposição que este(a) poderia interagir com o trabalho da maneira que quisesse. Deixá-lo(a) à vontade, da forma mais livre possível e fornecer o mínimo de informação sobre a obra foi uma premissa do trabalho.

Ao adentrar o túnel, o(a) visitante ia se aproximando do volume transparente até que, em um dado momento, era surpreendido(a) por uma luz que acendia repentinamente, destacando a figura feminina à frente, ao mesmo tempo em que esta mesma luz promovia o *desdobramento* da escultura em uma imagem projetada na parede ao fundo (figuras 56 e 57). Esta imagem surgia como uma aparição 3D formada por gradações de luz e sombra e, apesar de ser gerada pela mesma escultura, apresentava diferenças imagéticas significativas do modelo que lhe dera origem.

FIGURA 56: Acesso à Obra, marcado pela presença de uma visitante.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 57: Escultura feminina e a sua respectiva projeção na parede ao fundo.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Um passo adiante, no sentido da quebra de direção do túnel para a esquerda (fig. 58), o(a) visitante era surpreendido(a) novamente, pois outra luz acendia destacando novas formas diante do seu olhar: uma segunda escultura feminina despontava (figuras 59 e 60) e, logo em seguida, uma escultura masculina surgia ao fundo (fig. 61). Concomitantemente ao aparecimento delas, novas imagens em projeção apareciam na parede à direita.

FIGURA 58: Visitante virando à esquerda no espaço.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 59: Mudança de direção do túnel, surgimento de uma segunda escultura e, nova projeção.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 60: Acionamento de novo sensor após o avanço do(a) observador(a) no espaço expositivo, acendimento de outra luz e aparecimento de novas projeções.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

A iluminação presente na obra exaltava a textura e o volume das transparências, bem como o brilho de suas superfícies, e mais, a sua ação sobre elas era o fator responsável pela variada gama de projeções que surgiam nas paredes do espaço. Há que se frisar que tais projeções eram multiplicadas devido aos focos de luz, de modo que, em certos momentos, as três esculturas podiam chegar a gerar seis imagens no espaço ao mesmo tempo.

FIGURA 61: Geração de duas imagens projetadas ao mesmo tempo pela escultura feminina ao centro. Ao fundo, destaque para a projeção da escultura masculina na quina da parede.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 62: Diferenças imagéticas entre as matrizes escultóricas e suas respectivas projeções (três projeções entre as duas esculturas femininas).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 63: As três esculturas no espaço. Ao fundo, a escultura masculina localizada próxima a uma porta branca fechada e junto a ela, a sua respectiva projeção na quina da parede.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Em *Presença do “Invisível”*, as três esculturas (duas femininas e uma masculina) tiveram os seus volumes escultóricos marcados por trajes longos que praticamente chegavam às extremidades inferiores. Construídas a partir de uma fina camada de plástico transparente e modeladas na forma e escala natural humana, elas não chegavam a formar um volume completo do corpo humano, mas sim uma secção frontal oca dele; por isso podiam ser observadas tanto pelo lado côncavo, como pela parte convexa. As formas femininas desta obra apresentavam cerca de 1,70m de altura, enquanto a masculina, media 1,90m. Todas as esculturas tinham as feições delicadas, corpos vigorosos e esbeltos, com idade física aparentando aproximadamente 35 anos de idade (figuras 58 a 60).

Estas características foram definidas a partir das descrições apontadas por Zimmermann (2017) sobre a forma das aparições espirituais, como também das definições mencionadas por mim, ambas abordadas no capítulo I desta pesquisa (item 1.2.2.2 *As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: Seres de Luz e Outros*). Em tal parte da pesquisa há descrições sobre o porte físico dos *Espíritos de Luz* que tive a oportunidade de ver, os quais apresentavam traços faciais harmoniosos e corpos vigorosos trajados com vestimentas longas; características de grande beleza atribuídas tanto aos homens como às mulheres dessa envergadura. Há também inferências de que alguns destes espíritos aparentavam apresentar cerca de trinta e poucos anos, idade que destaquei ter o meu mentor.

No campo plástico, a interpretação destes dados possibilitou a criação de formas escultóricas transparentes belas. No entanto, as suas projeções resultaram em formas cambiantes, estranhas, cujas feições muitas vezes não eram nítidas e seus contornos, oscilantes. Formas bidimensionais que apresentaram alterações graduais de cor, matiz ou tonalidade imprecisa e tinham definições particulares momentâneas, pois as imagens se transformavam com o movimento da luz e das esculturas no espaço. Por tal aspecto, pode-se afirmar que o ambiente da instalação ficou habitado por esculturas transparentes, leves, belas e pouco densas, como também, por formas imateriais cambiantes, resultado de suas projeções. Na presença dos(as) observadores(as), este conjunto era ainda amplificado pelas sombras dos(as) mesmos(as).

No caso desta instalação, o uso de secções escultóricas como peças finais foi determinante, pois foi o material transparente manipulado para criá-las que culminou na forma particular necessária para deflagrar a soma das características almejadas. Cabe lembrar que a decisão de usar apenas uma secção foi baseada nos estudos realizados no capítulo II, pois foi constatado que um volume completo do corpo humano resultaria em algo mais denso, pesado e, conseqüentemente, em projeções mais parecidas com uma sombra, ou

seja, o aspecto de tridimensionalidade seria praticamente perdido. Portanto, o uso do material transparente foi fundamental, pois fez-se possível passar a ideia de leveza para as esculturas, de pouca densidade e certo brilho luminoso na presença da luz. E a modelagem escultórica de apenas uma seção escultórica em tal material foi o que deu origem às projeções com as características cambiantes que elas apresentaram.

FIGURA 64: Em destaque, a volumetria da escultura feminina marcada por uma secção frontal oca (detalhe).



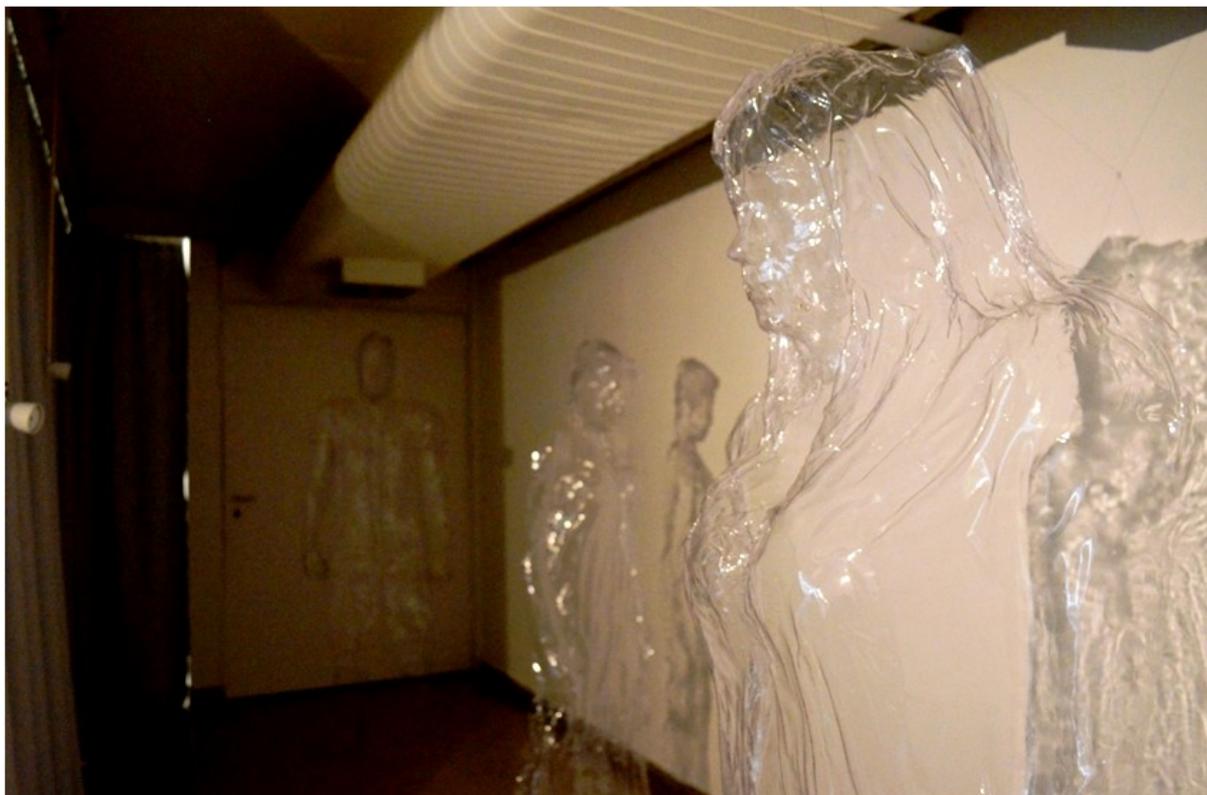
Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 65: À frente, destaque para o perfil da escultura feminina; ao fundo, as duas esculturas e, nas laterais, as demais projeções (detalhe).



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 66: Vista das três esculturas em direção à porta dos fundos.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 67: Em destaque, a segunda escultura feminina vista no espaço.
Ao fundo, detalhe da escultura masculina.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Como o centro psicovisual das esculturas estava na região da cabeça, o efeito visual possibilitava a impressão de que as imagens se esvaíam na medida em que se aproximava da região dos pés. Tal efeito foi potencializado pela escolha intencional da cor branca nas paredes e cortinas em contraste com o piso, teto e demais detalhes que foram mantidos na cor natural do museu.

FIGURA 68: Efeito visual das esculturas no espaço.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Cabe destacar que o trio de esculturas presentes na obra foi fixado no espaço por fios de *nylon* transparentes que pendiam do teto, ou melhor, por fios instalados na tubulação de ar condicionado existente no local. Nesta obra, os corpos transparentes encontravam-se suspensos e foram erguidos para não tocarem o chão, passando a impressão de estarem flutuando no espaço. Isso possibilitou que as mesmas pudessem girar ligeiramente em torno do próprio eixo e também apresentar um sutil movimento pendular. E, por conta da leveza do material do qual foram feitas, um ligeiro deslocamento das pessoas no espaço era capaz de incitar movimento nelas, bem como a ventilação proveniente do ar condicionado. Além disso, as esculturas foram intencionalmente criadas sem a região dos pés, potencializando este efeito.

FIGURA 69: Visitante em direção à porta dos fundos; destaque para a escultura suspensa.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Ao fundo do espaço, uma porta branca trancada mostrava o limite de percurso naquela direção, com isso concluía-se que dali para frente não se poderia seguir e que o retorno ao ponto inicial era inevitável.

FIGURA 70: Pausa do visitante para a contemplação das formas.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Originadas pela incidência da luz sobre as esculturas transparentes, as projeções na obra oscilavam entre uma forma humana reconhecível e uma abstração humanoide dela. Tal variação formal pode ser atribuída a um conjunto de fatores: à forma côncava/convexa das esculturas, ao movimento delas ou ao ângulo de incidência da luz. Cada alteração ou variação em um destes itens interferia no resultado visualizado.

FIGURA 71: Relação entre a forma da escultura com as suas respectivas projeções.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 72: Relação entre a forma da escultura com a sua respectiva projeção.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Digamos que a oscilação da luz potencializava o aparecimento/desaparecimento de imagens, as quais remetiam para a relação visível/invisível, em um espaço habitado por materialidades. Contudo, essa ideia de visível/invisível pode ser interpretada também pelas próprias formas presentes no local, uma vez que elas por si só remetiam a algo incomum, a algo além da nossa realidade física ou até mesmo sobrenatural.

FIGURA 73: Relação entre a forma da escultura com a sua respectiva projeção.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Na obra, uma pausa para a sua contemplação (por mais de 15 segundos), poderia desencadear o desligamento das luzes, deixando o espaço na penumbra.

FIGURA 74: Dependendo da posição e movimento do(a) observador(a) no espaço expositivo, as luzes apagavam.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Caso as luzes apagassem, bastava uma pequena ação do(a) espectador(a) ou dos(as) espectadores(as) para que ela voltasse e seus efeitos no ambiente pudessem ser vislumbrados novamente. Cabe destacar que cada luz era acionada em um ponto específico, assim o tempo de deslocamento da pessoa no espaço influenciava diretamente na variação da luminosidade e na quantidade de projeções que surgiam.

FIGURA 75: Iluminação proveniente de apenas um ponto de luz no espaço.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 76: Acionamento da iluminação devido ao movimento das pessoas.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 77: De acordo com o movimento das pessoas no espaço, as luzes acendiam e apagavam em instantes diferentes. Esta imagem marca a visualidade de uma pessoa regressando ao ponto de entrada.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 78: Visualidade de uma pessoa retornando ao ponto de entrada da obra.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Vale frisar que a iluminação era diretamente impactada pela presença do espectador, pois o mesmo não passava despercebido, sua sombra ganhava evidência e também era multiplicada ali.

FIGURA 79: Espectador circulando na obra. Na imagem é possível identificar as duas esculturas femininas e suas respectivas projeções, observa-se também a duplicação da sombra do observador no espaço.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 80: Visitantes no dia de abertura da exposição.
Na imagem, verifica-se a sombra de um dos observadores entre as imagens projetadas.



Fonte: Fotografia cedida pelo MUnA.

FIGURA 81: Visitantes na abertura da exposição. Na imagem, verifica-se a interação das sombras dos(as) observadores(as) junto às projeções e observa-se também outra forma de interação com o trabalho.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

FIGURA 82: Visitante no dia de abertura da exposição.
Na imagem, observa-se a sombra do observador no espaço.



Fonte: Fotografia cedida pelo MUnA.

FIGURA 83: Visitantes na obra no dia de abertura da exposição.
Na imagem, verifica-se a sombra do observador sobre a escultura.



Fonte: Fotografia cedida pelo MUnA.

FIGURA 84: Resultado da interação das sombras dos espectadores junto às esculturas e projeções.



Fonte: Fotografia cedida pelo MUnA.

Vale observar que a oscilação da iluminação no espaço tornava a saída do trabalho tão surpreendente quanto o percurso inicial. Tal questão mostra o quanto a ação do sujeito deflagrava o acontecimento na obra e o quão diferente poderia ser a experiência individual.

FIGURA 85: Vista para a saída da obra.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

A oscilação da iluminação no espaço tornava o percurso do trabalho surpreendente, e nesse sentido, a ação do sujeito era determinante, como já abordado e elucidado por meio dos registros fotográficos. Em função destas variáveis, havia muitas possibilidades de experienciar a obra. Há que se destacar ainda que outros fatores poderiam interferir nessa relação, isso porque a sensação adquirida por uma pessoa ao adentrar a Instalação sozinha e no escuro não seria a mesma, caso ela a encontrasse iluminada – situação passível de acontecer se alguém adentrasse o espaço temporalmente antes dela. O mesmo ocorreria no caso de um grupo de observadores(as) adentrar o espaço conjuntamente, bem como a entrada de uma pessoa ser imediatamente seguida por outra. Havendo mais indivíduos circulando no espaço, as luzes poderiam permanecer sempre acesas, gerando muitas sombras no local – o que poderia comprometer a visualidade das projeções. A velocidade na realização do percurso no espaço também poderia interferir na percepção das mesmas.

Porém, mesmo diante destas inúmeras variáveis, não acredito em *perdas* com essas possibilidades, ao contrário, a inferência das mesmas poderia tornar a experiência ainda mais enriquecedora. Há que se considerar que tal multiplicidade está intrinsecamente relacionada ao meu precedente criativo, cujo universo da espiritualidade, engloba experiências significativamente diversificadas.

Gostaria de acrescentar ainda que na Instalação *Presença do "Invisível"* existe a relação de quatro formas: as esculturas transparentes, as imagens 3D que delas surgem, a presença do(a) observador(a) e a sombra dos(as) mesmos(as). Digamos que a presença do(a) espectador(a) figura no espaço como um complemento do trabalho, ele(a) é uma forma tridimensional móvel e a sua sombra também entra nesta relação. Ali são exploradas formas tridimensionais junto às bidimensionais, relação na qual o movimento deflagra o ápice da obra.

Ao falar do(a) observador(a) na obra, considero importante trazer ainda algumas considerações sobre outro trabalho que realizei – no caso a Instalação *Velar/Revelar* (2013) e, a partir dele, estabelecer algumas comparações com a obra *Presença do "Invisível"* (2018).

Na Instalação *Velar/Revelar*, as esculturas criadas eram fixas, rígidas, densas e pesadas; já em *Presença do "Invisível"*, elas eram transparentes, ocas, leves e suspensas. Assim, enquanto no primeiro trabalho o(a) observador(a) e a sua sombra eram as únicas formas móveis no espaço, no segundo trabalho tudo estava em movimento: o(a) observador(a), as esculturas, as sombras e as projeções.

Em *Velar/Revelar* existia a exaltação da materialidade, de algo carnal e mundano e o ponto de luz no espaço escuro foi a estratégia pensada para destacar tais aspectos. Em

Presença do "Invisível", a ideia era salientar atributos de leveza, evocar a noção de imaterialidade, de algo celestial ou sobrenatural e o ponto de luz ao incidir sobre as formas requintadas que foram elaboradas, tinha o objetivo de realçar tais características. O que foi significativamente marcante em *Presença do "Invisível"* é que as formas tridimensionais produziam, ou melhor, projetavam imagens 3D diante da luz. Todavia, apesar dos trabalhos contarem com a presença do(a) observador(a) e de sua sombra, em *Velar/Revelar* a sombra do(a) observador(a) era similar às das esculturas, enquanto em *Presença do "Invisível"* o mesmo não ocorreu – o que evidencia e marca a diferença entre ambos os trabalhos.

Por fim, destaco que em *Presença do "Invisível"*, diferentemente *Velar/Revelar*, bastou uma folha de acetato transparente moldada a partir do ar quente para criar o volume almejado. Com isso, fui do plano à forma para fazer as esculturas. O emprego desta técnica extravasou as possibilidades utilizadas em *Velar/Revelar* e, dessa forma, fez-se um marco de inovação em minha trajetória artística.

3.4 Presença do “Invisível”: Análise Poética

Na Instalação *Presença do “Invisível”* é o olhar que nos guia, propulsiona a descoberta e nos instiga a adentrar e percorrer a obra: a motivação se faz pela curiosidade frente a um ambiente que se abre na penumbra. Dentro deste espaço, esse olhar atento é surpreendido por uma luz que acende repentinamente, destacando as formas plásticas, ao mesmo tempo em que revela outras formas em projeção.

A entrada por um *túnel* que, repentinamente, muda de direção, escondendo da visão o percurso a ser seguido adiante, surge como estratégia para instigar a busca pelo desconhecido e, assim, envolver o(a) espectador(a) em um jogo de percepção que compreende a surpresa e a descoberta. Por isso, esse trabalho é o convite a um passeio por um caminho no qual formas inusitadas saltam aos olhos, em um chamado para a contemplação estética – formas que surpreendem e provocam uma viagem à imaginação, a uma decodificação imagética.

Sem pistas explícitas sobre o tema, para o(a) observador(a) o título do trabalho seria o indicativo mais forte sobre o assunto, no entanto, ele ainda é um tanto quanto enigmático e permite muitas interpretações. Diante da obra, a ideia foi provocar o receio e a surpresa e, com isso, induzir a descobertas – cujas interpretações estariam repletas de questões. Assim, ao invés de trazer respostas, este trabalho buscou suscitar a curiosidade e a dúvida: *Será que o que vejo é o que eu estou pensando? Seria esta obra uma referência a este mundo ou a algo além dele?*

A curiosidade e a dúvida fazem parte do processo – muitas pessoas que têm algum tipo de experiência espiritual ficam na dúvida sobre o que, de fato, vivenciaram. Às vezes, negam a própria experiência, dando explicações simplórias e mundanas. Penso que isso ocorra porque não é confortável lidar com algo desconhecido. Diante do inesperado, sempre existe o receio.

Na Instalação *Presença do “Invisível”*, a luz aparece em três pontos, mas o olhar não é guiado para ela e, sim, para o que ela revela. Mas o que ela revela? Nesse ambiente, tudo é paradoxo: a luz e a sombra; as esculturas transparentes e as imagens que dela se projetam; os três pontos de luz e as três esculturas; a existência das três esculturas que podem gerar várias projeções ao mesmo tempo; o ambiente iluminado e a penumbra; o túnel com entrada aberta e que, no outro extremo, termina em porta fechada; o ir e voltar pelo mesmo ponto de acesso; o branco nas vedações e a transparência das formas.

As pistas presentes se referem a algo que alguns/algumas podem facilmente decodificar e que, no entanto, podem ser extremamente vagas para outros(as). Estas pistas foram o ponto de partida para a minha criação plástica e estão vinculadas a uma série de metáforas que permeiam o mundo material e questões espirituais. Nesta multiplicidade de paradoxos, a ideia foi levantar a seguinte questão provocativa: *Até onde o olhar pode nos levar?*

Em *Presença do “Invisível”*, enquanto a luz traz a descoberta e a segurança; o escuro da penumbra traz o desconforto – mas também se caracteriza como o ponto de curiosidade que impulsiona o ato de adentrar ao desconhecido, que é a obra. São os dois elementos, luz e sombra – elementos significativamente metafóricos –, que ganham destaque tanto na questão plástica, quanto na simbólica.

É a luz que permite ver (e nesta obra é ela quem gera as imagens projetadas) – sendo fundamental para a própria existência da obra. Mas, no trabalho somos seduzidos pelos efeitos que ela origina e pela sua distribuição no espaço, tanto que o seu foco parece estar em segundo plano, apesar de ser um intenso ponto luminoso. Quando ela se apaga, tendemos a ir buscá-la novamente e, neste momento, o movimento corporal no espaço é fundamental para reativá-la, mesmo porque o jogo de luz se dá a partir dos movimentos dos(as) observadores(as) que acionam os sensores instalados no espaço.

Assim, no espaço escuro, é preciso um estímulo para que tudo aconteça e a luz é a revelação, mas ela só aparece a partir do movimento das pessoas, ou seja, é preciso a ação dos(as) observadores(as). Temos assim, luzes intermitentes motivadas pela ação, pois a luz reage a todo movimento e está aí a primeira metáfora disposta na obra: é a nossa ação que nos

leva ao Divino e ao Sagrado – é a luz que ilumina o caminho, é ela que nos permite ver e interpretar o que vemos.

Neste trabalho, busquei alinhar a materialidade e a imaterialidade, enquanto composição e imagética. A luz, ao atravessar as formas transparentes, ganha uma representação física própria (*fisicidade*), resultando em imagens aéreas, iluminadas por gradação cromática de luz e sombra. A sua correspondência visual e conexão conceitual criam um campo de tensão estética, na qual a objetividade e a subjetividade estão lado a lado.

Analisando o material do qual as esculturas foram construídas, há que se considerar que as peças transparentes ou translúcidas, nos permitem ver além delas, no entanto, elas possibilitam uma visão um tanto quanto distorcida. Trata-se de uma visão que passa por um filtro, assim como as visões espirituais passam pelos nossos credos.

A luz faz-se também como um ponto central para as reflexões: ela é a responsável pela geração de formas em projeção, mas diante de um anteparo – no caso, as esculturas –, ela gera imagens significativamente diferentes das matrizes que lhes dera origem, como abordo no capítulo II, havendo dessa forma, uma inversão da lógica. Esta inversão lógica – na qual a imagem manifestada apresenta diferenças imagéticas da original – vai ao encontro das características da mutabilidade, redução da luminosidade e/ou outros atributos que estão ligados à variação formal das manifestações espirituais.

Quando os volumes de acetato transparentes estão diante da luz, têm-se corpos que se estendem para além deles, que saem deles e são projetados ou lançados para outro espaço. Nesta relação entre corpo transparente e projeção, observa-se uma nítida alusão à projeção do corpo no mundo espiritual. Assim, por meio do que é visto ou percebido nas visões do outro mundo, o intuito com o meu trabalho artístico foi criar formas que aludem a este universo, por isso criei formas de significação para o mesmo, dado que as formas espirituais são mutáveis – como abordado e desenvolvido ao longo desta pesquisa.

Quanto ao desdobramento das imagens projetadas, a ideia foi aludir às características que o espírito tem de se desdobrar em dois ou mais, o que foi citado no capítulo I, item 1.2.2.2 *As Propriedades que Regem as Mutações Espirituais: Seres de Luz e Outros*.

A escolha da cor branca nas paredes e cortinas utilizadas no trabalho tem ainda um forte caráter simbólico, pois a mesma significa paz, pureza de espírito. A cor branca é também chamada de *cor da luz*, porque reflete todos os raios luminosos e proporciona uma clareza total. Ela está diretamente relacionada à questão estético-simbólica, apresentando assim um valor acrescido, iconográfico e/ou iconológico, em função do efeito psicológico e emocional que produz no(a) observador(a).

A penumbra também teve a sua importância neste trabalho, não só porque potencializou a visualização das imagens projetadas, mas também por uma questão referencial, pois muitas das visões espirituais ou reuniões mediúnicas acontecem no período noturno.

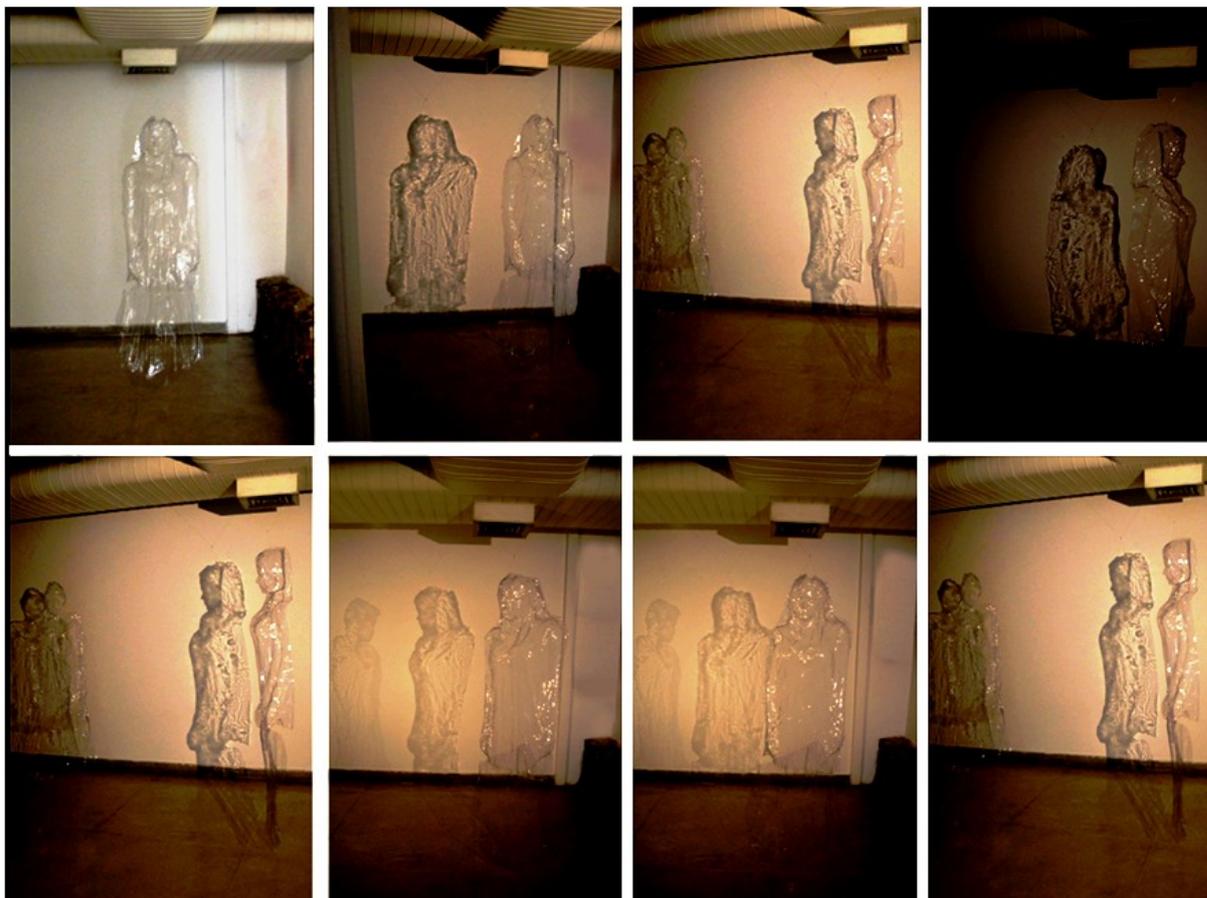
Ao se tratar de Instalação, o espaço arquitetônico faz-se importante, na medida em que intera parte da obra, tanto como elemento visual constituinte, como também um elemento construtivo. Assim, o espaço foi explorado enquanto simbologia: um *túnel* de acesso a algo desconhecido; um *túnel* que permite ir e voltar, assim como as comunicações com o *Além*.

O homem possui natureza tríplice, sendo ele o encontro do corpo físico, do *perispírito* e do espírito – essa natureza tríplice é um recurso que temos de alcançar tendo em vista a iluminação, pressuposto deste trabalho. Essa tríade (corpo físico, *perispírito* e espírito) foi o que me orientou a colocar no trabalho três esculturas e três pontos de luz. Fiz uso de duas esculturas femininas e uma masculina e, tal concepção deveu-se ao fato de que o mundo espiritual é habitado tanto por homens quanto por mulheres. Optei por usar duas esculturas femininas, porque na modelagem escultórica, o efeito visual do *panejamento* sobre o corpo feminino me pareceu mais satisfatório para o efeito almejado, visando passar a ideia de uma *fatasmagoria* flutuante –, por isso tal tríade ficou efetivada desta forma.

Como já abordado anteriormente – a iluminação, juntamente ao movimento das esculturas e observadores(as) – provoca efeitos variados no espaço e estas características percebidas visualmente são de grande importância. Têm-se a gradação de luz, sombra e brilho nas transparências e projeções, bem como a alteração no modo como aparecem no espaço. Cabe aí a principal síntese do trabalho, pois se trata de uma imagem em transformação, cuja forma manifestada pode oscilar entre figuração e abstração, pode ter a sua intensidade luminosa alterada, pode ser duplicada ou multiplicada. Na questão plástica do campo das Artes, é a associação de ambas as características, luz e o movimento das esculturas, que promove tal resultado. Na instalação realizada, essa variação levou ao que se considera ser uma síntese referencial para tal universo, pois se têm imagens em movimento que resultam na expressão representativa de algo mutável. Nesse sentido, a característica de mutabilidade dos espíritos, em específico, a forma referente aos *Seres de Luz*, foi o fio condutor da criação.

Para uma melhor compreensão e visualização da alteração de iluminação e movimento nas esculturas e projeções, elaborei a sequência de imagens a seguir (fig. 86):

FIGURA 86: A sequência de imagens mostra a rotação das esculturas no espaço, bem como a alteração nas imagens das projeções.



Fonte: Acervo fotográfico de Kenia Braga (fevereiro de 2018).

Gostaria de salientar ainda que, ao apresentar este trabalho, recebi algumas devolutivas a respeito dele, dentre as quais gostaria de citar um texto que me foi enviado. O autor é Paulo Rogério Luciano, Mestre em Artes Visuais (práticas e processos), professor, artista e galerista. O seu texto, gentilmente enviado a minha pessoa, traz uma leitura muito interessante sobre o meu trabalho, por isso optei por inserir um fragmento do mesmo:

[...] Ao entrar naquela exposição começo a passear sem uma ordem previamente definida. Procuro os nomes dos artistas numa parede qualquer, mas o que me puxa é uma “cortina”. Esta seria uma provocação? Ou um ambiente criado? Uma instalação? O que veria lá dentro? Será que aquele lugar estava bloqueado para entrada? Continui em direção a ele. Por um momento me lembrei das salas criadas nas Bienais de Arte em São Paulo para projeções de vídeos, aqueles cômodos escuros que entramos meio sem enxergar, curiosos para ver o que está passando nas telas e o que está se passando lá dentro [...]. Volto para a realidade. Esta faísca de curiosidade me absorve cada vez mais e sua atração se fortalece ao ver estas paredes de tecido que parecem respirar lentamente com a brisa do ambiente, o vento que um pretense ar condicionado parece provocar. Minha imaginação é preenchida por múltiplas possibilidades. São tantas que se traduzem num vazio escuro. Entro naquele “recinto” um tanto incerto da minha reação. Mas já vi tantos assim! Tantas salas escuras! – penso. Continuo lentamente por um corredor razoavelmente largo e

de longe vejo vultos pendurados... Seriam cadáveres, pessoas penduradas? Ou sacos recheados de preenchimento, grandes travesseiros? [...] “TEC”!!! De repente, se acende uma luz. Um susto momentâneo, mas suportável toma conta de mim. Misto de susto e curiosidade, ainda. Uau!!! Elementos que se parecem corpos transparentes começam a se revelar diante da minha visão, um tanto instigante, mas com uma carga de suspense, talvez pelo silêncio, e a sensação de que aquilo são pessoas congeladas no tempo, almas que viajaram por milhares de anos ou através de dimensões e galáxias, mas que se congelaram durante esta travessia. [...] Novamente “TEC”!!! Uma segunda luz se acende e revela mais corpos ali, pendurados, silenciosos, transparentes, luz que passa através, um silêncio que provoca um certo arrepio enquanto rodeio estes elementos. Crio uma relação com enforcamento, porém parece ser um enforcamento sem sofrimento. Aquela transparência traz ao mesmo tempo leveza, pureza... [...] São sentimentos contraditórios e, talvez por isso, a sensação de medo e paz simultânea. Passeio um tempo pelo ambiente. [...] Olhei para detalhes, fiquei imaginando como seria a técnica. Quem estava lá para dar forma a estas placas que agora têm forma de gente. Como respiraram durante o processo. Seria um sufocamento gravado, moldado? Procurei olhares, bocas, expressões faciais. Pareciam exprimir sentimento, ainda que provavelmente não quisessem. Estavam sorrindo ou sérios? (LUCIANO, P. R., 2018, não paginado).

O interessante no relato supracitado é que ele foi feito sem que o seu autor conhecesse nada a respeito do tema, sobre o meu processo de criação, elaboração e execução desta Instalação. Ele conhecia apenas os meus trabalhos anteriores, principalmente as pinturas. A respeito disso, acrescento outro fragmento do texto no qual ele comenta:

[...] Resolvo visitar a exposição de uma amiga-artista, a quem tive o prazer de conhecer não há muito tempo, mas que juntos unimos forças olhando para o mercado da Arte. Precisava ver o lado ‘pesquisa’ da Kenia França. [...] Também pensei nos trabalhos pesados produzidos por Kenia. Estes, não conheço. Mas durante uma de nossas conversas, ela me contou. Havia algo com concreto, tamanho natural e peso. Peso ‘pesado’. E agora esta leveza. Seria um rito de passagem? Um rito de libertação? O final de um ciclo? Do bruto para o leve? Do corpo para a alma? Se antes fincados ao chão, agora voando pendurados? As impressões poderiam ser diversas. Creio que muitas histórias foram contadas. Acredito que algumas coincidam, outras estão distantes umas das outras. Mas são registros importantes. Experiências com a Arte. Experiências tais como estas provocações da Kenia: que tornou o tangível em intangível. A matéria em alma. Alma “matérica” (ibid., op. cit.).

Interessante neste relato é que foi a primeira vez em que usei o nome *Kenia Braga* em um trabalho de Arte⁸⁶ e, realmente essa mudança deve-se ao fato de considerar esta produção como o início de um novo ciclo no contexto de minha produção artística. Essa mudança de nome foi, para mim, um rito de passagem. Paulo captou isso muito bem e eu fiquei surpresa com a sensibilidade de sua observação, pois pensei que tal detalhe passaria despercebido.

⁸⁶ Até a realização do Mestrado fazia uso do nome artístico *Kenia França*. Porém, ao ter encontrado uma nova forma de pensar a Arte, o meu processo de criação e as questões que o permeiam, optei por mudar o meu nome artístico como forma de demarcar essa mudança. Isso sinaliza a minha busca de evocar – por meio do meu trabalho artístico – questões mais sublimes ou espiritualmente mais elevadas, em detrimento de questões mundanas, trabalhadas anteriormente.

A respeito da Instalação *Presença do “Invisível”*, gostaria de acrescentar algumas devolutivas dadas no dia da abertura da exposição. Por conta do túnel escuro, muitos(as) observadores(as) relataram certo medo ou receio ao adentrar a obra. Porém, depois relaxaram ao perceberem a luz, passando a explorar as formas plásticas e as projeções advindas das mesmas. A ideia de aparição, de algo sobrenatural ou vinculado a um futuro tecnológico também foi alvo dos comentários proferidos. Pareceu-me evidente que as formas evocavam uma coisa significativamente incomum. As sensações relatadas eram de receio, medo e surpresa. Houve muitos comentários técnicos, observações a respeito das estruturas ocas, do aspecto côncavo/convexo das esculturas e da leveza das formas. Mas a curiosidade a respeito do processo construtivo, dos materiais utilizados e da técnica empregada foi recorrente.

Ao acompanhar o público na obra, observei que as sensações predominantes eram de receio e surpresa, mas o que me surpreendeu foram as diversificadas interações que surgiram com as esculturas e projeções. Notei, por exemplo, ações performáticas, *selfies*⁸⁷ variadas, o toque e manuseio das peças modeladas, bem como certa manipulação das pessoas nas projeções e esculturas através de suas sombras.

Destaco que ao observar tais intercâmbios e ter acesso a esta diversidade de comentários auferidos, tal processo foi para mim enriquecedor, pois sem pistas explícitas sobre o tema, as pessoas se sentiram à vontade para trazer as suas próprias impressões sobre a obra. Tudo o que foi falado estava livre de qualquer e/ou nenhuma influência prévia.

Penso que este trabalho perderia a sua força como proposta artística caso deixasse explícito os meus precedentes ao criá-lo. Nesse sentido, a experiência da descoberta, de acessar algo novo, de deixar o espectador tecer as suas próprias conclusões é o que o tornou muito mais interessante e próximo do tema que me motivou a criá-lo.

Esclareço que a minha intenção com a Instalação criada era a de que *observar/estar na obra* pudesse suscitar nos(as) espectadores(as) uma dimensão emocional vinculada a aspectos sobrenaturais. No entanto, compreendo que é o trabalho plástico que interpela o público e tenho a ciência de que, apesar da minha proposição e motivação poética, ao realizar a obra, caberia ao(à) observador(a), sensibilizado(a) ou não, decidir a respeito do que veria/interpretaria.

⁸⁷ *Selfie* é um neologismo inglês com origem no termo *self-portrait*, que significa autorretrato. Normalmente, uma *selfie* é tirada pela própria pessoa que aparece na foto, com um celular que possui uma câmera incorporada (*smartphone*), câmera digital ou *webcam*. Fonte: **Significados** (site).

Sobre a apreciação/decodificação de uma obra, concordo com Angela Grandó (2016) ao apontar que

[...] nada garante a plenitude de uma experiência artística. Muitas coisas podem causar isto, mas muitas outras, também, interferir nesse processo. Às vezes, é o barulho da rua; às vezes, o ruído da mente ou o diálogo que não flui entre o fenômeno artístico e espaço que o acolhe. Outras vezes, entretanto, as vibrações de elementos relacionados multiplicam a intensidade do sensível e o efeito constrói uma conexão inusitada, marca o encontro entre o consciente e o inconsciente (p. 75).

A dúvida é algo frequente quando o assunto envolve questões espirituais, sobre as quais sobressai a ideia de algo oculto, desconhecido, enigmático e o trabalho, a meu ver, contemplou estas questões. Tenho plena ciência de que este assunto é bastante controverso: para algumas pessoas, ele traz mais dúvidas do que certezas; enquanto que para outras, mais certezas do que dúvidas. E, há ainda pessoas com certezas incertas. Contudo, é este universo permeado de dúvidas, incertezas e receios que o torna ainda mais fascinante. Por essa razão, intencionalmente, busquei provocar um pouco de medo, afinal, todos nós temos medo do desconhecido. A estratégia de fazer com que as pessoas se dirigissem até o ponto indicado, encontrassem um beco em L, tivessem uma (ou várias) surpresa(s), vislumbrassem uma porta fechada e retornassem ao ponto de origem foram essenciais, na medida em que estas ações potencializaram as sensações individuais de cada observador(a), por mim almejadas.

A estratégia de explorar um tempo reduzido de exposição da luz no espaço deve-se à intenção de instigar a surpresa, a introspecção e a reflexão dos(as) observadores(as), através do aparecimento/desaparecimento das formas em projeção. Nos ensaios realizados – a partir dos experimentos criados na primeira etapa, como abordado no capítulo II –, foi possível perceber que a reação das pessoas diante das projeções era mais efetiva devido ao primeiro impacto visual dado pela aparição. No caso do prolongamento do tempo, ou seja, na medida em que se estendia o tempo de visualidade das projeções, foi observado que o conjunto recaía em uma espécie de *espetacularização* – o que ia contra com o objetivo almejado, destituindo-se integralmente da proposta inicial. Assim, a ideia de algo que surgisse em arrebatamento ou ainda que pudesse tomar de salto a pessoa e, posteriormente, desaparecesse me pareceu mais efetiva, em razão do meu ideal. E foi nesse sentido que busquei realizar o trabalho desta Instalação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da constatação de que o tema abordado nesta pesquisa é cientificamente pouco explorado, é válido considerar que o presente trabalho traz contribuições no sentido de possibilitar e sugerir futuras investigações teóricas, empíricas e/ou plásticas, focalizando aspectos específicos do mesmo.

Embora a abordagem das ideias mais relevantes já ter sido desenvolvida ao longo desta dissertação, tentarei colocá-la a partir de uma lógica organizacional e representativa, na qual adicionarei perspectivas abertas para o estudo em questão. Diante dessas interlocuções, cabe ressaltar que eu possa correr o risco de me tornar redundante e por esta razão, desculpe-me antecipadamente.

Como abordado ao longo desta pesquisa, a luz espiritual se manifesta de modo variável, sendo percebida e/ou captada de diferentes formas. Neste trabalho, eu encontrei na tríade – a qual chamei de *forma se significação* para este universo, o meio de fazer alusão a esta variação e tal ideia é amplificada por uma soma.

Para explicar esta ideia, é necessário enfatizar que a luz de LED (radiação eletromagnética) utilizada no trabalho foi empregada como recurso plástico para a construção da obra e, em completude, buscou-se também a similitude simbólica atribuída à mesma. Cabe frisar que a luz artificial utilizada, quando mirada diretamente provoca muito desconforto visual, podendo até gerar dor nos olhos. No entanto, o mesmo não ocorre com a luz refletida/refratada nas esculturas e nas imagens em projeção.

Sendo a luz um elemento fundamental para o trabalho – enquanto recurso compositivo e simbólico –, é imprescindível colocar que foi justamente na combinação luz/ esculturas/ imagens projetadas que encontrei a solução para aludir à luz espiritual. Em outras palavras, esta tríade fez-se necessária para significar ou potencializar o resultado da obra.

Nesse sentido, busquei realizar uma imagem simbólica do universo espiritual abordado e, creio que consegui alcançar a sua síntese que, por sinal, trata-se de algo mutável. Por isso, acredito que o que foi apresentado enquanto resultado não é uma mimese do universo espiritual, mas sim o que chamo de uma decodificação ou alusão a tal.

Quando se trata de trabalhar questões que envolvem o universo da espiritualidade enquanto tema, cabe aqui fazer ainda uma ressalva, e neste sentido vou ao encontro das colocações de Serra (2013, p. 18) ao afirmar que

[...] a espiritualidade no nosso contexto cultural ocidental (de raiz judaico-cristã), aplicada ao fenômeno artístico e estético (ou seja, às imagens), sempre se orientou perante duas grandes direções: uma tendencialmente figurativa (mimética) e outra tendencialmente não figurativa (ou de redução e dissolução da figuração).

Nesta pesquisa, penso ter conseguido chegar a uma fusão entre ambas, pois trabalhei com figuração e abstração ao mesmo tempo e esta soma é a minha referência artística para tal universo.

O objeto temático abordado é circundado por conceitos subjetivos e, dentro de suas nuances, foquei nas visões espirituais de *Seres de Luz*. Devido à dificuldade de lidar com a carga sensorial e subjetiva do tema em questão, no início encontrei entraves para a sua descrição e, por essa razão, optei por criar o modelo descritivo proposto: uma forma abstrata/figurativa, por isso mesmo mutável.

Ao criar uma forma de referência para este universo, detive-me a alguns detalhes: a leveza e transparência nos materiais utilizados, o brilho, o tipo de luz, bem como a sua cor. Isto porque, no processo de criação, a intencionalidade artística pautou-se na tentativa de mesclar aspectos visuais e sensitivos na mesma forma plástica. Assim, é importante destacar que o meu objetivo foi fazer Arte a partir de uma experiência visual com o mundo da transcendência, ou seja, esta foi a minha motivação para a criação e investigação teórico-plástica.

É imprescindível destacar que, apesar de ter a experiência de transcendência vivenciada pela vidência mediúnica, para justificar as relações estabelecidas com as formas que sustentam o trabalho, fez-se necessário um aprofundamento nas propriedades que regem as mutações espirituais. Por meio deste aprofundamento, foi possível aclarar/explicar com maior propriedade as bases teóricas e plásticas que fundamentaram tal criação. Diante disso, percebi que às vezes nos faltam vocabulário apropriado para descrever a complexidade de certos fenômenos sem antes conhecer as bases que o fundamentam. Compreender os processos que regem essa mutação visual foi o que fortaleceu a explicação para a criação plástica.

Cabe frisar que o impacto da luz no espaço só aconteceu por conta das formas de acetato transparentes: foi a presença das três esculturas com seus volumes marcados por trajés longos que possibilitaram e potencializaram os efeitos luminosos vislumbrados no trabalho. Essas matrizes escultóricas foram fundamentais, pois foram elas que, na presença da luz, deflagraram a relação figuração-abstração.

No aspecto formal, o que foi apresentado enquanto escultura é, na verdade, um molde transparente/translúcido, ou melhor, uma secção de molde côncavo/convexo criado na escala humana, resultando em um volume oco que pode ser definido como uma *escultura relevo*. Por estarem fixadas no espaço por fios de *nylon* transparentes que pendiam do teto, pareciam flutuar, ressaltando a ideia de fantasmagoria. E o resultado obtido proporcionou uma solução adequada ao propósito da obra.

Esses moldes-esculturas, por serem construídos a partir de um material transparente e leve, transmitiam a sensação de pouca densidade e leveza. O fato de terem sido modelados com feições delicadas e corpos vigorosos e esbeltos resultou em um somatório de características que foi ao encontro das descrições de Zimmermann (2017) apontadas no capítulo I, deflagrando a ideia de remeter a algo sobrenatural.

Faz-se importante destacar também que todas as singularidades impressas no conjunto escultórico foram essenciais para o resultado do trabalho apresentado, pois um volume completo de acetato do corpo humano deflagraria em formas mais densas e, conseqüentemente, alteraria significativamente as imagens projetadas – o que alteraria a proposição do trabalho, como abordado no capítulo II.

Tenho ciência de que esta minha afirmação soará como ousada, porém, nesta pesquisa, ao assumir as influências espirituais, acabo por mostrar como a espiritualidade foi essencial em seu processo de criação. Considero importante destacar que tal ajuda esteve estritamente vinculada à inspiração e que não houve, neste caso, nenhuma interferência relacionada ao processo de psicografia ou ainda qualquer outro método mecânico de produção intermediado. Por essa razão, faz-se preciso afirmar que o trabalho é autoral.

Em seu processo de construção, acabei esmiuçando todas as etapas da pesquisa e mostrando, de forma didática, as técnicas empregadas para o desenvolvimento do trabalho, bem como o processo de criação e execução da Instalação realizada. Tal posicionamento teve por objetivo a demonstração do quão o processo de criação foi rico e valoroso, assim como o resultado final. Cabe aqui a colocação de que, em alguns casos, o processo constitutivo pode ser considerado mais enriquecedor que a obra em si. Em razão disso, penso que o presente trabalho possui características didáticas que poderão servir de contribuição para quem quiser enveredar por um caminho de investigação plástica similar ao que percorri.

Quando se trata de criação, quando estamos mergulhados na tarefa de construir, *acasos* em nossos caminhos nos direcionam para alguma solução, como se tudo parecesse conspirar a nosso favor – e este foi um ponto crucial na fundamentação desta pesquisa.

Cecília Almeida Salles, na obra *Gesto Inacabado, processos de criação artística* (2009), fala como o acaso contribui para a criação e defende, ainda, que há uma *lógica* existente que nos auxilia neste processo. Fayga Ostrower, em *Acasos da criação artística* (1995), também discorre sobre a inspiração e os acasos que permeiam tal procedimento. Quando se trata do processo criativo, particularmente, acredito que esta sequência de acasos é, na verdade, uma ajuda proveniente do mundo espiritual. Por isso, ao abordar a questão da criação, além das reflexões de Cecília Almeida Salles e de Fayga Ostrower, trouxe para esta pesquisa algumas reflexões de Denis Leon, abordadas no livro *O Espiritismo na Arte* (2014), no qual o autor retrata o que ocorre na Espiritualidade em referência à Arte e explica detalhadamente como funciona o mecanismo da inspiração, segundo a visão espírita.

Outra abordagem valorosa nesta pesquisa foi relativa à memória, pois nos meandros da criação, muitas vezes recorri às memórias de minhas experiências espirituais – lembranças que devido às características visuais me reportavam às sensações e cores vinculadas ao sublime.

Posso afirmar que este contato, ou melhor, esta vivência estética foi marcada por emoções e sensações extremamente significativas. Tais experiências foram suficientemente marcantes para motivar-me a explorar cognitivamente o tema no campo das Artes – tanto no aspecto teórico, quanto plástico – e o contato com este universo, seus estranhamentos e encantamentos, constituiu um repertório vivencial que resultou em experiências estéticas altamente valorosas para mim. A ideia de explorar, no campo das Artes, um universo que já mexia com as minhas emoções em outros âmbitos, foi determinante para a minha vida pessoal e percurso artístico.

Faz-se necessário salientar, ainda, que neste trabalho trato de um *estado de consciência* ou experiência, por meio do qual se poderia pensar o Espiritismo, bem como outras formas de religiosidade espalhadas pelo mundo. Nesse emaranhado de possibilidades, optei por aprofundar no transe mediúnico abordado dentro da linha do Espiritismo devido às experiências pessoais adquiridas neste meio e, através disso, fiz uma ponte com as EQMs a fim de mostrar estudos científicos existentes nesta área. Por compreender que muitas questões que envolvem tais assuntos são delegadas aos campos da *crendice*, *misticismo* ou *irrealidade*, ao trazer uma abordagem científica para o trabalho, apresento seriedade e representatividade suficientes para a questão investigativa que sustenta a temática.

A partir da compreensão de que produções práticas e teóricas caminham juntas; ao iniciar esta pesquisa, a minha maior inquietação era como expressar plasticamente um estado de consciência não aparente em sua totalidade. Porém, na medida em que fui ampliando o

meu discurso com o aprofundamento de cada leitura e experiência com o trabalho poético, a pesquisa foi sendo reconfigurada, por meio de contribuições significativas advindas de diversos lados. Por conseguinte, adquiri uma maior compreensão da complexa gama de conexões que poderiam ser estabelecidas acerca do assunto e, através delas, estabeleci os pilares do processo construtivo e executivo do meu trabalho. Assim, o trabalho prático que apresentei ao final foi edificado com base em paradoxos pautados na relação entre o mundo material e espiritual.

Penso que a Arte tem o papel de elevar a alma, induzi-la a aspirar ideais divinos. Assim, em uma sociedade voltada para o consumo, na qual a expansão tecnológica vem alterando radicalmente os nossos conceitos de tempo e espaço, mudando as relações interpessoais – creio que nunca foi tão urgente pensar em nossa essência (essência humana) que, por sinal, acredito ser espiritual e divina.

Ao abordar este tema, o maior desafio/conflito do meu trabalho estava em como transformar uma ideia invisível em algo visível e, ainda, em como trazê-la para o campo poético da Instalação. Esclareço que, apesar de fazer uso do universo da Doutrina Espírita como principal ponto de abordagem para o assunto, nunca pretendi fazer uma Arte representativa para tal e, sim, usá-la como motivação para discutir as minhas inquietações teóricas e plásticas. A ideia não era, em hipótese alguma, cair no *clichê* da representação das imagens espirituais, mas fazer uma alusão a tal universo (o espiritual) para criar um trabalho artístico – e creio que o trabalho alcançou o objetivo proposto.

Quando se trata de um trabalho que usa a linguagem da Instalação como forma de expressão, penso ser necessário todo um cuidado com o seu planejamento e execução, pois, a partir de sua concepção intelectual, este tipo de trabalho costuma passar por remodelações e readaptações, até porque a obra só se efetivará plenamente como objeto artístico e passível de fruição estética em vista de uma localização específica. Por essa razão, e também por valorizar o processo de criação, destaquei a importância dos estudos preparatórios que me levaram à Instalação final.

A criação desta Instalação envolveu a decisão de trabalhar com poucos elementos – era assim que queria preencher o espaço inteiro e, dessa forma, a obra foi realizada. Destaco que na fase de elaboração do projeto executivo da Instalação final, tudo foi formulado e reformulado diversas vezes, pois o meu desejo era exaltar os volumes e contrastes das projeções. E mesmo tendo antecipado e definido a resolução da iluminação, ao testá-la no espaço final, fui surpreendida pelo seu efeito. Isso se deu porque o comportamento da luz no espaço é influenciado por diversos fatores e, particularmente, é o que mais me seduz na

linguagem artística da Instalação. No ambiente real havia muitas contaminações, mas o trabalho final apresentou resultados melhores do que os da simulação: a luz ficou cambiante e alterava a percepção dos(as) observadores(as) conforme o ponto de vista, dado que no computador se fez difícil de prever ou simular.

Destaco que o estudo e o conhecimento dos fenômenos ópticos de interação da luz com a matéria foram de fundamental importância, não somente para a compreensão da percepção visual das diferentes tipologias de materiais constituintes de uma obra de arte, mas também para a concepção e montagem deste trabalho em específico, uma vez que ele foi pautado basicamente pela iluminação.

O fio condutor da construção dessa obra foi a relação estabelecida entre a luz, suas sombras e as esculturas. Por meio dessa associação, ocupei o espaço fazendo uso do ambiente para revelar a questão imagética da minha proposição criativa. Assim, busquei instaurar através das dualidades, dos jogos entre o bi e o tridimensional, entre a figura e o fundo, a luz e a sombra, o material e o imaterial, os paradoxos entre o mundo físico e o espiritual. Neste processo, a luz e a sombra foram determinantes para as sensações propostas. No trabalho, as imagens que despontam dessa associação apresentam contornos preenchidos com gradação de luz e sombra, de forma ambígua, prestando-se a diversas fantasmagorias.

As relações entre a luz e a sombra, bem como as suas representações bidimensionais e tridimensionais, me levaram a reconhecer e identificar a artista Regina Silveira como um expressivo referencial imagético em meu trabalho. Esta referência se tornou uma grande fonte de aprendizagem, sobretudo, em relação às questões plásticas que busquei desenvolver.

Já o artista Bill Viola me influenciou através dos assuntos vinculados às questões transcendentais e espirituais, tornando-se um aporte para este trabalho, o que resultou em um rico encontro. Creio que as minhas investigações se alinharam com as dele porque também busco meios para estudar as experiências extáticas ou transcendentais e, com isso, encontrar formas para representar este fenômeno no campo artístico.

Destaco que essas inferências (e outras, igualmente contribuintes) abriram um caminho para que eu pudesse exercitar novas formas de relacionar, buscar o conhecimento e, sobretudo, desdobrá-las em poéticas visuais.

Considero-me uma artista em formação, em uma busca incessante na tentativa de organizar o meu impulso criativo, cercado por redes de percepções, inspirações e descobertas.

Nesse sentido, cabe acrescentar que, se até a realização da Instalação *Velar/Revelar* (2013), o meu interesse estava pautado na modelagem escultórica tradicional, como recurso formal para ocupar o espaço; no processo de construção deste Mestrado e da Instalação

Presença do “Invisível” (2018), a luz – atuando sobre as esculturas e os seus efeitos, enquanto geradora de imagens em projeção –, se tornou a minha busca principal. E essa é uma característica que pretendo explorar em trabalhos futuros.

Em suma, na presente dissertação, busquei apresentar a trajetória desta pesquisa – desde os seus primórdios conceituais e criativos, bem como as reflexões advindas dela –, visando a proposição de uma experimentação/sensibilização acerca da percepção das formas espirituais no plano terrestre, a partir do trabalho com luzes e sombras oriundas de esculturas de acetato transparente moldadas em dimensões humanas. Ressalto ainda que o seu percurso investigativo teórico-prático foi tão significativo que veio a demarcar um novo rumo para a minha produção artística.

REFERÊNCIAS

- ACETATO [verbetes]. In: **Dicionário Priberam Online**. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/acetato>>. Acesso em: 22/03/2017.
- ALMEIDA, Alexander Moreira de. **Fenomenologia das experiências mediúnicas, perfil e psicopatologia de médiuns espíritas**. 2004. Tese (Doutorado em Psiquiatria) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5142/tde-12042005-160501/pt-br.php>>. Acesso em: 18/07/2018.
- ANJOS, Suely dos. Emmanuel e Chico Xavier - Primeira Aparição. In: **Espirit Book**. 13 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.espiritbook.com.br/profiles/blogs/emmanuel-e-chico-xavier-primeira-apari-o-lindo>>. Acesso em: 19/04/2018.
- BERNARDI, Ricardo di. O que é o espiritismo? Aparições e espíritos agêneres. In: **Instituto Beneficente Chico Xavier**, 2016. Disponível em: <<http://www.institutochicoxavier.com/index.php/informativo/o-que-e-o-espiritismo-2/2368-aparicoes-e-espirtos-ageneres>>. Acesso em: 19/01/2018.
- CARVALHO, Maria Carmina Brito de Arriaga Correia Guedes Montezuma de. **A luz na interpretação visual da obra de arte**. 2012. 415 f. Tese (Doutorado em Belas-Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7180/1/ulsd_RE1203_td.pdf>. Acesso em: 20/12/2017.
- CHAIMOVICH, Felipe. "Claraluz" mergulha em fragmentos sobre o espaço. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 10 abr. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1004200309.htm>>. Acesso em: 22/02/2018.
- CHAVARRIA, Joaquim. **Molding Techniques (Ceramics Class)**. Nova Iorque: Watson-Guptill, 2000.
- CHAVES, José Reis. Espírito é a alma desencarnada e é matéria quintessenciada. In: **O TEMPO**, Opinião, Belo Horizonte, 21 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/opini%C3%A3o/jos%C3%A9-reis-chaves/esp%C3%ADrito-%C3%A9-a-alma-desencarnada-e-%C3%A9-mat%C3%A9ria-quintessenciada-1.220734>>. Acesso em: 19/11/2016.
- CUNHA, Claudia dos Reis e. **Um museu para a cidade de Santa Bárbara D'Oeste**. Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo, 1999.
- DOYLE, Arthur Conan. **História do Espiritismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 2011.
- DRYWALL [verbetes]. In: **EXATA – Pladur e Remodelações**. O que é Pladur?. Disponível em: <<https://creativeartdrywall.com.br/o-que-e-drywall/>>. Acesso em: 10/06/2017.
- ESPÍRITO [verbetes]. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FAEZ, Bruno Angeli. **Experiência de quase morte**: revisão de literatura, abordagens teóricas e avaliação das investigações. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9165>>. Acesso em: 21/11/2017.
- FARIA, M. I.; PERICÃO, M. G. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Edusp, 2008.

FEB. Prática Espírita, 21 jun. 2012. In: **Federação Espírita Brasileira**. Disponível em: <<http://www.febnet.org.br/blog/sem-categoria/pratica-espirita/>>. Acesso em: 16/11/2016.

FERNANDES, Henrique Oliveira. **Experiência de quase morte**: uma questão científica?. 1995. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995. Disponível em: <<https://www.henriquefernandes.com.br/DISSERTAÇÃO.COMPLETA.pdf>>. Acesso em: 21/11/2017.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GAGLIANONE, Isabela. A poética de Regina Silveira. In: **O Benedito**, 2013. Disponível em: <<https://obenedito.com.br/poetica-regina-silveira/>>. Acesso em: 21/02/2018.

GRANDO, Angela. Bill Viola ou como o Videoartista Imerge o Espectador em suas Obras. **Revista Farol**, [S.l.], n. 16, p. 74-82, dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/14857/10653>>. Acesso em: 14/12/2017.

GREYSON, Bruce. Experiências de quase-morte: implicações clínicas. **Rev. Psiquiatr. Clín.**, São Paulo, v. 34, supl. 1, p. 116-125, 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832007000700015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14/12/2017.

<https://doi.org/10.1590/S0101-60832007000700015>

GRUPO de estudos "Allan Kardec". **Espírito e alma na visão espírita**. 02 jun. 2012, não paginado. Disponível em: <<http://grupoallankardec.blogspot.com.br/2012/06/o-espírito-na-visao-espirita.html>>. Acesso em: 19/11/2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **CENSO 2010**: Número de católicos cai e aumenta o de evangélicos, espíritas e sem religião. Notícias, Comunicação Social, publicado em 29 jun. 2012. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2170&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espíritas-sem-religiao&view=noticia>>. Acesso em: 05/03/2018.

JORNAL Mundo Espírita. Os expoentes da codificação de Emmanuel. Fev. 2001. In: **Portal do Espírito**, 2016. Disponível em: <<https://espírito.org.br/artigos/os-expoentes-da-codificacao-emmanuel-3/>>. Acesso em: 19/11/2016.

KARDEC, Allan. **A Gênese**. 36ª ed. Rio de Janeiro: FEB, 1995.

_____. **Introdução ao Estudo da Doutrina Espírita**. 1ª ed. São Paulo: Lake, 1978.

_____. O Espiritismo é uma religião? In: **Revista Espírita**. Disponível em: <<http://www.febnet.org.br/ba/file/Downlivros/revistaespirita/Revista1868.pdf>>. Acesso em: 28/02/2018.

_____. **Obras póstumas**. 28ª ed. Rio de Janeiro: FEB, 1993.

_____. **O Céu e o Inferno**. 39ª ed. Rio de Janeiro: FEB, 1994.

_____. **O Evangelho Segundo o Espiritismo**. 131ª ed. Brasília: FEB, 2013.

_____. **O Livro dos Espíritos**. 93ª ed. Brasília: FEB, 2013.

_____. **O Livro dos Médiuns**. 81ª ed. Brasília: FEB, 2013.

_____. **O que é o Espiritismo?** Brasília: FEB, 2013.

LEON, Denis. **O Espiritismo na Arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: CELD, 2014.

LIMA, Shana. Bill Viola na Catedral. **Revista Panorama**. Disponível em: <<http://panorama.art.br/bill-viola-na-catedral/>>. Acesso em 12/12/2017.

LUCIANO, Paulo Rogério. **Carta para Kenia Braga**. Uberlândia, 02 fev. 2018. 2f. Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Acervo pessoal.

LUZ [verbete]. In: **Dicionário Informal Online**. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/luz/>>. Acesso em: 19/11/2016.

LUZ [verbete]. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

MEMÓRIA [verbete]. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

MOLDE [verbete]. In: **Infopédia** – Dicionários Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/molde>>. Acesso em: 11/05/2017.

MONTEJO, Adolfo. Fantasmagorias da Luz, 2003. In: **Regina Silveira, Claraluz**. Disponível em: <<http://reginasilveira.com/CLARALUZ>>. Acesso em: 25/02/2018.

MOODY Jr., Raymond. **Vida Após a Vida**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2013. Disponível em: <<http://www.luzespirita.org.br/leitura/pdf/L144.pdf>>. Acesso em: 14/12/2017.

NOGUEIRA, Marcos. Na fronteira da morte: A ciência começa a decifrar as experiências extraordinárias de quem quase passou para o lado de lá - e a revelar o que todos sentimos no fim da vida. **Revista Superinteressante**. Ciência. Ed. 216, agosto/2005. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ciencia/na-fronteira-da-morte/>>. Acesso em: 11/05/2018.

NOVAES, Adenauer Marcos Ferraz de. **Conhecendo o espiritismo**. Fundação Lar Harmonia: Salvador/BA, 1998 (versão digitalizada). Disponível em: <[http://bvespirita.com/Conhecendo%20o%20Espiritismo%20\(Adenauer%20Novaes\).pdf](http://bvespirita.com/Conhecendo%20o%20Espiritismo%20(Adenauer%20Novaes).pdf)>. Acesso em: 19/11/2016.

OLIVEIRA, Marcelo Borela de. As pioneiras do Espiritismo. In: **O Consolador**, Londrina/PR, 30/03/2008. Disponível em: <<http://www.oconsolador.com.br/49/especial2.html>>. Acesso em: 19/02/2018.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. 16ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

_____. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PALHANO Jr., Lamartine. **Laudos espíritas da loucura**. Niterói: Lachâtre, 1998.

PANEJAMENTO [verbete]. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo108/panejamento>>. Acesso em: 21/01/2018.

PRINCÍPIOS Básicos da Doutrina Espírita. In: **Correio Espírita**. Disponível em: <<http://www.correioespirita.org.br/conheca-o-que-e-a-doutrina-espirita/os-principios-basicos-da-doutrina-espirita>>. Acesso em: 20/02/2018.

REGINA Silveira [verbete]. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8084/regina-silveira>>. Acesso em: 21/01/2018.

RICARDO, Padre Paulo. O que é transverberação? Fev. 2014. In: **Instituto de Serviços Educacionais Padre Pio LTDA**. Disponível em: <<https://padrepauloricardo.org/episodios/o-que-e-a-transverberacao>>. Acesso em: 02/03/2017.

ROCHA, Cecília. **Estudo Sistematizado da Doutrina Espírita**: programa fundamental, v. 1. Organizado pela Área de Estudo Doutrinário da Federação Espírita Brasileira. 2ª. ed. 9ª. reimp. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2012.

RODRIGUES, Ligia Luciene. **A perspectiva no trabalho de Regina Silveira**: uma investigação sobre a utilização da perspectiva na arte contemporânea. 2008. 87f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284655>>. Acesso em: 19/01/2018.

RODRIGUES, Sergio. **Inventários pictórico-carnavalescos**: memória e visualidade das escolas de samba no processo de criação em pintura. 2017. 197f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação**: Arte e Curadoria. Vinhedo: Ed. Horizontes, 2010.

_____. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Redes da Criação**: Construção da Obra de Arte. Vinhedo: Ed. Horizontes, 2006.

SANTANA, Adilson Motta de. Mediunidade sonambúlica. Abr. 2015. In: **Correio Espírita**. Disponível em: <<http://www.correioespirita.org.br/categorias/mediunidade-espiritismo/1809-mediunidade-sonambulica>>. Acesso em: 21/04/2017.

SANTANA, Ana Lucia. Espiritualismo [verbete] – arquivado em Religião. In: **InfoEscola**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/religiao/espiritualismo/>>. Acesso em: 22/02/2018.

SCHRÖDER, André. Por que o espiritismo pegou tanto no Brasil? **Revista Superinteressante**. Cultura. Ed. 361, junho/2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/por-que-o-espiritismo-pegou-tanto-no-brasil/>>. Acesso em: 03/03/2018.

SELFIE [verbete]. In: **Significados**. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/selfie/>>. Acesso em: 12/05/2018.

SERRA, Rui Alexandre Rosa Grincho. **Vox dei**: Metáfora(s) da espiritualidade. 2013. 432 f. Tese (Doutorado em Belas-Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/10543>>. Acesso em: 20/12/2017.

SILVA, Eliane Moura. **Vida e morte**: o homem no labirinto da eternidade. 1993. 251 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, 1993. Disponível em: <<https://www.cpei.ifch.unicamp.br/biblioteca/vida-e-morte-o-homem-no-labirinto-da-eternidade>>. Acesso em: 14/12/2017.

SILVA, Luciana Bosco. **Instalação**: espaço e tempo. 2012. 240f. Tese (Doutorado em Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8R8LVY/tese_pdf.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14/06/2017.

SÓ FÍSICA. Luz Mono e Policromática. In: **Virtuous Tecnologia da Informação**, 2008-2018. Disponível em: <http://www.sofisica.com.br/conteudos/Otica/Refracaodaluz/luz_mono_e_policromatica.php>. Acesso em: 15/03/2018.

TEDESCO, Elaine. **Instalação**: campo de relações. Rio Grande do Sul: Centro Universitário Feevale, 2004.

VIOLA, Bill [biografia]. In: **Infopédia** – Dicionários Porto Editora. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$bill-viola](https://www.infopedia.pt/$bill-viola)>. Acesso em: 11/12/2017.

_____. **Bill Viola** [site oficial]. Disponível em: <<http://www.billviola.com/index.htm>>. Acesso em: 11/12/2017.

_____. Bill Viola criou Mártires em vídeo para a Catedral de São Paulo. In: **Revista Público**, Caderno Ípsilon, 26 de Maio de 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/05/26/culturaipsilon/noticia/bill-viola-criou-martires-em-video-para-a-catedral-de-sao-paulo-1637224>>. Acesso em: 11/12/2017.

_____. Bill Viola leva videoarte 'espiritual' a National Gallery. **BBC BRASIL.com**, Brasília, 23 out. 2003. Entrevista concedida a Rafael Gomez. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/031023_violarg.shtml>. Acesso em: 07/12/2017.

_____. Retrospectiva de Bill Viola em Paris mostra a permanente reinvenção do videoartista americano. **O Globo.com**. 16/03/2014. Entrevista concedida a Fernando Eichenberg. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/retrospectiva-de-bill-viola-em-paris-mostra-permanente-reinvencao-do-videoartista-americano-11886245#ixzz50aj3pxHa>>. Acesso em: 07/12/2017.

_____. **The Passions** (24/01/2003 – 27/04/2003) – site da exposição. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/>>. Acesso em: 11/12/2017.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WONG, Wucius. **Princípios da forma e do desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

XAVIER, Francisco Cândido; LUIZ, André (Espírito). **Entre a Terra e o Céu**. 16ª ed. Rio de Janeiro: FEB, 1995

ZANINI, Walter. Regina Silveira [biografia]. 1997. In: **John Simon Guggenheim Memorial Foundation**. Disponível em: <<https://www.gf.org/fellows/all-fellows/regina-silveira/>>. Acesso em: 13/04/2018.

ZIMMERMANN, Zalmino. **Perispírito**. Campinas: Centro Espírita Allan Kardec, 2010. Versão digitalizada, 2017. Disponível em: <[http://bvespirita.com/Perispirito%20\(Zalmino%20Zimmermann\).pdf](http://bvespirita.com/Perispirito%20(Zalmino%20Zimmermann).pdf)>. Acesso em: 12/01/2018.

DOCUMENTÁRIOS

A impressionante EQM do Lucas (1 de 3). Documentário (32'37). Publicado em 17 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9a6ihWJhHfA>>. Acesso em: 14/12/2017.

A impressionante EQM do Lucas (2 de 3). Documentário (26'53). Publicado em 01 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aJW0HGHwxAw&t=44s>>. Acesso em: 14/12/2017.

A impressionante EQM do Lucas (3 de 3). Documentário (26'23). Publicado em 15 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8FdvkYlvIbw&t=1305s>>. Acesso em: 14/12/2017.

EQM – Experiências de quase morte em cegos de nascença. Documentário (5'12). Publicado em 13 jun. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9DzvQLczkwQ>>. Acesso em: 14/12/2017.

Ida e Volta do Inferno: O Suicídio de Angie Fenimore – E.Q.M. Documentário (12'38). Publicado em 7 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9h2nxwAFaA>>. Acesso em: 14/12/2017.

Relatos de Experiência de Quase Morte (EQM). Documentário (38'48). Publicado em 5 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kpCgS_-N4KQ&t=2013s>. Acesso em: 14/12/2017.

IMAGENS

FIGURAS 01, 02 e 03

VIOLA, Bill. *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)*, 2005. Video/sound installation. Performer: John Hay. Photos: Kira Perov. Courtesy Bill Viola Studio and Kaldor Public Art Projects. In: **ART BLART** (site), por BUNYAN, Marcus. Título original: Vídeo “Tristan's Ascension” e “Fire Woman” de Bill Viola na St. Carthages Church, Parkville. Publicado em: 16/10/2010. Disponível em: <<https://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/>>. Acesso em: 11/12/2017.

FIGURA 04

VIOLA, Bill. Stills from *Tristan's Ascension* (2005). In: **Arte y Pensamiento Contemporáneo** (site). Título original: BILL VIOLA: Video Black – The Mortality of the Image (excerpts). Publicado em: 08/09/2013. Disponível em: <<https://artepensamientocontemporaneo.wordpress.com/2013/09/08/bill-viola-video-black-the-mortality-of-the-image-excerpts/>>. Acesso em: 07/11/2017.

FIGURAS 05, 06 e 07

VIOLA, Bill. *Mártires (Terra, Ar, Fogo, Água)*, 2014. In: **ZUPI**, Revista de Arte e Criatividade (site), por ARAÚJO, Guilherme Sester. Título original: A ousadia na obra de Bill Viola. Publicado em: 06/06/2014. Disponível em: <<http://www.zupi.com.br/ousadia-na-obra-de-bill-viola/>>. Acesso em: 06/01/2017.

FIGURAS 08, 09 e 10

VIOLA, Bill. *Três Mulheres*, 2008. Artistas: Anika Ballent, Cornelia Ballent, Helena Ballent. 155.5cm x 92.5cm x 12.7cm. 9:06 min. In: **Revista Panorama**. Disponível em: <<http://panorama.art.br/bill-viola-na-catedral/>>. Acesso em: 06/01/2017.

FIGURA 11

ALVES, Joaquim (Jô). A magnífica materialização de Emmanuel (Materialização através de Chico Xavier). Ilustração do Fenômeno presenciado pelo artista. In: **Centro Espírita Ismael** (site). Título original: Materialização ou Ectoplasmia. Publicado em: 09/03/2012. Disponível em: <<http://centro-espiritaismael.blogspot.com.br/2012/03/materializacao-ou-ectoplasmia.html>>. Acesso em: 08/01/2017.

FIGURAS 12, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52 e 54

Acervo pessoal da artista Kenia Braga (2016 – 2018).

FIGURAS 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 37, 41, 42, 48, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 85 e 86.

Acervo fotográfico da artista Kenia Braga (2013 – 2018).

FIGURA 16

CHAVARRIA, Joaquim. **Molding Techniques (Ceramics Class)**. Nova Iorque: Watson-Guptill, 2000.

FIGURA 17

SEGAL, George. Woman in Arm Chair (Bronze), 1994. In: **The George and Helen Segal Foundation** (site). Sculpture e Relieves (1-27). Disponível em: <http://www.segalfoundation.org/about_gallery_sculpt1.html>. Acesso em: 10/01/2017.

FIGURA 18

SEGAL, George. Bus Passengers, 1997. In: **The George and Helen Segal Foundation** (site). Sculpture e Relieves (18-27). Disponível em: <http://www.segalfoundation.org/about_gallery_sculpt1.html>. Acesso em: 10/01/2017.

FIGURA 23

GRUPO de Estudo “Allan Kardec”. **Espírito e Alma na Visão Espírita**. 2 jun. 2012. Disponível em: <<http://grupoallankardec.blogspot.com/2012/06/o-espírito-na-visao-espírita.html>>. Acesso em: 24/02/2017.

FIGURA 24

CRUZ, José Antônio da. Perispírito. 04 abr. 2015. In: **Grupo Espírita Casa do Caminho de São Vicente**. Disponível em: <<https://gecasadocaminhosv.blogspot.com/2015/04/perispírito-jose-antonio-da-cruz.html>>. Acesso em: 24/02/2017.

FIGURA 30

CARVALHO, Maria Carmina Brito de Arriaga Correia Guedes Montezuma de. **A luz na interpretação visual da obra de arte**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 55.

FIGURA 31

CARVALHO, Maria Carmina Brito de Arriaga Correia Guedes Montezuma de. **A luz na interpretação visual da obra de arte**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 51 (adaptado).

FIGURA 32

SÓ FÍSICA. Leis da Refração da Luz. In: **Virtuous Tecnologia da Informação**, 2008-2018. Disponível em: <https://www.sofisica.com.br/conteudos/Otica/Refracaodaluz/leis_de_refracao.php>. Acesso em: 15/03/2018.

FIGURA 33

BERNINI, Gian Lorenzo. *Êxtase da Beata Ludovica Albertoni* (1671/74). In: **Roma pra você** (site). Título original: Em Trastevere: O Êxtase da Beata Ludovica Albertoni, de Bernini, na Igreja onde São Francisco de Assis morou. Publicado em: 28/03/2014. Disponível em: <<https://www.romapravoce.com/trastevere-bernini-extase-beata-ludovica-albertoni/>>. Acesso em: 02/03/2017.

FIGURA 34

BERNINI, Gian Lorenzo. *Êxtase de Santa Teresa* (1645/52). In: **O Portal da História** (site). Título original: Imagem da Semana. Publicado em: 03/10/2001. Disponível em: <<https://www.arqnet.pt/portal/imagemsemanal/outubro0301.html>>. Acesso em: 02/03/2017.

FIGURA 35

ELIASSON, Olafur. *The Weather Project*, 2003. In: **Portale di yourguide** (site). Título original: The Weather Project by Olafur Eliasson. Disponível em: <<http://yourguide.altervista.org/joomla3/categorie-articoli/25-arte/38-the-weather-project-by-olafur-eliasson>>. Acesso em: 02/03/2017.

FIGURA 36

AGHA, Anila Quayyum. *Intersections*, 2014. In: **ARTPRIZE** (site). Título original: Anila Quayyum Agha – Intersections. 2014. Disponível em: <<https://www.artprize.org/anila-quayyum-agma/2014/intersections>>. Acesso em: 10/03/2017.

FIGURA 38

SILVEIRA, Regina. *In Absentia M. D.* 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira (10 x 20 m). Bienal de São Paulo, Brasil. In: **Regina Silveira** (site). Disponível em: <<https://www.reginasilveira.com/IN-ABSENTIA-M-D>>. Acesso em: 10/03/2017.

FIGURA 39

SILVEIRA, Regina. *Quimera*. 2003. Projeção de globo 206icroico e recorte em vinil adesivo (250 x 415 x 280cm). Exposição “Claraluz”, Centro Cultural do Banco do Brasil, São Paulo, Brasil. In: **Regina Silveira** (site). Disponível em: <<https://reginasilveira.com/QUIMERA>>. Acesso em: 10/03/2017.

FIGURA 40

SILVEIRA, Regina. *LUZ/ZUL*. 2003. Projeção de globo 206icroico e vinil adesivo (60m²). Exposição “Claraluz”, Centro Cultural do Banco do Brasil, São Paulo, Brasil. In: **Regina Silveira** (site). Disponível em: <<https://reginasilveira.com/2003>>. Acesso em: 10/03/2017.

FIGURA 53

CARVALHO, Maria Carmina Brito de Arriaga Correia Guedes Montezuma de. **A luz na interpretação visual da obra de arte**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 49.

FIGURAS 80, 82, 83 e 84.

Acervo fotográfico do *Museu Universitário de Arte* (MUnA) da *Universidade Federal de Uberlândia* (UFU), 2018.