

MARIO CELSO RAMIRO DE ANDRADE

**O GABINÊ FLUIDIFICADO E A  
FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS  
NO BRASIL**

**A REPRESENTAÇÃO DO INVISÍVEL NO TERRITÓRIO  
DA ARTE EM DIÁLOGO COM A FIGURAÇÃO DE  
FANTASMAS, APARIÇÕES LUMINOSAS E FENÔMENOS  
PARANORMAIS.**

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas  
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de  
São Paulo, como exigência parcial para obtenção do  
Título de Doutor em Artes, sob orientação de Donato Ferrari

**SÃO PAULO 2008**

Esta tese foi defendida em      de      de 2008

---

---

---

---

---

para  
Mathilde  
Manoel  
Aracy e  
José Evangelista

## AGRADECIMENTOS

A realização desta tese contou com a generosa colaboração de muitos dos meus amigos e amigas, minha família, colegas de trabalho, professores e instituições sem os quais eu não teria conseguido reunir tudo o que agora aqui se apresenta. O período de pesquisa que antecedeu o meu vínculo com o programa de pós-graduação, durante o qual teve início o levantamento do material para esta tese, contou com a atenção de vários amigos e amigas que, espontaneamente, acionaram o seu olhar para a descoberta de referências fantasmáticas, algumas das quais *incorporadas* a esse trabalho. Ao longo da pesquisa foram várias as contribuições de Katia Prates, Simone Homem de Mello, Lucia Koch, Elaine Tedesco, Rochelle Costi, Francisco Rocha, Tadeu Chiarelli, Hudinilson Jr., Fernando Limberger, Geraldo Dias, Erin Aldana, entre tantos outros; como também às contribuições de muitos interlocutores descobertos na rede internet, que me forneceram diversas referências presentes nesse trabalho. Meus agradecimentos especiais à Rosa Maria Gonçalves pela descoberta de várias preciosidades gráficas, como também pelo paciente trabalho de pesquisa e rastreamento de sites ligados ao tema. '

Ao professor Donato Ferrari devo à sua generosidade em aceitar acompanhar este projeto de trabalho e às suas sugestões sobre uma estrutura possível para essa tese. À professora Annateresa Fabris que, juntamente como o professor Ferrari, integrou o corpo docente do Depto. de Artes Plásticas à época minha da graduação, agradeço pela sua clareza e rigor de sempre, que em muito contribuíram para a nossa formação. A ela e ao professor Ronaldo Entler, membros da banca de qualificação, meus agradecimentos pela leitura atenta e pelas sugestões que, espero, estejam de alguma forma refletidas nesse trabalho.

Aos meus pais Celso e Thereza, meus primeiros professores e à minha irmã Érika Maria, agradeço toda a força dada na fase de finalização dos textos, como também agradeço ao Chico Togni e Marcos Kaiser Mori, pelo companheirismo e dedicação nas etapas de diagramação e reprodução do material iconográfico aqui reproduzido, sem os quais eu não teria conseguido finalizar esse trabalho.

Foram também diversas as instituições que contribuíram de forma direta para esse trabalho. Ao DAAD e a Kunstakademie Düsseldorf devo o suporte para uma importante etapa dessa pesquisa

que foi a prática laboratorial colorida, continuada por mais três anos na Kunsthochschule für Medien Köln, a quem devo todo o apoio e suporte na realização do meu trabalho de mestrado, que agora se desdobra nessa pesquisa. À Capes e ao CNPq pelo apoio dado à toda pesquisa no campo das artes visuais no Brasil, como também agradeço às muitas bibliotecas virtuais, que disponibilizaram preciosidades de época que, raramente consegui encontrar nos muitos sebos pelo Brasil.

MR

## RESUMO:

Esta tese foi desenvolvida a partir de duas frentes de trabalho distintas, porém complementares: a primeira procura rastrear o surgimento e identificar a produção da chamada *Fotografia dos Espíritos* no Brasil, um acervo de imagens com características próprias, encontradas a partir do início do séc. XX no país, que registram as supostas manifestações *espirituais* e paranormais ocorridas em várias localidades brasileiras, ao longo de quase um século. São imagens que pretendem demonstrar a ocorrência de determinados fenômenos, sob determinadas condições, em determinados ambientes e, invariavelmente, na presença de testemunhas oculares e suas câmeras fotográficas. Numa outra frente, este trabalho propõe uma leitura da produção artística do autor, em diálogo com vários pressupostos da *fotografia dos espíritos*; dando continuidade ao trabalho que foi tema da dissertação de mestrado em poéticas visuais, defendida na Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia (Kunsthochschule für Medien Köln), na Alemanha, em 1997. Ao associar essas duas frentes de trabalho, torna-se possível identificar várias zonas de intersecção entre a prática fotográfica “espiritual” e a produção artística aqui enfocada, revelando que objetos do conhecimento aparentemente distintos mostram-se intimamente implicados, quando analisados sob a perspectiva da arte.

**Palavras-chave:** fotografia dos espíritos, fotografia paranormal, fotografia de materializações, fotografia espírita, fotografia do invisível, aparições fantasmáticas, ectoplasma, fotografia, arte e fotografia.

## ABSTRACT

This dissertation was developed starting from two distinct, yet complementary, themes of work. The first intends to track the appearance and identify the production of the so-called Spirit Photography in Brazil, a collection of images with unique characteristics, which one finds in the country starting in the early twentieth century. They record evidence of the supposed paranormal and spiritual manifestations occurring in various locations in Brazil for a period of almost one century and are images that attempt to demonstrate the occurrence of specific phenomena under specific conditions, in specific environments and, inevitably, in the presence of eyewitnesses and their cameras. In the other theme, this work proposes a reading of the artistic production of the author in dialogue with the various presuppositions of spirit photography; providing continuity to the work that was the subject of the master's thesis in Visual Poetics, defended at the Academy for Art and Media of Cologne in 1997. By associating these two themes of research, it becomes possible to identify various zones of intersection between the practice of "spiritual" photography and the artist addressed here, revealing that objects from apparently distinct fields of knowledge show themselves to be intimately implicated when analyzed from an artistic perspective.

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
------------------	----

### PARTE 1

#### CAPÍTULO I

##### Um canal entre o aqui e o além

1.1	O advento do Espiritualismo Moderno e do Espiritismo .....	19
1.2	O Livro dos Médiuns e os pressupostos da Fotografia dos Espíritos .....	24
1.3	A câmera médium .....	28

#### CAPÍTULO II

##### Espíritos nos saís de prata

2.1	O surgimento da Fotografia dos Espíritos: o auto-retrato de Willian Mumler .....	32
2.2	As fotografias de Edouard Buguet e o "Processo dos Espíritos" .....	35
2.3	O emprego científico da fotografia na "nova ciência" .....	37
2.4	A imagem e a legenda .....	38
	Texto e imagem na fotografia dos espíritos no Brasil .....	42

#### CAPÍTULO III

##### A Fotografia dos Espíritos no Brasil

3.1	Atualidade da pesquisa .....	49
3.2	Fontes fotográficas .....	50
	Ocultamento e desaparecimento dos originais .....	53
	Imagens em livros e <i>sites</i> .....	54
3.3	Fotografias e fotógrafos de espíritos .....	55
	As fotografias de Militão de Azevedo: as últimas décadas do séc. XIX .....	57
3.4	O maestro Ettore Bosio: um músico fotografa o além .....	58
	A descoberta de dois "artistas" .....	62
3.5	As fotografias do médium Carlos Mirabelli: mago, médium e <i>multimídia</i> .....	65
3.6	As manifestações do "Padre Zabeu" .....	68
	Uma tese de doutorado em medicina publicada nos anos 40 .....	70
3.7	As materializações do médium Peixotinho .....	71
3.8	A Fotografia dos Espíritos em Revistas Ilustradas .....	75
	A reportagem da revista Fatos & Fotos .....	76
	A série de reportagens fotográficas da revista O Cruzeiro .....	77
	Um "espírito" é capa de revista .....	81
	O envolvimento da imagem de Chico Xavier no episódio .....	85
3.9	Operações Espirituais .....	90
3.10	Transcomunicação Instrumental (TCI) .....	94
3.11	A fotografia dos fenômenos parapsicológicos .....	97
	Dois críticos jesuítas da fotografia dos espíritos: os padres Heredia e Palmés ...	99
	O acervo fotográfico dos fenômenos provocados por Thomas Green Morton ...	105

3.12	As aparições nos dias de hoje: Fotografias Milagrosas .....	.114
------	---	------

## **CAPÍTULO IV**

### **O campo visual da fotografia transcendental**

4.1	Aspectos dessa linguagem fotográfica .....	.119
-----	--	------

## **PARTE 2**

### **O Gabinete Fluidificado**

<b>Introdução</b> .....	.133
1. Arte xerox: passes de mágica .....	.135
2. Arte Telecomunicativa: tempo sem objeto .....	.138
3. Altamira: caverna e satélite .....	.140
4. O conteúdo de uma coisa improvável .....	"
5. Escultura de levitação magnética .....	.143
6. Esculturas de aura quente .....	.145
7. Lasergramas e <i>Schlieren</i> fotografia .....	.146
8. Sonâmbulos .....	.148
9. Desbabelizador: mais uma rede sem cabo .....	"
10. Cinemático: um robô transfere o invisível de lugar .....	.149
11. Pescaria .....	.150
12. Palácios .....	"
<b>Conclusão</b> .....	.153
<b>Bibliografia</b> .....	.155



GIORGIO  
ETTORE BORDO





## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar o surgimento e a produção de uma modalidade fotográfica, identificada aqui como a *Fotografia dos Espíritos* no Brasil, representada por um acervo de imagens que documentam as supostas manifestações *espirituais* e *paranormais* em várias localidades brasileiras, ao longo de quase um século. Semelhante a outros estudos, enfocando o surgimento da mesma classe de fotografias na Europa e nos Estados Unidos, essa pesquisa dá início a um levantamento de imagens ainda dispersas e pouco analisadas pela história da nossa cultura visual. São imagens que pretendem demonstrar a ocorrência de determinados fenômenos, sob determinadas condições, em determinados ambientes e, invariavelmente, na presença de testemunhas oculares e suas câmeras fotográficas.

O nosso campo de investigação foi delimitado a um grupo específico de fotografias, circunscrito às chamadas “fotografias de materializações”, de “ectoplasmias”, “fotografias de fantasmas”, registros de “poltergeist” e de “operações espirituais”, “fotografias do pensamento”, “fotografias da aura” e os fatos relacionados à paranormalidade (“ação sobre a matéria”, “levitação de corpos no espaço”), “fotografias de manifestações da Virgem”, “aparições de imagens em locais inusitados”, “pinturas e esculturas que vertem sangue ou lágrimas”. Por conta deste recorte, foram desconsideradas as demais imagens identificadas com outros grupos de forte apelo temático, como as “fotografias de ovnis”, “duendes”, “fadas” ou “monstros marinhos” que, à exceção das fotografias de discos voadores, são praticamente inexistentes no Brasil.

Até aqui o estudo dessa iconografia revelou a existência de um gênero predominante ao longo do século XX, que é o da produção de fotografias de “materializações espirituais”. Esse gênero, tradicionalmente ligado à prática do Espiritismo no país, documenta a corporificação de “espíritos” de pessoas falecidas, (embora possam ocorrer também a materialização de “duplos” de pessoas vivas), produzidas a partir de uma substância conhecida como *ectoplasma*, que seria expelida pelo corpo dos *médiuns*, personagens *sensitivos* que atuam como mediadores dos fenômenos. Essa substância é o material do qual as “entidades espirituais” se utilizam para adquirir uma forma tangível e sensível no mundo, manipulando-a e dando-lhe forma como um ceramista ao barro. Essa substância ectoplasmática teria a capacidade de adquirir a forma de partes do corpo ou do corpo completo de um “espírito”, sendo ainda susceptível aos efeitos da luz - o que faz com que a maioria das “sessões de materialização” ocorram no escuro - e por isso, as *fotografias dos espíritos* diferem daquelas conhecidas meramente como “fotografias de fantasmas”, registros de aparições “normalmente” tomadas em espaços

exteriores como parques, cemitérios, igrejas ou casas assombradas, feitas à luz do dia ou sob a luz artificial.

Porém, no início deste novo século, surge uma outra modalidade fotográfica de aparições, agora ligada à prática devocional cristã e, mais especificamente, ao contexto devocional mariano. Ao contrário das fotografias espíritas do século XX, divulgadas por meio de livros e revistas ligadas a essa fé religiosa, as fotografias de aparições marianas e seus correlatos (aparições luminosas em locais de devoção, registros de pessoas estigmatizadas, fotografias de pinturas e esculturas que vertem sangue ou lágrimas), são normalmente veiculadas por *sites* cristãos que, segundo nossa tese, reatualizam a prática fotográfica de captação de sinais, luzes ou cenas “milagrosas” e espirituais.

Como é do conhecimento de muitos, a invenção da fotografia, desde os seus primórdios, foi acompanhada de uma série de descobertas científicas feitas a partir da técnica fotográfica básica, como a descoberta dos Raios X, da microfotografia ou da fotografia astronômica, que foram paulatinamente desvendando aspectos da natureza visual, antes praticamente desconhecidos na cultura humana. Como o enfoque da história da técnica constitui normalmente o eixo de muitas pesquisas sobre a fotografia, optamos por uma análise menos extensa desse aspecto, uma vez que a história dos processos já foi bastante explorada. Exceções, naturalmente, foram feitas às técnicas que se propunham a alguma modalidade de captação de energias astrais, manifestações fantasmáticas e traços espirituais.

Aparentemente, em contraposição ao senso comum das escolhas acadêmicas no campo da pesquisa artística, esse estudo pretende trazer à luz um conjunto significativo de registros visuais surgidos no ambiente religioso e parapsicológico brasileiro. Mas tal como um fenômeno cultural característico do ocidente, essa produção fotográfica não se restringe apenas aos círculos espiritualistas, cristãos ou parapsicológicos e, muito menos, a um fenômeno típico do século XIX e início do século XX. Mesmo nos dias de hoje a produção dessas imagens e as referências ao seu universo “transcendental” continuam sendo exploradas pela indústria cinematográfica, pela televisão, pelo mercado editorial e pelas práticas curatoriais e museológicas, uma vez que nos últimos anos o volume de exposições, teses, artigos e resenhas em revistas especializadas só têm aumentado nos Estados Unidos e na Europa. Com isso, o que se percebe é que os países do hemisfério norte vêm investindo de forma organizada e sistemática na valorização de seus acervos fotográficos, dando notoriedade aos seus fotógrafos, divulgando o trabalho de pesquisadores, artistas e historiadores, por meio de grandes exposições nacionais e internacionais, invariavelmente acompanhadas de extenso material documental.

No Brasil a maioria dos trabalhos que se aproxima desse tema,

ou que ao menos o tangencia, provém do campo da sociologia e da antropologia, especialmente da área dos estudos da religião. À falta de pesquisas no campo da arte e da cultura e a inexistência de um acervo público ou privado dessas fotografias, despertaram minha atenção para a urgência de um primeiro trabalho sobre o tema. Inspirando-me em autores e curadores recentes como **Krauss** (1992), **Fischer** (1995) e **Chéroux** (1998) procurei descrever como a relação entre fotografia, ciência e o espiritualismo influenciaram a construção de um “imaginário transcendental” mediado por aparelhos produtores de imagens técnicas (fotografia, filme, vídeo), como também por meio de outros aparelhos de captação eletromagnética das ondas existentes no *éter* como o rádio, telefone e os atuais computadores.

Representantes de um novo domínio desse imaginário, essas fotografias são porta-vozes do chamado Espiritualismo Moderno que surge no Ocidente ao final da primeira metade do século XIX e que encontrou no Brasil, no contexto do Espiritismo, um terreno particularmente fértil para o seu desenvolvimento, como também um contexto crítico implacável, especialmente manifestado pela Igreja Católica e pela imprensa brasileira nos anos 60. Tais imagens irão se contrapor ao monopólio mantido pela Igreja sobre as representações do mundo espiritual durante séculos e o fazem apoiadas em suas bases científicas, rejeitando a noção de “milagre”. Dessa forma o Espiritismo irá construir suas imagens de referência no campo religioso a partir de modelos de origem cristã, tal como analisa Sandra **Stoll** (2003) em seu estudo sobre o Espiritismo no Brasil e que relaciona a figura e a vida de Chico Xavier aos modelos de santidade oriundos do catolicismo.

A realização deste segmento do projeto, que enfoca o levantamento dessas imagens e a criação de um conjunto iconográfico representativo, se deu pela consulta de fontes diversas, especialmente de livros escritos sobre os personagens responsáveis pela produção dessas imagens que, raramente, chegaram a fornecer dados muito precisos sobre as condições em que essas fotografias foram obtidas. Como o material fotográfico original é de difícil acesso e não raro, impossível de ser localizado, assim como as referências sobre fotógrafos, locais de produção e datas de produção desses registros, a solução encontrada ao longo deste trabalho foi a de centrar a coleta do material fotográfico *publicado* em livros e revistas no Brasil desde o início do século XX. Por isso a bibliografia consultada foi, em grande parte, restrita às publicações acompanhadas por imagens, descartando-se aquelas que simplesmente discutiam a existência dessas fotografias sem reproduzir qualquer uma delas. Naturalmente que exceções foram feitas às obras dos autores que são referência para a compreensão desse universo, como a do *codificador* do Espiritismo Allan **Kardec**, a

do escritor Arthur Conan **Doyle**, ou a do famoso cientista do final do século XIX, Willian **Crookes**; além de outros escritores, teóricos e estudiosos do assunto. Dessa forma, o trabalho se encaminhou para uma análise das imagens inseridas nos meios de comunicação de massa, como o livro impresso, as revistas periódicas e a internet, constituindo um acervo significativo de reproduções veiculadas pelo mercado editorial e pela rede telemática existentes no Brasil.

Os motivos para essa opção, também encontraram sustentação no trabalho de Sandra Stoll ao analisar a história do consumo literário no contexto do Espiritismo e do Espiritualismo Moderno, para os quais a produção literária foi um importante acessório na veiculação das idéias, práticas e valores difundidos por essas correntes (2003: 27-32). Stoll oferece diversos indicadores, também discutidos por outros autores, de como a literatura filosófico-religiosa vinha conquistando um espaço significativo no mercado editorial europeu já ao final do século XIX, resultado de uma mudança ocorrida a partir da segunda metade do século XVIII, que marca o surgimento de uma nova sensibilidade literária, de um novo público-leitor, simultaneamente ao declínio da literatura bíblica naquele período (2003: 30). No Brasil os números relativos às publicações da literatura espírita e mediúnica<sup>1</sup> nos dão uma certa idéia do volume de obras e da extensão do mercado editorial desse segmento, como também de sua conseqüente divulgação entre os leitores. Portanto, nos parece plausível afirmar que a divulgação do universo fotográfico aqui estudado, por meio de edições de livros e revistas de grande tiragem, vai tornar essas fotografias em um fenômeno de comunicação de massa.

E se essa produção fotográfica parecia restrita apenas a um determinado período em que essas “experimentações” espíritas foram divulgadas, como instrumento de afirmação dessa prática confessional (cujas imagens são encontradas em publicações até o final dos anos 90 do último século), nos primeiros anos deste novo milênio, iremos identificar uma nova proliferação de imagens que documentam as supostas “aparições espirituais” agora no contexto do catolicismo. São fotografias feitas, em sua grande maioria, por devotos e peregrinos anônimos em visita aos locais em que se atribuem aparições da Virgem Maria, normalmente descritas por *videntes sensitivos* - um equivalente aos “médiuns” espíritas. Essas fotografias acabam revelando, muitas vezes, aparições luminosas, reflexos imprevistos e indícios de uma “manifestação divina” captados pela câmera, e normalmente despercebidas pela visão direta no tempo e no espaço em que foram registradas. Se na prática da materialização ocorrida nos círculos espíritas, via-se uma presença de uma “entidade espiritual” no tempo e no espaço do mundo dos vivos, no novo misticismo fotográfico Católico, o “milagre” se dá pela aparição luminosa fugaz ou pelo surgimento de traços da “divindade” em superfícies inusitadas como vidros de

1. “O termo literatura espírita é aqui empregado para designar as obras de Allan Kardec e dos intelectuais do Espiritismo. Por sua vez, literatura mediúncia designa a produção psicografada dos médiuns, cujas obras são consideradas como de autoria ‘dos espíritos’” (Stoll, 2003: 67).

janelas, paredes de concreto e até mesmo num sanduíche de queijo. Esse universo fotográfico encontrou na internet o local por excelência de sua divulgação e de afirmação entre os crentes. O “Kodak catolicismo”, definido por Jessy **Pagliarioli**<sup>2</sup>, da Universidade do Colégio de St. Michael, na Universidade de Toronto, tem-se expandido de forma vertiginosa e não deixa de ser notável a crescente adesão de crentes pela “postagem” de imagens nestes *sites*, identificadas ao longo dessa pesquisa. O Brasil, como um país cuja tradição cultural é caracterizada por Cândido **Camargo** como “impregnada de um estilo sacral de compreender a realidade” (*Apud*. Stoll, 2003: 54), se lança com todo vigor nessa nova fase de registros de aparições “divinas” reveladas pela fotografia, enriquecendo ainda mais este, que é um campo em expansão para nossas pesquisas. E neste contexto não podemos deixar de considerar que, sintomaticamente, depois de décadas, hoje a Igreja Católica se vê forçada a conviver com a mesma classe de imagens, agora produzidas por seus fiéis, que antes foram motivo de escárnio contra certas práticas ocorridas no seio do Espiritismo no Brasil.

Ainda no exame de qualificação desta tese eu havia proposto um estudo que iria procurar relacionar este universo imagético com a produção de artistas brasileiros cujos trabalhos de fotografia estariam, de forma direta ou indireta, em diálogo com esse universo iconográfico. Nesse intento, eu me baseava em modelos já propostos por curadores alemães, americanos e franceses e apresentados em exposições realizadas nos últimos dez anos em seus países, que buscavam por meio da arte, uma forma de “atualizar” a discussão sobre a representação do invisível, a presença de traços da fé e da crença no transcendental, além de uma paródia sobre tudo isso, segundo uma ótica contemporânea. Da mesma forma essa proposta inicial estava baseada num diálogo entre a foto-arte contemporânea e a fotografia leiga produzida nos círculos espiritualistas de então. Minha primeira tese era de que essa fotografia, produzida com objetivos “reveladores” da presença de “espíritos” no mundo concreto, traria o germe de uma estrutura visual que mais tarde iria se manifestar abertamente na fotografia produzida pelos artistas a partir da segunda metade do século passado. Em muitas obras fotográficas daquele período, como nos dias de hoje, o “mal fotografado”, o “erro”, as imagens fora de foco, os contornos imprecisos, o registro de situações aparentemente improváveis, ou simuladas, apresentam uma grande semelhança com os “difíceis” registros de fantasmas e aparições que circulavam pelo país num circuito editorial de alcance nacional.

Fui, no entanto, advertido por todos os membros da banca de qualificação que tal projeto, dada a sua extensão e espessura, iria cindir inevitavelmente, esse trabalho em dois. E embora essas relações entre a fotografia dos espíritos e uma fotografia que irá se

2. Jessy Pagliaroli. “Kodak Catholicism: Miraculous Photography and its Significance at a Post-Conciliar Marian Apparition Site in Canada”. *Canadian Catholic Historical Association: Historical Studies*, n. 70, 2004: 71-93.

desenvolver no domínio das artes visuais ainda se afigure como um projeto plenamente realizável, resolvi abandoná-lo por falta de tempo e fôlego para esse empreendimento, nos limites impostos para a finalização da tese.

Porém, mesmo correndo o risco de redigir um trabalho que tivesse a sua unidade aparentemente dividida pela aproximação de dois temas distintos, a minha opção foi a de, então, apresentar uma análise da poética visual, identificada na minha produção artística, considerada a partir do final dos anos 70 até os dias hoje, como uma base de referência para o trabalho de pesquisa desenvolvido nessa tese. Portanto, na segunda parte do trabalho irei tratar de algumas aproximações possíveis entre o universo visual encontrado nas fotografias espíritas, paranormais e marianas e uma produção artística que tem em vista “tornar visível o normalmente invisível”, assim como revelar formas de comunicação que podem ser associada às práticas da telepatia e do “contato com os espíritos”. Para operar com essas aproximações, reuni vários trabalhos que podem ser entendidos como os fundamentos do meu interesse pela pesquisa desse fenômeno fotográfico no Brasil e como uma faceta do trabalho do “artista pesquisador”. Em linhas gerais, essa produção artística é focada na representação do invisível e do imponderável, tema que foi objeto de minha dissertação de mestrado em poéticas visuais, apresentada na Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia (Kunsthochschule für Medien Köln), na Alemanha, em 1997. Aquele trabalho resultou na produção de uma série de fotografias, instalações ambientais e na edição de um livro, de tiragem reduzida, que reúne imagens, textos e os registros do processo de investigação técnica e criativa, realizados na escola alemã. Além disso, faço ainda uma revisão de algumas obras produzidas nas décadas de 80 e 90, cujo foco girava em torno da chamada “arte e tecnologia”, baseada em pressupostos que visavam a descoberta de novas possibilidades expressivas a partir do uso dos novos meios de comunicação. Esse projeto tinha em vista a produção de uma forma de arte que não mais dependia do espaço físico para sua apresentação e propunha sua transmissão simultânea para diferentes espaços, cobertos pela rede telecomunicativa. Estas obras evocavam as idéias da simultaneidade e da “telepresença”, da mesma forma que procuravam aprofundar o discurso de uma “desmaterialização da obra de arte”, não mais circunscrita aos limites da matéria, mas transformada em pura informação, em energia circulante e irradiante.

Além das obras telecomunicativas, discuto também como a minha primeira intenção de fotografar uma série de esculturas de irradiação de calor, ao final dos anos 80 e início dos anos 90, me levaram a pesquisar as tecnologias viáveis para a captação daquela “aura quente” em torno dos objetos que, para além de sua própria materialidade, se expandiam no espaço por meio de ondas de calor invisíveis aos nossos olhos, mas sensíveis aos sentidos da pele. Nesse

mesmo período, a criação de uma escultura de levitação magnética, previa também não só a discussão de um tema clássico no campo da escultura, o da “libertação da escultura da base”, mas também insinuava equiparar a prática artística à prática dos médiuns e gurus, “capazes” de colocar seus corpos num estado de imponderabilidade, vencendo a força da gravidade e se libertando das amarras do peso.

Essas duas séries me deram sustentação para continuar as pesquisas em torno das dimensões normalmente inapreensíveis aos sentidos, até o ano de 1988, quando recebi o professor Vilém **Flusser** para uma visita em meu ateliê em São Paulo, acompanhado do professor Gottfried **Jäger**, titular de uma importante escola alemã no campo da fotografia experimental. Esse fato possibilitou minha ida para a Alemanha em 1991 quando me iniciei na prática da fotográfica a cores, aperfeiçoando meus conhecimentos técnicos e conceituais dessa linguagem. Uma vez na Alemanha, realizei em conjunto com o artista japonês Morio **Nishimura**, um trabalho que eu considero ser o mais emblemático desse período, que foi a criação de uma rede comunicativa entre duas localidades ao norte e ao sul da Europa conectando, sem o uso de tecnologias conhecidas, a pequena localidade de Lieksa, na Finlândia e a ilha de Amorgós, na Grécia. A partir desse trabalho e com a minha posterior admissão (em 1994) ao curso de mestrado na escola de Colônia, pude então inaugurar todo um novo conjunto de obras que continuam em desenvolvimento até o presente e cujos ecos ressoam nessa pesquisa de uma fotografia voltada para os aspectos menos tangíveis e prováveis da realidade.

Essa segunda parte da tese foi intitulada O Gabinete Fluidificado, termo emprestado do francês Louis **Darget** (1847-1923), considerado um dos maiores colecionadores de fotografias fluídicas e espíritas de seu tempo. Ao me aprofundar nessa pesquisa, certos temas identificados na minha produção artística foram se revelando em diálogo com muitas das categorias encontradas no universo da fotografia dos espíritos, que serão apresentadas cronologicamente, enfocando trabalhos em xerox, esculturas, arte comunicativa, instalações ambientais, arte sonora e vídeo. Ainda neste diálogo com Darget, considero que todo o levantamento do material iconográfico adquirido ao longo dos quatro anos de pesquisa, se constitui hoje numa coleção de imagens até agora não reunidas nos estudos da fotografia e da religião no Brasil. Com isso espero que essa pesquisa possa ser um estímulo ao aprofundamento dos estudos desses “mistérios” fantasmáticos aprisionados pelos saís de prata de ontem e pela ordem numérica dos pixels de hoje.

## PARTE 1

### CAPITULO I UM CANAL ENTRE O AQUI E O ALÉM

#### 1.1 O ADVENTO DO ESPIRITUALISMO MODERNO E DO ESPIRITISMO

Todo o fenômeno que iremos analisar a partir daqui, teve início num contexto de época de meados do século XIX nos Estados Unidos e na Europa, período que marca o surgimento do chamado Espiritualismo Moderno, um movimento baseado na crença do contato com os espíritos dos mortos, que nasce e se propaga rapidamente dos EUA para a Europa e demais continentes. Na França, o Espiritualismo irá influenciar decisivamente o pedagogo francês Léon-Hyppolyte Denizard Rivail que em 1857, sob o pseudônimo de Allan Kardec, publica o seu *O Livro dos Espíritos*, marcando o nascimento do Espiritismo “caracterizado como uma ciência, uma filosofia e uma doutrina”.

A história que antecede os fenômenos tratados neste trabalho é descrita pelos historiadores do Espiritismo como “a fase de incubação do Espiritualismo Moderno e do futuro Espiritismo na Europa”<sup>3</sup>, que remonta ao final do séc. XVII, com a obra de Emanuel Swedenborg (1688 - 1772) e mais tarde com a obra de Franz Anton Mesmer (1734 - 1815). Swendenborg, que, em estado de transe, inaugura a comunicação com os “espíritos”, chegou a descrever a estrutura do mundo espiritual, onde os “desencarnados” continuariam a viver tal como na Terra. Mesmer irá publicar em 1779 o seu “*Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*”, em que é narrada a descoberta do *magnétisme animal*, um fluído universal orgânico, uma força magnética que flui por todo o espaço e que também se encontra no corpo humano<sup>4</sup>.

Além dos vários antecedentes históricos, invariavelmente citados pela literatura espírita, considera-se que o Espiritualismo Moderno tem início em março de 1848, com os primeiros contatos entre um “espírito” e as jovens filhas da família Fox, fazendeiros metodistas da localidade de Hydesville, no Estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Esses contatos se davam por intermédio das jovens Kate e Margaret Fox, na forma de batidas no interior da residência (conhecidos por “*raps*”) que, aos poucos, foram se estruturando como uma comunicação “telegráfica”, onde a cada batida correspondia uma resposta, dada em números, na forma de “sim” ou “não”. As manifestações daqueles misteriosos sons convenceram a família Fox e os seus vizinhos que aquelas pancadas, vindas das paredes e dos móveis, deveriam ser produzidas por alguma forma inteligente

3. Wantuil, Zêus. “As mesas girantes e o Espiritismo”, Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, [1958] 1978: 7.

4. Krauss, Rolf H. “*Jenseits von Licht und Schatten*”. Marburg: Jonas Verlag, 1992:21. Ver também a interessante narrativa de Stefan Zweig sobre a história do “mesmerismo”, no livro “*A cura pelo espírito*”, tomo IV das Obras Completas, [1930] 1956: 19-102.

incorpórea presente na casa. Tornára-se evidente para todos, que ali, havia sido aberto um canal telecommunicativo entre este mundo e o mundo do além, cujas “antenas” eram aquelas duas meninas. Com o passar do tempo, as comunicações foram se aperfeiçoando: “dizendo em voz alta o alfabeto, convidava-se o espírito a indicar por *raps*, o (no) momento em que fossem pronunciadas, as letras que, reunidas, deviam compor as palavras que [o espírito] queria dizer. Estava descoberta a “telegrafia espiritual” (Wantuil, [1957] s/d: 6).

Como iremos notar em várias mensagens ditadas pelos “espíritos”, como também pelas “aparições” da Virgem Maria, há uma constante solicitação dos médiuns, ou dos videntes (da Virgem), que divulguem as mensagens recebidas e façam demonstrações públicas dessas comunicações. As irmãs Fox foram, dessa forma, intimadas pelos “espíritos” a realizar uma reunião pública na cidade de Rochester, onde em 1849 o *Corinthian Hall* recebeu na primeira noite, cerca de 400 pessoas para ouvir aqueles ruídos misteriosos. Foi escolhida uma comissão formada por céticos, encarregada de vistoriar o lugar e as meninas, tendo em vista impedir qualquer insinuação de fraude. Esse grupo deveria relatar suas impressões na noite seguinte, quando seria realizada uma segunda demonstração. Essa comissão se julgou incapaz de apontar qualquer indício de truque, e por isso mesmo, foi criada uma segunda comissão que, por sua vez, na falta de evidências contra as adolescentes, redigiu o seguinte relatório: “os sons tinham sido ouvidos e uma investigação completa tinha mostrado que nem foram produzidos por máquina, nem pela ventriloquia, embora não tivéssemos podido determinar qual o agente que os teria produzido” (Doyle, [1926] 1978: 88). Em pouco tempo a febre do contato com os “espíritos” se espalhou e esse fenômeno marca o nascimento de uma nova religião no sistema de crenças da sociedade norte-americana, baseada no pressuposto da imortalidade da alma e da comunicação entre vivos e mortos. Em 1855 cerca de um milhão de pessoas, de uma população de 28 milhões, estavam convencidas desta nova realidade de comunicação com os espíritos<sup>5</sup>.

Tanto o chamado Moderno Espiritualismo como o Espiritismo kardecista, podem ser entendidos como movimentos filosófico-religiosos, no interior dos quais a ciência e a tecnologia da época eram vistas como meios portadores das revelações espirituais que confirmam a realidade das mensagens transmitidas pelos “espíritos”. Sobre isso **Wantuil** e **Thiesen** (1980, V.III: 19) escreveram que

“é interessante observar que o aparecimento do Espiritismo no planeta só se deu após a grande revolução dos transportes e das comunicações na primeira metade do século XIX. O trem, o telégrafo elétrico, o cabo submarino, o aperfeiçoamento contínuo das máquinas impressoras, todos esses progressos vieram con-



Irmãs Fox, Hydesville, 1848.

5. “Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900 - 1915”. (catálogo) Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1995: 65.

correr para a circulação mais rápida e econômica das idéias, propiciando um intercâmbio cultural de maior envergadura”.

Os meios de comunicação que encurtavam distâncias, unindo continentes e extensões territoriais numa velocidade e num tempo jamais vividos, irão servir de metáfora e, mais que isso, de modelos para o desenvolvimento de uma nova mentalidade aberta ao desvendamento da tênue e sensível vida espiritual mediada por uma nova ciência. O Espiritismo já havia sido definido por Allan Kardec como um movimento “aberto às conquistas científicas” e, portanto, aberto ao uso da técnica para a *revelação* dos seus pressupostos doutrinários. Nesse âmbito, a fotografia, o primeiro meio de produção inteiramente automático da imagem - uma síntese de teorias e práticas científicas tornadas visíveis numa imagem - será o instrumento que irá ampliar a capacidade do olho humano em “ver melhor”, desvendando aquilo que nossos sentidos naturais nem sempre conseguem alcançar. O *olho que não alucina*, teria a capacidade de registrar na superfície do filme - protegido pelo interior obscuro da câmera - os movimentos invisíveis para o olho humano, da presença de parentes ou amigos já falecidos, ao nosso lado, no mundo. “A fotografia espírita traz a prova da realidade objetiva da aparição: Os aparelhos fotográficos não estão sujeitos a alucinações” - esta será a frase mais repetida em todas as argumentações em defesa dessas fotografias, nas inúmeras vezes em que elas foram contestadas.

Assim a capacidade da câmera fotográfica em registrar a presença dos espíritos já a tornava um meio “assombrado” (“*haunted media*”) como a define o historiador norte-americano Jeffrey Sconce<sup>6</sup>. Em seu estudo, Sconce propõe uma interessante história cultural da “telepresença”, que se inicia, com a coincidência do surgimento do telégrafo e do Moderno Espiritualismo, na mesma década em meados do século XIX. O telégrafo era um meio “mágico” que permitia o contato entre pessoas separadas por grandes distâncias de forma instantânea, quase “onipresente”, estando “aqui e lá” simultaneamente, ocupando uma dimensão material e outra que prescindia do meu corpo.

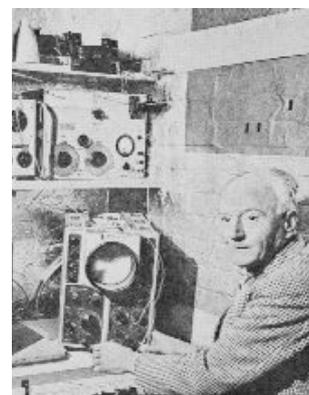
Isso teria servido, naquele momento, como uma metáfora para o contato com os espíritos dos mortos por meio de uma “telegrafia espiritual”, assim como ao final do século a descoberta dos *Raios X* por **Roentgen**, na Alemanha, irá servir de inspiração para um outro olhar em busca do mundo invisível, agora possível por meio de uma técnica fotográfica com o poder de penetrar a matéria. Kardec havia escrito anos antes que:

“O microscópio nos revelou o mundo dos infinitamente pequenos do qual não suspeitávamos; o Espiritismo, auxiliado pelos médiuns videntes, revelou-nos o mundo dos Espíritos que também é uma das forças ativas da natureza. Com a ajuda dos



Iluminação e ascensão celeste

6. Jeffrey Sconce. “Hanted Media: Electronic presence from telegraphy to television”. Durham; London: Duke University Press, [2000] 2005.



n Herbert mostra aqui alguns de seus detectar fantasmas.

médiuns videntes, pudemos estudar o mundo invisível, iniciarmos-nos em seus hábitos, como um povo de cegos poderia estudar o mundo visível com o auxílio de alguns homens [e mulheres] que gozassem da vista". (Kardec: 102).

Em decorrência desse aperfeiçoamento técnico da percepção humana, os primeiros contatos com a dimensão "espiritual", ocorridos por meio de "*raps*", na casa de madeira da família Fox, rapidamente foram identificados como uma "telegrafia espiritual". Segundo Sonce, livros espiritualistas famosos na época como "*A telegrafia celestial*" e jornais como "*O mensageiro espiritual*", freqüentemente evocavam o conhecimento popular que se tinha do telégrafo eletromagnético de **Morse** para explicar o funcionamento do contato espiritual. Além do que, a mais importante fantasia associada ao telégrafo era a noção de que a mente e o corpo podem se separar e que o telégrafo poderia promover temporariamente esta separação, tendo em vista o deslocamento da consciência à distância (Sonce [2000] 2005: 8-9 e 240).

Mais tarde com o desenvolvimento da telegrafia sem fio e o surgimento do rádio, a idéia da existência de um canal "etéreo" (pelo *éter*) irá reforçar ainda mais o imaginário popular sobre as possibilidades de uma "rádio mental" ou da telepatia. Em decorrência disso, serão muitos os radioamadores que irão começar um rastreamento do espaço etérico em busca de vozes distantes deste mundo ou do além. Essa foi, certamente, a tônica da experiência das gerações do final do século XIX e início do século XX, ao ouvir um aparelho de rádio e captar as vozes irradiadas de países distantes. Técnicas de captação radiofônica, como aquelas conseguidas por meio do "rádio Galena" ou "rádio de Cristal", um conjunto formado por bobinas, antenas, fones de ouvido e componentes tão sensíveis que não necessitam de uma fonte de energia elétrica para funcionar, tiveram seu papel na construção de um imaginário que associa a tecnologia das telecomunicações à nova sensibilidade anunciada pelos médiuns.

Na segunda metade do século XIX o novo espiritualismo veio acompanhado de uma série de transformações sociais que deixaram marcas profundas na sociedade da época, com reflexos até os dias de hoje. Além do surgimento de uma nova classe de tecnologias, Ann **Braude** afirma que o espiritualismo (como é conhecido nos países de língua inglesa), se mostrava irresistível para milhares de norte-americanos, por representar uma rebelião contra a idéia da morte e uma revolta contra a autoridade e a opressão instituídas pelos papéis reservados a homens e mulheres sob a tutela repressiva da Igreja. Já em 1880, o movimento pelo voto feminino assinalava que "a única seita religiosa no mundo [...] que reconhece a igualdade da mulher é o espiritualismo [...]. Eles sempre assumiram que a mulher é um meio

[médium] de comunicação entre o céu e a terra”<sup>7</sup>. Enquanto outros grupos religiosos viam as diferenças de gênero, raça e classe como determinações divinas, os espiritualistas se diferenciavam, não apenas por reconhecer a igualdade dos gêneros, como também encabeçavam as mais radicais propostas de mudanças e reformas sociais do seu tempo (Braude, pgs: 2-3).

Essas reformas incluíam o movimento pela abolição da escravidão, o apoio aos pobres das zonas rurais e trabalhadores urbanos, a crítica ao casamento, como a instituição de formas pouco ortodoxas de diagnose e tratamento de saúde. “Os espiritualistas [...] denunciavam a autoridade das igrejas sobre os crentes, dos governantes sobre os cidadãos, dos médicos sobre os pacientes, dos senhores sobre os escravos e, sobretudo, do homem sobre a mulher (Braude [1989] 2001: 56).

Neste pano de fundo o Espiritualismo Moderno se desenvolveu como um importante movimento político-social-religioso que irá dar um novo sentido à existência de personagens, antes considerados doentios ou possuídos por forças maléficas, como os dotados da capacidade de “clarividência”, da capacidade de se comunicar com os “espíritos”, de realizar viagens “ao mundo dos mortos”, ou simplesmente entrar em transe e demonstrar habilidades e conhecimentos estranhos à sua condição social ou cultural. Por isso os historiadores norte-americanos são unânimes em afirmar a importância desse novo papel exercido pela mulher<sup>8</sup> - um canal privilegiado de contato entre o mundo visível e o invisível, expresso na forma da “fala mediúnica”, da “escrita automática”, ou ainda nas sessões de “dança das cadeiras” e até mesmo, de levitação de mesas e outros objetos.

O fenômeno conhecido como “as mesas girantes” foi um grande sucesso de salão da segunda metade do século XIX e se difundiu tanto na América do Norte quanto na Europa, entre 1848 e 1870, tendo se tornado motivo de investigação de vários cientistas e estudiosos, em busca das causas do movimento desses objetos sem a ação visível de qualquer agente físico. A técnica mais comum de evocação deste fenômeno consistia em colocar os participantes sentados em círculo ao redor de uma mesa, com as mãos colocadas sobre ela. Segundo os relatos de época, ao cabo de alguns minutos o móvel começava a tremer lentamente para logo depois girar com velocidade (Wantuil, 1978: 34). Foi esse fenômeno que levou Allan Kardec a formular sua teoria dos espíritos. O “decodificador” da doutrina pesquisou essas manifestações ao longo de dois anos, tomando parte nas sessões promovidas por diversos médiuns, nas quais ele questionava os “espíritos” sobre temas ligados ao destino da alma humana e cujos resultados foram depois sistematizados e organizados na forma de perguntas e respostas, que deram origem à sua primeira obra *O livro dos Espíritos*, publicado em 1857<sup>9</sup>.

7. *History of Woman Suffrage*, 4 vols. Rochester, NY: Fowler & Well, 1881-1902, 3: 530. *Apud* Braude, Ann. “Radical Spirits: Spiritualism and women's rights in nineteenth-century America”. Bloomington: Indiana University Press, [1989] 2001: 2.

8. “Significativamente, desde o início do movimento, os Espiritualistas associaram o poder mediúnico às mulheres e especialmente às adolescentes” (Sonce [2000] 2005: 26).

9. Ao analisar as relações entre a obra de Kardec e outros autores europeus que também tornaram-se best-sellers na época, pela publicação de temas relacionados ao misticismo, espiritualismo e ciências ocultas, Sandra Stoll afirma que tanto na obra de Kardec, quanto em alguns livros de Helena Blavatsky, autora d'A doutrina secreta, de 1888, “a exposição dos temas doutrinários segue [...] o modelo religioso [...] [ao adotar] o esquema de perguntas e respostas, como estratégia textual, reproduzindo um modelo consignado nos livros de catecismo [...]” (2003: 35 e 38).

## 1.2 “O LIVRO DOS MÉDIUNS” E OS PRESSUPOSTOS DA FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS

Se *O livro dos Espíritos* (1857) é a obra fundamental da filosofia e da ciência de Allan Kardec, o seu *O livro dos médiuns*, publicado em 1861<sup>10</sup>, é um guia que contém ensinamentos sobre “a teoria de todos os gêneros de manifestações [e] os meios de comunicação com o mundo invisível”, além de indicações para o desenvolvimento da mediunidade e sobre a prática do Espiritismo. Esse livro, publicado no mesmo ano<sup>11</sup> em que o fotógrafo norte-americano William Mumler inicia a sua produção de retratos com a presença de “extras espirituais” nas chapas, apresenta uma classificação de fenômenos que representam todo um elenco de *temas* recorrentes na fotografia espírita, parapsicológica e, curiosamente, na mais recente fotografia de aparições cristãs.

*O livro dos médiuns* trata, portanto, de um conjunto de manifestações que encontraremos visualmente representados nas fotografias que serão produzidas tanto nos Estados Unidos, como na Inglaterra, na França e no mundo todo, daquele século em diante. O livro descreve várias fenomenologias, entre eles as *manifestações físicas* das “mesas girantes”, a movimentação e levantamento de objetos, a produção de ruídos e a alteração da massa dos corpos. As chamadas “manifestações físicas espontâneas”, incluem objetos que são atirados, fenômenos de transporte, ruídos e perturbações (“*poltergeists*”). Outras constatações dizem respeito à formação espontânea de objetos tangíveis e sobre a modificação das propriedades da matéria<sup>12</sup>.

O capítulo do livro dedicado às “manifestações visuais”, que mais interessam aos objetivos desse trabalho, trata da materialização dos espíritos, das condições de sua ocorrência, de sua aparência, sua penetrabilidade (a forma como “nenhuma matéria lhe causa obstáculo”), além dos efeitos óticos denominados “espíritos glóbulos”, meras manchas presentes ao “humor aquoso dos olhos” que se interpõe à visão e que, para muitos, se assemelham à “espíritos de movimentos mecânicos” (Kardec, [1861] 1966: 93-106). Ainda no campo das manifestações visuais *O livro dos médiuns* descreve os casos de “bi-corporeidade” e “transfiguração”, onde no primeiro uma pessoa “encarnada” pode ter a sua projeção semi-material (ou “perispírito”) tornada momentaneamente tangível e visível ao seu lado, ou à distância. Na “transfiguração” ocorre uma mudança de aspecto de um corpo vivo, a ponto de tornar-se irreconhecível. (Kardec: 115-117). A descrição dessas fenomenologias, aponta para uma grande semelhança com as características iconográficas de muitas das primeiras fotografias produzidas pelo “médium fotógrafo” pioneiro, William Mumler:

10. A data de “janeiro de 1861” figura na obra de referência de diversos autores brasileiros e franceses, como em inúmeros sites espíritas. No entanto a *Revue Spirite* na sua edição de janeiro de 1861 publica um anúncio de várias obras de Kardec, entre elas *O livro dos Médiuns* “em sua 3ª edição”. O próprio Kardec já havia citado o livro num artigo publicado na *Revue*, em fevereiro de 1860, sobre os “Espíritos Glóbulos” (Paris: *Revue Spirite*, n.2, 1860, pg. 39-40). Isso já seria prova suficiente do engano cometido quanto à data correta da primeira edição. No entanto, por falta de acesso a outros documentos que possam comprovar esse suposto erro, foi mantida a data internacionalmente divulgada até hoje.

11. *Idem*.

12. um tema que será melhor abordado, ao enfocarmos os registros fotográficos do médium brasileiro Thomas Green Morton.

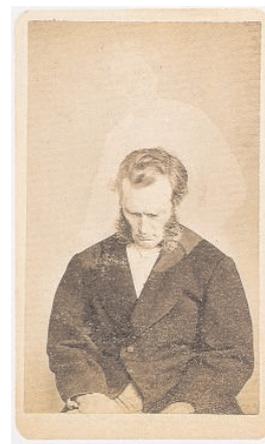
“As aparições propriamente ditas [...] apresentam-se geralmente sob uma forma vaporosa e diáfana, algumas vezes vagas e indecisas; é com freqüência, à primeira vista, um clarão esbranquiçado, cujos contornos se desenhavam pouco a pouco. Outras vezes as formas são nitidamente acentuadas e distinguimos os menores traços do rosto, a ponto de podermos fazer uma descrição muito precisa. Os modos, o aspecto, são semelhantes aos que o Espírito apresentava quando encarnado [...]” (Kardec: 101)

Em sua tipologia, Kardec descreve em detalhes, a constituição das aparições, “com seus membros inferiores menos desenhados, enquanto que a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, são sempre nitidamente formados”. É uma descrição que pode ser apontada como um “modelo” que será seguido pelos primeiros fotógrafos de espíritos da época como Mumler, nos Estados Unidos (1861), Frederick Hudson, no Reino Unido (inaugurando o movimento na Europa em 1872), Édouard Buguet, na França (1873) e até mesmo o maestro Ettore Bosio, no Brasil (1921). É como se o “codificador da doutrina espírita” pudesse também ser apontado como um “teórico da Fotografia dos Espíritos” num momento em que ela surgia nos EUA e se propagava para o mundo<sup>13</sup>.

Em sua tipologia, Kardec vai ainda tratar de vários aspectos intrigantes notados nessas imagens, como p.ex., o fato de os “espíritos” apresentarem-se *vestidos*. Sobre essas vestes, ele escreveu que “quanto às [suas] roupas, elas se compõem mais comumente de uma roupa, terminando em longas pregas flutuantes; é de resto, como uma cabeleira ondulante e graciosa ...”. Por outro lado, “os Espíritos vulgares, os que conhecemos, têm geralmente as roupas que usavam em sua última encarnação [...] assim um guerreiro poderá aparecer com sua armadura; um sábio, com livros; um assassino com um punhal, etc” (Kardec: 101-102)<sup>14</sup>. No “Laboratório do mundo invisível”, Kardec afirma que “as roupas parecem ser um costume geral no mundo dos Espíritos” e sua dúvida recai sobre a fonte dessa matéria utilizada para cobrir aqueles corpos transcendentais. Ele chega mesmo a especular se a matéria inerte não teria o seu equivalente etéreo no mundo invisível (tal como a matéria humana que se reduz ao espírito depois da morte), uma vez que os “espíritos” manifestam a sua capacidade de produzir matéria tangível e sólida, embora apenas momentaneamente. (págs: 118-119). E conclui que “o Espírito age sobre a matéria; ele tira da matéria cósmica universal os elementos necessários para formar à sua vontade, objetos, tendo a aparência dos diversos corpos que existem sobre a terra”.

Nessa sua conclusão Kardec não volta a tocar na questão singular da roupa e do tecido presente sobre os corpos espirituais, mas pela sua dedução aos “espíritos” é dada uma capacidade de manipulação plástica da matéria de fazer inveja aos artistas plásticos *encarnados*.

Na tentativa de esclarecer este, bem como outros temas do



13. Apesar de não concordar com a suposta data de 1861 para a primeira edição d'O livro dos médiuns, ela coincide com a data que inaugura a produção fotográfica de Mumler, o que não deixa de ser simpático, muito embora atribua-se o lançamento d'O livro em janeiro daquele ano, enquanto os historiadores apontam o início da produção de Mumler em outubro de 1861. Como o nome de Kardec raramente aparece nos estudos da fotografia espiritual nos EUA, não se pode concluir que o fotógrafo americano teria tido acesso ao Livro dos médiuns.

14. Embora Allan Kardec tenha escrito relativamente pouco sobre a fotografia - são raras as citações desse meio em seus escritos - é, mais uma vez, curioso notar que essa descrição sobre a materialização dos “espíritos”, com os objetos que remeteriam às suas atividades em vida, são muito semelhantes aos retratos de estúdio produzidos naquele período. É o que Annateresa Fabris identifica como a “criação de uma série de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa” (Fabris, 2004: 29).

Acima, cartão de visita do estúdio de Mumler com “espírito” visível.

universo dos “espíritos”, será comum encontrar nas análises dos muitos intelectuais do Espiritismo, uma recorrência à iconografia cristã, que procura um paralelo que explique o significado das “novas imagens”, surgidas no âmbito daquela ciência-religião emergente. Se procurarmos na história do cristianismo, referência sobre a existência de aparições espirituais vestidas com tecidos, nos deparamos, p.ex, com o episódio que é, segundo Ewa Kuryluk, “um dos mais sublimes do Novo Testamento”; o encontro entre o Cristo ressuscitado e Maria Madalena. Eles estão num jardim e Cristo *carrega uma enxada, vestido como um jardineiro*. Ela não o reconhece de imediato, mas quando o faz, Maria Madalena corre para abraçá-lo, mas é impedida pelo *noli me tangere* (João 20:17. grifo meu)<sup>15</sup>.

Outras passagens bíblicas, freqüentemente citadas pela literatura espírita, apontam para as muitas “provas de um diálogo com os espíritos” presentes na Bíblia, como também se referem à presença dessas aparições espirituais em trajes “celestiais”. A primeira delas trata do encontro de Abraão com três “espíritos”, ou “anjos”, que se apresentam como três homens e lhe anunciam o nascimento de seu filho Isaac (Gênesis 18:1-3); uma outra, trata da luta de Jacó com um “anjo” (Gênesis 32: 23-33); enquanto noutra passagem, Jesus dialoga com Moisés e Elias no alto de um monte, lugar por excelência das manifestações divinas, naquela que ficou conhecida como a “Transfiguração do Tabor”. Na companhia de Pedro, Tiago e seu irmão João, Jesus “transfigurou-se diante deles. Seu rosto brilhava como o sol e sua roupa tornou-se branca como a luz. Então lhes apareceram Moisés e Elias, conversando com ele...” (Mateus 17:1-3). Tais exemplos seriam, para os defensores do Espiritismo, uma “comprovação” da presença dos “espíritos” na dimensão concreta e tangível do mundo; uma prova de que vivemos o “reino de Deus na Terra”. Kardec e os espíritas recusam a denominação de *milagre* para tais eventos, argumentando que

“em seu significado primitivo e por sua etimologia a palavra milagre significa *coisa extraordinária*, coisa *admirável* de ver; mas esta palavra, como tantas outras, desviou-se do sentido originário e hoje se diz (segundo a Academia) ‘um ato de potência divina contra as leis comuns da natureza’ [...]. Nosso fim é unicamente demonstrar que os fenômenos espíritas, por mais extraordinários que sejam, não derogam de forma alguma estas leis, não têm nenhum caráter miraculoso, enfim que não são maravilhosos nem sobrenaturais. O milagre não se explica; os fenômenos espíritas, ao contrário, explicam-se da mais racional maneira [...]” (Kardec: 20).

É preciso, no entanto, destacar que para Allan Kardec, certos fatos descritos na Bíblia, como também narrados pela literatura religiosa só poderiam ser explicados em termos de milagres.

15. Ewa Kuryluk. “Santa Verônica e o Sudário: história, simbolismo, lendas e estrutura da imagem ‘verdadeira’”. São Paulo: Ibrasa, 1994: 275.



Fra Angélico. “Noli me tangere”

Que um homem realmente morto [...] seja chamado à vida por uma intervenção divina, isto é um verdadeiro milagre, porque é contrário às leis da natureza. Mas se este homem tem apenas as aparências da morte, se ele tem ainda em si, um resto de vitalidade latente e que a ciência, ou uma ação magnética chegue a reanimá-lo, para as pessoas esclarecidas é um fenómeno natural [...]. Que Josué, parando o movimento do sol, ou antes, da Terra, isto sim, é um verdadeiro milagre, porque não conhecemos nenhum magnetizador dotado de uma tão grande força para operar um tal prodígio” (Kardec: 20-21).

E como até aquele momento não circulavam ainda os registros fotográficos dos fenômenos de materialização, Kardec nem mesmo chega a citá-los nos capítulos sobre as “Manifestações visuais” e, tampouco, nas advertências relativas ao “Charlatanismo e prestidigitação, médiuns interesseiros e fraudes espíritas” (Kardec: 310-319). Mesmo assim, ele enumera todas as características daquilo que, mais tarde, viria a ser considerado o terreno mais pantanoso e propício às fraudes, o da Fotografia. Essencialmente ao tratar das “Fraudes espíritas”, Kardec afirma que “de todos os fenômenos espíritas, os que se prestam mais à fraude, são os fenômenos físicos, [...] primeiro porque se *dirigindo aos olhos* mais que à inteligência, são aqueles que a prestidigitação pode mais facilmente imitar [...]”. Segundo, porque, aguçando mais do que os outros a curiosidade, são mais próprios para atrair a multidão e, por conseguinte, mais produtivos” (Kardec: 315. grifo meu).

Kardec faleceu em 1869, portanto, alguns anos antes da chegada da Fotografia dos Espíritos à Europa (1872) e à França (1873). No entanto Clément Chéroux, cita que em 1863, ao chegar a Paris os ecos da “prática comercial de Mumler”, Allan Kardec escreveu um artigo na *Revue spirite*, em que ele se mostra interessado, porém cauteloso com a descoberta norte-americana<sup>16</sup>. “Uma descoberta dessas, se for real, teria seguramente conseqüências imensas [...] mas ela nos obriga a manter uma bem-vinda reserva [...]. Se o fato for verdadeiro ele pode vulgarizar-se e até lá precisamos manter a cautela quanto às histórias maravilhosas que os próprios inimigos do Espiritismo tendem a espalhar, fazendo-as parecer ridículas [...]”.

Mais à frente veremos que também Charles Richet, o pai da Metapsíquica, o cientista que pesquisou e batizou a substância ectoplasmática, também era reservado e crítico quanto a ação dos “inimigos do espiritismo” no interior do próprio movimento.

16. Allan Kardec, “Photographie des esprits”, *Revue spirite*, n. 3, março 1863, p. 93-95. O artigo não vem com assinatura, mas segundo Chéroux, normalmente os artigos escritos pela redação da *Revue* não eram assinados, embora tudo leve a crer que eles eram redigidos pelo redator chefe, Kardec, substituído depois de sua morte por Pierre Gaëtan Leymarie. (“*Le Troisième oeil, La photographie et l’occulte*”. Paris: Maison européenne de la photographie, 2004: 53-54). A coleção completa do ano de 1863 da *Revue* foi obtida por intermédio da Biblioteca Espírita Virtual de Obras Raras, onde é possível obter o arquivo completo da edição digitalizada.

### 1.3 A CÂMERA FOTOGRÁFICA COMO MÉDIUM

A fotografia já era, desde o seu surgimento, um “dispositivo maravilhoso” para todos os que viam em seu automatismo uma forma fiel de captação das imagens do mundo sobre uma superfície de metal polido. Oficialmente registrada em 1839 como uma invenção de **Daguerre**, a fotografia representa o advento do primeiro meio de produção *automática* da imagem, que assume gradativamente o papel de instrumento de medição, registro e arquivamento. Com este novo meio tem início a formação do que já foi chamado do *universo do fotografável*, composto por retratos, fotos de objetos, de arquitetura e fotografias de paisagens. E mesmo que muitos historiadores da fotografia sejam unânimes em afirmar que o uso da fotografia como protocolo científico era ainda restrito pouco depois de sua invenção, na França ela será empregada na prática da astronomia, da microscopia, da medicina e da fisiologia. Mesmo com esse déficit de aplicação efetiva, a fotografia beneficiou pelo seu uso a instituição de uma linguagem visual fundamentada numa aura de cientificidade (Chéroux: 47-48). Mas vale ressaltar que o historiador francês Michel **Frizot** afirma que “toda fotografia pode ser vista como uma imagem científica”, uma vez que ela é produzida por *instrumentos* cujos parâmetros são inteiramente controláveis e cujos resultados representam uma “medida do fenômeno luminoso”<sup>17</sup> (grifo meu).

Ao ser empregada no registro dos supostos fenômenos *paranormais*, a fotografia se tornou, no contexto dos nossos estudos, uma das muitas “provas objetivas” da existência da vida após a morte, ao revelar um campo de fenômenos invisíveis e muitas vezes impenetráveis aos sentidos humanos. Assim a Fotografia dos Espíritos pode ser entendida não apenas como uma modalidade fotográfica que procurava comprovar por meios técnicos a existência de manifestações espirituais, mas também como uma das formas que irão ilustrar a primazia do olhar como fonte de conhecimento dos fenômenos do mundo. Paralelamente ao surgimento das várias técnicas fotográficas que irão revelar aspectos “invisíveis” da natureza, como a microfotografia, a fotografia astronômica, a cronofotografia, ou os raios-X, a Fotografia dos Espíritos irá se ocupar em revelar toda uma classe de fenômenos normalmente desqualificados pela pouca nitidez de seus registros, por sua imprecisão diáfana e pela sua temática extravagante.

Ainda segundo Frizot, no século XIX as funções de registro e de medida serão as principais no emprego da fotografia, incondicionalmente aceitas ainda nos dias de hoje dada sua suposta “objetividade”. Muito rapidamente os cientistas perceberam que a fotografia seria um meio muito adequado para registrar e arquivar informações sem grandes esforços, permitindo um aumento vertiginoso das coleções de dados sobre a natureza e a cultura

17. Michel Frizot, “Das absolute auge. Die Formen des Unsichtbare”, in Frizot (org.) Neue Gueschichte der Fotografie. Köln: Könemann, [1994] 1998: 273). A palavra “instrumento” não seria adequada a designação dessa nova tecnologia, uma vez que Vilém Flusser definiu que a fotografia inaugura o surgimento de uma nova modalidade técnica, a dos “aparelhos”, que se incorporam à família das “ferramentas ou instrumentos” (prolongamentos e potencializadores do corpo humano) e das “máquinas” (amplificadores do trabalho desempenhado pelas ferramentas). Dos aparelhos conhecemos pouco do seu funcionamento; deles vemos apenas a entrada de dados (*input* - o apertar do botão) e a saída da informação (*output* - a imagem, o som, o texto) e, por isso mesmo Flusser irá designá-los por “caixas pretas”. Vilém Flusser, “Filosofia da Caixa Preta”, São Paulo: Hucitec, 1985.

humana; trazendo o distante para perto, reduzindo o imensamente grande para as dimensões de uma chapa fotográfica e revelando o microscopicamente invisível e seus mistérios ao nosso olhar. A fotografia nos revela assim toda uma nova classe de fenômenos que o olho humano “desaparelhado” mal consegue apreender. Walter Benjamin, em sua “Pequena história da fotografia” se refere a essa possibilidade de, por meio da câmera fotográfica, revelar os aspectos da natureza imperceptíveis ao olhar, tal como a psicanálise poderia revelar aspectos ocultos do inconsciente.

“A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. [...] Só a fotografia revela esse *inconsciente ótico*, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.” (Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994: 94. Grifo meu).

Talbot, um dos inventores mais importantes na história da fotografia, vai ser um dos pioneiros a produzir microfotografias, registradas já em 1840 no Royal Institute de Londres<sup>18</sup>, oferecendo uma forma inédita e *permanente* de observação dos fenômenos até então apenas observados ao vivo no microscópio ou baseados em desenhos. Desde a invenção do daguerreótipo, os astrônomos também já haviam se interessados pela fotografia. A partir de 1858 o americano Rutherford irá utilizar um telescópio equatorial (sistema que evita o “borramento” do motivo, por causa do movimento da Terra), para obter o primeiro registro em detalhes da superfície da lua, revolucionando os estudos dos corpos celestes<sup>19</sup>.

Com as emulsões de maior sensibilidade tornou-se possível o registro das coisas e pessoas em movimento, superando as limitações de até então, responsáveis por imagens sempre trêmulas e indefinidas. As novas emulsões fotográficas vão possibilitar o trabalho de dois pesquisadores fundamentais para a análise dos movimentos imperceptíveis ao olho humano e que contribuíram com a nossa história, ao divulgarem estudos fotográficos onde os corpos humanos e os objetos adquiriam uma outra configuração, diferente daquela que observamos por meio de uma fotografia convencional: o fisiólogo francês Etienne Jules Marey e o inglês, naturalizado norte-americano, Eadweard Muybridge. O processo de Marey, consistia basicamente em representar as diversas etapas do movimento numa única chapa fotográfica, que ele denominava de *Chronofotografia*.

18. Michel Frizot (org). *Das Absolute Auge - Die Formen des Unsichtbaren*. In “Neue Geschichte der Fotografie”, Köln: Könemann, [1994] 1998: 273-284.

19. Frizot, Idem.

Essa técnica de representação do movimento tornou-se uma importante fonte de referências para os artistas do início do século 20, que viam nela uma solução possível para os problemas da representação da simultaneidade e do deslocamento quadridimensional na superfície do plano. Já o método sequencial de Muybridge vai se concentrar no registro separado de cada uma das diferentes fases do movimento, pela instalação de cerca de 24 câmeras, colocadas à frente do modelo em movimento. A partir dessa sua técnica, Muybridge chegou mesmo a experimentar diversas formas de reconstituição do movimento, captado pelo conjunto de suas câmeras, montando suas imagens num disco giratório, que ele chamou de *zoopraxiscópio*, que já se aproximava muito da invenção definitiva do processo cinematográfico.

Resumidamente, portanto, será a partir de Muybridge e não de Marey que se define o caminho para a reconstituição do movimento e do cinema; a partir de uma forma de captação da imagem que fragmenta a continuidade do movimento no espaço. Por isso podemos notar, como define o alemão Peter Weibel, que a partir dos diferentes métodos de Marey e Muybridge, vão se desenvolver as duas grandes vertentes que irão marcar o século 20: a "estética do espaço" de Marey (com suas influências na pintura, fotografia, e escultura) e a "estética do tempo" ("cinematográfica") de Muybridge (que irá resultar no cinema, no vídeo, e na animação e vídeo computação). Já uma das mais importantes e conhecidas aplicações do princípio de Marey no campo da arte, será realizada pelo artista Marcel Duchamp na pintura do seu "Nú descendo a escada" (1911/1912). Mas será a partir do sequenciamento temporal de Muybridge que irá se desenvolver a montagem cinematográfica, originalmente surgida na fotografia na forma da fotomontagem, que permite o agrupamento de diferentes segmentos do espaço-tempo numa única imagem<sup>20</sup>.

Descobertos pelo alemão Wilhelm Conrad **Röntgen**, em 1895, os *Raios X* vêm confirmar a possibilidade da fotografia, no campo da ciência, de romper as barreiras do registro feito apenas com a luz visível. Röntgen estava trabalhando numa experiência com um tubo de raios catódicos, numa sala completamente escura quando acidentalmente, ele coloca a sua mão entre os raios emitidos pelo aparelho e um quadro pintado com tinta fosforescente. Foi por acaso e certamente com espanto que ele notou, na superfície do quadro, a projeção da sombra dos ossos de sua mão, que o levou a intuir que haveria algum tipo de raio, paralelo ao raio luminoso, emitido pelo tubo, que teria a capacidade de atravessar a matéria sólida, o qual ele denominou de Raios X. O que não deixa de ser impressionante nessa história é que, já em 1896, ou seja, um ano depois da descoberta de Roentgen, a Kodak e a Ilford estavam produzindo emulsões para equipamentos de raio X e favorecendo, com isso, um grande desenvolvimento da medicina, além de tornar mundialmente conhecida a possibilidade do "registro do invisível"<sup>21</sup>.

20. Peter Weibel. "Raum (Bewegung) und Zeit (Maschine)", in Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie. Bern: Um 9, 1987: 32-43.

21. Frizot, Idem: pág. 281

Tanto as Chronofotografias de Marey, os registros do movimento animal de Muybridge, quanto os raios penetrantes de Röntgen, não representavam simplesmente um meio amplificador dos sentidos naturais, “um meio que nos permite ver melhor”, mas representavam também um meio com as qualidades de um *médium*. Com o surgimento dos “espíritos” nos retratos fotográficos, as câmeras começaram a popularizar aquilo que antes, apenas os médiuns videntes eram capaz de vislumbrar. A câmera parecia dotada de uma visão capaz de revelar movimentos espirituais imperceptíveis e sutís. Na atmosfera da fase científica dos contatos com o além, a fotografia irá assumir, ao lado dos médiuns, a qualificação de *media* privilegiada para o contato com o outro mundo. Será por meio da câmera fotográfica e de sua capacidade de apreender aspectos imperceptíveis da natureza, que será possível a “um povo de cegos” poder vislumbrar o mundo normalmente invisível.

## CAPÍTULO II ESPÍRITOS NOS SAIS DE PRATA

### 2.1 O SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS – O AUTO RETRATO DE WILLIAM MUMLER

No ano de 1860, Z.J. Piérart, editor da “Revue spiritualiste”<sup>22</sup> publicada em Paris, descreveu um evento ocorrido dois anos antes na cidade de Dijon, na casa de um cidadão chamado Baded. Oito meses depois de sua morte, surgiu misteriosamente no vidro de uma das janelas de sua casa a imagem daquele que, enquanto vivia, costumava daquele local, observar o movimento cotidiano da rua. Esse fato misterioso causou tal comoção entre a vizinhança e aos transeuntes que a família Baded logo providenciou a retirada do vidro daquela janela. Para enfatizar o tema Piérart descrevia ainda no mesmo artigo outro caso ocorrido com um nobre polonês, que morava com sua família nas imediações de Paris. Logo após a morte de sua esposa o conde decide deixar sua residência, mas antes da mudança contrata um fotógrafo para registrar não apenas a casa, mas a si próprio e seus três filhos, acompanhados de uma imagem da falecida. Todos se colocaram à frente da casa e um retrato foi feito. Ao ser revelado o negativo mostrava por trás de uma das janelas, que se encontrava parcialmente aberta, uma figura transparente que parecia emergir da escuridão. Apesar de sua aparência diáfana todos puderam reconhecer a imagem da falecida, que teria aproveitado aquela oportunidade para, mais uma vez, “ser retratada entre os seus” (Krauss, 1992, pg. 99). “Se o espírito de Badet, o morador de Dijon”, escrevia Piérart, “tem a capacidade de se retratar fotograficamente no vidro de uma janela - contrariamente a qualquer lei fotográfica - não existe nenhum motivo para que esse feito não possa ter se reproduzido [também] na casa do nobre polonês” (Krauss, 1992:100)

Esses fatos foram registrados cerca de um ano antes do evento que é considerado pelos historiadores, o surgimento da Fotografia dos Espíritos: o auto-retrato de William H. Mumler, realizado em 5 de outubro de 1861<sup>23</sup> na cidade de Boston, nos EUA. Mumler, que era fotógrafo amador, estava sozinho no ateliê fotográfico de uma certa Sra. Stewart e até essa data ele tinha apenas ocasionalmente “realizado experiências com os instrumentos e a química” fotográfica. Ele tira um retrato de si mesmo e ao revelar a chapa descobre a presença de uma segunda figura, um “duplo” ao seu lado. Primeiramente Mumler considera que o resultado teria sido causado por algum tipo de mancha na placa de vidro, tal como ele mesmo descreve. Seguindo o conselho de amigos, a quem ele teria apresentado aquela imagem, Mumler resolve fazer novas tentativas que resultam no mesmo tipo de aparição. Depois de um grande

22. *Revue spiritualiste*, 1860, p. 242. (A *Revue spiritualiste* - Journal mensuel principalement consacré à l'étude des facultés de l'âme et à la démonstration de son immortalité -, foi publicado em Paris entre 1858 e 1870. Ela não deve ser confundida com a *Revue Spirite*, fundada e dirigida por A. Kardec, de 1858 até a sua morte, em 1869)

23. É curioso como no catálogo de uma das mais recentes e importantes exposições sobre a fotografia espiritual do hemisfério norte, a data de surgimento das primeiras aparições nos clichês de Mumler, em Boston, sejam desconhecidas. O texto de Crista Cloutier, aponta o ano de 1861, enquanto que no mesmo livro, o texto de Andreas Fischer, enfocando o surgimento dessa fotografia na Europa, fale em 1860. (*Le Troisième Oeil / The Perfect Medium*). 1860 é a mesma data do livro de Rolf Krauss (1992) um historiador alemão com um importante estudo sobre essa modalidade fotográfica. Curiosamente ainda o nome de William Mumler não consta no grande compêndio da “Nova história da fotografia” elaborado por Michel Frizot (1998) e tampouco no seu ensaio “O olho absoluto: as formas do invisível”, onde o francês Hippolyt Baraduc é apontado por ele como o “grande sacerdote da nova religião da ‘força vital’”. O famoso livro de Arthur Conan Doyle, *História do Espiritismo*, de 1926, também refere-se ao ano de 1861 para as primeiras fotografias do americano.

sucesso em Boston, ele abre um estúdio em Nova Iorque e passa a fotografar diversas personalidades da época, ao lado de seus “entes queridos já falecidos”. Os negócios iam bem até que em 1869 foi aberto um processo contra o fotógrafo, que chegou a ser preso sob acusação de fraude, mas sendo absolvido mais tarde por falta de provas<sup>24</sup>.

Antes de converter-se integralmente à prática da fotografia, Mumler trabalhava como gravador; um artista conhecedor dos processos de composição da imagem e da chamada “estampa de reprodução”, aquela que toma de empréstimo motivos de estampas originais para a composição de um “novo” assunto. Na história da arte foram muitos os artistas que colecionaram estampas, por encontrar naquelas cópias referências da produção de outros artistas e de modelos formais nelas existentes<sup>25</sup>

Depois de sua primeira surpresa ao obter um “espírito” ao seu lado num auto-retrato e da reprodução dessa experiência outras vezes, Mumler abandonou a prática da gravura e, como fotógrafo, passou a anunciar a possibilidade de se obter uma fotografia com um “espírito” por dez dólares a peça, numa época em que um retrato fotográfico nos Estados Unidos custava apenas alguns centavos.

“O procedimento não era substancialmente diferente de uma seção fotográfica normal. A pessoa desejosa de uma fotografia com um amigo ou parente falecido deveria apenas posar, como se fosse tirar apenas uma foto de si mesma. O “espírito”, “extra” como era chamado, não era visível no estúdio, mas tão somente no negativo e na posterior ampliação” (Meinwald, 1990: parte 6)

Ao lado de Mumler surgiram vários fotógrafos que passaram a se dedicar à “fotografia espiritual”, anunciando a produção de retratos e cartões de visita que se tornaram um sucesso (de vendas) na época. Na Europa e nos Estados Unidos esses retratos com espíritos se popularizaram rapidamente, ao circular no formato da *carte de visite*, um cartão encorpado de aproximadamente 6 x 9 centímetros, criado em 1853 por Eugene **Disdéri**. O motivo da grande procura por essas fotografias, especialmente no contexto histórico norte-americano, teria sido o da Guerra Cívil Americana (a “Guerra de Secessão”, 1861-1865), que provocou grandes comoções nacionais devido à enorme quantidade de vidas ceifadas pelo conflito. Essa é a conclusão de Louis **Kaplan**<sup>26</sup>, ao analisar os desastres provocados pela guerra civil que teria levado um grande número de pessoas abraçar uma doutrina que pregava a continuidade da vida após a morte e o contato entre vivos e mortos. “A *fotografia dos espíritos* seria um meio para ajudar essas pessoas superar a dor de trágicas perdas ao seu redor”.

As relações entre fotografia e os temas ligados à

24. Arthur Conan Doyle. “História do Espiritismo”. São Paulo: Ed. Pensamento, 1978: pg. 364. Os historiadores da fotografia espiritual norte-americanos e europeus, via de regra, entram em detalhes minuciosos dos processos que muitos desses primeiros fotógrafos tiveram que enfrentar na justiça, devido à sua prática no campo da fotografia. O mesmo irá ocorrer mais tarde na França e em vários países onde esses fotógrafos se estabeleceram ao final do século XIX. Da mesma forma isso irá ocorrer também no Brasil já no século XX. Embora não tenhamos na história da Fotografia dos Espíritos no Brasil um “caso” levado à júri, com suas repercussões na imprensa, tivemos um verdadeiro julgamento público “de alguns representantes do Espiritismo” conduzido por uma série de reportagens de uma das mais importantes revistas do país. Isso será discutido no próximo capítulo.

25. Claudio Mubarac, no curso “A história da estampa no Ocidente”, Depto. de Artes Plásticas, ECA-USP, 14/04/2005.

26. Louis Kaplan. “Where the paranoid meets the paranormal: speculations on spirit photography”, in *Art Journal*, Vol. 62, n.3, outono de 2003, pg: 19-27.

representação da morte foram muito bem identificadas por Dan **Meinwald**<sup>27</sup>, que compreende as fotografias dos espíritos como o mais exótico tipo de *memento mori*, “uma imagem que tradicionalmente servia ao europeu do final da Idade Média para ‘se lembrar da morte’”. Normalmente um *memento mori* era representado por meio de figuras de esqueletos, ou de um corpo humano em estágio avançado de decomposição, mostrando o quanto a morte é uma parte inseparável da vida. Uma variante dessa tradição, a partir da invenção do daguerreotipo, foi a prática da fotografia mortuária, ou da chamada fotografia pós-morte, que representou uma importante atividade profissional para muitos fotógrafos do século XIX e do século XX. Em muitas dessas fotografias, o trabalho do fotógrafo consistia em dar, principalmente, ao defunto, a aparência de alguém mergulhado num sono profundo, especialmente nos retratos de crianças falecidas. Ao fotografar a morte como um aspecto da vida, aproximando-se com a câmera a esses personagens vistos com seus olhos fechados, em poses de profunda paz e compenetração, esses fotógrafos contribuíam para que uma última lembrança dos entes queridos pudesse ser mantida entre amigos e familiares, tal como essas pessoas ainda eram vistas em vida. Apenas mais tarde a fotografia mortuária irá estabelecer uma certa distância de seus modelos, enfatizando no enquadramento os arranjos florais e os familiares ao redor do defunto (Meinwald, 1990: parte 2).

As últimas imagens de um corpo antes do seu funeral, foi um gênero popular de fotografia feita para lembrar a morte. “As imagens de funerais de crianças falecidas numa época de grande mortalidade infantil era um dos gêneros mais populares da daguerreotipia” (Kaplan, 2000: 19). Sobre a fotografia dos espíritos, o autor afirma ainda que ela “demonstra a sua função familiar de [um tipo de] fotografia que permitem superar a perda das pessoas amadas e manter uma esperança de ainda ter algum contato com elas” (Kaplan, 2003: 22).

No Brasil Mauro Guilherme **Koury** procura compreender através da análise dos "santinhos", distribuídos por ocasião do desaparecimento de um ente querido, como o retrato mortuário, os sentimentos que envolvem a questão da morte e o uso da fotografia ao longo desse processo doloroso da perda se entrelaçam ao longo dessa prática. Com a oferta desses serviços fotográficos, as famílias podiam dispor de um retrato da pessoa querida num esquite ou deitada, como se dormisse serenamente, ou ainda arrumada de forma cuidadosa para fazer parecer que estava viva quando a fotografia fora tomada<sup>28</sup>.

Com base nisso podemos considerar que, ao contrário do que foi afirmado por Rosalind **Krauss**<sup>29</sup>, esse gênero fotográfico foi, ao lado do retrato mortuário, uma das expressões com as quais o século XIX manifestou a sua relação com a morte.

27. Dan Meinwald. “Memento Mori: Death in Nineteenth Century Photography”, CMP Bulletin 9, n. 4 (1990). Também disponível em: <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/meinwald/meinwald.html>



28. Koury, Mauro Guilherme. “Retratos da Morte - a fotografia mortuária na cidade de J. Pessoa”, in *Conceito*, v.4, págs. 136 -143, julho/dez. 2001.

29. “A fotografia dos espíritos era com toda evidência uma idéia das mais despropositadas e foi pouco praticada.” (Krauss, 1990: 29).

## 2.2 AS FOTOGRAFIAS DE EDOUARD BUGUET E O “PROCESSO DOS ESPÍRITAS”

Como a história da fotografia dos espíritos no Brasil está intimamente ligada à prática devocional espírita kardecista, é inevitável estudarmos o desenvolvimento dessa linguagem fotográfica à luz dos fatos que cercam a história do Espiritismo no Brasil e na França.

Enquanto nos Estados Unidos as primeiras fotografias mediúnicas feitas por William Mumler eram predominantemente retratos de estúdio, onde as tênues aparições figuravam por meio de delicados contornos ao lado dos retratados, na Europa, Frederick Hudson irá produzir suas fotografias numa variante mais *cenográfica*, cujas cenas podiam conter a imagem do próprio médium, de um espírito materializado e de uma mesa em levitação, simultaneamente vistos num mesmo *cliché*. Hudson também irá produzir seus retratos lançando mão de uma estrutura composicional semelhante a de Mumler, ao deixar, à direita ou à esquerda do retratado, um espaço livre para o surgimento da imagem *transcendental*<sup>30</sup>. Também na Grã-Bretanha John **Beattie**, irá produzir uma série de registros de “sessões”, nos quais sobre a imagem dos presentes, sentados em torno de uma mesa, pairam formas luminosas indefinidas. Tais estruturas compositivas são praticamente inexistentes na história dessa fotografia no Brasil.

Por volta de 1870 começaram a circular em Paris as *fotografias espiritualistas* importadas dos Estados Unidos e da Inglaterra, “retratos de pessoas encarnadas, junto às quais apareciam, mais nítidos ou menos nítidos, seres desencarnados.” (Leymarie, pág. 32). Desde o seu surgimento a fotografia dos espíritos esteve ligada a um sistema de circulação e distribuição de informação característico de uma sociedade de massas, despertando a curiosidade das pessoas para um tema novo e misterioso.

As fotos despertaram um tal interesse no público leitor da “Revue Spirite” que, a essa altura sob a gerência de Pierre-Gaëtan **Leymarie**, que assume a direção da revista após a morte de Allan Kardec, passou a importá-las para atender às inúmeras solicitações dos seus assinantes. Os originais, obtidos pelo fotógrafo americano Mumler eram vendidos ao preço de 1 franco e 25 cêntimos cada. Como Leymarie as considerava muito caras, teve a idéia de fazê-las reproduzir na França mesmo e, para isso, procurou um fotógrafo chamado **Saint-Edme**, que as copiava, sem nenhuma intenção de ocultar suas origens; ao contrário, imprimindo no verso a expressão “*reproduction de photographies américaines*”. As cópias passaram a ser vendidas a 75 cêntimos e esse arranjo durou até novembro de 1873 (Leymarie, pág. 32). Esse procedimento já reflete uma prática de reprodução fotográfica, baseada no princípio da “cópia da cópia”:



John Béattie, fotografias espíritas, 1872-1873.

30. Sir Arthur Conan Doyle chegou a comentar que “De Mumler, em 1861 a William Hope, em nossos dias [1926], apareceram de vinte a trinta médiuns reconhecidos para a prática da fotografia espírita que, ao todo, produziram centenas de resultados supra-normais [...] É interessante notar pormenores nessa primeira fotografia espírita [de Mumler] que se repetiram muitas vezes nas que foram obtidas posteriormente por outros operadores.” (Doyle, [1926] 1978: 362-363)



Édouard Buguet. Leymarie e Sr. C. com o “espírito” de Edouard Poiret, 1874.

uma ampliação feita a partir do negativo original era refotografada e a partir de um novo negativo eram tiradas as cópias que seriam encartadas na *Revue* que, nessa época já tinha uma tiragem de cerca de 1500 exemplares. “[...] Como eram remetidos gratuitamente 60 exemplares [de cada cópia fotográfica] a cada acionista da Sociedade [Espírita], metade das fotografias adquiridas [...] pela livraria era doada” (Leymarie, pág. 52), argumenta o editor Leymarie, para tentar provar que a circulação das fotografias dos espíritos, promovida pela *Revue* não era motivo de lucro.

As primeiras imagens mediúnicas produzidas na França datam de 1873, realizadas no estúdio de Édouard Buguet, médium-fotógrafo que durante as sessões com seus clientes, tomava primeiramente alguns passes, entrava num leve transe e aplicava, então, “passes magnéticos” com a imposição de suas mãos sobre a câmera fotográfica, antes de começar à *operá-la*. Buguet também se preocupava em acionar uma caixa de música em seu estúdio durante a evocação dos “fantasmas” que seriam vistos apenas na superfície das fotografias; pondo em prática um conceito de **ambientação** necessária à obtenção das fotografias transcendentais.

Na história da fotografia espírita, Buguet será o protagonista de um “ruidoso *affaire*” envolvendo o movimento espírita francês, representado por Pierre-Gaëtan Leymarie e o médium norte-americano Alfred-Henri Firman, que ficou conhecido como o “Processo dos Espíritos”. Leymarie foi acusado e condenado pela justiça francesa ao pagamento de multa e pena de prisão por um ano, devido à sua associação com o fotógrafo, acusado de produzir retratos fraudulentos de espíritos. Para se salvar de uma condenação maior Buguet confessou que todas as suas fotografias foram manipuladas, apesar de muitos dos seus antigos clientes continuarem afirmando que os *extras* presentes nos retratos tirados por ele eram, sem sombra de dúvida, as materializações de seus familiares já falecidos (Doyle, 1978, pág. 367).

São vários os registros de que, após essa sua retratação, Buguet teria declarado em Bruxelas que fora forçado àquela confissão no julgamento em Paris e que ele havia realizado, de forma legítima, fotografias mediúnicas sem o uso de qualquer truque. “Sim sou médium e graças à minha faculdade, dois terços das fotografias contendo aparições de espíritos são verdadeiros: o outro terço foi obtido por meios artificiais, depois que adoeci” (Leymarie, 1977: 121). Em resposta a isso a viúva de Leymarie afirma em seu livro que “Buguet dedicou-se à comercialização de sua mediunidade. Com isso, não apenas estirou-a até limites intoleráveis para seu organismo como acabou sucumbindo aos atrativos da fraude” (Idem, pg. 56)<sup>31</sup>.



Um médium aplica um passe no fotógrafo à frente do cliente interessado num retrato.



Retrato da viúva de Kardec, com o “espírito” de seu marido

31. Sobre este processo veja também Clément Chéroux. “La dialectique des spectres - La photographie spirite entre récréation et conviction”. in *Le Troisième Oeil, la photographie et l'occulte*, 2004: 51. O assunto foi motivo para a publicação de vários livros, entre eles o conhecido “O processo dos espíritos” (“Procès des Spirités”) escrito pela Sra. Leymarie, em 1875 e também comentado por Zéus Wantuil, e Francisco Thiesen: “Allan Kardec: Pesquisa biobibliográfica e ensaios de interpretação”. Rio de Janeiro: Ed. Federação Espírita Brasileira, 1980, V. III: 213-218.

## 2.3 O EMPREGO CIÊNTEFICO DA FOTOGRAFIA NA “NOVA CIÊNCIA”

Como aparelho fruto da ciência e ferramenta de trabalho científico, a câmara fotográfica foi vista, desde o seu surgimento, como o meio *por excelência* para refletir fielmente a imagem da realidade, como na superfície de um *espelho eterno*. Não sendo induzidos à alucinações visuais a lente e o filme, colocado no interior da *câmara obscura*, estariam aptos a captar as manifestações espirituais e traduzi-las *objetivamente* como é feito com a luz visível. Para demonstrar o controle científico empregado nas sessões de “experimentação” era comum o registro dos próprios equipamentos utilizados na “documentação das ocorrências mediúnicas”, uma prática derivada do chamado “período científico do Espiritismo”, inaugurada pelos experimentos de um dos mais célebres cientistas europeus, o inglês William **Crookes** (1832-1919). Notabilizado por suas investigações no campo da Espectroscopia, da Astronomia e Meteorologia, Crookes descobriu o elemento tálio e o “quarto estado da matéria”, a energia radiante conhecida como “plasma”. Entre 1869 e 1873 o cientista empreendeu uma série de experiências com dois famosos médiuns no período: Daniel Douglas **Home** e Florence **Cook**, uma “linha de pesquisa” que não deixou de ser considerada com escárnio pela comunidade científica da época. Home é descrito pela literatura espírita e metapsíquica como um poderoso médium, capaz de muitas proezas, como a de levitar ou deslocar pesados objetos no espaço sem qualquer tipo de contato físico, embora não se encontrem registros fotográficos de nenhuma dessas façanhas. No entanto as descrições de Crookes dos fenômenos produzidos pelo médium e observados com “espírito científico” são muito semelhantes à tipologia descrita por Kardec:

“Sob as mais rigorosas condições de exame, vi um corpo sólido, luminoso por si mesmo, pouco mais ou menos do volume e da forma de um ovo, flutuar, sem ruído, pelo meio do aposento [...]. Vi pontos luminosos saltarem de um e outro lado e repousarem sobre a cabeça de diferentes pessoas [...]. Vi centelhas arremesarem-se da mesa ao teto e em seguida recaírem sobre a mesa com ruído muito distinguível.” William Crookes. “Fatos Espíritos”. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, [?] 1957: 38-39.

Ao tratar das “formas e figuras de fantasmas”, Crookes descreve que “esses fenômenos são os mais raros [...] e as condições necessárias à sua aparição são tão delicadas [...] que só tive raríssimas ocasiões de os ver em condições satisfatórias”. Segundo o cientista “ficou provado que esses fenômenos são governados por uma inteligência” (Crookes, pág. 45). Ao final do ano de 1873 até maio



Fotografia de William Crookes do “espírito” de Katie King.

de 1874, Crookes promoveu uma série de “sessões privadas” em seu laboratório com a médium Florence Cook, por meio da qual se manifestava o “espírito” de Katie King. Ele chega a descrever o uso de “cinco aparelhos completos de fotografia [...] e de duas câmeras estereoscópicas binoculares, que deviam todas ser dirigidas sobre Katie ao mesmo tempo, cada vez que ela ficasse em posição de se lhe obter o retrato [...]” (Crookes, pág. 75).

Contrariando a sua afirmação de raridade desses fenômenos, Crookes descreve uma série de materializações de Katie King ao longo de toda uma semana, onde ele teria obtido 44 negativos “uns medíocres, alguns nem bons nem maus e outros excelentes”, embora em todas as publicações consultadas sejam reproduzidas apenas umas poucas imagens do “espírito” vestido com véus brancos e com a cabeça coberta, sendo que em algumas delas vemos o cientista ao lado da “materialização”. Já na sua época as críticas a essas experiências, procuravam ressaltar a grande semelhança entre a médium e o “espírito”, que foi refutada por Crookes ao afirmar uma série de diferenças entre as duas mulheres, como suas alturas, pesos, cor de cabelo e até mesmo a orelha furada da médium que não se via na figura do além.

De qualquer maneira a conclusão sobre estes acontecimentos é que este seria um exemplo de “um caso típico de fraude. Florence Cook deveria trocar sua vestimenta para o de Katie King, embora todos acreditassem que ela se mantivesse na cabine de experimentação. Quando vistas simultaneamente [médium e “espírito”] isso poderia ser obtido por meio da entrada de um comparsa na cabine [...]”. Muitos acreditam<sup>32</sup> que Crookes teria sido simplesmente iludido (por uma garota na época com 18 anos) e alguns chegam mesmo a especular que o famoso cientista poderia ter tomado parte na farsa, depois de perceber que já havia sido enganado e publicado vários relatos sobre suas experiências; não podendo, pois, recuar.

## 2.4 IMAGEM E LEGENDA

*“Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”*  
Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia”, 1931

Com esta frase Walter Benjamin chega ao fim de seu texto que pode ser considerado a matriz daquela que viria a ser a sua mais famosa reflexão sobre a fotografia, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1936), onde ele identifica que a *aura*, aquele caráter único e insubstituível das coisas, composto por elementos espaciais e temporais, próprios de cada situação (“a sombra do galho de uma árvore projetada sobre nós numa tarde de



Fotografia de William Crookes com o “espírito” de Katie King.

32. Andreas Fischer. “L’adaptation réciproque de l’optique et des phénomènes”. in *Le troisième oeil. La photographie et l’occulte*. Paris, Éd. Gallimard, 2004: 173)



Fotografia do pensamento de Louis Darget.

verão”), havia sido superada, ou ainda, atrofiada pela *reprodução da realidade*, compactada agora nas superfícies de pequenas imagens transportáveis e colecionáveis. “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutividade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (Benjamin, [1935/36] 1994: 170). Seguindo o mesmo raciocínio, Susan **Sontag** revela que no prefácio à segunda edição do *The Essence of Christianity* (1843), Ludwig **Fuerbach** havia observado que nossa era se caracterizava por preferir “a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” - ao mesmo tempo em que tem consciência de estar fazendo apenas isso (*Apud*, Sontag [1973] 1983:147)<sup>33</sup>. “Substitutas cobiçadas da experiência autêntica”, algumas imagens irão necessitar, porém, de guias para a compreensão do seu contexto. É o que Benjamin identifica nas fotografias que Eugène **Atget** (1857-1927) fez da cidade de Paris, “deserta de homens”, por volta de 1900. Segundo ele, fotografias como aquelas “orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhes indicadores de caminho - verdadeiros ou falso, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias” (Benjamin, [1935/36] 1994: 174-175).

O mesmo pode-se dizer em relação ao vasto universo da fotografia dos espíritos, cuja relação de interdependência entre texto e imagem é própria do gênero. A falta de definição da imagem de muitos “espíritos” representados, o aspecto muitas vezes “*flo*” dessas fotografias e a temática genericamente extravagante, com personagens muitas vezes “distantes da normalidade”, impõem uma legenda obrigatória na apresentação dessa temática, mesmo para os conhecedores do contexto onde elas foram realizadas. Essas legendas, com sua lógica própria, funcionariam como tradutores, em muito semelhantes às atuais interpretações especializadas de diagnósticos médicos por imagens, como tomografias, ressonâncias magnéticas, ultrasonografia e até mesmo as velhas chapas de raios-X, nas quais um observador sem repertório técnico não consegue extrair qualquer “significado” além da própria imagem. Roland **Barthes** chega a mencionar o caráter “parasita” destes textos, destinada a “insuflar” significados numa imagem. “... ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação”<sup>34</sup>.

33. Uma versão digitalizada dessa obra de Feuerbach (NY: Calvin Blanchard, 1855) pode ser obtida pelo [books.google.com](http://books.google.com)

34. Roland Barthes. “O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1961] 1990: 14-23.

O autor parte do princípio que a imagem fotográfica não é o real mas o seu *analogon* perfeito e que é “esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia” (pág. 12). Ele descreve que as artes imitativas comportam sempre duas mensagens: uma *denotada* que é o próprio *analogon* e uma *conotada*, constituída “seja por uma simbologia universal, seja por uma retórica de época [que é histórica e cultural], em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamentos de elementos)” (pág. 13). “Graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica; depende sempre do ‘saber’ do leitor, tal como se fosse uma verdadeira língua, inteligível apenas para aqueles que aprenderam seus signos” (pág. 22).

Embora Barthes afirme que “a fotografia seria a única [das estruturas de informação] a ser exclusivamente constituída por uma mensagem ‘denotada’, que se esgota totalmente em seu ser”, no contexto da fotografia dos espíritos as manchas luminosas percebidas em sua superfície, ou a relação entre seus elementos não são meramente denotativas. Frente a essas fotografias *descrever* é exatamente “significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado”. No entanto Barthes considera uma hipótese de trabalho na qual a fotografia jornalística, anteriormente comentada por W. Benjamin, é também conotada. “[...] uma fotografia jornalística é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; por outro lado, essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos [...]” (pág. 14). É assim que o autor identifica o “paradoxo fotográfico”, que consiste “na coexistência de duas mensagens: uma sem código (o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a ‘arte’, o tratamento, ou a retórica da fotografia)”.

Para a compreensão do sentido das fotografias estudadas aqui é importante também recorrer à descrição que Barthes nos apresenta dos procedimentos de *conotação*, uma “imposição de um sentido segundo à mensagem fotográfica propriamente dita”. Ele divide os *três primeiros procedimentos* onde a conotação é produzida por uma modificação do próprio real (*trucagem, pose, objetos*), dos *três outros* (*fotogenia, esteticismo, sintaxe*). Individualmente cada um desses elementos técnicos podem ser assim descritos:

- A **trucagem** é uma intervenção no próprio poder de denotação da fotografia, utilizando a força de credibilidade inerente à ela, sendo significativa para determinadas sociedades num dado contexto histórico (pág. 16).
- A **pose**, que não é um procedimento exclusivamente

fotográfico - "sua 'gramática' pode ser encontrada na pintura, no teatro, nas associações de idéias, nas metáforas usuais etc." - é significativa na medida em que nela repousam atitudes estereotipadas que podem ser lidas [p.ex: mãos postas, atitude de adoração = espiritualidade].

- Sobre os **objetos**, Barthes se refere à *pose dos objetos* que atuam como "indutores comuns de associações de idéias" [p.ex: biblioteca = intelectual; caveira e ampulheta = morte e transitoriedade], constituindo elementos de significação.

- No contexto da nossa tese o que Barthes identifica como **fotogenia** pode ser compreendida como uma *anti-fotogenia*, na medida em que as "técnicas de iluminação, impressão e tiragem", que nas outras fotografias contribuem para uma melhora da imagem, aqui contribuem para o seu "ocultamento". No universo da fotografia dos espíritos o registro impreciso, a falta de iluminação e a baixa qualidade das reproduções estão invariavelmente associados à "dificuldade inerente de se fotografar os espíritos", ou à "comoção" dos fotógrafos à frente de tais "fenomenologias", da mesma forma que também podem servir a uma estratégia de "ocultamento" de possíveis fraudes e montagens de cena.

- O **estetismo** pode ser entendido no contexto dessa tese como um procedimento que se liga à estética da foto-arte (como no "pictorialismo" do início do séc. XX) e também à "performance" corporal dos figurantes dessas fotografias.

- Quanto à **sintaxe**, Barthes acentua o valor que várias fotografias podem adquirir em seqüência, despertando um grau de significação que decorre do encadeamento entre as imagens. Esse procedimento serve para acentuar ainda mais o sentido de registro obtido da realidade, onde os fatos são isolados quadro a quadro de sua dinâmica contínua. Alguns dos filmes que documentam, por exemplo, os videntes cristãos no "momento de diálogo com a Virgem Maria", foram resumidos por nós numa seqüência de "frames" que ajudam a visualização simultânea (no espaço) de um registro temporal. Dessa forma o "grau de significação" (do contexto) de que fala Barthes fica explícito nessas montagens.

O autor aponta também para a existência de uma conotação **cognitiva**, "cujos significantes seriam escolhidos e localizados em certas partes do *analogon*". A leitura desses elementos depende do

nosso conhecimento, do nosso repertório sobre a diversidade do mundo e das particularidades das culturas (pág. 23). À essa forma conotativa se alia também a conotação **ideológica**, "... uma conotação forte, [que] exige um significante muito elaborado, freqüentemente de ordem sintática: encontro de personalidades, desenvolvimento de atitudes, constelação de objetos". É o conhecimento de um dado repertório que nos ajudará, p.ex., à decifrar a imagem de um sujeito preso à uma cadeira, de pés e mãos atadas, que mostra sobre o seu busto um tipo de baba branca e espessa que sai de sua boca e narinas.

### TEXTO E IMAGEM NA FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS NO BRASIL

Um exemplo desse vínculo entre a imagem e a legenda pode ser percebida naquela que é a primeira fotografia "espírita" publicada Brasil no livro de Nogueira de Faria<sup>35</sup>. Nela se vê o retrato de um jovem rapaz de terno escuro intitulado "A sua photographia quando vivo". Essa legenda indica que a partir daquele ponto o leitor será confrontado com uma série de reproduções fotográficas em que o personagem retratado aparece então, "depois de sua morte". A partir dessa imagem o que veremos é uma seqüência de legendas que traduzem uma série de fotografias que, do contrário, não poderiam ser identificadas com qualquer referente do "universo do fotografável" conhecido.

A primeira fotografia comentada de um "espírito", no livro de Nogueira de Faria, é o do "magnífico retrato de João - um transe excelente". Ao descrever uma imagem pouco usual e irreconhecível para qualquer pessoa, o maestro Bosio, autor das fotografias que ilustram o livro de Faria, descreve a semelhança da face do "espírito" com o retrato de João, ainda vivo: "É notável a clareza e nitidez da fotografia, a 'pose' solene, o manto duplo, estendendo o braço esquerdo que mal se vê, segurando uma parte da sua vestimenta espiritual. Na parte superior da cabeça observa-se um arco fluídico e atrás uns panos também fluídicos, envolvendo-a" (Faria, 1921: 17). Não deixa de estranhar a tangibilidade excessiva desse "espírito", que em nada se parece com as representações diáfanas do nosso repertório imaginário acerca de fantasmas e espíritos.

Ao descrever uma outra fotografia de um "espírito", numa narrativa que inaugura a divulgação em massa da fotografia dos espíritos no Brasil, o maestro Bosio fala de uma "experiência" ocorrida na manhã de 19 de janeiro de 1921, em que ele registra um espectro quase que desmaterializado, uma nuvem, em muito semelhante a uma mancha na superfície fotográfica, mas que no seu discurso é apontada como um "fantasma diáfano, de estatura muito maior que a médium. Veja-se como que derramando-se do corpo do médium, a onda fluídica formadora do fantasma" (Gravura 39, pág. 171). Essa mancha vaporosa, praticamente invisível e em nada



35. (gravura 3, pag. 17). Nogueira de Faria. "O trabalho dos Mortos - o livro do João". Brasília: Federação Espírita Brasileira, 1921.

Acima, médium imobilizado no gabinete de experimentações.



Acima, a primeira fotografia do "espírito" de João, feita pelo maestro Bosio em 1921.

No alto, dois médicos iniciam o ato de manietar o sensitivo Walter Santos Rezende com cadeados e correias, 1964.

semelhante a qualquer objeto do universo fotografável, encontra, ao menos, alguma correspondência em nosso imaginário fantasmagórico, como algo intangível e fracamente perceptível pelos nossos olhos, como pela câmera. Uma outra *gravura* reproduzida no livro de Faria vem legendada como sendo um resultado de uma chapa “obtida às 3 horas da tarde do dia 25 de março de 1921 [... onde se vê] distintamente o corpo do fantasma, todo transparente. [...] Além de seu vulto há sombras luminosas em diversos pontos da chapa” (Gravura 44, pág. 171).

Num trecho de suas descrições o maestro Bosio irá nominar uma série de três fotografias como “Photographias exquisitas” que, segundo ele, “prestam-se admiravelmente à maledicência e à crítica parcial, ávida de ensejos para o ataque injusto. Na primeira fotografia aparece, fora da grade onde está a médium, uma perfeita cabeça de boneca sobreposta a roupagens brancas [...] De onde veio essa cabeça de boneca? Um transporte? Não é inteiramente inadmissível a idéia. [...] Vê-se também nessa fotografia, como que saindo das mãos ou da boca da médium uma faixa branca que, atravessando a grade maior para a outra menor, onde se achavam os baldes, cai sobre eles” (Faria, 1921: 167). Mais “esquisita” ainda é uma outra fotografia onde é descrita a visão de “um fantasma de pés e mãos de adulto como que segurando uma criança, cuja cabeça encantadora e de uma beleza celestial, surge à altura em que deveria estar a [cabeça] daquele. Mas [se] essa fotografias apresentam essas anomalias, essas singularidades, devemos ocultá-las? Não! São tão verdadeiras quanto as demais. Ao contrário devemos mostrá-las ao público, submetê-las à apareciação de todos, dizendo-lhes os nossos próprios embaraços, as nossas próprias perplexidades (Faria, 1921: 168). Bosio irá ainda se referir a uma terceira fotografia onde o “espírito” oculta seu rosto, caracterizando um fantasma acéfalo.

Nas fenomenologias provocadas pelo médium Carlos Mirabelli, as legendas assumem um papel fundamental para a leitura de um grupo de imagens cuja reprodução por meio de clichês tipográficos mal impressos, são fundamentais para a compreensão do contexto em que aquelas estranhas representações ocorriam e o que elas poderiam significar. A famosa imagem do médium levitando no interior de uma sala de paredes decoradas, vem acompanhada de uma legenda que afirma estar “o médium em transe profundo, inconsciente, [tendo levitado] em pleno dia, elevando-se de tal forma que sua cabeça quase atingiu o teto. Observe-se na foto, a sombra em simetria perfeita, estando o médium entre a lâmpada, o forro e a parede” (Palhano Jr., 1994: 116). Apesar de vermos a fisionomia do médium com os olhos abertos e, aparentemente, consciente, somos informados que naquele estado de imponderabilidade, o médium só poderia estar mergulhado em “transe profundo”. Ao descrever os eventos “fantásticos” e bizarros ocorridos na Academia Brasileira de



Fotografia de um grupo de “espíritos” obtida em fevereiro de 1921. “Além dos fantasmas perfeitamente visíveis, o leitor atento, com auxílio de uma lente distingüira, no alto, vários semblantes também perfeitamente visíveis”.



Levitação de Carlos Mirabelli em São Paulo, por volta dos anos 20.

Metapsíquica, criada por Mirabelli, vemos uma imagem de n. 36, intitulada “irradiação de uma tia de Mirabelli”. A sua legenda informa que a fotografia foi tirada pelo Dr. Alencar de Macedo (o que ao menos já nos informa da autoria da imagem) e que ela

“documenta as irradiações atribuídas a uma tia de Mirabelli, recentemente falecida. Trata-se de uma materialização em virtude da mediunidade de Mirabelli, a ponto de ser percebida pelos presentes e sensibilizar a chapa fotográfica. A caveira aí existente constitui uma surpresa, mesmo para Mirabelli, visto que, dias antes, ela havia se esfacelado completamente e, assim, foi reconstituída pelas forças espirituais presentes, o que se tornou um fato admirável” (Palhano Jr., 1994: 129).

Num livro de 1946, intitulado “Trabalhos post-mortem do Padre Zabeu”, Urbano **Pereira**, procura acentuar a fenomenologia inacreditável que ocorrem na presença de certos médiuns, ao apresentar duas fotografias onde vemos, contra um fundo escuro, um médium de roupas brancas, algemado e amarrado à cadeira, numa estranha pose performática e cujas legendas informam que “a sombra escura sobre o peito e o rosto do médium, *dando a impressão de um pano preto*, aí não se achava antes e depois da sessão. A pequena vitrola sobre os joelhos do médium achava-se, antes da sessão, fechada e colocada a um canto da sala” (Pereira, 1946: fotografias 18 e 19. grifos meus).

No entanto iremos encontrar num livro de Rafael Ranieri<sup>36</sup> um paradigma da fotografia dos espíritos no Brasil, tão conhecido e tão reeditado quanto o “Trabalho dos Mortos” de Nogueira de Faria. “Materializações Luminosas” é um livro que já se encontrava em sua 8. edição (cerca de 45 mil exemplares) no ano de 2003, representando “um discurso totalmente delirante”, tal como o definiu Phillippe **Dubois**<sup>37</sup> ao escrever sobre o Dr. Hyppolyte **Baraduc**, um dos grandes especialistas em doenças nervosas, atuante na famosa Escola da Salpêtrière ao lado de Charcot, notável pelos seus estudos sobre a histeria e seus métodos terapêuticos e que, a partir de uma certa fase de sua vida, inicia um trabalho de fotografia do invisível e da aura da alma humana.

Segundo Dubois, Baraduc vai perseguir sistematicamente o registro fotográfico da “luz da alma”, procurando depois descrever e tipologizar as auras provocadas e fotografadas [...] de acordo com sua forma, sua textura, sua densidade, sua distribuição etc” (Dubois, 1993: 237). Em pouco tempo o Dr. Baraduc chega a elaborar uma “teoria dos espectros”, “inventando e denominando mil conceitos diferentes: ‘força curva’, ‘força vital’, ‘impressões conscientes’, ‘nimbos’, ‘invisíveis fluídicos’, ‘éter’, ‘vibrações’, ‘emanações da alma’ etc”. (Dubois, 1993: 238).

Da mesma forma iremos encontrar no livro de Ranieri uma



Irradiação de uma tia de Mirabelli. Foto de Alencar de Macedo, que documenta as irradiações atribuídas a uma tia do médium, recentemente falecida. A caveira aí existente constituiu uma surpresa, mesmo para Mirabelli, visto que, dias antes, ela havia se esfacelado completamente. s/d.

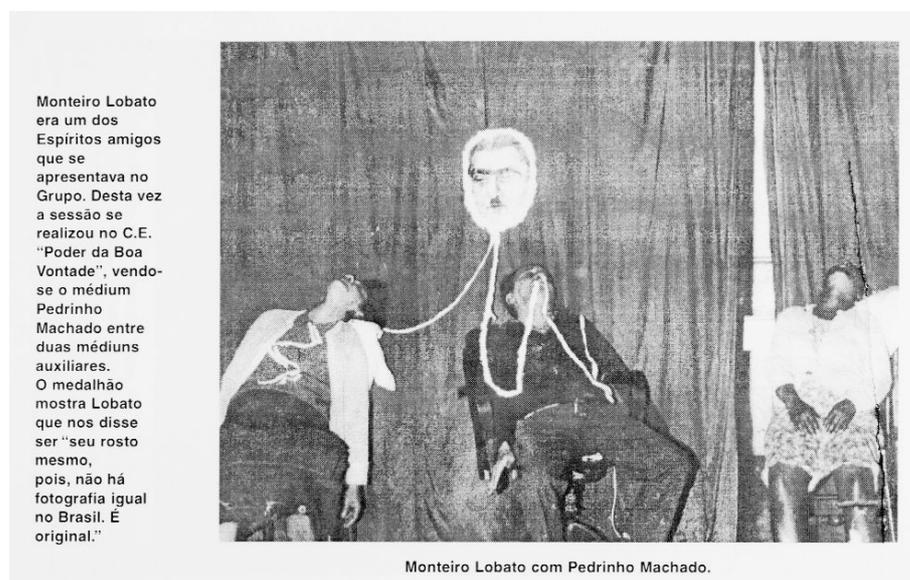
36. Rafael Ranieri. “Materializações Luminosas - depoimento de um delegado de polícia”. São Paulo: Lake, 2003.

37. Philippe Dubois. “O ato fotográfico”, Campinas: Papyrus, 1993.



Dois fotografias que documentam o momento da morte da mulher de Baraduc, onde se vê a emanação da alma abandonando o corpo.

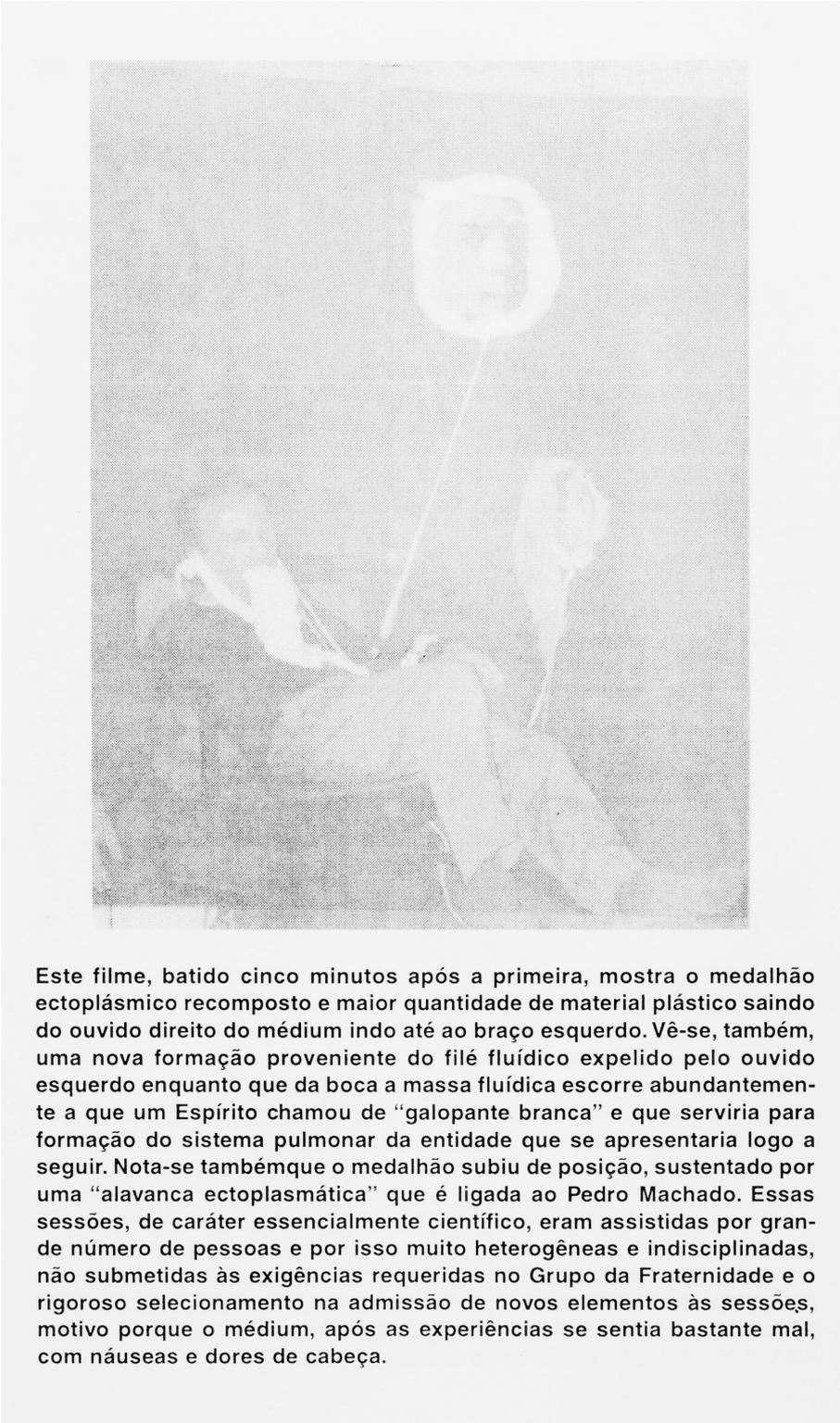
série de interpretações, “um espaço de invenção total” para as piores imagens já reproduzidas em toda a bibliografia adquirida ao longo dessa pesquisa. Nessa obra tudo aquilo que poderia se aproximar da mais simples metodologia, representada pelas indicações de local, data, ou dos personagens retratados nas dezenas de fotografias reproduzidas em suas páginas é simplesmente ignorado. No lugar disso, extensas legendas dão conta de interpretar todo um conjunto de corpos presentes nessas imagens, nas situações e poses as mais improváveis e descontextualizadas; “onde o corpo fotografado ao mesmo tempo se entrega a fundo e se perde nos abismos: é a própria definição de ‘fantasmização’ dos corpos fotografados. Corpo de luz, corpo de trevas”. (Dubois, 1993: 241).



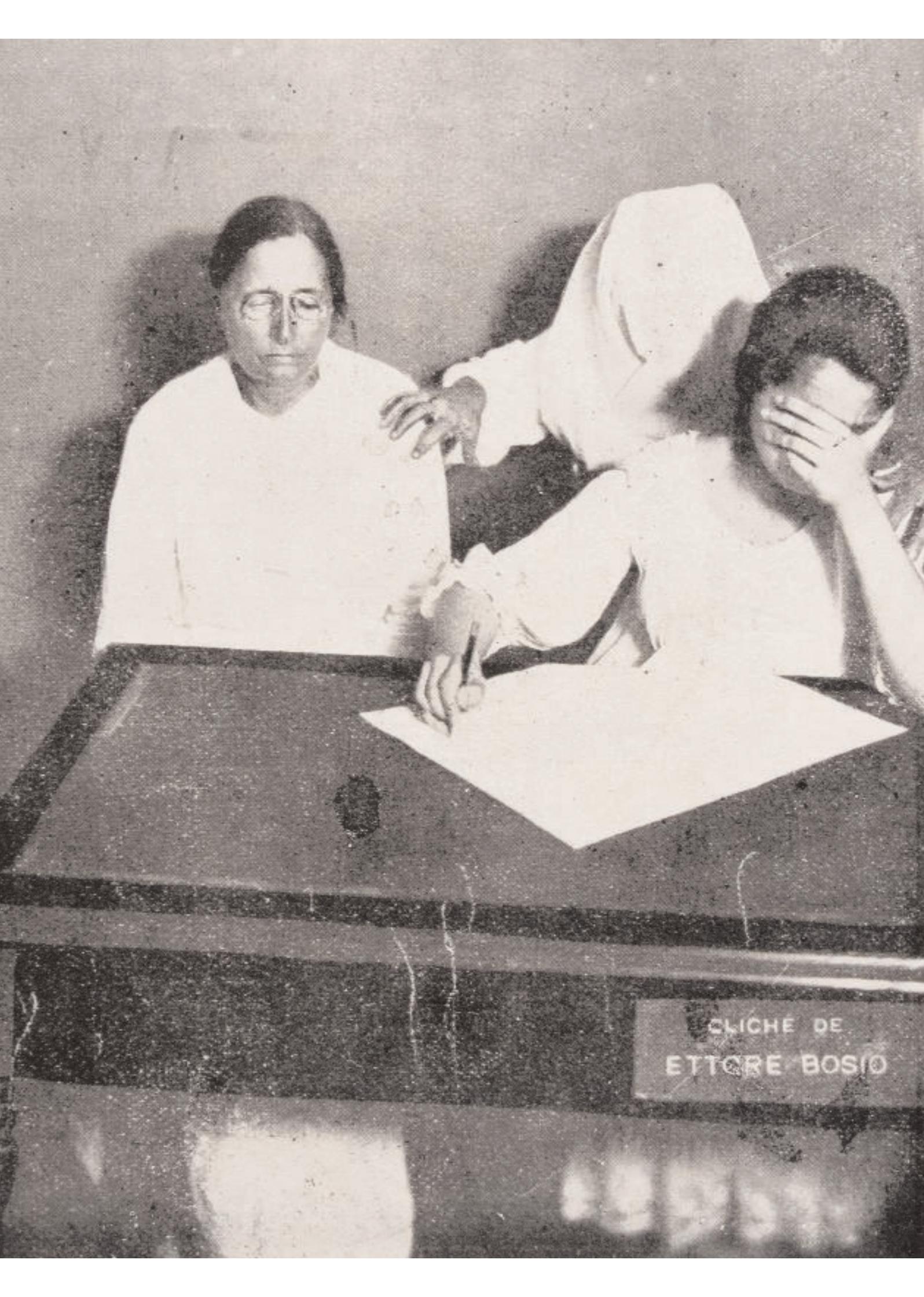
Do livro “Materializações Luminosas”, de Rafael Ranieri [?] 2003. Outra reprodução do mesmo livro, cujo contexto é semelhante a esse, vem com a seguinte legenda “reunião de materialização em outubro de 1964, em São Paulo”, pág. 252.

Esta legenda apresenta, em sua lógica interna, a mesma tese que procuramos definir ao longo desse trabalho: a de que a fotografia de representação dos espíritos ou de fenômenos luminosos é uma “fotografia sem igual” na produção fotográfica brasileira; uma forma original no *universo das imagens técnicas*. Outros exemplos dessas legendas serão vistas ainda no Capítulo IV.

Do livro "Materializações Luminosas", de Rafael Ranieri [?] 2003, pág. 266.



Este filme, batido cinco minutos após a primeira, mostra o medalhão ectoplásmico recomposto e maior quantidade de material plástico saindo do ouvido direito do médium indo até ao braço esquerdo. Vê-se, também, uma nova formação proveniente do filé fluídico expelido pelo ouvido esquerdo enquanto que da boca a massa fluídica escorre abundantemente a que um Espírito chamou de "galopante branca" e que serviria para formação do sistema pulmonar da entidade que se apresentaria logo a seguir. Nota-se também que o medalhão subiu de posição, sustentado por uma "alavanca ectoplasmática" que é ligada ao Pedro Machado. Essas sessões, de caráter essencialmente científico, eram assistidas por grande número de pessoas e por isso muito heterogêneas e indisciplinadas, não submetidas às exigências requeridas no Grupo da Fraternidade e o rigoroso selecionamento na admissão de novos elementos às sessões, motivo porque o médium, após as experiências se sentia bastante mal, com náuseas e dores de cabeça.



CLICHE DE  
ETTORE BOSIO

## CAPITULO III

### A FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS NO BRASIL

Em janeiro de 2004 um jornal da cidade de São Paulo publicou uma matéria sobre uma suposta *aparição* do médium Chico Xavier (1910-2002), numa fotografia feita no local onde ele fora sepultado<sup>38</sup>. Ao comentar essa imagem, que muitos identificaram como sendo a do mais famoso espírita brasileiro, um professor da USP de São Carlos afirmou que haveriam “99% de probabilidades de a mancha [na imagem] ter sido provocada pelas condições do ambiente [...]”. É provável também que seja algum reflexo associado à imagem de pessoas que estavam [nas proximidades] do túmulo e à luz do ambiente”.

O tratamento dessa reportagem e de outras que veremos a seguir chamam a atenção para um duplo enfoque desses “fenômenos” por parte da mídia. De um lado temos uma freqüente abordagem de fatos que são “notícia”, mesmo que “improváveis” e fruto de “alucinação temporária” (estátuas que choram, lugares assombrados); por outro lado persiste ainda uma tendência a deslocar para o espaço da mídia uma leitura *técnica* da imagem, amparada por um discurso científico, que parece ter em vista colocar por terra qualquer insinuação de “prática mediúnica” ou de “espiritismo”, tal como no passado, o primeiro Código Penal Republicano (1890), já nos advertia<sup>39</sup>.

Da nossa parte o material de trabalho escolhido para essa tese é exatamente aquele condenado e rejeitado; imagens suspeitas de ocorrências “transcendentais”, surgidas primeiramente no contexto do Espiritismo e mais tarde levadas para os domínios da parapsicologia<sup>40</sup>. Recentemente esse gênero fotográfico passa por uma reabilitação pelas práticas devocionais ligadas ao culto de Maria, reabilitação que vem, ironicamente, tingida com as mesmas tintas que marcaram o advento dessas fotografias nas práticas espíritas e que se tornaram um dos alvos preferidos das campanhas empreendidas pela Igreja Católica contra os avanços da nova religião ao longo do século XX.

Como já foi assinalado na introdução dessa tese, o universo visual investigado pela nossa pesquisa engloba as fotografias que revelam alguma forma de *materialização*, *aparição luminosa* ou eventos de natureza *psi* ocorridos no Brasil. No campo de investigação relacionado ao **Espiritismo** foram incluídas as fotografias cuja origem é atribuída à presença de “entidades incorpóreas”, tais como as “fotografias de fantasmas”, “fotografias de materializações”, de “luzes fantasmáticas” (glóbulos de luzes com movimento “inteligente”) e dos fenômenos mediúnicos como as “fotografias de ectoplasma”, registros de “poltergeist” e “cirurgias

38. Diário de S. Paulo, 10.01.2004.

39. Para maiores informações sobre o contexto da criminalização do Espiritismo pelo Código Penal e as proibições e restrições às práticas das religiões mediúnicas, veja Emerson Giumbelli, “O 'baixo espiritismo' e a história dos cultos mediúnicos” in Horizontes Antropológicos. vol. 9, n. 19 Porto Alegre, julho de 2003.

40. A partir da segunda metade do século XX ocorreu uma “[...] condenação do substantivo 'Parapsicologia' ao desvio semântico, estando para sempre comprometido o seu significado, especialmente nos meios acadêmicos. Por isso, a comunidade internacional de pesquisadores(as) tem discutido há tempos a utilização de um outro nome para essa disciplina ou ramo de pesquisa, que não esteja comprometido com esta ou aquela postura religiosa. Daí surgiram os nomes 'Pesquisa Psi' e 'Psicologia Anomalística' [...]”. (Fátima Regina Machado. “Parapsicologia no Brasil: Entre a cruz e a mesa branca”. Boletim Virtual de Pesquisa Psi, Vol 2, 2005)

espirituais” (normalmente atribuídas à uma “entidade desencarnada”, “incorporada” pelo médium). No terreno da **parapsicologia** (“pesquisa psi”), encontramos “fotografias do pensamento”, “fotografias da aura”, registro de “levitações de corpos no espaço” e de “ações sobre a matéria” (como os “aportes”, materialização de objetos vindos de outras regiões do espaço; ou a “transmutação” de materiais, como aquelas em que uma tampa de alumínio de um copo d’água é transformada pelo médium num “sólido medalhão”). No campo da “nova espiritualidade” **católica**, iremos encontrar incontáveis fotografias “miraculosas”, fotografias de “manifestações da Virgem”, de manifestações luminosas; registros de “pinturas e esculturas que vertem sangue ou lágrimas” e aquelas atribuídas a um “milagre eucarístico” (como os registros da transformação de uma hóstia em carne e sangue). As “aparições Marianas”, parecem estar ocorrendo num momento de grande intensidade, pois elas vêm sendo noticiadas com relativa freqüência tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo<sup>41</sup>.

Com toda essa produção, trazida a público ao longo de quase um século, a pesquisa sobre a fotografia **impressa** dos espíritos no Brasil representa um primeiro esforço em localizar, identificar e organizar um acervo dessas imagens tornadas públicas no país. Curiosamente o sincretismo religioso, que é um dos traços característicos de nossa cultura, parece não ter sido um pano de fundo suficientemente forte para inflamar a curiosidade pela pesquisa dessa forma fotográfica que, mesmo nos dias hoje, continua a causar estranhamento e incômodo pela sua temática estravagante, relacionada ao tema que, por excelência, procuramos afastar do horizonte da nossa consciência: o tema da morte. Ao perceber esse grande vazio existente nos estudos sobre a fotografia no Brasil, como também nos estudos sócio-antropológicos, fomos convencidos de que este é ainda um território inexplorado no campo da cultura visual e fotográfica.

Embora um dos objetivos desse trabalho tenha sido o de realizar um mapeamento abrangente dessas imagens publicadas no país, ele deve ser considerado apenas como um primeiro passo nessa direção, já que o campo de pesquisa no Brasil é relativamente extenso. Essa extensão se deve principalmente ao fato de que a propagação da doutrina espírita entre nós se deu não só pela implantação dos centros espíritas nas grandes cidades e no interior do país, muitos dos quais com acervos e publicações próprias; como pelo trabalho das muitas editoras que tornaram a literatura espírita um fenômeno de vendas de livros no país. Em seu estudo sobre o Espiritismo, Sandra Stoll apresenta uma série de dados que são fundamentais para a compreensão da forma pela qual a Fotografia dos Espíritos foi disseminada: por meio da literatura. Com dados relativos ao volume de publicações dos autores do chamado Espiritualismo Moderno na Europa, torna-se evidente como a

41. Em 1981, uma camponesa de 14 anos, Ivanka Ivakovic, da pequena cidade de Medjugorje, na Herzegovina, atravessou um fecho de luz que afirmava emanar da Virgem Maria. Horas depois outras três garotas afirmavam ter passado pela mesma experiência. Sobre esse tema no Brasil veja Steil, Mariz e Reesink, 2003.

“produção literária se tornou um importante suporte à difusão do movimento”. Na análise sobre a consolidação do movimento no Brasil, Stoll afirma que a carreira de Chico Xavier está “intrinsecamente associada ao processo de consolidação de um novo nicho no mercado editorial brasileiro: o do livro espírita”. A estratégia de manter um fluxo contínuo de publicações já havia sido inaugurado por Allan Kardec, ao considerar a escrita “a mais eficaz dentre as formas de transmissão de valores morais”, pela qual Chico Xavier irá se caracterizar como o “maior escritor mediúnico do século”, escrevendo centenas de livros ditados “pelos espíritos” (Stoll, 2003: 125-187).

Realizar uma pesquisa relativa às publicações espíritas e parapsicológicas, com uma abrangência nacional é um projeto de envergadura que deve ser aprofundado, pois como já foi dito, países como os Estados Unidos, Alemanha e França têm investido na consolidação dessa história visual, enquanto nós ainda damos nossos primeiros passos no resgate desse acervo pulverizado e em vias de desaparecimento.

A extensão do material reproduzido nesse trabalho abranje, de certa forma, quase todas as regiões do país, representadas por fotografias produzidas nos Estados do Pará, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Não se trata, evidentemente, de um mapeamento de alcance nacional, como sugerido pelo título dessa tese, mas que inicia um trabalho que poderá ser aprofundado por muitos outros.

Concentradamente o que foi realizado ao longo de quatro anos foi a montagem e documentação de um acervo de imagens fotográficas impressas, constituído por reproduções fotográficas publicadas em livros, revistas, catálogos e *sites* que, em sua grande maioria é resultado da impressão a partir de clichês (tipográficos) e fotolitos (para impressões em off-set) de péssima qualidade. Portanto ao contrário de um acervo de fotografias originais, o que temos aqui é o objeto destituído de aura, uma cópia da cópia da cópia de um original fotográfico, via de regra, desaparecido e cujo autor é, na maioria das vezes, desconhecido.

### **3.1 ATUALIDADE DA PESQUISA**

Como um fenômeno cultural característico do ocidente, o interesse por essa produção fotográfica não se restringe apenas aos círculos espiritualistas ou parapsicológicos, incluindo ainda os grupos autodenominados “céticos”, sempre empenhados em desqualificar qualquer acontecimento ou fato “transcendental” como demonstração de ignorância ou exercício de “má fé”. Ainda nos dias de hoje a produção dessas imagens e todo o universo a elas relacionado continua sendo amplamente explorado pela indústria cultural, pelo mercado editorial e também pelas práticas curatoriais no universo

das artes, uma vez que nos últimos anos o volume de exposições<sup>42</sup>, artigos em revistas de cultura e a produção de filmes e seriados para a TV têm aumentado significativamente.

No mercado editorial brasileiro são muitas as publicações de periódicos, espíritas ou não, que mesmo no início deste novo século, continuam a reproduzir e a publicar artigos sobre essas fotografias, entre eles: • *Revista Cristã de Espiritismo*, edição especial: "Aparições de Espíritos". São Paulo: Edit. Vivência, ano 2, n. 06, março/abril 2003. Como também o exemplar do ano 5, n. 28, 2005. • *Universo Espírita: ciência, filosofia e religião*. São Paulo: Ed. Universo Espírita, ano 3, n. 27, 2006. • *Espiritismo e Ciência*. São Paulo: Mythos Editora, ano 3, n. 33, s/d. • "Muito além do jardim", Isto É, São Paulo, n. 1599, 24/5/2000.

Os jornais diários também vêm mantendo uma regularidade na publicação de reportagens sobre aparições misteriosas, curiosidades "inexplicáveis" e outros temas relacionados à crença na existência dos espíritos: • "Questão de fé", Folha de São Paulo, São Paulo: 25/11/2004. • "Suposta aparição de Chico Xavier em foto gera polêmica". Diário de S. Paulo, São Paulo: 10/01/2004, pág. A1, A7. • "Deputado do PT incorpora espírito na Câmara". Agora, São Paulo: 29/10/2004, pág. A15. • "Deputado diz ter recebido espírito". Folha de São Paulo, São Paulo: 29/10/2004. • "Na Índia, alunos dizem que escola é mal-assombrada e ganham folga". Folha de São Paulo, São Paulo: 28/09/2004. • "Imagem da Virgem 'chora' no Vietnã". Folha de São Paulo, São Paulo: 01/11/2005, pág. A13. • "Estudo ataca datação do Sudário". Estado de São Paulo, São Paulo: 28/01/2005. • "Nem o sobrenatural desafia caretice dos seriados". Crítica de Bia Abramo, Folha de São Paulo, 4/12/2005, pág. E9. • "Os fantasmas se divertem - atualmente, as três novelas exibidas pela TV Globo têm espíritos rondando seus afetos e inimigos", Diário de São Paulo, "Viver", 24/10/2006, pág.1.

Em artigo recente, um jornalista nos chama a atenção para a profusão de "entidades espirituais" em circulação nas telenovelas brasileiras; isso sem contar todo o conjunto de seriados norte-americanos para a TV, repletos de "detetives psíquicos" que povoam os canais por assinatura:

"Os fantasmas são freqüentes nos folhetins. Quem não se recorda de Alexandre, personagem de 'A Viagem' ? [... escrita por] Ivani Ribeiro, a novela foi ao ar pela primeira vez em 1975 na TV Tupi e ganhou *remake* global em 1994. [...] Na novela, os três protagonistas - *Diná* (Eva Wilma/Christiane Torloni), *Otávio* (Altair Lima/Antônio Fagundes) e *Alexandre* - atuavam em dois planos: o da vida e o da morte. Outros fantasmas famosos [nas telenovelas] foram *Jorge Tadeu*, personagem de Fábio Jr. em 'Pedra sobre Pedra', de Aguinaldo Silva (1992); *Acácio* (Chico Diaz), o pai do peão *Tião*, em 'América', de Glória Perez (2005);

42. Veja no item 3 de nossa bibliografia a relação das exposições realizadas nos Estados Unidos e na Europa nos últimos onze anos.

*Luna* (Liliana Castro), em 'Alma Gêmea', de Walcyr Carrasco (2005), que reencarnava na Índia *Serena* (Priscila Fantim). No remake de 'O Profeta', de Ivani Ribeiro, [...], a atriz Carolina Kasting tem seus dias de fantasma" (Etienne Jacintho. Observatório da imprensa, 28/janeiro/2006).

Durante a realização dessa pesquisa foi possível acompanhar o lançamento de vários filmes no circuito comercial de cinema<sup>43</sup>, tematizando a relação do mundo dos vivos com o *mundo dos espíritos*. Quase sempre envolvendo jovens aventureiros em situações misteriosas, essas histórias vem embaladas numa linguagem cinematográfica que não se limita à velha estética do séc. XIX. Via de regra a relação com os espíritos é vista pelo cinema como um embate de forças entre mortais (em perigo) e as almas atormentadas que vagueiam pelo éter. Esses espíritos são normalmente evocados por conjurações verbais (escritores que se aventuram a narrar eventos de natureza espiritual), meios fotográficos (aparições em fotografias amadoras) ou pelos meios de comunicação (aparelhos de televisão, telefones, secretárias eletrônicas, rádios). O resultado é sempre o de uma descoberta dessa dimensão que se apresenta como paralela ao mundo dos vivos e em plena interação com ele. Uma dimensão "vigilante" que acompanha nossos passos e é, quase sempre, invisível e intangível.

Em sua análise sobre as "mídias assombradas", que identifica uma grande profusão de "espíritos" e "fantasmas" nas narrativas que procuram explicar a natureza dos meios eletrônicos, Jeffrey Sconce afirma que, aparentemente, a noção popular mais corrente parece considerar que os espíritos não falam por meio da TV, mas parecem "viver dentro dela", uma vez que "a mágica da televisão deriva em grande parte da sua habilidade em produzir um mundo autônomo. Assistir televisão é como sintonizar *o real*, aquilo que está 'ao vivo' acontecendo no mundo" (Sconce [2000] 2005: 18-20). É neste sentido que talvez se possa explicar, em parte, o sucesso dos atuais programas de "*reality TV*" como o "Big Brother", que se assemelha a uma janela aberta para uma realidade paralela onde podemos contemplar o movimento de "espectros sociais" que vivem numa espécie de um "mundo à deriva", cuja "recompensa divina" (da "Deusa platinada") é a de um polpudo cachê e alguma celebridade temporária.

### 3.2 FONTES UTILIZADAS

Em função da inexistência de outras pesquisas no Brasil que tenham estudado esse universo fotográfico específico, esse trabalho lançou mão de referências bibliográficas inusuais e, aparentemente, pouco difundidas em nosso meio acadêmico. Já o acervo de

43. Uma pequena apostila, editada em 1994, que trata das formas de implantação de uma videoteca em centros espíritas, lista cerca de 80 filmes "com temas de fundo espírita" disponíveis nas locadoras (Osvaldo Filho. Videoteca nas sociedades espíritas. São Paulo: Ed. USE, 1994). O livro de Tom Ruffles, que analisa apenas "os filmes que enfocam a continuidade da existência de uma personalidade após a morte", apresenta uma extensa filmografia com centenas de títulos de filmes mudos, filmes em língua inglesa e em língua estrangeira produzidos ao longo de mais de um século (Tom Ruffles. *Ghost Images: cinema of the afterlife*. Jefferson, N. Carolina; London: McFarland & Company, 2004).

fotografias que dá corpo a essa pesquisa se resume a imagens fotográficas reproduzidas em livros e revistas e não aos originais fotográficos. O que pode parecer uma contradição no estudo da fotografia, feito sem o contato direto com os originais, encontra aqui uma razão muito especial: o acesso aos negativos ou ampliações originais da chamada Fotografia dos Espíritos no Brasil é extremamente rara e difícil de ser encontrada. Podemos supor que a campanha liderada há cerca de quarenta anos por alguns meios de comunicação no país e corroborada pela Igreja Católica, contra o Espiritismo, resultou num forte retraimento dos autores dessas fotografias e das práticas experimentais da chamada *materialização dos espíritos*<sup>44</sup>.

Foi especialmente na década de 60 que as fotografias de “aparições” foram utilizadas pelos opositores do Espiritismo como uma forma de atacar uma doutrina baseada no pressuposto do contato além túmulo. Nas análises feitas por famosos peritos criminalistas da época foram empregados sofisticados recursos de avaliação da imagem, o que, segundo a minha maneira de ver, representaria uma certa popularização da “leitura da imagem técnica” (definida por Vilém Flusser) veiculada pelos meios de comunicação de massa no país. Como exemplo desse embate vale uma consulta à edição de 8 de fevereiro de 1964 da revista “O Cruzeiro”, que divulgava uma ampla reportagem fotográfica intitulada “Falsa a materialização de Uberaba”. Nela um conjunto de fotografias de supostas “materializações de espíritos”, ocorridas no interior de Minas Gerais eram *desmontadas* minuciosamente por um laudo técnico ilustrado. “Não há truque fotográfico que resista aos recursos modernos de um perito experiente”, apontava uma chamada interna da reportagem<sup>45</sup>.

Estes conjunto de fatos contribuiu, certamente, para o início de um processo de ocultamento dos originais fotográficos, fazendo com que uma mesma imagem fosse reproduzida seguidas vezes, a partir de suas publicações anteriores<sup>46</sup>.

Esse “princípio” de impressão de uma imagem fotográfica, realizado a partir de uma cópia da cópia da cópia, poderia até ser entendido como uma “técnica *achiropita*”, onde uma imagem consegue, na sua multiplicação, transferir para a cópia as mesmas virtudes e qualidade do seu protótipo (divino). É isso que se afirma da imagem da Santa Face do Cristo, gravada com suor e sangue no lenço de Verônica<sup>47</sup>. Essa imagem original, “decalcada” em um lenço (o equivalente ao negativo fotográfico), parece ter se perdido ao longo desses 2000 anos, mas as cópias obtidas a partir de um contato com o original, se espalharam pelo mundo. Conta-se que

“Na segunda metade do século VI um retrato de Cristo caiu dos

44. “Durante a ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945), novo interesse se reacendeu sobre a Pesquisa Psíquica (denominação inglesa), Meta-psíquica (denominação francesa), ou como então a já chamada Parapsicologia, denominação difundida devido ao fato de o casal Rhine ter estabelecido o Laboratório de Parapsicologia na Duke University no final da década de 1920. Esse novo interesse deveu-se ao fato de a Igreja Católica fazer, naquele momento, uma pesada campanha contra o Espiritismo por meio de publicações e de discursos nos quais utilizava conhecimentos oriundos da pesquisa parapsicológica para desmascarar o que chamava de “mentiras espíritas”. Nessa época, a palavra “Espiritismo” ainda era entendida pelo Estado como termo que designava todas as religiões mediúnicas, sendo enquadrado como crime de contravenção, com possível pena de prisão para quem o praticasse em qualquer uma de suas formas. Isto resultou no fechamento de vários centros kardecistas e terreiros de Umbanda e Candomblé”. (Fátima Machado, 2005).

45. “Perícia Técnica confirma reportagem de ‘O Cruzeiro’: ‘Falsa a materialização de Uberaba’”, O Cruzeiro, 08.02.1964. Veja também as edições de 18 de janeiro e 01 de fevereiro de 1964. Todas a série de reportagens da revista sera comentada no item 3.8 dessa tese.

46. Os dois exemplares adquiridos do livro de Nogueira de Faria, “O trabalho dos Mortos”, em suas edições de 1921 e 1990, são um bom exemplo da qualidade variável que essas reproduções fotográficas sofreram ao longo do tempo. As reproduções dos anos 20 são superiores às dos anos 90, o que nos leva a crer que estaria ocorrendo uma perda deliberada da qualidade de reprodução gráfi-

céus para confirmar a existência de Deus a uma mulher pagã, Hypatia, que alegava não acreditar naquilo que não via. Uma outra nativa de uma pequena cidade da Capadócia, encontrou no lago de seu parque uma tela pintada na qual imediatamente reconheceu uma reprodução de Cristo. Retirou o quadro da água, percebeu que estava seco e enrolou-o em sua manta. Um segundo milagre ocorreu então: a imagem ficou impressa em seu vestido, produzindo uma réplica fiel do retrato do Senhor". (Kuryluk, 1993: 53)

Um personagem que consideramos importante na história desse gênero fotográfico no Brasil, por ser o autor de várias imagens reproduzidas nos livros de Tubino (1997) e em várias reportagens da série da revista O Cruzeiro (1964), Nedyr Mendes da Rocha não se mostrou muito disposto a comentar, nos dias de hoje, as imagens que produziu de materializações na cidade de Campinas, no interior de São Paulo e em Uberaba, no interior de Minas Gerais nos anos 60. Um dos poucos fotógrafos da época que ainda conseguimos localizar nos dias de hoje, não respondeu aos nossos contatos e, foi a partir daí que a nossa opção se voltou para o material impresso encontrado, em sua grande maioria, nos sebos de livros espalhados pelo Brasil.

#### **O OCULTAMENTO OU DESAPARECIMENTO DOS ORIGINAIS.**

A procura por imagens fotográficas originais, na forma de negativos, positivos (slides) ou cópias fotográficas feitas a partir da matriz "original" não foi coroada por grandes descobertas ao longo dessa pesquisa. O reduzido número de informações sobre fotógrafos, os locais de produção das imagens e a época dos registros, revelam que a fotografia dos fenômenos paranormais ou espirituais no Brasil não tem sua identidade inteiramente conhecida. A apreciação do material fotográfico original poderia, sem sombra de dúvida, revelar uma infinidade de aspectos da "realidade interior daquelas imagens" que, com as técnicas de recuperação digital dos dias de hoje, poderiam ainda revelar muitas outras qualidades, captadas pelas câmeras do início do século XX. Mas o ocultamento ou o desaparecimento dos originais é uma prática que não é, de forma alguma, exclusiva da fotografia espírita.

Qual teria sido, por exemplo, o paradeiro do lenço utilizado por Verônica para enxugar o suor de Jesus ensanguentado? Onde estaria a pintura feita por São Lucas (padroeiro dos artistas) da Virgem com o menino? E os cerca de quarenta negativos tirados por Crookes, da materialização do "espírito" de Katie King? Essas preciosidades, algumas até sagradas, não parecem estar depositadas em nenhum lugar público, aberto para a consulta de fiéis e estudiosos. Da mesma forma que os tesouros do catolicismo foram ocultados, guardados pelas autoridades da igreja, os tesouros do

ca, tornando essas imagens cada vez menos legíveis.

47. Sobre este tema veja a obra de Ewa Kuryluk, "**Santa Verônica e o Sudário - história, simbolismo, lendas e estrutura da imagem 'verdadeira'**". São Paulo: Ibrasa, 1994. Um artigo que também introduz o tema é o de Stella Teixeira de Barros. "**A imagem aquiopita ao longo dos séculos**", in Produção, Teoria e Crítica. São Paulo: PPG em Artes Visuais, FASM, vol. 1, n. 1, 2006.

Espiritismo também permanecem ocultos, desaparecidos. Os dois museus do Espiritismo que temos no Brasil, e que podemos visitar em Curitiba e São Paulo, têm pouco material fotográfico disponível e poucas imagens originais. Algo de igual natureza aconteceu também com a Nasa que, vejamos só, em agosto de 2006 declarou não mais saber onde se encontram os filmes originais da descida do homem na lua. O que existe e o que circula pelo mundo são apenas cópias das imagens transmitidas e difundidas na época.

### IMAGENS EM LIVROS E SITES

Ao iniciar essa pesquisa a nossa opção foi a de limitar as consultas bibliográficas apenas aos livros e revistas com reproduções fotográficas dos fenômenos *espirituais*, descartando as publicações sem fotografias ou apenas com ilustrações. A literatura que trata do “contato com o espíritos” é normalmente marcada por infundáveis relatos de testemunhas que teriam presenciado esses fenômenos, mas que no âmbito deste trabalho não são importantes. Normalmente esses relatos foram baseados em “observações rigorosas”, baseadas em “testemunhos insuspeitos de mentalidades incontestavelmente capazes”. Foi possível notar, ao longo deste estudo, como são raras as obras que procuram analisar essas imagens, desvinculando-as do seu contexto antropológico específico. As referências iniciais que utilizamos no começo dos nossos estudos foram as de autores franceses, alemães e norte-americanos<sup>48</sup>.

Dos títulos consultados no início dessa pesquisa, na Federação Espírita do Estado de São Paulo, apenas um livro sobre Allan Kardec trazia algumas reproduções de fotografias das últimas décadas do séc. XIX. O restante da bibliografia disponível naquela biblioteca se apoia exclusivamente na descrição de fatos que teriam sido presenciados e registrados fotograficamente por muitas “personalidades ilustres” em sua época, mas que não foram reproduzidas nessas publicações. Curiosamente na “Antologia do Perispírito”, de José Jorge (Rio de Janeiro, 1986), o verbete *Fotografia* aparece em diversas referências nos estudos da doutrina espírita, mas não encontramos nenhuma imagem que possa atender às necessidades de nossa pesquisa. Os textos em muitos desses livros apresentam quase que invariavelmente uma dicção típica do início do século passado, procurando estabelecer uma ordem classificatória próxima à da científica, para aqueles fenômenos recém surgidos no mundo da cultura. O chamado *corpo astral*, era o “objeto” central dessa nova ciência. Com essa nova classe de fotografias surgia também uma nova terminologia para tentar descrever fenômenos visuais produzidos por um aparelho identificado pela sua virtude de “retratar a realidade tal como ela se apresenta”. As imagens que encontra-

48. As referências à história da fotografia “paranormal” foram fundamentadas no livro de Rolf Krauss, “*Jenseits von Licht und Schatten*” (“Além da luz e sombra”) que traça um quadro evolutivo das diferentes pesquisas realizadas na Europa ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em torno da captação das energias cósmicas, luzes astrais, registros de espíritos e irradiações luminosas. Sobre esse mesmo tema o catálogo da exposição “*Im Reich der Phantome - Fotografie des Unsichtbaren*” (“No reino dos fantasmas - fotografia do invisível), realizada na cidade de Mönchengladbach, na Alemanha, também oferece um interessante levantamento das diversas classes de fenômenos captados e descritos por cientistas e parapsicólogos desde o século XIX, além de oferecer ainda uma interessante amostra de trabalhos de artistas contemporâneos em diálogo com a tradição esotérica e espiritualista. Mais recentemente a exposição “*Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*”. (“O terceiro olho. A fotografia do oculto”), realizada em Paris em 2004, também resume a história desse movimento na Europa e nos EUA. Vale ainda ressaltar um único título, publicado em português, a tratar dessas fotografias num âmbito cultural mais amplo, de autoria de Philippe Dubois, “*O ato fotográfico*”. Também o livro de Rosalind Krauss, “*O fotográfico*” traz uma pequena contribuição ao analisar, em largas pinceladas, a relação de Nadar com a fotografia dos espíritos.

remos nos livros, revistas e *sites* que reproduzem o material fotográfico das “materializações”, das fenomenologias *psi* ou das aparições “milagrosas”, podem ser divididas em dois grandes grupos: aquelas de caráter *científico*, como os da *metapsíquica* e da parapsicologia e aquelas encontradas em publicações de caráter religioso-doutrinário, como as espíritas e católicas.

Dessa forma entendemos que a divulgação dessas imagens serviu, tal como na própria história do cristianismo, como um meio de afirmação doutrinária. Os fenômenos de comunicação com os mortos, registrados fotograficamente, por meio dos *médiuns de efeitos físicos*, seriam uma síntese da doutrina que advoga a sobrevivência do espírito após a morte e da comunicação possível entre mortos e vivos, apreendida num só instante pela câmera fotográfica.

### 3.3 FOTOGRAFIAS E FOTÓGRAFOS DE ESPÍRITOS

Não há como tratar da história da fotografia dos espíritos no Brasil sem focar a figura de alguns personagens que são chaves para a compreensão desse fenômeno que se disseminou no século XX por meio da literatura espírita no país. A consulta aos livros que narram os feitos desses personagens nos empresta uma nomenclatura e até mesmo uma dicção que são próprias daquele universo onde ocorreram os tais “fenômenos” fotografados. Optamos por nos deixar envolver pela trama que atribui significados aos elementos presentes na imagem (Dubois, pág. 238) para podermos acompanhar as narrativas “estonteantes” que as cercam. Muito semelhante ao universo da arte, onde coisas *fantásticas* ocorrem baseadas em princípios com uma lógica interna, o universo *fenomenológico* dos personagens dessa história é algo envolto num clima de mistério, poderes paranormais e presenças sobre-humanas que representam não mais *milagres*, mas “temas *maravilhosos* de uma nova ciência”.

Militão de **Azevedo**, o fotógrafo que tem, até agora, o primeiro registro de uma sessão de retratos de estúdio com um “fantasma”, era também ator. O maestro italiano Ettore **Bosio**, radicado em Belém do Pará, era músico e compositor. Carlos **Mirabelli** tinha fama de mágico, além de poderoso médium. **Peixotinho** era conhecido como um médium, através de quem se materializavam “espíritos” orientais que produziam retratos de outros espíritos. Por isso uma breve leitura da “obra” desses personagens é reveladora do *substrato* que deu origem à fotografia dos espíritos no Brasil.

## AS FOTOGRAFIAS DE MILITÃO DE AZEVEDO (AINDA NO SÉCULO XIX)

Num dos álbuns de fotografias pertencentes à “Coleção Militão Augusto de Azevedo” da Seção de Documentação do Museu Paulista da USP, o “Museu do Ipiranga”, encontram-se três retratos<sup>50</sup> feitos pelo fotógrafo carioca, radicado em São Paulo, Militão de Azevedo (1837-1905). Essas imagens são, no universo das fotografias reunidas nesse trabalho, os primeiros registros encontrados no Brasil que retratam o tema da aparição de um “espírito” numa chapa fotográfica. As três imagens são emblemáticas e, ao mesmo tempo, reveladoras de sua natureza, uma vez que o modelo fotografado é retratado num estúdio ao lado de um grupo de objetos de valor simbólico, como um vaso de motivo egípcio, duas pistolas cruzadas sobre um livro, uma ampulheta, um livro deixado no chão. Todos elementos encontrados na produção de retratos, característico da época<sup>51</sup>.

Sentado numa cadeira entalhada o modelo posa de frente para a câmera, enquanto que detrás de sua figura surge uma aparição coberta por um véu branco e sem rosto. Em cada uma das fotografias o “espírito” aparece numa pose diferente, tanto quanto o retratado, que ora vemos com uma bengala, ora sem ela. Numa dessas fotografias o “espírito” segura uma guirlanda de flores sobre a cabeça do modelo, o que pode ser interpretado como uma forma de “glorificação” do personagem ou ainda uma paródia ao retrato da viúva de Allan Kardec<sup>52</sup>, tirado no estúdio parisiense do fotógrafo Buguet<sup>53</sup>, que Militão deveria conhecer.

Numa segunda fotografia a *aparicação* surge apenas como um vulto esbranquiçado, uma mancha luminosa amorfa, enquanto o modelo balança sua perna direita, deixando com isso o rastro de um “duplo” de seu pé na imagem. A terceira fotografia é, sem dúvida, a que melhor se resolve neste universo temático. O modelo e o “espírito” assumem uma pose serena para o retrato e os contornos dessa aparição fantasmática é vaporoso, quase insubstancial, muito mais próximo da imagem que temos de um *fantasma* e da descrição desses fenômenos, feita por Kardec.

Nessas fotografias, Militão revela todos os recursos tradicionalmente empregados na produção dos retratos: o fundo é uma “paisagem de estúdio”, uma pintura sobre lona com traços realistas; os requisitos da cena referem-se simbolicamente à passagem do tempo, à eternidade e à morte; das mesma forma que os três variantes de um mesmo assunto representam “estudos sobre o tema”. Interessante ainda é ressaltar que Militão de Azevedo, à época trabalhava também como ator, o que, segundo Marcelo Leite, teria influenciado de maneira decisiva o seu trabalho de fotógrafo<sup>54</sup>.

Além dos únicos exemplares com fantasmas da coleção de Militão de Azevedo, desses três retratos apenas dois foram

50. As fotografias estão no álbum, datadas entre 1879-1885 e registradas sob os números 16544-1734, 16544-1725, 16544-1724 (vol 6, o último e mais volumoso de todos os álbuns da coleção. Ele é uma espécie de “álbum de sobras”, onde podemos encontrar retratos também presentes em outros volumes) Estes três retratos foram identificadas por Militão como sendo o do poeta Martins Guimarães, sobre quem não encontramos qualquer outra referência.

51. Sobre estes requisitos de cena, Annateresa Fabris escreveu que na fotografia de estúdio “[...] o homem não era completo se estivesse dissociado do âmbito de sua vida cotidiana, o que motiva o aparecimento de um fundo animado por imagens naturais exteriores ou por representações de interiores. Estes elementos não são mais importantes que a presença do sujeito: o entorno integra-se com os demais atributos que caracterizam a personalidade do modelo, sem chegar a ter uma existência independente”. (Apud Annateresa Fabris. “*Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004: 26).

52. Um depoimento da Senhora Kardec, publicado originalmente na “Revue Spirite” atesta que “na terça-feira, 12 de maio de 1874, fui à casa do Sr. Buguet em companhia da Sra. Bosc e do Sr. Leymarie e a ninguém revelei quem eu desejava evocar [o espírito para uma aparição na foto]. O Sr. Buguet, a despeito de estar doente [...] compareceu à sala de tomadas fotográficas [...] Obtive, na mesma chapa, duas provas, sobre as quais, atrás de mim, meu bem-amado companheiro de trabalho, Allan Kardec, era visto nas seguintes posições: na primeira prova ele sustenta uma coroa sobre minha cabeça [...]”. *Revue Spirite*, junho de 1874, pg. [...]. [grifos meus]. A palavra em latim para “guirlanda” é “corona” e seu uso



reproduzidos<sup>55</sup>.

Essas fotografias de Militão de Azevedo são, portanto, como um *coringa* nesse grande jogo de imagens que constitui a fotografia dos espíritos no Brasil. Elas retratam a própria construção da imagem fotográfica, da cena, da representação, de uma *idéia* da natureza das coisas por meio de elementos visuais. Militão não ilustra essas suas fotografias qualquer preceito ou crença. Existindo fora da esfera doutrinária ou devocional, essas fotografias *olham* para todas as demais imagens congêneres produzidas depois delas, que virão acompanhadas por textos e contextos místicos e religiosos. Depois de Militão de Azevedo a fotografia dos espíritos no Brasil irá servir como um veículo de afirmação da doutrina espírita no país, para a divulgação dos *fenômenos paranormais* e, nos dias de hoje, como meio de “recuperação do senso do sagrado” na prática devocional Mariana entre os católicos.

Além de oferecer todos os elementos para “decifrar” suas fotografias, Militão de Azevedo também nos oferece a sua própria identidade: nós conhecemos alguma coisa de sua vida, seu papel social e o legado do seu trabalho. Já os muitos fotógrafos que tiveram suas imagens reproduzidas e analisadas nesta tese, vivem no anonimato há décadas, sem que possamos saber até mesmo seus nomes. Na ausência de muitos desses fotógrafos, iremos recorrer então à figura de alguns médiuns, cujos feitos documentados fotograficamente, podemos reunir e compreendê-los no seu conjunto.

### 3.4 O MAESTRO ETTORE BOSIO: UM MÚSICO FOTOGRAFA O ALÉM (década de 20)

Aquele que pode ser considerado o primeiro fotógrafo com uma obra pontual, relacionada à representação do invisível e à “vida pós-morte” no Brasil é o maestro Ettore Bosio (? - 1936), músico italiano que se fixou em Belém no Pará, foi criador de “óperas melodramáticas, trabalhos sinfônicos e peças diversas. Como crítico musical [ele] deixou renome na cidade mais culta do Brasil: S. Paulo”; além de ter produzido uma série de registros fotográficos de aparições, publicados pela primeira vez num livro de 1921<sup>56</sup>. Sobre a sua prática fotográfica o maestro é identificado como um fotógrafo amador, que depois de reiterados pedidos, pode finalmente assistir “na casa do Sr. Euripedes Prado, o fenômeno espírita chamado de materialização, sendo médium a sua própria esposa” (Faria, 1921: 7). Dado às exigências de um ambiente em plena obscuridade, ou apenas iluminado por uma fraca lâmpada vermelha<sup>57</sup> para a manifestação dos fenômenos, “o maestro Bosio logo pensou na possibilidade de obter umas fotografias espíritas à luz do magnésio”. Seus primeiros “clichês” que ilustram todo o livro de Faria constituem o primeiro conjunto de fotografias “de espíritos”, legendadas e publicadas no Brasil.

simbólico está associado, p.ex., à distinção de um vencedor de uma competição esportiva ou à consagração das oferendas num rito pagão.

53. sobre o fotógrafo Buguet e o “Processo dos Espíritas”, veja capítulo II, 2.2.

54. Marcelo Eduardo Leite. “Pesquisando a Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista: um Inventário da Sociedade Paulistana (1865-1885)”. Nesse seu trabalho, sobre os retratos de Militão de Azevedo, Leite não chega a comentar esses “retratos com fantasmas”, mas oferece uma interessante leitura do acervo do fotógrafo.

[[http://www.naya.org.ar/congresso2002/ponencias/marcelo\\_leite.htm](http://www.naya.org.ar/congresso2002/ponencias/marcelo_leite.htm)]

55. “Nosso Século: A era da fotografia”. Vol. 2. São Paulo: Abril Cultural, 1980: 60. A imagem reproduzida neste fascículo é legendada como sendo um “Auto-retrato com espírito”. Outra fotografia foi publicada por Paulo Goulart e Ricardo Mendes. “Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900”. São Paulo: Centro Cultural São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007: 41. Como o foco desse trabalho são as fotografias dos espíritos divulgadas na esfera pública por meio de livros, revistas, coleções e sites, é importante lembrar que não descartamos a possibilidade da existência de muitos outros exemplares fotográficos “com espíritos” na esfera privada ou em coleções particulares pelo Brasil.

56. Nogueira de Faria. *O trabalho dos mortos (Livro de João)*. Rio de Janeiro: Livraria da Federação Espírita Brasileira, 1921. Esse livro foi escrito com base nas informações e fotografias presentes no manuscrito do maestro Ettore Bosio, que pudemos localizar na União Espírita Paraense em Belém do Pará, em novembro de 2006. Ainda sobre este “livro de artista” veja nota 62.

Resumidamente o que ocorria na residência da família Prado era *mediado* pela Sra. Anna Prado, esposa de um “estimável cavalheiro e conceituado comerciante” de Belém. Anna Prado passou a manifestar certas fenomenologias observadas *no recesso do seu lar* que de início, eram “franqueadas a um pequeno círculo de amigos. Mais tarde, esses amigos naturalmente entusiasmados pela novidade, começaram a pleitear o ingresso de outros”. As sessões passaram a contar com um elenco de personalidades da sociedade paraense tornando-se também assunto para diversas matérias jornalísticas publicadas na capital do Estado, algumas das quais ilustradas pelos *clichês* do maestro Bosio. Em seu livro, Nogueira de Faria nos dá uma primeira idéia da extensão desse assunto na imprensa da época, ao listar as reportagens publicadas pelo *Jornal da Tarde* de 09, 17 e 24 de dezembro de 1919; pela *Folha do Norte* de 26 de junho de 1920; pelo *Jornal da Tarde* de 04 de maio de 1920; pela *Folha do Norte* e pelo *Estado do Pará* de 20 de maio de 1920 (estas com reproduções fotográficas).

A primeira imagem de um “fantasma”, reproduzida no livro de Faria, é o “Magnífico retrato de João”, o suposto espírito que “em vida era tio da médium” e que se manifestou numa ocasião em que Anna Prado foi encontrada “agitadíssima e chorando compulsivamente”. Bosio relata que nessa oportunidade, teve que reagir rápido: “cortei o cordão que prendia a tampa do chassis [da câmera], abri-a e me coloquei no meu lugar. As filhas acompanharam-na até a sala, sentando-a na cadeira indicada por João. O sinal não se fez esperar; dei a exposição necessária [do “flash” de magnésio], obtendo um resultado esplêndido como se pode verificar pela fotografia [...]”. (Faria: 1921: 17). O motivo de comoção da médium “foi ter visto o próprio filho Eratosthenes no quarto de dormir, achando-se este atualmente no Rio de Janeiro. Bosio ainda declara:

“Ao lado direito coloco o seu retrato quando incarnado e junto, à esquerda, o mesmo em espírito. É notável a clareza e nitidez da fotografia [...]. Apenas [noto] uma pequena diferença entre os dois retratos: é que o espiritual tem os bigodes um pouco mais visíveis” (pág. 17).

Além desse “espírito” é curioso notar a profusão de personagens espirituais que se manifestavam por meio da médium. Bosio descreve que numa noite surgiu inesperadamente no “gabinete mediúnico, uma moça. Quem seria? Deu o nome de Anita, dizendo ter sido florista em sua última encarnação. Dedicou-se especialmente aos trabalhos de parafina<sup>58</sup>, confeccionando flores de admirável perfeição”. (Faria, 1921: 18)

Inaugurando nesse contexto, a relação texto-imagem que irá caracterizar esse gênero de fotografias ao longo de todo século XX, o maestro Bosio descreve a fotografia do “espírito de Anita” como

57. O texto de Faria faz uma pouco usual referência a uma “meia luz de uma lâmpada verde”, à pág. 39, sendo que em toda a literatura a iluminação é quase sempre a de uma luz vermelha.



Fotografia de João quando vivo.

58. Era comum nas “sessões de materialização” a colocação de dois baldes no ambiente de experimentação, um contendo parafina derretida e fervente e o outro com água. Dessa forma o “espírito” poderia mergulhar suas “mãos fluídicas” na parafina derretida e depois mergulhá-la na água. Fazendo isso sucessivas vezes, se obtinha uma “luva de parafina”, cuja “prova” de autenticidade era o fato de os pulsos se encontrarem inteiros - e não rompidos, caso essa operação fosse realizada pela moldagem de mãos humanas. Alguns “espíritos” como o de Anita, costumam também manifestar suas habilidades na modelagem de verdadeiras esculturas de parafina, como a flor citada pelo maestro Bosio.

resultado do movimento do “espírito” que chegou

“muito próximo da máquina, de tal maneira que a parte inferior da figura ficou fora do quadro, aparecendo por conseguinte de tamanho maior do que o habitual das figuras fotografadas e bastante ‘flou’, usando a terminologia fotográfica. Ajoelhada e vestida de branco, em atitude de quem reza, deixa ver na cabeça uma espécie de coroa ou diadema que seja, pouco nítido. O resto é bem visível, tendo da boca para o peito um fluído branco como que escondendo uma parte da fisionomia [...] Ao lado da imagem vê-se uma planta fluídica, envolvida em diversos fluídos esbranquiçados”. (Faria, 1921: 19).

Após esse aparecimento de Anita, outro “espírito” vestido como um marujo também se manifestou na residência da Sra. Prado. O maestro descreve que no dia 15 de fevereiro de 1920 ele recebeu um “novo chamado urgente pelo telefone para um novo trabalho fotográfico”. Na casa dos Prado documenta-se a aparição<sup>59</sup> de “um menino vestido de colegial, de calças, blusa e boné brancos, com o braço esquerdo sobre o peito e com a mão na direção do queixo e outro estendido ao longo do corpo”. (Faria, 1921: 19).

Numa das fotografias publicadas pelo jornal *Estado do Pará*, em 20 de maio de 1920, vemos a “médium em transe e um fantasma de homem, que nos informam ser a reprodução fiel do falecido progenitor do Sr. Eurípedes Prado.” (Faria, 1921: 63). No clima de disputa acirrada entre o clero católico e o movimento espírita no país, era de se esperar que a publicação dessas experiências fossem despertar alguma reação por parte da Igreja. Segundo Faria, um mês depois da publicação das primeiras fotografias pela imprensa, a reação veio pela palavra do padre católico F. Dubois, em artigo publicado na *Folha do Norte* em 20 de junho de 1920, onde ele introduz uma leitura crítica da imagem fotográfica, a partir das possibilidades de manipulação do negativo, tendo em vista a prática da *fraude*:

Vejo no quadro umas palavras que decerto foram acrescentadas: ‘clichê fulano’, ‘chichê beltrano’. Tais letras vinham escritas ou buriladas na chapa a lápis ou a buril, depois do banho que revelou e fixou o negativo. Pois bem: assim como é fácil juntar nomes numa chapa, da mesma [forma] é muito possível, antes de ser colocada no ‘chassis’, raspar, à claridade da lâmpada vermelha, a camada impressionável, em forma de fantasma. Reparem bem [...] como o vulto se esconde cautelosamente atrás da médium que lhe vela a metade do corpo, como se realmente a senhora fora fotografada numa lâmina que já trazia a forma do pretense defunto”. (Faria, 1921; 71-74).



Detalhe da “fotografia do espírito de Anita”

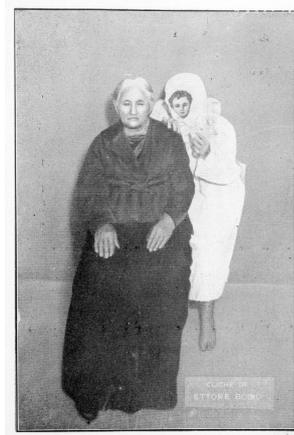
59. O curioso de todos esses registros é o fato, não explicado pelos autores, da materialização desses fantasmas se darem em plena luz do dia, uma vez que nas sessões abertas aos visitantes o ambiente deveria ser, invariavelmente, de escuridão plena ou forte penumbra.



“Fotografia de um habitante do além”, 1921.

Aqui o padre Dubois sugere que, tal como foi descrito por Teresa **Bandeira de Mello** em seu livro sobre o movimento pictorialista no Brasil, se “a fotografia é reconhecida como um retrato fiel do mundo, prepará-la, retocá-la e fragmentá-la, reconstituindo-a numa ordem artificial e subjetiva, significa manipular o próprio real” (Mello, 1998: 26). Portanto, nesta lógica, a manipulação do real implicaria numa manipulação da “verdade”. Este artigo do padre Dubois, como tantos outros publicados desde o surgimento das Fotografias dos Espíritos nos Estados Unidos, sempre foram acompanhados por réplicas, nas quais os promotores das experiências ou os representantes da doutrina espírita saíam em defesa dos acusados, invariavelmente por meio de textos que irão se apoiar nos “reconhecidos valores morais” dos personagens envolvidos, como no “controle rigoroso” das experimentações. Tanto ao final do séc. XIX como ao longo do séc. XX, iremos encontrar sempre a mesma tônica, sempre a mesma ênfase no elenco de personalidades participantes das sessões - médicos, magistrados, advogados, desembargadores, políticos e profissionais liberais, que normalmente ainda firmavam seu testemunho em atas redigidas após os encontros. Nelas eram registradas as formas de controle do ambiente, da mobília, das roupas dos médiuns, como também os métodos de sua imobilização no “gabinete mediúnico”: amarrados à cadeiras, encarcerados em jaulas de ferro ou de madeira, algemados e atados por fios que partem de seu corpo em direção aos circunstantes.

Apesar de todo esse controle e de toda a seriedade como esse tema é tratado do ponto de vista “científico”, não deixa de chamar a atenção que as materializações vindas do além, cuja manifestação material no mundo dos vivos tanto exigia dos médiuns<sup>60</sup>, fossem motivadas por “trabalhos” ou comunicações sem qualquer espécie de revelação “das altas esferas”, muitas vezes “destituídas de valor intelectual”, como observa o narrador dessas manifestações em Belém do Pará. Os “espíritos” parecem ter uma especial predileção por atividades como moldar mãos de parafina e produzir relevos em gesso; gostam de música, sempre exigindo a presença de um piano, uma gaita ou de um toca-disco nas sessões; se entretém-se com o levantamento de mesas e a movimentação de objetos pelo espaço, da mesma forma que empregam o seu tempo à frente dos vivos, para manifestar o que se convencionou chamar, neste campo do conhecimento, de “ideoplastias”, ou a capacidade de moldar os materiais do mundo em formas inusitadas, conforme destaca Nogueira de Faria: “[...] o espírito, que se dá pelo nome de João, [produziu] uma série interessantíssima de fenômenos, entre os quais, em resumo, destacaremos [...] a retirada de um lenço do bolso do Sr. Dr. Amazonas de Figueiredo e sua imediata restituição num trançado de forma semelhante a uma pêra; os lenços do Sr. Manoel Barbosa



“Um rosto angelical de boneca”



60. Em alguns casos chega-se a afirmar que para a materialização do corpo do “espírito” a parte correspondente do corpo do médium seria “desmaterializada”, fora as náuseas e o aparente desgaste psíquico infligido aos fornecedores da matéria ectoplasmática.

Rodrigues foram transformados em pequenas e interessantes estatuetas, de difícil formato [...]. (Faria, 1921: 28).

No contexto desse trabalho não poderíamos deixar de notar que todas estas atividades fenomenológicas tenham um evidente parentesco com as atividades artísticas e que os “espíritos” manifestem uma tendência a realizar o que, hoje em dia, chamaríamos, na nomenclatura da arte contemporânea, de *intervenções em contextos específicos*. Tendo o cuidado de evitar a prática do “anacronismo”, creio que o conhecimento que temos da arte e de suas várias manifestações ao longo da história, nos permite identificar e até mesmo compreender certas manifestações ocorridas em outros sistemas, fora da arte, como expressão de idéias, gestos e representações no mundo sensível que são os mesmos que motivam e orientam o fenômeno artístico. Em outras palavras o fenômeno da arte pode ser empregado para a leitura de certas manifestações que pouco se enquadram nas molduras de outras ciências.

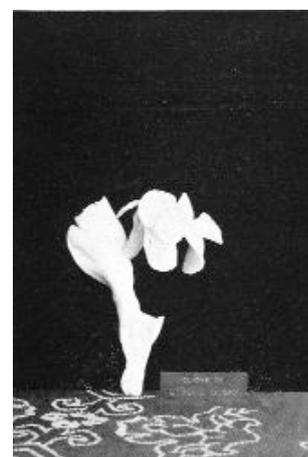
#### A descoberta de dois “artistas”

Se num primeiro momento as fotografias de Ettore Bosio apresentam um “excesso de materialidade”, seja nas imagens dos “espíritos” de “João”, “Anita”, do “Marujo”, ou seja ainda no estranho “Habitante do Além”, uma série posterior, identificada como o “início da fotografia espírita em pleno dia” e produzida entre janeiro e março de 1921, evoluem para uma representação mais diáfana e, conseqüentemente abstrata, do tema espiritual. Bosio primeiramente consegue o registro de um grande elenco de agentes “espirituais” em suas fotografias, cuja densidade visual varia do *tátil-visível* (Faria, 1921: gravura 4), para o *vaporoso-imaginário* (Faria, 1921: gravura 39). O espaço onde toda a série de fotografias é realizada é um só: a residência da família Prado. Nesta casa, os corredores, os cantos das paredes, a sala do piano, são lugares onde o maestro e sua câmera conseguiram capturar as aparições mais ativas da cidade de Belém no início dos anos vinte. E muito mais que isso: Bosio é o primeiro fotógrafo no Brasil a descobrir um “espírito fotógrafo”. Esse feito singular, retratado na gravura 28 do livro de Faria é uma imagem única nesse gênero de fotografias. Nela vemos uma figura feminina de cabelos longos, atravessando de perfil, uma saleta de assoalho listrado. A grande novidade dessa imagem é que ela teria sido “obturada” pelo “espírito de João” com a câmera do maestro deixada em posição durante a noite. Segundo ele

“A máquina, àquela hora mesmo, foi focada para o centro da pequena sala do primeiro andar ao lado de outro aposento, [...] no qual a senhora Prado e o seu esposo dormiam. Abri o chassi e tapei cuidadosamente a objetiva, perguntando ao “João” se



O maestro Ettore Bosio, pioneiro da fotografia espírita no Brasil.



“Uma das formosas cataléas feitas por Anita”. Gravura 16 do livro de Faria, 1921. Abaixo, outra flor de parafina, reproduzida de uma fotografia original de Ettore Bosio.



ele podia tirá-la, a tempo preciso para fazer a exposição e recolocá-la. Respondeu-nos afirmativamente. [Fechei] a porta que dava para o corredor, retirando-me em seguida. De manhã cedo, às seis horas e meia, fui saber do resultado. A máquina estava ali, com a objetiva tapada da mesma forma como a tinha deixado. Teria “João” aberto a máquina e impressionado a chapa? Como sabê-lo? Perguntamos-lhe então, pela tiptologia e ele nos respondeu o seguinte: **Quero saber vossa opinião sobre o meu primeiro trabalho fotográfico!**” (em negrito no original).

Mais do que se podia esperar, “João” manifesta numa linguagem telegráfica, sem meias palavras, o seu propósito em produzir um trabalho fotográfico autoral. Não é fácil encontrar um caso semelhante na história desse gênero fotográfico, especialmente no Brasil. Certamente por isso o maestro se mostrava ansioso em revelar a chapa obtida e a leva correndo para o atelier fotográfico Girard.

“Não poderei descrever a minha emoção ao descobrir, ainda no banho revelador, que a chapa fora impressionada! *É a mais bela fotografia que obtivemos!* Eis o histórico breve e sincero da primeira e única fotografia que conseguimos neste gênero”. (Faria, 1921: 166) (grifos meus).

Bosio estava, aparentemente, bem informado sobre o que ocorria na cena internacional dessa forma fotográfica. No capítulo intitulado “Fotografias esquisitas”, ele reproduz, além de seus próprios “clichês”, duas outras imagens atribuídas à “madame Lacombe”<sup>61</sup>. Na primeira vemos um vulto com o rosto coberto, cujos motivos para esse ocultamento são desconhecidos. O maestro afirma que “em inúmeras fotografias publicadas em obras congêneres temos observado casos idênticos”. Ele especula que o “ambiente pode não favorecer a total recomposição dos traços fisionômicos [dos espíritos] em seus detalhes”, por isso eles preferem apresentar-se vendados (Faria, 1921: 168). Essa justificativa em torno desses “retratos acéfalos” de espíritos será corrente ao longo do século XX, especialmente em casos de publicações famosas, como a da revista O Cruzeiro, que também veremos mais à frente.

Essa particularidade de um “espírito” sem identidade, *sem rosto*, cujos motivos seriam os de sua consciência “ter um corpo dotado de alguns defeitos, desencadeia uma profunda crise”, nessas manifestações do “outro mundo”. Tal como Vitangelo Moscarda, personagem de uma obra de Pirandello, analisado por Annateresa Fabris em seu livro sobre o retrato fotográfico, esses espíritos parecem confrontados com suas imagens imperfeitas e, portanto, tomados por um estranhamento de si mesmos, conscientes de que mesmo o seu “corpo fluídico”, plasmado a partir de uma *matéria sutil*, apresentava imperfeições que deveriam ser ocultadas (Fabris, 2004:



Fotografia rara em que um “espírito” é o autor da foto. Na assinatura lê-se “Clichê do Espírito ‘João’, identificação semelhante às placas do maestro Bosio.



61. A gravura acima, do livro de Faria é a mesma fotografia localizada no catálogo da mostra “Im Reich der Phantome – Fotografie des Unsichtbaren”, 1997:96, que a identifica como fazendo parte de um grupo com outras três, de autor anônimo, dos anos 1914. “Aparições de fantasmas”, ca. 120 X 90 mm cada.



CLICHÉ DO  
ESPÍRITO "JOÃO"

153-157). Por outro lado “se a cabeça simboliza o espírito manifestado, em contraposição ao corpo, que é uma manifestação da matéria” (Apud, Fabris, 2004: 159), os retratos de “espíritos acéfalos” reafirmam a sua condição física no mundo, manifestada por um corpo “materializado” tangível.

Além de músico, professor e fotógrafo amador, podemos ainda considerar o maestro Bosio como o primeiro autor de um livro artesanal (um “livro de artista”), ilustrado com fotografias originais que documentavam as muitas “experiências” realizadas em Belém do Pará, cujo original reproduzimos em parte neste trabalho. Esse livro do maestro é a fonte primária que inspirou o trabalho de Nogueira de Faria e, mesmo na sua condição artesanal de objeto único, pode ser considerado a primeira de todas as obras sobre a fotografias dos espíritos produzida no país<sup>62</sup>.

Uma aproximação que também somos tentados à fazer, ao analisar parte da produção fotográfica do maestro Ettore Bosio, é relacioná-la ao que poderíamos chamar de um *pictorialismo espírita* no Brasil. Essa aproximação se torna possível pela tomada de posição que os fotógrafos pictorialistas assumiram em relação às críticas contra a sua prática da fotografia artística no século XX, “que não poderia ser arte em função da exatidão” fotográfica. Os pictorialistas irão então lançar mão, entre outras coisas, do *flo* para suavizar os detalhes, um efeito de ligeira perda de nitidez da imagem obtido tanto no momento da tomada, quanto na copiagem da prova. (Mello, 1998: 32). “O verdadeiro espírito do pictorialismo é a supremacia dos resultados para além dos métodos observados” (Mello: 1998: 35). Este mesmo objetivo pode ser identificado nas fotos do maestro Bosio, que além do *flo* mostram também, em algumas vezes, sua superfície tratada pelo retoque fotográfico, evidente na imagem.

### 3.5 AS FOTOGRAFIAS DO MÉDIUM CARLOS MIRABELLI: MAGO, MÉDIUM E MULTIMEDIA (década de 20 e 30)

A fotografia mais conhecida de um “fenômeno mediúnic” ocorrido no Brasil na primeira metade do século XX é a da famosa “levitação” do médium Carlos Mirabelli (1889-1951), na sede de um instituto de estudo psíquico em São Paulo. Mundialmente reproduzida na literatura específica, nessa imagem vemos Mirabelli vestindo uma calça escura, gravata e um guarda-pó branco, com os braços abertos em posição de êxtase, flutuando próximo ao teto do instituto paulistano. O médium, que só freqüentou a escola primária, tem em seu curriculum produções “estonteantes” no campo da “telepatia, levitação, escrita direta (casos raros descritos na literatura específica de escrita a lápis sem o contato de mãos visíveis), deslocamento de objetos (sem ação direta de qualquer agente visível), *raps*,



A médium Ana Prado, por meio de quem os “espíritos” se materializavam em Belém do Pará.

62. Numa viagem à Belém do Pará, em novembro de 2006, pude encontrar o livro-álbum do maestro Bosio no velho casarão da União Espírita Paraense, sede de uma entidade que comemorou naquele ano, cem anos de fundação no Brasil. Com a colaboração do Sr. Jonas Barbosa, ex-diretor da entidade, pude consultar aquele livro onde estão descritas as experiências realizadas na casa da família Prado. Em folhas datilografadas, com tipos pretos e vermelhos, o livro traz uma série de fotografias originais coladas em suas páginas, além de uma fotografia colada à capa dura. No entanto ao solicitar uma cópia desse livro no início de 2008, fui informado pela atual presidente da União Espírita que o livro havia “desaparecido”. Segundo a Sra. Najda Santos foram feitas “todas as buscas para a sua localização, sem sucesso”. Essa pequena tragédia representa o desaparecimento do mais valiosos documento da história da Fotografia dos Espíritos no Brasil. Um caso grave de descaso para com a preservação de um patrimônio histórico, que mereceria um posicionamento dos espíritas brasileiros quanto ao paradeiro desse que também é um patrimônio da história do Espiritismo no Brasil.

materializações diversas (de “espíritos” e objetos) etc”. Além disso, conta-se que Mirabelli se notabilizou também por “uma fase artística”, sem qualquer conhecimento ou estudo de linguagens expressivas. “Espíritos afeitos às artes da pintura [o] influenciaram quase que diariamente. Produziram as mais lindas pinturas a óleo, a *crayon* e, também, aquarelas. Em dois meses [“os espíritos”] já haviam produzido uns 46 quadros. São retratos, grupos, paisagens, ramos de flores, pássaros [...]” (Palhano Jr., 1994: 65). Além da prática da pintura, por meio dessas “incorporações” Mirabelli também tocava diversos instrumentos, cantava em três diferentes vozes e provocava os movimentos de objetos ao seu redor, quebrando garrafas, imagens e transportando objetos de dentro da sala para o quintal (revista, 1987: 166). Dono de uma personalidade “multimídia” o médium transformava muitas das sessões de efeitos físicos [séances] em *performances* bizarras:

“Um dos mais estranhos fenômenos ocorreu quando ossos humanos choveram sobre os assistentes, terminando com a queda de uma vasta cabeleira. O esqueleto foi reconhecido como pertencente a uma senhora, cujos restos mortais aguardavam sepultamento. Hoje eles estão enterrados no ossário do cemitério da Quarta Parada, na Penha, em São Paulo”. (“Personalidades PSI. Carmine Mirabelli”. In O mundo do paranormal. São Paulo, Editora Três, 1987: 166. Também em Palhano Jr., 1994: 163).

Mirabelli nasceu em Botucatu, São Paulo. Filho de pai protestante e mãe católica, foi o rebento mais célebre de um total de vinte e oito filhos (Palhano Jr., 1994: 28). É considerado o “médium polimórfico” mais conhecido da história dos fenômenos mediúnicos no Brasil, por meio de quem uma variedade de fenômenos tomava forma à frente da assistência. “Mirabelli, segundo a observação de alguns, não [entrava] em transe cataléptico ou letárgico, mas profundo, isto é, com perda da consciência. Os fenômenos de ordem física, obtidos com sua energia, realizavam-se, geralmente, à plena luz, e mesmo de dia, dentro e fora de recinto fechado” (Palhano Jr., 1994: 41). Esse é um aspecto muito particular das fotografias que documentam os fenômenos produzidos por Mirabelli - a mesma particularidade encontrada nas fotografias do maestro Bosio: ambos dispensam a escuridão e o ambiente fechado dos gabinetes (*cabinets*) para a produção e o registro daquelas *fenomenologias*. Para eles as “manifestações” se davam a qualquer hora. Conta-se que na juventude Mirabelli trabalhou como funcionário de uma firma de calçados, mas “em virtude da violência dos fenômenos que ocorriam ao seu redor, foi obrigado a pedir sua demissão”. (O mundo do paranormal. 1987: 166).

Além da famosa fotografia da levitação do médium em São



“Entidade materializada diante do médium”, em fotografias sem data. “Foi também captada a sua sombra, mostrando que, de fato, havia um corpo sólido e opaco ali” (Evocação dos Espíritos, Mistérios do Desconhecido, págs. 118-119)



FOTO 44 - O RETRATO QUE DESAPARECIA

Mirabelli viu, no ambiente da sala, o retrato da Sra. mãe do Dr. Thadeu Medeiros, que havia sido uma obra prima de sua mediunidade. Esse retrato havia desaparecido, há vários meses, de sua moldura, sem deixar vestígio. Por várias vezes, ele reapareceria na moldura, para depois desaparecer.

## MIRABELLI - UM MÉDIUM EXTRAORDINÁRIO

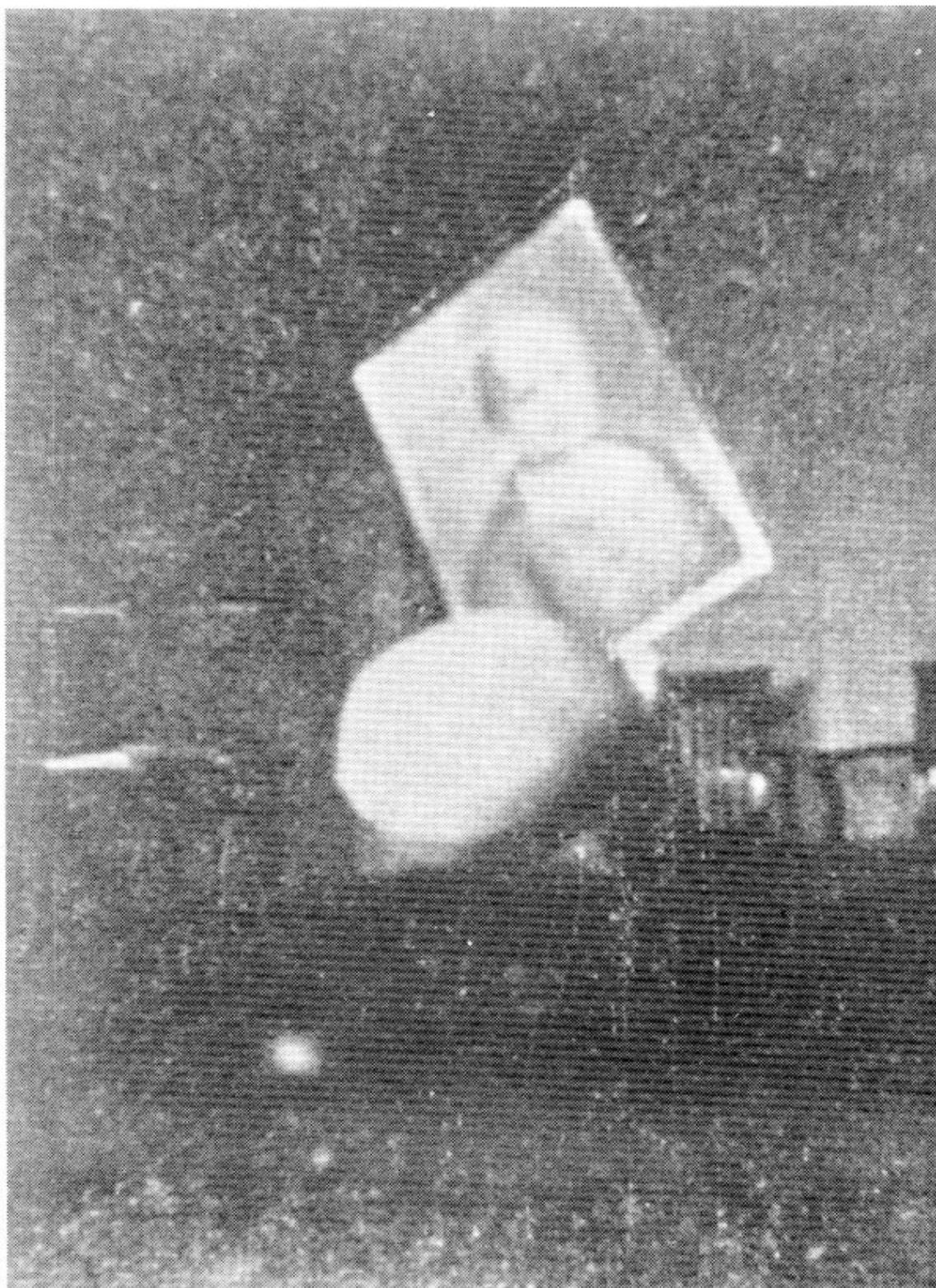


FOTO 45 - O RETRATO RECOMPOSTO

Mirabelli, percebendo que o retrato se recompunha sobre uma caveira que havia sobre a mesa, indicou a posição certa para que fosse fotografada. Apenas ele via o quadro na psicofera da sala.

Paulo, o livro de Palhano Jr. reproduz diversas fotografias de materializações de “espíritos”, além de duas outras imagens pouco convencionais, do ponto de vista do enquadramento do tema, como a da “materialização do espírito do escultor Petruccelli” (Palhano Jr., foto 34, pág. 123) e de um raro “espírito” de um negro, cuja aparição parece assustar o próprio médium (Palhano Jr., foto 21, pág. 75).<sup>63</sup> Em sua grande maioria, as reproduções são de imagens fora de foco; com manchas químicas de revelação e tomadas tremidas; sendo que em todas elas as legendas funcionam como verdadeiras “traduções” do contexto fantástico, no qual o médium parece ter vivido.

Em 1919, pela iniciativa de “vários cavalheiros de destaque social e nas ciências” foi fundada a *Academia de Estudos Psíquicos Cesar Lombroso*, em São Paulo, onde o médium era submetido à investigações, sobre os “fenômenos devidamente controlados e as ocorrências lançadas em atas” (Palhano Jr., 1994: 50). Dez anos depois, a Academia arregimentava em seus quadros acadêmicos, engenheiros, advogados, jornalistas, médicos, dentistas, industriais, jornalistas, militares e profissionais liberais. Por meio das atas de reuniões é possível identificar a frequência dos diversos representantes sociais naqueles trabalhos de “experimentação” conduzidos pelo médium. Em 1929 os trabalhos na academia paulista “sofreram uma paralisação considerável” por motivo de saúde de Mirabelli. Em data não registrada (o livro não apresenta uma organização cronológica evidente), o médium abre uma nova academia na cidade litorânea de Santos, onde os mais estranhos e macabros fenômenos de materialização foram descritos (Palhano Jr., 1994: 80-83). Mais tarde, em 1934 Mirabelli estará atuante na nova sede da *Academia Brasileira de Metapsíquica*, na rua Voluntários da Pátria, 270, no Rio de Janeiro, onde várias das imagens reproduzidas nesta tese foram realizadas. Em seu livro Palhano Jr. faz um breve comentário sobre as “fotografias transcendentais” dos feitos de Mirabelli, em sua maioria creditadas a um certo Thadeu de **Medeiros**, “um ilustre funcionário da Saúde Pública”:

“Na questão das fotografias transcendentais, duas possibilidades se apresentaram para os investigadores: na primeira, os Espíritos estavam realmente materializados, todos os viam e os controladores podiam fotografá-los à vontade, fosse de dia ou à noite; na segunda, apenas o médium, pela vidência, conseguia ver as entidades. Nesses casos, ele dava a direção para o *pesquisador-fotógrafo* e a chapa era sensibilizada, embora ninguém, note-se bem, ninguém, a não ser o médium, visse os Espíritos” (Palhano Jr., 1994: 207. Grifo meu)

Muitas vezes considerado o Houdini<sup>64</sup> brasileiro, a Mirabelli também se atribui o conhecimento de certos truques de mágica, como o de se livrar das correntes que o imobilizariam; no entanto isso

63. As fotografias extraídas do livro de Palhano Jr. nos oferecem um conjunto de imagens que pode ser considerado o mais complexo dessa coleção. As fotografias dos fenômenos do médium Mirabelli foram, até agora, reunidas apenas neste livro, com imagens de grande interesse, porém sem maiores referências às datas dos originais ou das cópias usadas na edição do livro. Isso revela o quanto ainda temos de pesquisa de base por fazer para uma historiografia consistente desse fenômeno no Brasil.

64. Harry Houdini (1874-1926) é considerado um dos maiores mágicos do início do séc. XX. Após o falecimento de sua mãe, ele procura contato com ela por meio das sessões espíritas, mas acaba descobrindo uma série de farsas, em tudo inferiores aos seus truques mais banais. Ele escreve um livro em 1924 intitulado “**Houdini: a magician among the spirits**”, onde denuncia muitas das práticas embusteadas das séances, entre elas os truques usados na produção das “fotografias espíritas” (Amsterdan: Fredonia Books, [1924] 2002: 117-137). No capítulo sobre a “Spirit photography”, Houdini reconta a história iniciada com Mumler, descreve os fatos envolvendo o francês Buguet e enumera uma série de eventos até o ano de 1923, quando ele oferecia 5000 dólares para quem apresentasse uma simples evidência de uma fotografia espírita “original”.

é apenas citado superficialmente pelos autores que escreveram sobre ele e em nenhum momento encontramos descrições desses truques - com exceção de uma análise recente, publicada por um *site*, da famosa fotografia da levitação do médium em São Paulo, que procura evidenciar sinais de retoque sob seus pés, como também na sombra projetada ao fundo.

### 3.6 AS MANIFESTAÇÕES DO “PADRE ZABEU” (década de 40)

Em 1945 um professor de física da cidade do interior paulista de Taubaté teria presenciado uma série de “fenômenos” ocorridos na cidade vizinha de Pindamonhangaba e narrado suas experiências, algumas registradas fotograficamente, num livro escrito “a pedido de um fantasma”<sup>65</sup>. Parte dos fenômenos tratados neste livro são de “operações espirituais” (“intervenções cirúrgicas”, muitas vezes realizadas sem o uso de instrumentos de corte e sutura) que, segundo o autor, “seriam casos únicos nos anais da metapsíquica”. Embora esses *trabalhos* tenham ocorrido num ambiente espírita-kardecista, o autor não chega a enfatizar as obras de Kardec e tampouco a própria figura do “codificador” do Espiritismo.

Da mesma forma o livro não indica a autoria das fotografias e muito menos retrata a figura do médium em detalhes; porém elenca dezenas de “pessoas de integridade moral reconhecida”, que são as *testemunhas responsáveis* dos fenômenos. Como já havia sido ao final do século XIX na Europa e nos Estados Unidos, como em torno do maestro Bosio e de Carlos Mirabelli, serão os representantes da classe dominante que irão figurar nos registros desses encontros, que chegaram até os nossos dias na forma de livros ilustrados. A lista de Pereira inclui a mesma classe de comerciantes, industriais, funcionários públicos, médicos, juízes, advogados e profissionais liberais que se reuniam para assistir às maravilhas provocadas por um personagem, quase sempre humilde, uma dona de casa, um trabalhador ou desempregado, muitas vezes iletrado, que era o catalizador dos efeitos de materialização<sup>66</sup>.

Os eventos descritos por Pereira ocorreram entre 1945 e 1946 e invariavelmente são descritos a partir das várias “precauções tomadas nas sessões [...] como as adotadas em certos meios científicos internacionais [visando] excluir a hipótese de truques ou fraude consciente” (pág. 32). Esses trabalhos experimentais seguiam uma série de regras que remontam o início dessa prática nas sessões espiritualistas do século XIX e que serão mantidas ao longo de todo o século XX. Elas prescrevem normas de controle para o espaço e a *cabine de experimentação*, segundo as quais:



Ambiente de experimentação e cirurgia mediúnica.

65. Urbano Pereira. “Trabalhos post-mortem do Padre Zabeu”. São Paulo: Ed. Urupês, 1946.



66. Os nomes mais recorrentes na literatura são os dos médiuns Otília Diogo, de Minas Gerais, “a médium por intermédio de quem as formas se materializam” (O Cruzeiro, 01.02.-1964); o “médium de efeitos físicos” Francisco Antunes Bello (Pereira, 1946; 141); Antonio Feitosa, de São Paulo (Rizzini, 1997); Francisco Peixoto Lins, o “o maior médium de materializações” (Palhano Jr., 97 e Ranieri, 2003); Adélia Prado (Faria, 1921); Ana Bernardino Ferreira, de Pedro Leopoldo - “humilde e boa médium de efeitos físicos” (Ranieri, 2003).

“(a) A sala é previamente examinada; as portas fechadas à chave recobertas com cortinas espessas; as janelas fechadas a ferrolhos e inteiramente recobertas com um pano escuro pregado a um quadro de madeira. Não haveria possibilidade normal de entrada ou saída de seres vivos ou de objetos sem que as pessoas presentes o percebessem.

(b) O médium é manietado com forte e justa algema de metal, fechada a cadeado, ficando a chave em poder dos experimentadores. [o médium deverá] sentar-se numa poltrona colocada contra a parede do fundo da sala ou numa cabine armada com cortinas escuras. [...] Não é possível ao médium sair do seu lugar ou levantar-se por qualquer meio normal imaginável.

(c) Os assistentes sentam-se em cadeiras dispostas em semi-círculo em frente ao médium. Geralmente um forte cordão sem emendas é passado através de uma casa do paletó dos assistentes e respectivas cadeiras, ficando as duas pontas seguras por um dos experimentadores. Qualquer movimento mais pronunciado de um é assim percebido por todos. (d) Entre os assistentes e o médium, fora do alcance de todos, colocam-se vitrolas, discos, cornetas, acústica, quadros luminescentes e outros objetos. (e) Apagam-se as luzes, faz-se silêncio. [...] Forma-se ambiente mental de expectativa [...] a vitrola é posta em movimento [...] em completa escuridão ouve-se o disco girar e a agulha é colocada precisamente no começo da gravação [...]. (f) [...] O médium em geral se encontra em estado de letargia ou transe e desperta com os passes. Os cadeados são examinados e abertos. Lavra-se uma ata registrando as ocorrências e as impressões dos assistentes” (Pereira, 1946: 32-34).

Todas essas etapas serão freqüentemente repetidas pelos promotores desse tipo de sessão, procurando caracterizar com uma atmosfera de “controle científico” a realização de “experimentos” que se propunham representar uma ciência emergente. O médium protagonista das imagens deste livro foi Francisco Antunes **Bello**<sup>67</sup> e as primeiras manifestações ocorridas por seu intermédio seguem como que um cardápio de efeitos: pancadas e estalos nos móveis; telegrafia espiritual; objetos colocados em levitação; vitrola acionada; aspersão “transcendental” de perfume no ambiente; quedas de pedras e tijolos no interior da sala; presença de glóbulos e nuvens de débil luminescência vagando pelo ambiente; fotografias feitas sob orientação dos “espíritos” que, quando materializados, realizam ainda moldagens de flores, mãos e pés em parafina, ligam e desligam interruptores de luz, deixando entrever por breves segundos seus contornos sob uma luz fraca e vermelha.

No entanto os *trabalhos* do grupo de Pindamonhangaba tinham em vista, primeiramente, a prática da cura, mais especificamente das operações “realizadas sem deixar marcas



No alto, o “cordão de ectoplasma” aciona uma vitrola, enquanto o médium se encontra inconsciente. Acima, mentalização do “marajá de Kapurtala”, em foto de José R. de Carvalho, que registra o *pensamento* do médium Bello [não se trata de uma “materialização”] (Ranieri, 1967: 160).

67. Bello será protagonista de uma única fotografia encontrada até agora nessa pesquisa da chamada “fotografia do pensamento”. Nela normalmente o médium fotógrafo dispensa o uso da câmera, ou a utiliza como mero magazine para filme, como fazia o médium Ted Serios, o mais conhecido representante dessa forma fotográfica. Sobre ele há um estudo clássico de Eisenbud, 1971.

externas, mas com efeitos positivos de cura, segundo informam os pacientes” (Pereira, 1946: 95). A confirmação da extração de um apêndice é mostrada por meio de uma primeira radiografia onde se vê a “imagem apendicular” e numa segunda radiografia, posterior à intervenção do “espírito médico”, em que o apêndice havia sumido. Caso raro em nossa iconografia, temos nesse livro a reprodução do ambiente de cirurgia, visto com um paciente deitado na cama, uma pequena mesa com uma bacia de água, uma garrafa de álcool e o médium amarrado a uma cadeira. O acontecimento todo desenrolava-se no escuro, mas o sucesso dessas “cirurgias inabituais” ficavam sob os holofotes dos “principais órgãos de imprensa”<sup>68</sup> do país e alguns do estrangeiro [que] noticiaram o fato com grande destaque” (pg. 85).

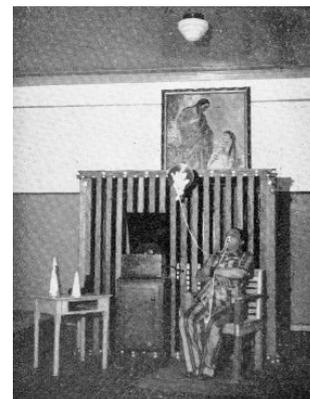
Pereira trata diretamente do uso da fotografia ao descrever que, normalmente, eram feitos dois registros, um antes da sessão, com as luzes acesas e outra no escuro, com o uso do *flash*. Era neste segundo registro que apareceriam os “cordões de ectoplasma” ligados ao médium, como “num deles [em que] o médium se apresenta enrolado num lençol e com a máscara de um rosto estranho. Padre Zabeu informa tratar-se do Dr. Francisco Costa, médico falecido, cuja identidade não foi estabelecida” (pg. 90). Ele ainda descreve outras manifestações registradas com o mesmo médium “com o fito expresso de se obter fotografias evidenciais”.

“Duas máquinas fotográficas eram armadas em tripé junto a uma das paredes da sala e focalizadas sobre o médium. Este se sentava algemado de mãos e pés, com as algemas dos pés presas à cadeira por uma barra de ferro. O fundo era formado por uma cortina de pano preto. A sessão iniciava-se como de costume, ficando com as objetivas das máquinas fotográficas abertas, depois de apagadas as luzes. Ao sinal dado por um médium ‘vidente’, que se sentava entre os demais assistentes junto às paredes laterais da sala, a lâmpada de ignição [*flash*] era deflagrada e a chapa impressionada pela luz intensa e instantânea. Os chassis eram carregados e revelados por dois dos experimentadores” (Pereira, 1946: 120-121).

A série fotográfica deste pequeno livro é uma das mais particulares da coleção, por representar perspectivas abertas ao ambiente de experimentação (sala, móveis, quadros na parede, o médium), além do próprio gabinete do médium, colocado no centro da imagem contra um fundo escuro, que ressaltando sua figura com roupas claras e estranhas *ectoplasmias* escuras “dando a impressão de um pano preto” (fig. 18).

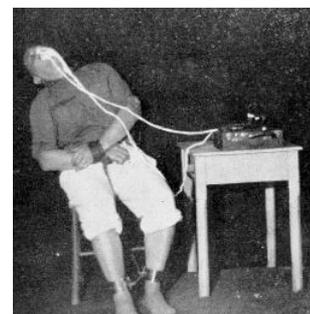
#### Uma tese de doutorado em medicina publicada nos anos 40

O clima de “pesquisa espiritualista” descrito por Pereira, cuja conclusão se encerra com considerações acerca da ciência ocidental



Cordões de ectoplasma liberados pelo médium, terminando na forma de uma mão que faz um disco de vinil levitar no espaço. (Pereira: 1946: foto 25)

68. Numa passagem do livro de Pereira ficamos sabendo que o poeta Menotti Del Picchia havia enviado três repórteres do jornal “A Noite”, de São Paulo, para cobrir uma dessas sessões em janeiro de 1945 (pg. 59).



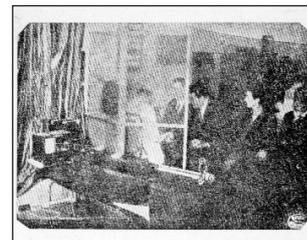
Aqui os “cordões ectoplasmáticos” acionam uma vitrola ao lado médium. Os espíritos gostam de música.

e das religiões do mundo, irá encontrar eco numa tese de doutorado defendida no campo da clínica psiquiátrica, na Faculdade de Medicina do Paraná. Publicado em 1940 o trabalho de Osmani **Emboaba** faz uma apreciação crítica dos estudos realizados pelos grandes sábios espíritas e espiritualistas e elenca todas as manifestações no campo da mediunidade, reproduzindo, curiosamente, poemas e sonetos no corpo de sua tese para comparar o trabalho do subconsciente, descrito pela psicanálise “resultantes de forças desconhecidas, latentes no ser humano” e o trabalho feito por obra dos “espíritos”. Emboaba procura também discutir fatos de difícil comprovação como o da materialização de um “espírito” citando fatos observados nas sessões do médium Mirabelli (Emboaba, 1940: 110).

Neste seu livro encontramos também uma fotografia atribuída a um fantasma, tal como no álbum do maestro Ettore Bosio. Numa seqüência de três imagens são mostrados “aparelhos providos de células fotoelétricas”, cujos raios infravermelhos quando interceptados pela mais leve vibração, produziriam um disparo automático da câmera fotográfica. Numa segunda imagem se vê um registro gráfico de “galvanômetros automáticos dos movimentos de um ectoplasma invisível”, enquanto a terceira imagem revela a “notável fotografia tomada **sem intervenção humana**, pela interrupção de uma barragem de raios infravermelhos que determinaram, pelas células fotoelétricas a explosão do magnésio [*flash*]”; imagens reproduzidas pelo jornal O Diário de São Paulo de 20/01/1938. O livro traz ainda um resumo de toda as argüições da banca que terminou por reprovar a tese do jovem candidato a doutor, mais tarde notabilizado por seu trabalho como literato e historiador.

### 3.7 AS MATERIALIZAÇÕES DO MÉDIUM PEIXOTINHO (década de 50)

Foram poucos os intelectuais do mundo ocidental que, mais recentemente, dedicaram alguma atenção à existência dessa classe de documentos visuais de conteúdo espiritual ou paranormal. Philippe **Dubois** é um dos estudiosos da fotografia e que vai abordá-la a partir de várias perspectivas, entre elas uma que ele chama de *histórica*, vista a partir da “fotografia científica e *delirante* do final do séc. XIX” (grifo meu). Historicamente Dubois começa por analisar a questão do realismo na fotografia a partir do primeiro discurso (primário) sobre ela, que a considera *um aparelho produtor de verossimilhança*, uma *imitação do real*. A foto entendida primeiramente como “espelho do mundo”, passaria a ser compreendida, então, como uma *interpretação do real*, um código. Finalmente chegaríamos a uma compreensão da fotografia que é inseparável do referente que a produz, “mas livre da obsessão do ilusionismo mimético [...] A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)<sup>69</sup>.



“Notável fotografia tomada sem intervenção humana, pela interrupção duma barragem de raios infra vermelhos que determinaram, pelas células foto-elétricas, a explosão do magnésio. O ectoplasma que interrompeu a barragem permaneceu invisível. No primeiro plano os aparelhos foto-elétricos e, no segundo, o médium e os experimentadores. O Diário de S. Paulo, 20/1/1938”. (Emboaba: 1940: 72)



“Fotografia da materialização do espírito de Luiz de Almeida, em 13/12/1954, em Pedro Leopoldo, MG” (Palhano Jr., 1997: 168)

69. Dubois. 1993: 53.

Ao considerar a imagem fotográfica como um *índice* que *pode* se assemelhar a algo existente na realidade e dessa forma, adquirir um “sentido que lhe é exterior [...] essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação” (Dubois, 1993: 52), podemos arriscar uma hipótese de que parte dessas imagens de aparência extravagante - “montagens” grosseiras aos nossos olhos domesticados pela técnica dos dias de hoje - seriam *representações* de eventos observados *ao vivo* no contexto em que foram produzidas. A partir desse ponto de vista, poderíamos considerar que as “montagens de cena”, evidentes em muitas das fotografias dos espíritos, seriam uma tentativa de reconstituição de um evento ocorrido em condições de iluminação insuficientes para o seu registro. Ao consultar a documentação fotográfica dos ambientes culturais onde esses fenômenos ocorreram, identificamos as imagens de um Brasil humilde, formado por pessoas simples, certamente sem a habilidade e os meios técnicos adequados para fotografar esses eventos que, conforme se descreve, são de rápida e tênue manifestação. Movidos por uma vontade de registrar a observação direta dessas fenomenologias, algumas cenas teriam sido “remontadas amadoristicamente” para a foto, cujos resultados foram, muitas vezes, constrangedores aos olhos dos próprios espíritas.

Algo semelhante pode ser encontrado na tradição católica, no que se refere às imagens achiropitas, “retratos verdadeiros” do Deus encarnado homem e que sustentam, muitas vezes, uma constrangedora semelhança com a pintura. Entre as muitas “imagens verdadeiras” de Cristo veneradas pela Igreja Católica, existe o caso emblemático do chamado “Lenço do Santuário do Santo Rosto”, na cidade de Manoppello, na Itália<sup>70</sup>, onde esse sudário se encontra desde o início do século XVI. Historiadores já “certificaram a sua autenticidade”, especialmente ao sobrepor a sua imagem à do conhecido Sudário de Turin, o “Santo Sudário” - outra peça em tecido regularmente investigada, até mesmo por *técnicos da Nasa*. Mesmo com o seu aspecto exterior característico de uma pintura sobre tecido, a imagem de Manoppello foi visitada pela primeira vez por um Papa Católico em 2006, o que praticamente equivale a um certificado de autenticidade emitido pela autoridade máxima da Igreja.

A hipótese acima é aventada para termos de comparação com dois fatos ocorridos na história do Espiritismo no Brasil que relacionam diretamente a figura do médium Chico Xavier, autoridade máxima desse movimento no país, com a produção de fotografias de “espíritos” colocadas sob suspeita de “fraude”.

Francisco Peixoto Lins, conhecido por Peixotinho (1905-1966), “o mais famoso médium de materializações do Brasil” teve sua obra mediúnica apresentada pela primeira vez por Rafael Ranieri, que descreveu uma série completa de eventos ocorridos nos anos 40 e 50



“O espírito de Camerino, materializado na residência de de Chico Xavier, em Pedro Leopoldo [... vê-se] a mecha de cabelos brancos e os traços faciais perfeitamente visíveis no Espírito”. Abaixo, cópia da “declaração do próprio de Francisco Cândido Xavier, assinada pelos demais presentes à reunião”, atestando a veracidade dos fenômenos observados “na noite de ... de abril de 1953” (Anuário Espírita, 1964: 148-149).

70. Referências a esse sudário podem ser encontradas em: <http://www.corazon.org/santos/veronica.htm>



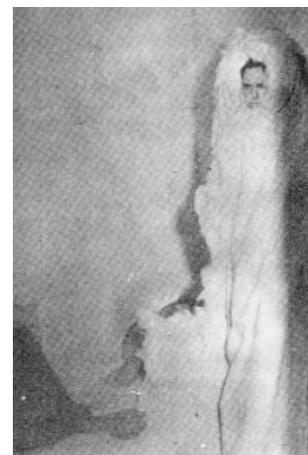
em Minas Gerais e no Rio de Janeiro na presença do médium<sup>71</sup>. Depois do falecimento de Peixotinho, em 1966, Wallace **Neves**, professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, iniciou as pesquisas sobre a vida desse médium, posteriormente publicadas em conjunto com **Palhano Jr.**, o mesmo autor do livro sobre Carlos Mirabelli.

O médium, que também ficou conhecido por sua capacidade de induzir fenômenos de *aporte* - quando objetos provenientes de outros lugares são materializados ou atirados aos espaços das sessões - protagonizou uma série de registros fotográficos nos quais ele aparece expelindo a suposta substância ectoplasmática que se organiza na forma de um “espírito” ao seu lado. Essas imagens teriam sido produzidas nos anos de 1953 e 1954 em Pedro Leopoldo, em Minas Gerais, cidade em que morava Chico Xavier, e vêm atestadas, uma a uma, com a assinatura dos assistentes, entre eles a do próprio Chico. Ranieri afirma que Peixotinho teria, historicamente, criado as condições para a realização da “primeira fotografia de um espírito materializado em Pedro Leopoldo”, em 1952, mas que não chegou a ser reproduzida no livro, por falta de autorização da família do “espírito” manifestado (Ranieri [?] 2003: 202). Porém num livro posterior<sup>72</sup>, de 1967, Ranieri descreve a sessão de materialização em 1952, fotografada por Henrique **Ferraz Filho**, na qual o fotógrafo teria sido orientado pelo “espírito de Scheilla” (outro “espírito” presente) a posicionar a sua máquina e acionar a luz de magnésio em plena escuridão. “No lugar indicado pela Scheilla *tudo estava vazio, não existia nada, nem espírito e nem médium.*” Ferraz acreditou que a experiência havia falhado, mas ao revelar o filme o fotógrafo descobre a figura do “espírito” de Gugu. Em sua justificativa para a publicação desta imagem quinze anos depois, Ranieri afirma que “a fotografia é a chapa de um espírito e como os *direitos humanos* cessam com a morte do corpo [...] iremos publicá-la”. Ele chama a atenção para “o fato notável da invisibilidade e volatilização do corpo do Peixotinho no momento da fotografia e o aparecimento completo na foto ao ser revelada” e reproduz a imagem do “espírito”, ao lado de uma cópia do verso da fotografia que traz a assinatura de Chico Xavier e outros assistentes atestando o evento<sup>72</sup>.

Outras fotografias tiradas por Ferraz Filho, registram em 1953 os “espíritos” de “Camerino” e “Ana” e em 1954 os “espíritos” de “Luiz Pinheiro” e de uma “amiga espiritual de Francisco Cândido Xavier” na casa do próprio Chico. Estas fotografias são uma das poucas da nossa coleção que vêm acompanhadas por uma descrição técnica dos equipamentos usados pelo fotógrafo<sup>73</sup>.

Nessa série de imagens vemos Peixotinho vestido com um pijama de listras, deitado numa cama “patente” e expelindo, pela boca, nariz e ouvidos a tal substância esbranquiçada, “que aos poucos se organiza na forma de um corpo”. O detalhe de improvisado da cena se reflete especialmente na colocação de cobertores presos

71. Ranieri, 2003: 17-71.



“Fotografia histórica do Espírito de Gugu”, a primeira foto de materialização em Pedro Leopoldo, MG, 1952 (Ranieri, 1967: 108)

72. Rafael Ranieri. “**Forças Libertadoras**”. Rio de Janeiro: Ed. Eco, 1967: 104-109



“Foto n. 32 - Espírito materializado de Ana”, 1953 (Ranieri, 2003: 211)

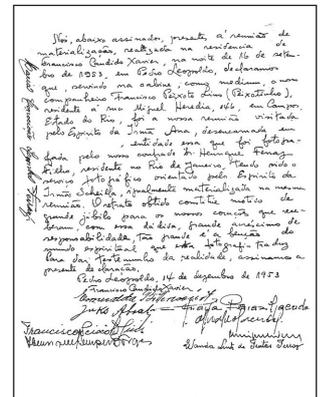
73. “As fotografias foram realizadas com máquina Rolleiflex, diafragma 8, velocidade 1/100, flash silvânia super-flex/press - 25/3.800” (Ranieri [?] 2003: 208).

à parede, certamente com o intuito de barrar a entrada de luz pelas janelas, uma vez que o ectoplasma é “sensível à luz”; como também pela “dureza” do recorte dos rostos das “entidades espirituais”, emoldurados em volumes de véus brancos. Como os biógrafos de Peixotinho e de Chico Xavier são unânimes em afirmar a “pureza de espírito e a retidão do caráter” desses personagens, somos levados a especular que nestes episódios, a analogia entre a figura do Papa Católico à frente do Sudário de Manoppello possa ser feita com as declarações de Chico Xavier quanto à “autenticidade” daquelas imagens. O livro de Ranieri é, até agora, a única publicação a trazer um conjunto de reproduções fotográficas nas quais foram reproduzidas no verso de cada página (de cada imagem) a autenticação de próprio punho de Chico Xavier com os seguintes dizeres:

“Declaro que esta fotografia foi batida em reunião de materialização em nossa residência, em Pedro Leopoldo, pelo Sr. Henrique Lomba Ferraz [aqui o nome difere do de Henrique Ferraz Filho, citado anteriormente], servindo de médium o Sr. Francisco Peixoto Lins, achando-me presente, assim como diversos companheiros, que testemunharam o fenômeno e acompanharam a reunião em todas as suas fases. Pedro Leopoldo, 13-12-54 Francisco Cândido Xavier” (Ranieri [?] 2003: 198).

Na biografia de Palhano Jr. e Wallace Neves sobre Peixotinho, um dossiê que veio a público para “preencher uma lacuna na história do Espiritismo no Brasil”, essas imagens foram reproduzidas em pequeno formato e, curiosamente, sem as autenticações de Chico Xavier e dos demais assistentes, tal como já havia sido feito no livro de Ranieri. Em 1964 o Anuário Espírita<sup>74</sup> reproduziu uma das imagens da série de 1953, juntamente com uma cópia de autenticação do fenômeno, num artigo sobre o “Caso Camerino: autêntico fenômeno de materialização”. É curioso notar que o artigo chame a atenção ao fato de que o “espírito” quando se materializou, “se apresentou com o semblante perfeitamente idêntico ao da fotografia que hoje estampamos (foto anexa), uma de suas últimas quando encarnado [...]”, que reproduz com uma incômoda semelhança a imagem do retrato 3X4 na face do “espírito”\*. Sobre essas imagens, não encontramos nenhum registro de polêmicas relativas à sua publicação, tal como irá ocorrer com outras imagens trazidas a público dez anos mais tarde, pela revista O Cruzeiro e que serão o estopim de uma grande polêmica envolvendo alguns líderes do movimento Espírita no país, tal como veremos a seguir.

Se as três primeiras produções da história da fotografia dos espíritos no Brasil, os retratos de Militão de Azevedo, as fotografias do maestro Ettore Bosio e os registros do médium polimórfico



Outra declaração de Chico Xavier, de 1953, reproduzida em Ranieri, 2003: 212

74. Anuário Espírita, Araras, SP: Instituto de Difusão Espírita, 1964, ano I, n.1, pg. 147-149. Este mesmo volume traz ainda uma matéria sobre as fotografias que, mais tarde, darão início à polêmica jornalística conduzida pelo O Cruzeiro.

veja a imagem na pag. 11

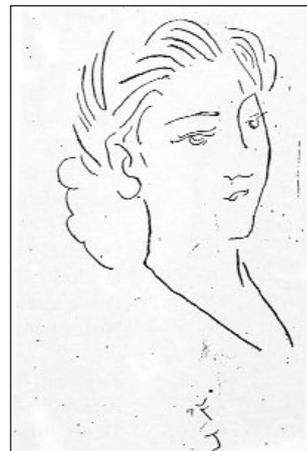
(*multimídia*) Carlos Mirabelli os ligavam de alguma maneira ao universo da arte, o resgate da história de Peixotinho também tem suas relações com esse universo. O médium não exerceu nenhuma atividade artística, era capitão reformado do exército, mas por seu intermédio “espíritos”, como o de “Tongo”, durante sua “materialização”, realizaram trabalhos de “produção de retratos, a crayon e em pintura (pictografia) [... deixando] implícito o seu gênio de artista autêntico” (Palhano Jr., 1997: 143-144). Isso ocorreu no ano de 1948 no Rio de Janeiro e, mais uma vez, temos aqui o curioso registro de uma atividade expressiva realizada por um “espírito”.

### 3.8 A FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS EM REVISTAS ILUSTRADAS (década de 60)

Na história recente das religiões no Brasil a década de 60 é marcada por uma tensa relação entre a Igreja Católica e os centros espíritas kardecistas que se multiplicavam pelo país, tal como nos dias de hoje se observa a propagação do movimento evangélico. É nessa mesma época que as fotografias dos espíritos no Brasil serão utilizadas como estopim para uma grande polêmica que terá seu palco num dos mais importantes veículos de comunicação de massa do país, que foi a revista *O Cruzeiro*. Com uma tiragem de 425.000 exemplares semanais, *O Cruzeiro* deu início a uma série de reportagens que tinha por objetivo desmascarar a chamada “farsa da materialização”, atribuída a uma equipe de médicos e dirigentes espíritas que declarava ter realizado e documentado diversas “experimentações” com uma *médium* do interior mineiro, conhecida por suas habilidades de “efeitos físicos”, ou seja, a capacidade de servir de intermediária para a manifestação física das entidades “espirituais”.

As séries de reportagens publicadas nos meses de janeiro e fevereiro de 1964, às quais tivemos acesso, dão uma idéia das dimensões dessa polêmica que se manteve em pauta ao longo de vários números da revista, acompanhada por um grande volume de reproduções fotográficas utilizadas como “provas” contra as supostas farsas denunciadas pelos repórteres. Além dessas edições da revista e mais uma série de programas televisivos sobre a polêmica criada, o escritor Jorge Rizzini publicou ainda um livro no qual ele transcreve todos os debates travados na TV entre os repórteres, ele e outros representantes espíritas. Em seu livro Rizzini chega a afirmar que a campanha promovida pela revista teve a duração de três meses, ocupando onze números consecutivos da publicação<sup>75</sup>, num total de setenta páginas, ilustradas por 87 fotografias (Rizzini, [1964] 1997: 27).

No entanto a origem dessa polêmica teve início numa outra



Desenho produzido por “escrita direta pelo espírito Tongo, da jovem Deyse Jenneé. O nome está [assinado] em japonês na parte de baixo” (Palhano Jr., 1997: 141)

75. Essa informação não confere com o nosso levantamento. Nos meses de janeiro e fevereiro, as edições de 25 de janeiro e 29 de fevereiro de 1964 não fazem referência alguma ao assunto. Nossa pesquisa conseguiu localizar e adquirir as edições de 18 de janeiro, 01, 08, 15 e 22 de fevereiro de 1964. Todas essas reportagens totalizam 80 fotografias publicadas ao longo de cinco semanas.

revista ilustrada. Uma reportagem de Salomão **Schvartzman**, com fotos de **Geraldo Mori**, foi publicada em agosto de 1963 pela revista **Fatos & Fotos** com o título “Encontro com o outro mundo”, onde o repórter comprova a materialização de um espírito nos 120 minutos em que ele e o fotógrafo passaram no interior de uma casa na cidade de Andradadas, no interior de Minas Gerais.

### A reportagem da revista **Fatos & Fotos**

Reproduzindo um total de cinco fotografias, sendo duas de página dupla, a primeira grande reportagem sobre fenômenos de materialização, veiculada por uma revista de alcance nacional, descreve um evento normalmente conhecido apenas no contexto do Espiritismo. Numa pequena sala, com um certo número de cadeiras para a assistência, se encontram duas “cabines de experimentação”, onde os *médiuns* são imobilizados em cadeiras por meio de correias fechadas por cadeados e separados do público por duas cortinas. A função dessas cabines é a de impedir qualquer entrada de luz no seu interior, uma vez que a substância ectoplasmática, necessária à materialização do “espírito” é sensível à luz branca. O repórter analisa o ambiente em que a médium foi instalada e constata a inexistência de qualquer abertura, porta ou alçapão para o interior daquele lugar. As luzes são apagadas e o ambiente mergulha na escuridão. “Cânticos, preces e invocações começaram a ser ouvidos. Todos rezavam em voz alta. Da médium, comecei a ouvir sons guturais, típicos de ânsia de vômito. Alguns dos assistentes tinham também espasmos. Senti que vomitaria e a custos consegui me dominar”. Neste ambiente de experimentação o repórter sabe que “a materialização é conseguida pelo ectoplasma que escorre da boca e do nariz da médium - daí as ânsias de vômito. Com [esse material] da médium, o espírito molda seu corpo e aparece”. Apesar de se declarar imbuído inicialmente do desejo de descobrir uma possível fraude, Salomão Schvartzman parece, ao final de sua reportagem, convencido de que o vulto branco que se apresentou como o espírito da Irmã Josefa e de cujo rosto e laringe se irradiava uma luz fosforescente, era mesmo de uma representante do outro mundo. “Eu não podia acreditar no que via. Mas via. Não podia deixar passar aquela chance de entrevistar um espírito”.

[...]

- A senhora nasceu onde?
- Na Alemanha.
- E onde morreu?
- Em Campinas.
- Qual o número do seu túmulo?
- Número dez.



Páginas de abertura da reportagem da revista **Fatos & Fotos**, 1963.

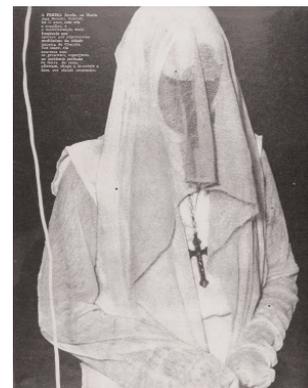
Ao final da sessão, depois que o “espírito” se recolhe e a cortina é aberta, o que se vê é a médium presa à sua cadeira. “Nenhum buraco no chão, nenhum sinal de vestimenta branca, nenhum teto falso, nada, nada. Otília ainda se debate. Estrebucha. É acalmada. Um líquido branco - o plasma - escorre de sua boca”. A reportagem se encerra com uma dúvida expressa pelo repórter sobre a veracidade daquilo que ele acabara de presenciar. Seria aquilo tudo verdade? Infelizmente não foi possível localizar qualquer referência sobre às possíveis repercussões dessa reportagem na mídia da época. Mas certamente ela pode ser considerada como a publicação que despertou a campanha investigativa assumida pelos repórteres da revista O Cruzeiro, que irá publicar com “exclusividade” a primeira grande reportagem fotográfica sobre os fenômenos de materialização, na qual o texto é um coadjuvante do discurso visual.

### A série de reportagens fotográficas da revista O Cruzeiro

A primeira reportagem que O Cruzeiro publicou sobre os fenômenos de materialização de espíritos em Uberaba, considerada na época a “Meca do movimento espírita brasileiro”, foi em janeiro de 1964<sup>76</sup>. Cinco meses separavam esta reportagem da anterior, publicada pela Fatos & Fotos, mas desta vez o conteúdo fotográfico da revista é mais extenso e mostra em detalhes aquilo que na primeira reportagem havia sido apenas descrito. O padrão gráfico de abertura da matéria nas duas publicações é muito semelhante, não só pelo destaque da imagem da “freira materializada” ao lado do título, mas na reprodução das imagens em que vemos a médium sendo *manietada* pelos condutores da experimentação.

Esta primeira reportagem publica foi baseada em “depoimentos e fotografias [...] de responsabilidade de uma equipe de [dezenove] médicos de São Paulo e do Triângulo Mineiro, que assistiu e pesquisou durante três meses numerosas experiências, sob controle, na cidade de Uberaba”. Com essa advertência aos leitores, a revista passa a apresentar uma série de imagens legendadas com informações que “explicam” o estranho contexto em que se desenrolam aquelas cenas. Ao reproduzir a fotografia onde a médium é amarrada por dois homens a uma cadeira, o texto informa que “[...] todas as cautelas são rigorosamente obedecidas pelos pesquisadores, para evitar que os sensitivos se locomovam dentro da jaula, onde são colocados, à porta trancada[...]”. Essas observações são características desse tipo de experiências já realizadas desde a segunda metade do séc. XIX, quando seus promotores procuravam pautar suas pesquisas por pressupostos de um “controle científico rigoroso”<sup>77</sup>. Esse padrão de controle pode ser identificado ao longo de todas as legendas que acompanham essa primeira reportagem.

Num conjunto de fotografias dramáticas, vemos a médium



“Espírito” de Irmã Joseja materializado. O Cruzeiro, 16/01/1964

76. “Fenômenos de materialização”. O Cruzeiro, 18/01/1964, Ano xxxvi, n. 15, págs. 68-80.



A médium Otília Diogo sendo “manietada” e presa a uma cadeira pela equipe de experimentadores em Uberaba, MG, 1964.

77. Segundo Jorge Rizzini, a sessão reproduzida pela revista havia sido realizada num consultório onde foram instaladas nove máquinas fotográficas, de forma que “os espíritos que porventura se materializassem seriam fotografados em nove ângulos diferentes para exame e confronto. No teto, o flash eletrônico[...]” (Rizzini, [1964] 1997:14).

Otília **Diogo** dentro de uma jaula, amarrada pelos pés e pelas mãos, expelindo pela boca e pelo ouvido “a matéria ecoplasmática, uma espécie de nuvem branca, que dentro em pouco vai se transformar em espírito materializado”. Em transe, ela é observada por vários assistentes do lado de fora, entre os quais um personagem que empunha uma câmera fotográfica apontada para a cena. Numa outra fotografia a jaula é vista agora fechada por uma cortina preta e por detrás dela surge “a materialização de Irmã Josefa, de mãos postas, deixando o interior da jaula onde está manietada a médium Otília Diogo. A poucos passos, um dos médicos pesquisadores se posta, para colher o flagrante fotográfico que irá comprovar o que seus olhos acabam de ver”.

Em outra imagem vemos um outro médium liberando uma extensa fita branca pelos cantos de sua boca (o que se supõe, seja o ectoplasma), enquanto que o “fantasma materializado” surge por trás dele, numa chapa ligeiramente desfocada e trêmula. Outra foto mostra a “freira materializada” ajoelhada, segurando um maço de flores entre as mãos. A legenda que transcreve a afirmação do médium Waldo **Vieira** afirma que o espírito da freira “se materializava com um buquê de flores [...] mas o que invariavelmente aconteceu é que sempre trazia um diadema luminoso e uma estranha luminosidade à altura do tórax. Envolvida pelo véu, uma espécie de filó, não se diferencia de qualquer ser vivo, sendo no entanto uma presença suave que esparge perfume de flores [pelo ambiente]”. É nesse tom descritivo que as legendas de cada fotografia, muitas de página inteira, dão aos leitores da revista uma idéia do significado daquele estranho contexto.

Nesse conjunto fotográfico, uma imagem que pode ser considerada paradigmática desse momento particular do Espiritismo no Brasil é a foto cuja legenda afirma tratar-se do “flagrante [que] mostra a materialização da Irmã Josefa, ao fundo, recebendo, das mãos do Dr. Waldo Vieira e do médium Francisco Cândido Xavier, um livro”. À esquerda Waldo Vieira aparece com sua câmera apontada para o “espírito”, enquanto que à direita, Chico Xavier estende os braços para entregar um livro à freira. À esquerda, o responsável pelas experimentações, cujos “fenômenos deixam o centro espírita para ser um objeto de estudo da medicina”, é representado pelo o aparelho fotográfico em mãos. À direita o representante da fé pela palavra, o homem de *locuções interiores*, um “personagem, cujos traços de personalidade e/ou conduta remetem à exemplaridade cristã” (Stoll, 2003: 135) oferece a palavra ao espírito. Ao centro da imagem, como se estivesse saindo de uma vulva (tal como já se notou na famosa fotografia que abre o livro *A Câmera Clara* de Barthes), vemos o “espírito” que vence os obstáculos do mundo material e atravessa as grades de ferro da jaula.



A médium aparece no interior de uma jaula, presa à uma cadeira e ao lado de um toca-discos. Nota-se a matéria ectoplasmática iniciando sua formação.



“A materialização da Irmã Josefa, de mãos postas, deixa o interior da jaula onde está manietada a médium e começa a atravessar os varões de ferro”.



A primeira reportagem exibida, na sua abertura, a equipe de médicos responsável pelas experiências científicas de materialização.



O FLAGRANTE mostra a materialização da Irmã Josefa, ao fundo, recebendo, das mãos do Dr. Waldo Vieira e do médium Francisco Cândido Xavier, um livro. Depois, a forma materializada troca palavras com os presentes, num diálogo que a todos impressionou vivamente.

*“Nas câmaras das experiências científicas tomam-se cautelas para evitar fraudes”*  
(O Cruzeiro)

Há uma primeira fotografia, já descrita acima, que mostra a médium no momento em que o “ectoplasma” dá início a sua profusão para fora de seu corpo, fato que pode ocorrer não apenas pelos orifícios da boca, ouvido e narinas, mas por todos os orifícios do corpo mediúnico<sup>78</sup>. Vista de dentro de uma jaula, a legenda indica que o ato de manietar a médium “tem como objetivo evitar qualquer possibilidade de fraudes ou mistificações” e que ela “imóvel, de cabelos caídos sobre o rosto [...] permanece em transe”.

A numerosa equipe de médicos têm por função “comprovar minuciosamente todas as ocorrências”, envolvendo cada um dos dezenove integrantes no trabalho de condução das experiências. “Escalou-se o dirigente, os inventariantes do material das experimentações, os cinegrafistas, os clínicos e psiquiatras que submeteram os sensitivos (médiums) aos exames clínicos, antes e depois das reuniões (inclusive com eletroencefalogramas), os responsáveis pelas gravações, os encarregados da pesagem de todos os presentes, os executores de rubricas, revistas, lacrações e vedamentos, os relatores dos trabalhos, etc”. Os médicos ainda asseguravam que “o intuito é científico; nenhuma intenção religiosa anima a equipe de pesquisadores”, que depois de meses, “atendendo a insistentes pedidos de colegas interessados é que resolveu deixar aparecer os resultados obtidos após pesquisas exaustivas e a comprovação unânime da autenticidade dos fenômenos”.

Ainda transcrevendo o texto de autoria da equipe médica, a revista, tal como esta tese, lançava mão das aspas para maioria das informações presentes em sua reportagem. Além da descrição da materialização dos espíritos “que se apresentaram com véus e desvelados, sob luz vermelha e ‘flashes’, ou no escuro com luz própria”, são ainda descritos outros fenômenos que, por sua quantidade, sugerem um volume de acontecimentos raramente identificados na história desses fenômenos. Na literatura específica, até mesmo nas descrições dessas fenomenologias feitas por Allan Kardec, raramente surgem tantas manifestações “espirituais” ou “paranormais” como as que foram descritas pelo O Cruzeiro. Os médicos declaravam que haviam sido registradas a “levitação de alguns objetos já colocados propositadamente pelos pesquisadores, ‘raps’, pancadas, palmas, etc; além da ligação direta pelos espíritos da radiola, do ligamento direto da luz elétrica e da dialogação dos espíritos com os médicos através da voz direta”. Teriam ainda ocorrido o “transporte de objetos, aspersão de perfumes diversos em forma de chuva, ocorrências de luminosidades, sensação táctil e toques nos espíritos materializados”. Entre os “espíritos” que se apresentaram foram destacados os do “Dr. Alberto Veloso, que se veste à moda oriental, Adry, um índio sul-americano, Japi, indiazinha

78. Na historiografia desses fenômenos, existem registros fotográficos envolvidos num clima de sexualidade pouco comum para os padrões morais do séc. XIX, nos quais a matéria ectoplasmática emerge dos orifícios pudentos de algumas médiums, como ainda chega a aderir aos mamilos dos seios da famosa médium francesa Eva C., pesquisada pelo cientista alemão Albert von Schrenk-Notzing. Eles haviam se conhecido em Paris por meio da escultora Juliette Bisson e a partir de 1912 Schrenk-Notzing realiza com Eva uma série de sessões de materialização em Munique. Em muitos desses “trabalhos”, a médium era inicialmente despida para então ser vestida com um tecido, fechado com costuras feitas sobre seu corpo. Num ambiente fracamente iluminado por uma luz vermelha, a médium entrava em transe e do seu corpo era expelida uma substância viscosa à qual o cientista denominou “teleplasma”. (Andreas Fischer. “Vorbemerkung zum Bildteil ‘okulte’ Fotografie”. ins Im Reich der Phantome - Fotografie des Unsichtbaren. Mönchengladbach, Krems, Winterhur: Cantz Verlag, 1997: 94,95.



“Entre as grades da jaula de ferro, a freira, segurando o livro”. Detalhe da imagem publicada à pág. 74.

de sete anos que materializou uma gaita, tocando-a para os presentes e Irmã Josefa”, a grande estrela espiritual, “falecida há 17 anos e que se materializou em várias reuniões [...] [tendo se deixado] fotografar com os presentes e ser tocada por eles”.

A reportagem traz ainda depoimentos dos médicos participantes das experiências e se encerra com uma “nota do repórter” na qual ele afirma que “não houve neste texto, do princípio ao fim, alguma frase que denunciasse a opinião do repórter”, ao mesmo tempo em que credita todas as fotografias a Nedyr Mendes da Rocha<sup>79</sup> e equipe médica.

Ao que tudo indica essa reportagem pode ter sido interpretada pelos dirigentes das experimentações em Uberaba como uma divulgação vitoriosa e de grande alcance dos fenômenos anteriormente divulgados pela revista Fatos & Fotos que, mais uma vez, deixavam o círculo restrito das publicações espíritas, para ganhar a mídia nacional. Ao que parece também esses dirigentes não devem ter previsto o revés que a revista desencadearia em suas edições posteriores. Rizzini deixa transparecer essa impressão ao iniciar o seu livro, que é uma crítica ao comportamento de O Cruzeiro, com “o impressionante relato de ‘Fatos & Fotos’ sobre as materializações de Otília Diogo”, onde reproduz integralmente o texto de Salomão Schwartzmann e atribui a ele a descoberta da “notável médium de materialização na pequena cidade de Andradas, em Minas Gerais” (Rizzini, [1964] 1997: 9), antes de sair em defesa da equipe de médicos e partir para o ataque dos jornalistas que foram para Uberaba.

### Um “espírito” é capa de revista

A **segunda** reportagem publicada pela revista O Cruzeiro veio a público duas semanas depois, em 1. de fevereiro de 1964<sup>80</sup> reproduzindo cinco depoimentos da sua equipe de repórteres e fotógrafos, enviados à Uberaba, onde “constataram, diretamente, a falsidade dos fenômenos”. Convidados a assistir a uma sessão especial de materialização, os repórteres “constataram a fraude primária nessas experiências”, onde a equipe de médicos e experimentadores pretendia demonstrar a validade de suas investigações para a imprensa.

Ilustrada por um conjunto de dezoito fotografias em preto e branco e mais outra colorida (reproduzida na capa), essa reportagem dá início à polêmica que irá se estender ao longo de vários números da revista, e também ocupar os espaços de jornais e canais de TV<sup>81</sup>.

A despeito do seu ceticismo quanto ao que presenciaram em Uberaba, os depoimentos dos repórteres de O Cruzeiro trazem várias informações relativas ao trabalho experimental de “materialização dos espíritos”, desenvolvidos por aquele grupo. Pelo texto de José

79. Nedyr Mendes da Rocha é um dos poucos fotógrafos, na história da Fotografia dos Espíritos no Brasil, que tem seu nome creditado como autor de algumas fotografias reproduzidas nesse trabalho. São suas as imagens que também constam no livro de Tubino (1997) e que excepcionalmente vêm acompanhadas de informações técnicas quanto ao tipo de filme, câmera, lentes e flashes utilizados.

80. “A farsa da materialização”. O Cruzeiro, 01.02.1964, ano xxxvi, n. 17, pgs. 70-81.



Na edição de 1 de fevereiro de 1964 o “espírito” de irmã Josefa é denunciado na capa de O Cruzeiro.

81. O livro de Rizzini narra toda a polêmica travada à frente das câmeras da TV Tupi e TV Continental do Rio de Janeiro, TV Itacolomy de Belo Horizonte e TV Excelsior, canal 9, de São Paulo. Ao enfrentar diretamente a revista O Cruzeiro, pertencente ao conglomerado dos Diários Associados, Rizzini se identifica com a figura do “David enfrentando o gigante Golias” e neste seu livro ele revela o grande volume de fotografias exibidas durante os programas nas emissoras de TV. O paradeiro desse material fotográfico não foi localizado por essa etapa da pesquisa. Quanto à matéria publicada em jornal, ela foi, segundo Rizzini, de autoria do Diário de São Paulo, 03/01/1964, pg. 6.

**Franco** ficamos sabendo que estas experiências foram realizadas no consultório de Waldo **Vieira**, médico e médium psicógrafo, onde desde setembro de 1963 vinham sendo realizadas as sessões de “materializações de entidades espíritas”. No depoimento do repórter **Mário de Moraes**, Waldo Vieira revela os planos de “construção de um edifício para fazer experimentações de natureza psíquica”, com um projeto de **Oscar Niemeyer**, “fornecido gratuitamente pelo famoso arquiteto”, que estaria “interessado em materializações”. Vieira também anuncia o projeto de edição de um livro, com 150 fotografias dos “fenômenos” estudados mas que, infelizmente, não chegou a ser publicado. Mário de Moraes deixa transparecer a sua afeição pela figura de Chico Xavier: “este é realmente um homem bom, que acredita nas experiências realizadas na sua casa”<sup>82</sup>. O povo de Uberaba parece adorá-lo em virtude do auxílio que presta à população pobre da cidade”. O repórter **Jorge Audi**, bem como os demais colegas da revista, descreve o seu desapontamento para com as muitas restrições impostas por Waldo Vieira, o coordenador das experiências. Inicialmente os repórteres foram impedidos de tocar a materialização, por conta do risco de “matar a médium”. Em seguida não foi permitido o uso de um equipamento fotográfico infravermelho, uma vez que “a penetração do raio dissolveria o ectoplasma”. Também não foi permitido o uso de filmadoras, “porque a ‘matéria’ [ectoplasmática] não resistiria à luz contínua”, necessária às filmagens. Apesar das restrições, esse repórter carregou sua câmera com um filme colorido, contrariando “jornalisticamente” a determinação de se usar apenas filmes em preto-e-branco. Segundo ele “a sensibilidade dessa película responde à temperatura das cores, o que lhe dá maior sentido de penetração e uma ligeira sensação de terceira dimensão. Os efeitos foram excelentes e revelaram detalhes que não surgiram nas fotos preto-e-branco. Mostraram a fisionomia da médium por detrás do véu”.

Contra esta suspeita, de que a médium se travestia de espírito, Rizzini afirma em seu livro que essa semelhança se dá pelo fato de o “próprio corpo do fantasma se formar à expensas do corpo real da médium, o que seria também confirmado, considerando que, nas primeiras materializações, os fantasmas têm muitas vezes certa semelhança com o rosto e os membros [do médium] e com toda a sua pessoa” (Rizzini [1964] 1997: 79). Suspeitas dessa mesma ordem já haviam sido levantadas no caso mais conhecido de semelhanças entre uma médium e o espírito materializado, que foi a da jovem Florence Coock e o “espírito de Kate King”, no trabalho de investigação do cientista inglês Willian Crookes (1832-1919)<sup>83</sup>.

Esta reportagem de *O Cruzeiro* mostra as várias etapas de preparação da médium no ambiente onde ela deveria permanecer amarrada, além de vários detalhes de outro “espírito” materializado, o “Dr. Alberto Veloso”, que em vida teria clinicado no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. É na figura desse médico que os

82. O jornalista Mário de Moraes, aparentemente equivocado, dá a entender que o local das experiências seria a casa de Chico Xavier.



A segunda reportagem da série inicia a ofensiva contra o “embuste registrado em Uberaba”



O Dr. Alberto Veloso apresenta-se sem as mãos “por falta de ectoplasma suficiente”, mas deixa transparecer os seios por baixo de sua túnica.

83. Crookes se notabilizou pela descoberta do elemento químico Tório e foi premiado pela Academia de Ciências da França pelo conjunto de seus trabalhos. Sobre suas experiências com materializações, veja Crookes ([1874]1957) e Doyle ([1926] 1978, cap. XI). Imagens no cat. “Le troisième oeil. La photographie et l’occulte”, 2004.

repórteres vão insistir em desmascarar a farsa, por eles alegada, de que a materialização do “Dr. Veloso” apresentava nitidamente o contorno de um par de seios por baixo da roupa, da mesma forma que os mesmos joanetes existentes nos pés da médium Otília Diogo. Outro fator que levantou graves suspeitas sobre essa figura, era o fato de o “Dr. Veloso” não falar, ao contrário da Irmã Josefa, que falava com sotaque alemão. Ele se comunicava com a assistência batendo com os pés no chão, recuperando dessa forma a comunicação por meio de “raps” que deram início a esse sistema de crenças no séc. XIX. A suspeita levantada pelos repórteres é a de que a entidade masculina não falava para não denunciar a voz feminina da médium, oculta pelos trajés “à moda oriental”.

\*

Se nesta segunda reportagem da série, o material fotográfico já se prestava a uma leitura que buscava na constituição própria da imagem as “provas”, tanto das analogias visuais entre a médium e o “espírito”, como os indícios de uma manipulação descuidada da “cena”, a **terceira** reportagem<sup>84</sup> publicada pelo O Cruzeiro vai publicar uma leitura técnica da imagem feita por um perito criminalista do Rio de Janeiro.

“A perícia técnica confirma reportagem de ‘O Cruzeiro’: Falsa a materialização de Uberaba”. A chamada dessa reportagem, publicada em 8 de fevereiro de 1964, irá levar para uma revista semanal a leitura técnica da imagem fotográfica, onde os menores detalhes visíveis, foram estudados em minúcias e assinalados por gráficos que apontam para a interpretação dada pelo perito criminal.

“A primeira reportagem que ‘O Cruzeiro’ publicou sobre os chamados fenômenos ectoplasmáticos, de materialização dos espíritos, continha o depoimento e fotografias de médicos do interior de São Paulo e Minas, em experiências realizadas em Uberaba, Minas Gerais. A seguir enviamos àquela cidade uma equipe de repórteres e fotógrafos experimentados que constataram, diretamente, a falsidade dos fenômenos. Foi a segunda reportagem. Agora voltamos ao assunto que desde o começo do século desperta a curiosidade mundial. Nesta terceira reportagem sobre materialização de espíritos, publicamos a análise técnica, completa do grande perito brasileiro Carlos de Mello **Eboli**, que confirma totalmente, e de forma inequívoca, à luz da Ciência, a farsa da materialização [...]”.

*“Não há truque fotográfico que resista aos recursos modernos de um perito experiente: Eboli desmascara a fraude de Uberaba” (O Cruzeiro)*

A matéria é fartamente ilustrada por várias fotografias assinaladas pela perícia, apontando dezenas de detalhes que

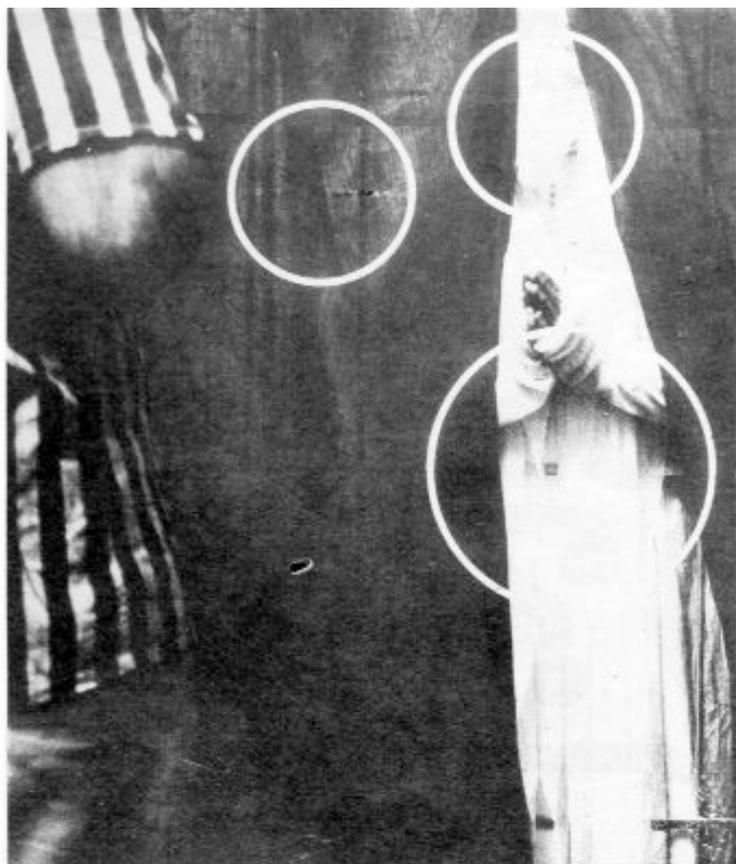


Chico Xavier, o “espírito” de Irmã Josefa e a apresentadora Vanda Marlene.

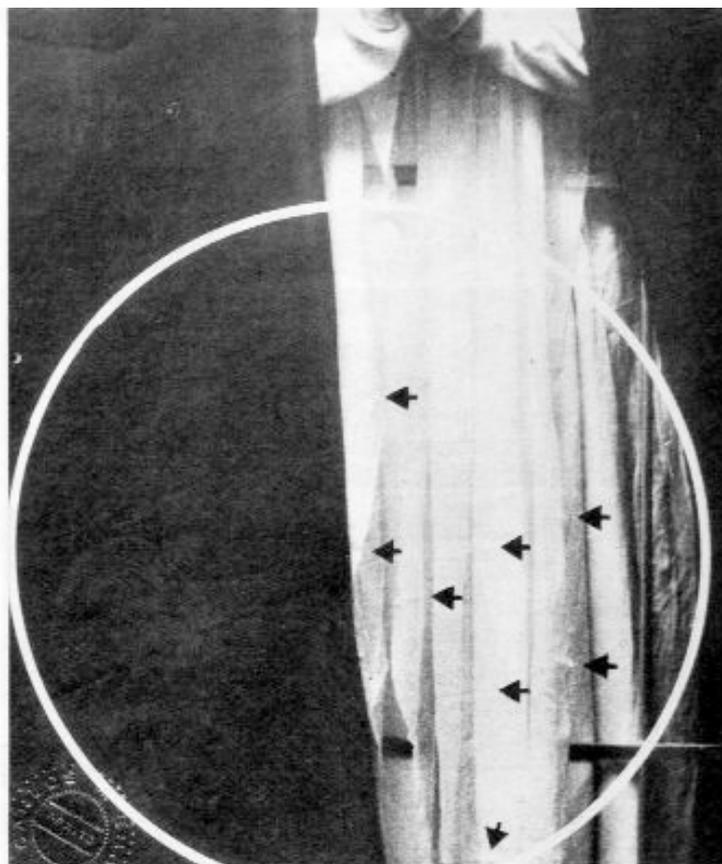
84. “Falsa a Materialização de Uberaba”. O Cruzeiro, 08.02.-1964, ano xxxvi, n. 18, pgs. 80-89.



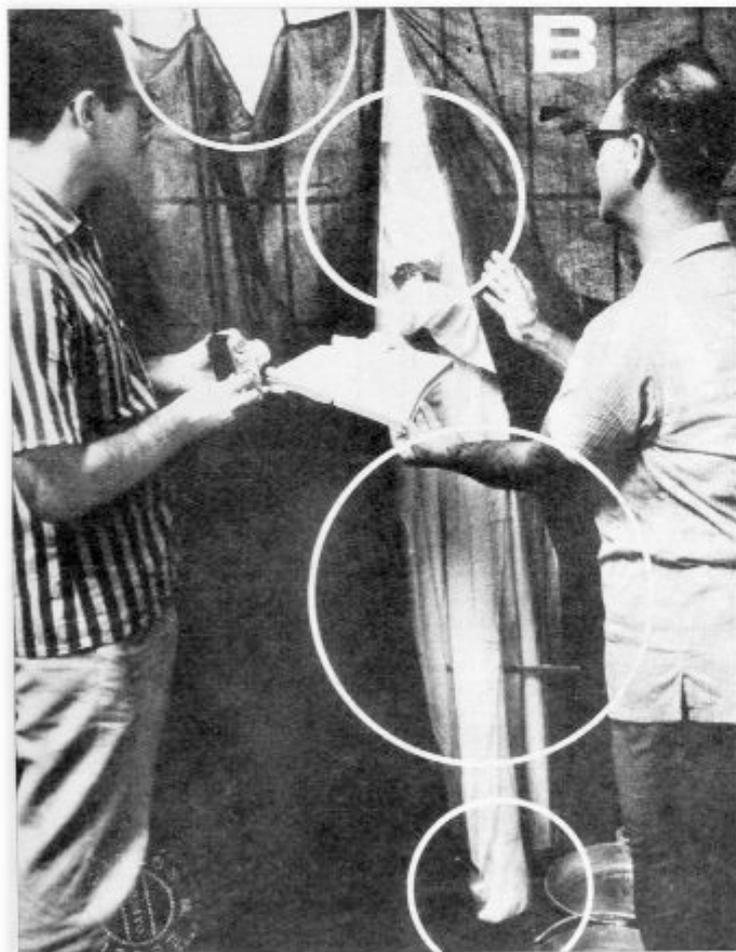
A terceira reportagem da série reúne diversos laudos periciais elaborados pelo perito criminal Carlos Eboli.



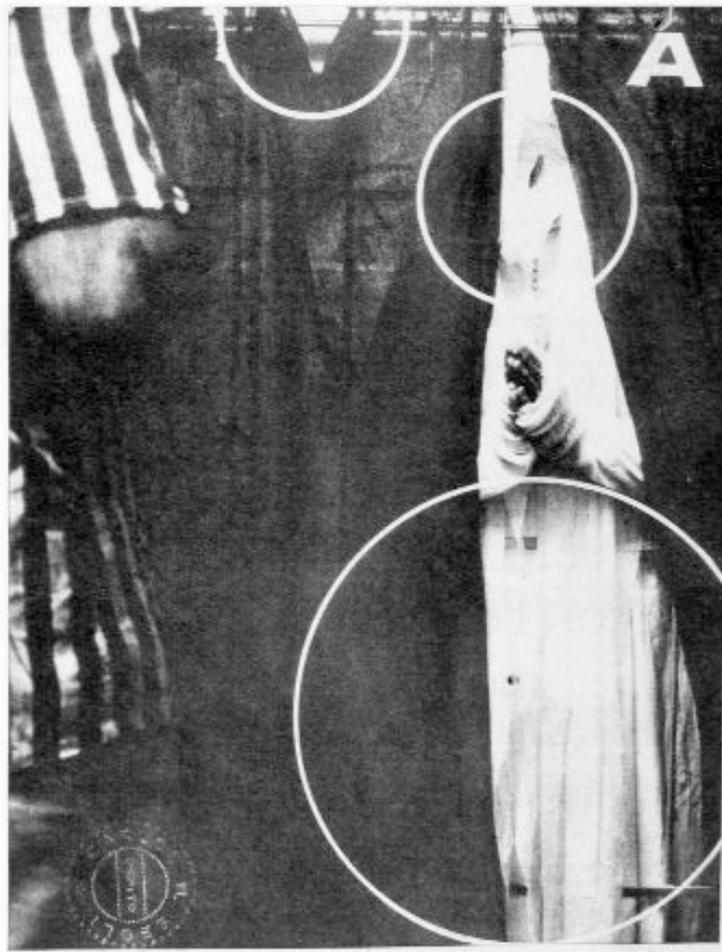
A FIGURA tem os braços passados pelas aberturas da grade. O véu está caído sobre a barra horizontal, obstáculo que contém a vestimenta.



O VEU mostra nitidos vincos equidistantes, na sua parte inferior, indicando que a peça esteve antes do uso, dobrada em retângulos.



ILUMINAÇÃO frontal e do plano do fundo, para aumentar a impressão de transparência da figura e dar características de uma impressão plana.



SE as grades fossem irrelevantes para o "ectoplasma", a cortina também o seria e o piso não estaria amparando o véu. (Vide texto pág. 84.)



*ESTA é uma segunda fase da série que foi iniciada com a foto G. Possivelmente uma ampliação exagerada de fotografia tomada a grande distância. Luz de cima.*

escapam ao observador desavisado. Detalhes de dobras e acabamentos de tecidos, de superfícies metálicas que refletem a luz, de sombras que indicam a presença de volumes disfarçados, a direção das fontes luminosas, tudo isso descrito por legendas ao lado de cada fotografia, que “decifravam” as pistas visuais ocultas para um olhar sem treino para isso. Ainda nos dias de hoje a leitura dessas páginas se dá numa intensa dinâmica entre texto e imagem, que conduz o leitor a um processo de *decifragem* dos elementos visuais. Esse expediente pode ser interpretado como uma certa popularização da “leitura da imagem técnica” (Flusser) veiculada por um dos mais populares meios de comunicação de massa do país na época<sup>85</sup>.

As várias chamadas do texto chamam a atenção do leitor para o fato de como “foto por foto os truques grosseiros foram sendo revelados ao olho perito”, assinalados nas imagens junto ao parecer técnico<sup>86</sup>, transcrito sem qualquer adequação do vocabulário aos leitores da revista.

O discurso fotográfico da reportagem é diagramado de uma forma inusitada para os padrões da revista na época: as imagens se repetem. Uma mesma fotografia é exibida duas vezes na mesma página, variando apenas as observações do perito, indicadas por círculos e flexas que apontam para certos detalhes contidos nas imagens. O material analisado é o mesmo publicado na primeira reportagem da série, ou seja, o material fornecido pelo grupo de Uberaba para a divulgação de suas experiências. Em seu parecer Carlos Eboli destaca que as fotografias foram “selecionadas entre quatrocentas outras operadas pela equipe de experimentadores”, o que nos dá uma idéia da confiança no que aqueles senhores tinham nessas imagens, a ponto de enviar todo esse material fotográfico para a revista<sup>87</sup>.

Se as primeiras fotografias de “extras”, surgidas nos retratos de Mumler mostravam apenas contornos de figuras com linhas claras e de pouca definição, com formas leves e vaporosas, pouco mais de cem anos depois os “espíritos” aparecem agora com uma materialidade e uma densidade inconcebível para o modelo que a nossa cultura tem das “manifestação dos espíritos”. Essencialmente para os não espíritas e não crentes na possibilidade de plasmação de um corpo a partir do ectoplasma - *fato* até mesmo admitido por parapsicólogos jesuítas - a idéia de um espírito materializado é das mais inconcebíveis. Ao não conceber essa possibilidade, especialmente um cristão levará em conta que apenas Jesus foi capaz de retornar da morte para, novamente, ter uma presença física no mundo dos vivos - mesmo que alguns, como Maria Madalena, não pudessem tocá-lo (*noli mi tangere*). Esta foi a grande demonstração da divindade do Deus encarnado: vencer a morte e ascender de volta aos céus, deixando na pintura medieval a marca de seus pés estampados na terra.

85. Vilém Flusser já havia sugerido, em várias de suas palestras realizadas ao longo dos anos 80 em São Paulo, que certas culturas em desenvolvimento, como a brasileira, poderiam prescindir do doloroso caminho percorrido pela história européia na formação de uma cultura alfabetizada e letrada. Segundo ele, o Brasil poderia se lançar na vanguarda dos países onde a alfabetização pelos meios técnicos corresponderia ao novo ambiente tecnológico que, nos anos 80, já se anunciava de forma inequívoca. Para isso as novas mídias seriam “os livros abertos” onde todos poderiam se alfabetizar na linguagem das novas imagens técnicas. (“Novas Cores - da natureza à informática”. 2. Ciclo de debates grupo Basf: Casa da Cor. Centro do Professorado Paulista, 1988. Gravação realizada por nós).

86. Boris Kossoy designa isso de “pós-produção da ficção documental”, onde “a reutilização de uma mesma fotografia [pode] servir de prova numa situação diferente - e, por vezes, até antagonista - daquela para a qual foi produzida originalmente através [da inserção] de uma nova legenda ou título”. Para o historiador da fotografia, essa seria ainda uma variante do que ele denomina de ficção documental, que controla ao máximo o ato da recepção numa direção determinada (Kossoy, [1999] 2000: 55).

87. Uma pesquisa mais investigativa deve, sem dúvida alguma conseguir rastrear o paradeiro atual de parte dessas fotografias.

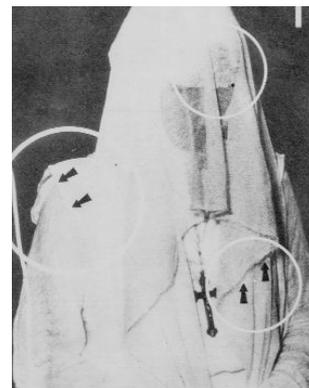
Flusser certa vez escreveu que “... a nossa distinção entre “espírito” e “alma”, e o conceito do “Espírito Santo”, tão inconcebível fora do Ocidente e tão inquietante dentro dele, prova a nossa incapacidade de sintetizar a nossa herança grega com a nossa herança judia, sintetizar ‘pneuma’ e ‘ruach’”. “Ruach” em hebraico é anagrama de “Rauch”, “fumaça” em alemão, e deve se esconder aí um dos fundamentos de nossa concepção acerca do espírito, que seria algo semelhante ao ar, à fumaça, ao vapor, à névoa. Nesse mesmo texto, Flusser ainda dizia que “os únicos verdadeiros materialistas do Ocidente são os espíritas, os quais concebem um espírito materializado. Talvez por não participarem da tradição grega, nos pareçam levemente bárbaros”<sup>88</sup>.

\*

### O envolvimento da imagem de Chico Xavier no episódio

Esta terceira reportagem da série pode ser considerada o ponto alto dessa polêmica que envolveu diretamente a figura de Chico Xavier, o “santo espírita” brasileiro, numa trama que parecia justificar o motivo da vinda de padres jesuítas para o Brasil nos anos 60, com o objetivo de “acabar com as mentiras espíritas”<sup>89</sup>.

A análise técnica das fotografias estampadas na terceira reportagem irá envolver diretamente a imagem de Chico Xavier num episódio constrangedor para a figura do famoso médium que, na memória de muitos, já havia sido “ridicularizado” há dez anos atrás pela mesma revista, numa famosa reportagem feita pela dupla David Nasser e Jean Manzon, que retratou o médium sentado na banheira em “pose” mediúnica. No entanto, apesar da figura de Chico Xavier nas fotografias das “experiências” de Uberaba, o tratamento dispensado à sua pessoa pela revista, parece mantê-lo relativamente isolado do ataque mais pesado dos repórteres. Como já vimos ele fora descrito por um dos repórteres como um “homem bom” e, numa outra passagem, o depoimento de José Franco diz que ao chegar em Uberaba, Francisco Cândido Xavier teria cumprimentado efusivamente a todos, mas com humildade, dizendo “que a nossa reportagem é das mais sérias que se fizeram no Brasil sobre o Espiritismo”. Já a figura do médico Waldo Vieira é associada à de uma pessoa astuta, “homem de 35 anos de idade, alto, simpático, bem falante, um autêntico relações-públicas”. Em suas impressões José Franco ainda afirma que “o Dr. Waldo é bastante perspicaz e tem raciocínio vivo, dando respostas rápidas a todas as perguntas. Fala com os olhos fixados nos meus”. Todos os depoimentos dos repórteres enviados à Uberaba induzem à suspeita de que foi Waldo Vieira o articulador da *performance*; o homem dos meios, aquele de camisa listrada, a pessoa que mais aparece em todas as fotos - mais do que o próprio Chico Xavier. Portanto é de se esperar que a



“O véu se apresenta com a margem livre, desfiada, em contraste com o pano do peito, dobrado e costurado, na altura dos ombros”.

88. Vilém Flusser. “Da influência da religião dos gregos sobre o pensamento moderno”. In Rev. Brasileira de Filosofia, São Paulo: n. 42, vol. XI, abril-maio-junho, 1961.

89. Esse tema é discutido por Machado (2005), nota 44.



Uma das fotografias enviadas pelos experimentadores de Uberaba à revista O Cruzeiro, mostra Chico Xavier ao lado do médium Antônio Alves Feitosa, fornecedor de ectoplasma, com o “espírito” materializado atrás de si. Foto de Nedyr Mendes da Rocha feita com o auxílio de *flash*. (Tubino, 1997: 34. Fotografia cedida gentilmente pelo autor).

publicação dessas imagens, escolhidas entre “outras 400”, pelos editores da revista tivesse por objetivo apontar o mentor daquele evento.

Ao ser trazida a público a polêmica sobre as materializações em Uberaba pode ser entendida, na história recente do Espiritismo no Brasil, como uma variante do “Processo dos Espíritos” do séc. XIX - o julgamento público que um dirigente do Espiritismo francês teve que enfrentar por conta de suas relações com o fotógrafo Buguet, supostamente capaz de “registrar o além” (ou como normalmente se afirma na historiografia do Espiritismo: “por suas relações com um médium fotógrafo que por ganância e mau uso de seus dotes mediúnicos, foi corrompido pelo dinheiro e pela notoriedade fácil”).

O que nos parece evidente é que essa forma de tratamento dispensada a Chico Xavier já estava, de certa maneira, prefigurada na polêmica reportagem, publicada pelo O Cruzeiro, em 1944<sup>90</sup>, com *texto de David Nasser e fotografia Jean Manzon* (esse era o “bordão” da revista para a dupla).

Nessa reportagem o médium é retratado de forma que muitos julgaram ofensiva à sua imagem: ela trata de um homem sem sossego, funcionário público da pacata cidade de Pedro Leopoldo assediado por legiões de pessoas em busca de consolo que vêm de Belo Horizonte, do Rio de Janeiro, de São Paulo, de todos os Estados. Num tom coloquial, o texto fala dos tormentos desse “santo”:

“era uma vez um moço ingênuo e feliz, vivendo numa cidadezinha ingênua e feliz, perto de Belo Horizonte. O moço se chamava Francisco Cândido Xavier e não desmentia o nome. A cidadezinha, Pedro Leopoldo [...] Fixaremos, precisamente, a violenta mudança de vida de Chico Xavier e da cidade de Pedro Leopoldo. Não nos interessa, embora pareça estranho, o médium Chico Xavier, mas a sua vida. Os seus trabalhos psicografados - ou não psicografados - já foram assunto de milhares de histórias, divulgadas desde 1935. Se são reais ou forjadas, que decidam os cientistas. Se ele é inocente ou culpado dirão os juízes. Se ele é casto, instruído, bondoso, calmo, diremos nós. Porque não somos detetives do além”. (“Chico Xavier, detetive do além”, O Cruzeiro, 12 .08.1944).

Sem revelar para qual órgão de imprensa os dois trabalhavam, Nasser e Manzon acompanharam Chico Xavier pela cidadezinha que agora era a “Jerusalém do credo de Kardec”.

Sim, porque antes de Chico, Pedro Leopoldo nem existia nos mapas de Minas Gerais. [Os habitantes da cidade] Gostam dêle, de seus modos, de sua cara asiática, onde um dos olhos empalideceu súbitamente, como um farol apagado em pleno caminho da luz. A cidade tem uns treze mil habitantes, contadas



Fotografias de Chico Xavier feitas por Jean Manzon e publicadas pelo O Cruzeiro, em 1944.

90. “Em 1944. A viúva e os três filhos do escritor Humberto de Campos moveram um ação contra Chico Xavier. Como titulares dos direitos autorais, queriam explicações sobre as cinco obras ‘ditadas por Humberto Campos a Chico Xavier’ sem que eles recebessem nada por isso. Se a Justiça negasse a autenticidade da obra, Chico estaria sujeito a pagar indenização por perdas e danos e poderia ser preso por falsidade ideológica. Se reconhecesse as obras como de Humberto de Campos, estaria atestando a existência de vida após a morte. A dupla de jornalista foi até Pedro Leopoldo entrevistar Chico Xavier. Percebendo que não seriam atendidos, Nasser e Manzon se disseram estrangeiros. Se os espíritos existissem, avisariam Chico da farsa (“David Nasser - um repórter maior que a notícia”. Acessado no site <http://www.tribunaribeirao.com.br/memoriol?matéria=XoFeecKvzxQEnCd>).

as aldeias próximas, mas, espíritas, uns quatro ou cinco. Todos apreciam Chico, gregos e troianos. Gostam, mas preferem não rezar o seu catecismo. Ele não se importa. Não procura convencer ninguém à força de seu estranho e discutido poder.

Esses dois jornalistas, figuras notórias “pela busca da verdade” e polemicistas de um dos mais importantes veículos de comunicação do Brasil nos anos sessenta<sup>91</sup>, parecem ter captado algo na figura do médium não previsto na sua pauta jornalística. Ao partir de Pedro Leopoldo e no encerramento de seu artigo, Nasser ainda escreve:

“Até a volta, sereno Chico. De todas as pavorosas complicações, você é o menos culpado. Parece uma caixa de fósforo num mar bravio”.

Mas como os mistérios não explicados por nenhuma perícia e nenhuma ciência insistem em mater sua incômoda presença, os dois repórteres ainda foram surpreendidos ao voltar para o Rio de Janeiro, depois de terem supostamente enganado Chico Xavier e mantido suas verdadeiras identidades protegidas. Afinal eles haviam apostado que “se os espíritos existissem, avisariam ao Chico da farsa” mas,

“Ao final do encontro, Chico autografou alguns livros e os presenteou. A matéria tomou 10 páginas da edição de 12 de agosto de 1944. Chico ficou apavorado. Aquilo poderia prejudicá-lo ainda mais. Trinta anos depois, David Nasser definiria Chico Xavier como o maior remorso da sua vida. Contou que enquanto escrevia a matéria Jean Manzon ligou para ele:

- David, você trouxe aquele livro que o homem nos ofereceu?
- Claro que sim.
- Pois bem, abra-o na primeira página e leia a dedicatória.

O jornalista correu para o livro e leu: “Ao irmão David Nasser, oferece Emmanuel”.

Eles fizeram um pacto de silêncio sobre o episódio e a matéria foi publicada sem mencionar a dedicatória<sup>92</sup>.

(“David Nasser - um repórter maior que a notícia”.  
Acessado no site <http://www.tribunaribeirao.com.br/memorial?matéria=XoFeeckVzxQEnCd>)

\*

A **quarta** reportagem publicada no mês de fevereiro de 1964<sup>93</sup>, estampava cinco fotografias coloridas que, novamente, mostravam o “Dr. Alberto Veloso” e a “Irmã Josefa” em várias poses, sendo uma delas ao lado de Chico Xavier e da “artista da TV-Itacolomi”, Vanda

91. Os Diários Associados eram uma potência na década de 50. Em 1956, período de expansão, tinham trinta e um jornais, cinco revistas, vinte e uma emissoras de rádio, três estações de televisão, uma agência telegráfica, duas agências de representação e duas empresas industriais. O Cruzeiro, para empregar a imagem mais usada pelos entrevistados, era uma espécie de TV Globo da época. (Maklouf, Luís. Cobras Criadas: David Nasser e O Cruzeiro. São Paulo: Senac, 1999:20).



A quarta reportagem da série afirma que “Irmão Josefa escolheu alguns dos presentes para serem fotografados ao seu lado.

92. Numa entrevista dada ao programa Globo Repórter, da TV Globo, s/data, David Nasser declarou sobre esse episódio “é por coisas assim que eu tenho muito medo de me envolver em assuntos de Espiritismo”.

93. “A ciência esmaga a fraude de Uberaba”. O Cruzeiro, 15.02.1964, ano xxxvi, n. 19, pgs. 8-13.

**Marlene.** A legenda desta fotografia identifica o “espírito” da freira que, “quando materializada, escolheu alguns dos presentes para serem fotografados junto dela. Na foto ao lado ela apreze entre dois assistentes inebriados. O filme colorido tirou a máscara da médium e demonstrou, inequivocamente, que o ‘espírito’ e a médium eram uma só pessoa: a médium”. O nome de Chico Xavier não é citado na legenda mas, nem por isso, ele foi poupado de ter sua imagem reproduzida ao lado do “espírito”.

Essa reportagem já reflete o início do “esfriamento” da pauta jornalística, publicando desta vez um texto mais intelectualizado sobre o tema. A mesma equipe de jornalistas opta por reproduzir certas passagens do famoso livro de Charles Richet, “Tratado de Metapsíquica” para, mais uma vez, tentar provar que as experiências realizadas em Uberaba contrariavam até mesmo os princípios científicos da pesquisa psíquica. Cautelosamente o “editorial” da reportagem afirma que “em todo esse episódio, jamais a nossa posição foi a de negar a existência, seja de fenômenos espíritas, seja de fenômenos metapsíquicos”, procurando não generalizar o seu ataque ao Espiritismo e circunscrevendo mais o episódio às “mistificações” fotografadas. Baseado no texto de Richet, o primeiro item contestado será o do tamanho da assistência. No *Tratado*, o cientista afirma que “a assistência não deverá ser numerosa” (em Uberaba havia cerca de 25 pessoas), da mesma forma que “todos os móveis, sem exceção, devem ser escrupulosamente pesquisados, verificados, examinados [...] se um prestidigitador mostra em cena sua mesa, seu jogo de cartas, sua cadeira, sua vareta, poderá fazer tudo o que desejar [...]” (no consultório do Dr. Waldo Vieira, todos os requisitos da sessão eram do seu próprio espaço). Quanto à validade do registro fotográfico, o próprio Richet afirmava que “as fotografias [...] não têm valor em si. Tudo depende das condições da experiência. Existem [aquelas] tão habilmente falsificadas que inutilmente me mostrariam admiráveis fotos de fantasmas. [...] Se as condições experimentais são más, as fotografias, mesmo esplêndidas, são inoperantes [...] Mas se as condições são irrepreensíveis, as fotografias, ainda que medíocres, têm valor decisivo”.

A revista ainda cita uma passagem em que Richet condena a prática da fraude:

“Pouco tempo depois que as irmãs Fox inauguraram o Espiritismo [leia-se espiritualismo] [...] por toda a parte, especialmente na América [... os] fotógrafos espíritas realizaram bons negócios: ia-se a tal ou qual fotógrafo, que preparava uma foto e se apresentava ao cliente uma imagem de traços vagamente delineados, que o freguês crédulo acabava sempre por reconhecer [como um ente querido já falecido]”.



A quarta reportagem reproduz duas páginas à cores afirmando que “o filme colorido tirou a máscara da médium” e demonstrou que ela e o “espírito” eram uma só pessoa: a médium.



“Só havia uma possibilidade de acender a única lâmpada existente na sala: acionar o interruptor que o Dr. Waldo segurava sempre”. (15/02/64; pág: 11)



“O filme colorido tirou a máscara da médium” e demonstrou que ela e o “espírito” eram uma só pessoa: a médium”.

Numa espécie de mensagem “oculta” os redatores do texto fazem, pelas palavras de Richet, uma condenação a esses procedimentos, que o cientista julgava “prejudiciais ao progresso do Espiritismo”. “De fato - comenta o fisiologista francês - os espíritas leais reconhecem que esses piratas são os piores inimigos do Espiritismo, e que o nosso interesse, de todos nós, que cremos na ectoplasma e na telequinesia, é por fora de causa esses miseráveis”.

\*

Na **quinta e última** reportagem do mês de fevereiro<sup>94</sup>, a reportagem agora se volta para a figura da “médium de efeitos físicos” que, segundo se dizia, era filha da Irmã Josefa - a suposta freira de origem alemã que, de uma relação carnal com um padre, teria dado a luz à Otília Diogo. A revista identifica nessa história “arquitetada como parte essencial da mistificação [uma] tentativa de neutralizar a ação da Igreja Católica, única *força organizada* no interior do País capaz de dar-lhe combate” (grifo meu). Partindo em busca da genealogia da médium, a reportagem de O Cruzeiro se desloca mais uma vez para o interior de Minas Gerais, em busca das provas de “uma trama infame que envolvia uma santa”. Os repórteres irão identificar a verdadeira mãe de Otília Diogo, ainda viva e suas irmãs. Em defesa da freira que também teve sua biografia devastada, a reportagem havia identificado na cidade de Campinas, no interior de São Paulo, o túmulo da Irmã italiana que teria dedicado sua vida “aos doentes na Santa Casa de Campinas, onde cuidava dos tuberculosos lá internados. [Ela] Foi sempre uma religiosa exemplar e piedosa. Sua virgindade é indiscutível”.

Desta vez, a reportagem também dá a palavra a um comerciante da cidade de Ouro Fino, espírita e amigo de Chico Xavier que declara não entender como “o meu grande amigo Francisco Cândido Xavier deixou-se fotografar nestes movimentos em Uberaba”.

Pautados por um *jornalismo investigativo*, os repórteres vão ao encaixe da história de vida de Otília Diogo, cuja carreira como “médium” parece ter afrontado até mesmo a boa fé de seus admiradores, tanto que o próprio Jorge Rizzini vai afirmar ao final do seu livro que, “depois do escândalo da materialização de Uberaba, [Otília] viveu ainda vinte e quatro anos. A derrocada da médium começou em 1965, quando passou a fazer sessões de efeitos físicos na residência de famílias ricas, recebendo em troca presentes. Os Espíritos bons afastaram-se, então, e Otília passou a fraudar. Foi, finalmente, desmascarada em setembro de 1970”. (Rizzini [1964], 1997: 237).

Não é comum encontrarmos no estudo da história dessas imagens uma sucessão de coberturas jornalísticas e reportagens que

94. “A ‘médium’ Otília sem máscara”. O Cruzeiro, 22/02/1964, ano xxxvi, n. 20, págs. 100-106.



A Irmã Josefa na época em que vivia em Campinas.



“O filme colorido tem muito maior penetração do que o comum. E a prova disto é que as fotos em cores [...] apresentam nítida a fisionomia de Otília. (15/02/64: 12)

tenham alcançado tamanha projeção como no caso da “Farsa da Materialização de Uberaba”. Na maioria dos casos uma cobertura jornalística consegue uma divulgação apenas local e, quando muito, é veiculada pelos grandes veículos de imprensa. No caso brasileiro não há nada semelhante na história da Fotografia dos Espíritos. Talvez apenas o caso mais recente da “aparição” da imagem da “santa da janela” de uma casa em Ferraz de Vasconcelos, no interior paulista, tenha recebido alguma atenção por parte da mídia; mas nada comparável à cobertura empreendida por um poderoso veículo de comunicação como foi O Cruzeiro na sua época. Se a primeira reportagem publicada pela revista Fatos & Fotos conseguiu tirar o tema da “materialização dos espíritos” do circuito das publicações espíritas e projetá-lo em escala nacional, a primeira reportagem de O Cruzeiro irá parecer uma reafirmação daquele sucesso e um reconhecimento ainda maior da “importância das experiências”, dada a circulação da revista no país. As reportagens que se sucederam pareciam, porém, comprovar as suspeitas alimentadas especialmente pela Igreja Católica de que a opinião pública estaria sendo exposta às “mentiras espíritas”. A análise técnica das fotografias dos “fenômenos de materialização”, feita por um perito criminalista, levou para o espaço de um periódico popular a leitura sofisticada da imagem técnica. Baseando seus argumentos do *Tratado de Metapsíquica* de Charles Richet, a revista irá colocar os experientadores de Uberaba em contradição com a própria pesquisa mediúnica científica, sendo que o volume de material publicado acerca deste episódio é algo único na história da Fotografia dos Espíritos no Brasil e no mundo.

### 3.9 OPERAÇÕES ESPIRITUAIS

Ao lado das fotografias que documentam “espíritos” materializados, manifestações de ectoplasma, levitações, atividades de *poltergeist*, ou “aportes” de objetos em determinados ambientes, existem também as fotografias que registram os chamados “tratamentos” ou “operações espirituais”; “passes” ou intervenções cirúrgicas realizados pelos médiuns em pessoas em busca de cura para seus males. Nessas sessões, o médium recebe dezenas e até mesmo centenas de crentes num ambiente normalmente simples, uma casa ou um galpão, onde ele atua sob o “comando” de uma “entidade espiritual” que assume seu corpo e o utiliza como “aparelho” para sua manifestação tangível no mundo. Essa entidade, normalmente é a de um ilustre médico ou cientista, notadamente um “exímio cirurgião” que opera o corpo dos pacientes em questão de segundos, retirando todo tipo de “tecidos e tumores” do corpo, além de penetrar cortes profundos com os dedos e costurá-los sem



Uma leitura técnica da imagem técnica para as massas.



Lourival de Freitas, opera guiado por um “espírito” chamado Nero.

anestesia e “sem dor”. Os registros fotográficos dessas sessões conseguem produzir uma grande comoção no observador, ao ver essas “performances” sobre o corpo do outro. As imagens históricas do médium “Zé Arigó”, enfiando uma faca de ponta redonda nos olhos de um homem que parece não sentir dor é algo recorrente em nossa memória visual quando nos lembramos desse gênero de fotografia no Brasil. José Pedro de Freitas, o “Zé Arigó” (1921-1971), foi o tema de um texto escrito por José Franco, repórter de O Cruzeiro (também presente na cobertura da “Farsa da materialiação” de Uberaba), que iniciava com uma transcrição do Código Penal citado na denúncia contra Arigó pela prática de curandeirismo:

“O curandeirismo é punido para se resguardar a incolumidade pública. O indivíduo que, sem ser médico, faz a determinação de uma doença ou enfermidade pelos sintomas; que, sem ser médico, faz operações; que, dizendo-se um “aparelho” de um espírito, em transe, receita ou opera, ou fornece “garrafadas”, “raízes de mato”; que usa “passes”, atitudes, posturas, palavras, rezas, encomendações, benzeções, esconjuros, ou qualquer outro meio para facilitar partos, curar a tosse rebelde, mordeduras de cobra, câncer, debelar a febre, tuberculose, hemorragia, espinhela caída, catarata, surdez etc. - êsse cidadão representa um tremendo perigo para a saúde de um indeterminado número de pessoas, cuja tutela incumbe, inquestionavelmente, ao Estado.” Dito isto, o escrivão Osório, da Comarca de Congonhas do Campo, prosseguiu a leitura da sentença do Juiz Márcio Aristeu Monteiro de Barros, informando ao réu, ‘Zé Arigó’, a pena de dezesseis meses de prisão que lhe foi imposta pelo crime de curandeirismo, figura delituosa que é prevista no art. 284 do Código Penal Brasileiro. (O Cruzeiro - 12 de dezembro de 1964)

Zé Arigó já era conhecido internacionalmente quando foi indultado pelo Presidente Juscelino Kubitschek, ao ter sido condenado pela primeira vez pelo mesmo “delito”, no ano de 1956. Em 1964 aquela nova condenação o havia levado para a prisão, fato que ficou registrado por uma famosa fotografia do médium brasileiro atrás das grades, interpretada por muitos como a imagem de um mártir do Espiritualismo. O “espírito” corporificado por Arigó era o do “Dr. Fritz”, um suposto médico alemão, falecido durante a Primeira Guerra Mundial, que durante sua “manifestação” se dirige a todos, falando com um forte sotaque. Curiosamente depois da morte de Arigó, o “Dr. Fritz” passou a se manifestar em outros médiuns, como Edson Queiroz<sup>95</sup> (1950-1991), além de outros de menor expressão, “mas que também contam com um esperançoso grupo de seguidores”; o que provavelmente constituiria um caso único em que um “espírito” se manifesta em diferentes médiuns<sup>96</sup>.

O que vemos nessas fotografias, além das cenas fortes em



Arigó preso.



Arigó operando.

95. Nazareno Tourinho. “Edson Queiroz, o novo Arigó dos Espíritos”. São Paulo: Ed. Correio Fraternal, 1983.

96. Gilberto Schoeder. “Operando Com o Espírito” <http://www.espirito.org.br/porta/publicacoes/especialidade/005/operando-com-o-espirito.html>

que os dedos do médium penetram no interior dos olhos, da boca ou das incisões nos corpos dos pacientes e também a manifestação de um “espírito incorporado”, portanto invisível na sua forma espectral, mas materialmente manifestado no corpo do médium. Aqui não ocorre o fenômeno de transfiguração (alteração dos atributos físicos) do médium, mas os seus gestos, a sua fala e as suas capacidades são alteradas pela “incorporação” (muitos não têm qualquer conhecimento de medicina). É nesse sentido que entendemos que aqui também ocorre uma manifestação visível de uma “entidade incorpórea”, vista por meio do “aparelho” (corpo físico) do médium e registrado pelo aparelho fotográfico.

As publicações brasileiras que deram notoriedade a essas imagens não foram somente aquelas ligadas às editoras espíritas, mas também as publicações da grande imprensa, que continuam dando destaque a essas manifestações pelo Brasil. Um caso particular de registro dessas incorporações foi encontrado no livro<sup>97</sup> sobre “João-de-Deus” (João Teixeira de Faria), um médium curador do interior de Goiás, famoso por ter realizado, entre centenas de outras operações, a “extração de um tumor maligno” da atriz e cantora norte-americana Shirley MacLaine em 1991. Nas fotografias coloridas que ilustram o livro sobre sua vida e seus feitos, vemos quatro imagens onde o médium aparece cercado por um “campo energético”, também chamado de “campo bioplasmático” formado por manchas brancas que cobrem seu corpo, ocultando sua figura e deixando visível apenas os coadjuvantes da cena. João-de-Deus também foi protagonista de um evento raro nessas fenomenologias, que foi o de uma “auto-operação”, realizada depois de sofrer um derrame e ser “ordenado pelas entidades” a fazer a auto-cirurgia, visando a sua própria cura.

“João incorporou as suas amadas entidades, sentado num banquinho em frente da multidão. Escolheu um bisturi na bandeja de instrumentos, abriu a camisa e deu um golpe no tórax, abaixo do coração. A incisão longa, que tinha apenas três centímetros de comprimento (sic), sangrou pouquíssimo. Sem o mínimo sinal de enfado, introduziu dois dedos na ferida. [...] Quando a entidade deixou seu corpo, João e seus colaboradores sentiram-se felizes ao verificar que se encontravam a frente de um homem novo, sem o menor sinal de defeito físico”. (Pellegrino-Estrich, 1997: 42).

Como é corrente na história desses médiuns, João-de-Deus teve uma infância pobre, até um dia ter ouvido, às margens de um riacho, na estrada para Campo Grande, uma voz chama-lo pelo nome. “Para sua grande surpresa [...] viu uma linda senhora loura. ‘João’, repetiu ela docemente, ‘vem falar comigo’ [...] João juntou-se a ela e conversaram por algumas horas. Nessa noite, de volta a Campo Grande, deu-se conta de que a visão que tivera era de Santa Rita de



Registro de operação espiritual de Luiz da Rocha Lima, 1973 (Lima, 1982: 623).

97. Robert Pellegrino-Estrich. “João de Deus: o curador e seus milagres”. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1997.



“João operando sem instrumentos cirúrgicos. O campo energético que se produz ao seu redor durante as cirurgias foi captado pelo filme fotográfico” (Pellegrino-Estrich, 1997: 79).



O Dr. Fritz, por meio de Edson Queiroz, durante uma operação nos olhos de uma senhora. (Torinho, 1983: 185)

Cássia" (Pellegrino-Estrich, 1997: 47-48). A partir daí suas capacidades mediúnicas se desenvolveram a ponto de hoje ele "incorporar" trinta e três entidades "que durante a vida física foram pessoas notáveis. [...] espíritos de médicos, cirurgiões, psicólogos e teólogos falecidos" (pág: 56).

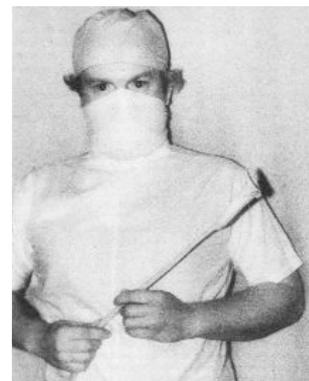


Já ao contrário dos médiuns que promovem intervenções invasivas no corpo dos pacientes<sup>98</sup>, o trabalho do médium Antonio Geraldo de Pádua, que "incorpora" o "médico desencarnado Dr. Clayton"<sup>99</sup>, atuante em Sorocaba (SP), se utiliza de "instrumentos ectoplásmicos" (invisíveis), mas que, "segundo as explicações do médico espiritual, tanto estes como os aparelhos usados nos tratamentos são mais avançados do que a aparelhagem empregada pela medicina terrena".

"Quem observa o médium tem a impressão de que, para ele, esses instrumentos são perfeitamente palpáveis e visíveis, pois suas mãos se movimentam da mesma forma que fariam se estivessem segurando uma faca, um bisturi ou uma tesoura de verdade. [...] As movimentações também obedecem às funções dos instrumentos invisíveis". (pág.: 34)

Uma das pacientes do Dr. Clayton, uma artista plástica entrevistada pela revista, declarou que em 1985 ela havia constatado por uma biopsia a existência de um nódulo no seio que, segundo seu médico, "não seria possível extrair por estar situado na glândula mamária". Ao procurar o "Templo Espírita da Benção", um alpendre montado no meio da mata de um sítio em Sorocaba, onde atua o médico espiritual, ela foi operada e o nódulo, supostamente inacessível [à medicina tradicional] desapareceu" (pág.: 36).

Schroeder considera que esses personagens corresponderiam, nos dias de hoje, aos xamãs e feiticeiros e que seus métodos de trabalho ainda se constituem num mistério para muitos que procuram explicar como aquelas incisões são feitas com facas de cozinha, tesouras ou ainda com as próprias mãos, sem qualquer tipo de



"Dr. Frederick Von Stein"- fotografia transcendental" da entidade médica atuante no Rio de Janeiro (Rocha Lima, 1983: 174).

Ao lado, "Cicera Maria podia fazer cirurgias profundas". ("O mundo paranormal", 1987: 112)

98. O que levou a centenas de ações judiciais movidas por associações médicas dos Estados onde os "médiuns curadores" estão baseados.

99. O fenômeno Dr. Clayton. Planeta, n. 190, julho de 1988: 34 - 39.



"Tratamento de anemia profunda através do braço do paciente" (Planeta, 1988: 36)

assepsia. “Os corpos são abertos com um mínimo de sangramento, tumores são extirpados e problemas que a medicina julgava insolúveis acabam sanados em questão de minutos” (Op. cit.). Apesar de ser um terreno muito propício ao surgimento de impostores, a atuação dos médiuns curadores no Brasil continua sendo motivo de investigação não só do Espiritismo e da Parapsicologia, como da imprensa, que continua reportando a atuação de um grande número desses médiuns no país<sup>100</sup>.

### 3.10 TRANSCOMUNICAÇÃO INSTRUMENTAL (TCI)

Se a figura do médium sempre ocupou um lugar de destaque em toda a fenomenologia ligada às materializações espirituais, ectoplasmias, transfiguração, *aports*, levitação, ação sobre a matéria e curas espirituais, isso irá mudar ao final dos anos 50 quando Friedrich **Jürgenson** (1903-1987), artista sueco e produtor de filmes, torna público seus primeiros relatos sobre a captação de vozes de pessoas já falecidas por meio de fitas magnéticas (nome dado às fitas dos gravadores de rolo, depois substituídas pelo *tape deck*, conhecido também como *fita cassete*)<sup>101</sup>. Nesse tipo de experimento, o operador não necessita das dotações de um médium. Utilizando equipamentos de gravação convencional, Jürgenson procurou simplesmente captar o registro da atmosfera ambiente (ou a “psicosfera” de Mirabelli), deixando seu microfone ligado ao gravador e “aberto” ao registro do fluxo eletromagnético. Convencido de que as “entidades incorpóreas” poderiam modular essas frequências e deixar um sinal gravado nas fitas, isso poderia mais uma vez, “comprovar” a continuidade da existência após a morte. Isso também estaria inteiramente de acordo com a afirmação de Allan Kardec de que o Espiritismo é um movimento aberto às novas conquistas científicas.

Em 1967 Jürgenson publicou o seu “Comunicação radiofônica com os mortos” (“*Sprechfunk mit Verstorbenen*”), onde ele descreve o seu “método do microfone”, em que coloca uma fita virgem no *tape deck*, deixando o microfone ligado para uma gravação de cinco a dez minutos. Depois deve-se ouvir atentamente todo o trecho, em busca de modulações, ruídos e sinais supostamente inteligentes. No “método do rádio” posteriormente desenvolvido, busca-se primeiramente uma faixa de “ruído branco”, um espaço não ocupado entre duas estações no aparelho de rádio, sem vozes ou música de fundo. À frente do alto-falante do aparelho se coloca um gravador com fita virgem ligado durante breves períodos de tempo. “A preferência para a recepção com ajuda do rádio deve-se ao fato de que, com ele, colocamos à disposição do Além uma multiplicidade de energia<sup>102</sup>, de ondas e de frequências, com as quais podemos conseguir resultados qualitativa e quantitativamente melhores” (Schäffer [1989]: 39-41).

100. Algumas reportagens publicadas nos últimos dez anos refletem o quanto esse tema continua em pauta na imprensa: “Intervenção do mundo dos mortos: O Lar Frei Luiz, no Rio de Janeiro, já curou pessoas como Milton Nascimento e Elba Ramalho”. Isto É, 30/04/2008. “Cirurgias espirituais”, Correio Brasiliense, 14/02/2002. “Bisturi esperado: médicos examinam Dr. Fritz e descobrem o engenheiro Rubens, cada vez mais rico”, Veja, 03/12/1997, pág. 90.



“Aparelhagem de uma central de escuta em Bad Krotzingen”, com a qual o Dr. Raudive registrou seus milhares de contatos de proveniência desconhecida.

101. Hildegard Schäfer. “**Ponte entre o aqui e o além - Teoria e prática da transcomunicação**”. São Paulo: Ed. Pensamento, [1989] s/d: 21-23. Ver também Karl W. Goldstein. “**Transcomunicação Instrumental**”. São Paulo: Ed. Jornalística FE, 1992: 7.

102. “As profundidades subliminares do rádio estão carregadas daqueles ecos ressoantes das trombetas tribais e dos tambores antigos. Isto é inerente à própria natureza deste meio, com seu poder de transformar a psique e a sociedade numa única câmara de eco”. Marshall McLuhan. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix [1964] 1979: 334-345.

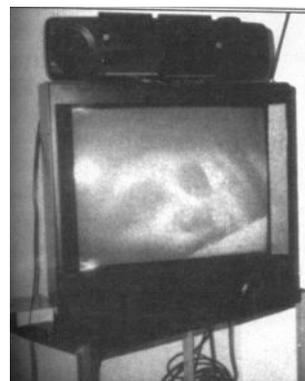
Como uma “mídia assombrada” (Sconce) os aparelhos eletro-eletrônicos tornam-se, a partir da segunda metade do século XX, os novos canais de contato entre os vivos e os mortos. Além do rádio, muitas outras experiências “psicofônicas” foram realizadas utilizando-se também o telefone, o aparelho de TV, computadores, secretárias eletrônicas, vídeo e, nos dias de hoje, os aparelhos celulares. Em todos esses casos não existe a necessidade de um “médium fornecedor de ectoplasma” para o contato espiritual. Essa nova forma de contato entre o mundo de cá e o de lá, evolui paralelamente ao desenvolvimento da própria tecnologia de telecomunicações, tanto que em 1985, Klaus **Schreiber**, um senhor aposentado da cidade de Aachen, na Alemanha, declara ter conseguido o registro em vídeo do contato com seus parentes já falecidos, com quem ele já se comunicava pelo método da fita magnética. Posicionando uma câmera de vídeo à frente de uma tela de TV que sintoniza um “canal vazio”, Schreiber afirma ter identificado “no meio das nuvens [...] sua filha Karin, morta aos dezoito anos” (Schäffer [1989]: 206). O curioso para os não iniciados nessa matéria é que os pesquisadores da transcomunicação afirmam que as “entidades no além” também encontraram “do lado de lá” meios tecnológicos para o desenvolvimento de uma ponte entre a dimensão “deles” e a nossa.

“Em épocas anteriores, muitos experimentadores, entre eles também eu, tínhamos recebido avisos, via fita e *tape deck*, de que os interlocutores do Além um dia iriam mostrar-se na TV, mas estes avisos eram mal interpretados e até ignorados por serem considerados inacreditáveis. Lembro-me muito bem da minha reação de incredulidade, quando um deles me disse, “estou trabalhando na televisão”, ou respondeu à minha pergunta, “o que você está fazendo no Além?”, com “estou lidando com a televisão”. [...] A simples idéia de que “no outro lado” alguém estaria trabalhando num contato por meio de TV/vídeo, e que um dia os ‘mortos’ pudessem mostrar-se na TV, parecia tão monstruosa que foi simplesmente considerada uma utopia” (Schäffer [1989]: 205-206).

O que não deixa de ser curioso nessas vídeo-comunicações transcendentais é que a imagem que surge nas telas de TV são tão *estáticas* quanto às fotografias dos espíritos. A tela do monitor praticamente é utilizada como superfície de exibição de uma fotografia e, invariavelmente, os rostos e bustos que surgem nas transcomunicações via TV ou computador são organizados tal como nas fotografias, com a figura deslocada ligeiramente para um dos lados do quadro, dando espaço para uma “montagem” onde são inseridos elementos de uma paisagem que, segundo se acredita, corresponde ao lugar espiritual em que aqueles “espíritos” viveriam.



“Imagem de Anne Guigne transmitida via computador em 10 de novembro de 1983” (Rinaldi, 1996: 157)



Aparição por meio de aparelhos técnicos, ocorrida em Toluca, no México, s/d. (Rinaldi, 1999: 161)



Aparição ocorrida em Santos, onde “chega sempre um rosto” e nada mais, s/d. (Rinaldi, 1999: 161)



Ao lado, "Transfoto de Paracelsus, alquimista que viveu na Terra no séc. XV. Quando encarnado era médico, hoje, na espiritualidade, prossegue em atividades de cura, passando orientação via aparelhagem eletrônica. Ao fundo a cidade do Além onde ele mora". in Sonia Rinaldi. "Transcomunicação instrumental - contatos com o além por vias técnicas". São Paulo: FE Ed. Jorn. Ltda, 1996: 159.)

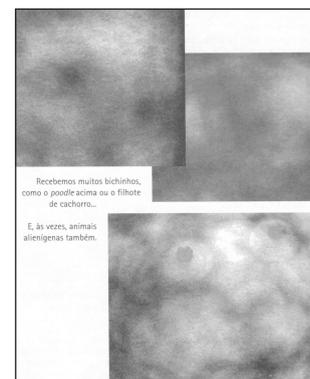
No Brasil essas pesquisas teriam se iniciado com o Roberto Landell de Moura (1861-1928), que segundo a fantástica história desse padre inventor, teria realizado entre 1890 e 1894, várias transmissões de telegrafia e telefonia sem fio, "do alto da Av. Paulista para o alto de Santana, numa distância aproximada de 8 quilômetros em linha reta"; enquanto a transmissão sem fio de Guillermo Marconi foi conseguida primeiramente em 1895 e patenteada só em 1896<sup>103</sup>.

O padre Landell, teria sido ainda observado falando com uma "pequena caixinha", que mantinha no bolso da batina e sobre a qual não existem registros ou anotações. Isso foi relatado pelo seu coroinha, "que chegou a ouvir vozes da caixinha e a ver, inúmeras vezes, o Padre falando com elas<sup>104</sup>. "A caixinha deveria ter uns vinte centímetros de largura por 10 de altura e ele quase sempre a mantinha no bolso. Andando na rua, às vezes parava e começava a se comunicar com a caixinha; por isso, diziam que ele era louco. Nas missas, o padre Landell levava a caixinha para o altar e a colocava próximo ao cálice. A um sinal vindo de dentro dela, o padre parava a missa e começava a falar em italiano com aquele objeto estranho, que respondia bem baixo. [...] Quando terminava o diálogo, padre Landell perguntava: 'Aonde é que paramos?' E recomeçava a missa!".

Em 1909, Augusto de Oliveira **Cambraia**, português radicado no Rio de Janeiro, inventor do tecido que leva seu nome, solicitou junto ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro o registro para a patente do seu "Telégrapho Vocativo Cambraia", um "inusitado sistema de comunicação à distância" descrito como um aparelho que "destina-se à transmissão de correspondência universal, sendo feito com espíritos iluminados. Serve para obter da falange de espíritos a correspondência para o engrandecimento moral e espiritual do planeta Terra". Não existem, porém, registros sobre a construção e funcionamento do invento. Por volta de 1930, Cornélio **Pires** (1884-1958) "orientado pelos espíritos" iniciou a construção de seu "dispositivo de comunicação espírita" e, na mesma época, Próspero **Lapagesse**, chegou a publicar na *Revista Internacional do Espiritismo* (1933) um esquema de um aparelho eletrônico que, segundo ele, teria a capacidade de contato com os espíritos e ainda, "teria a vantagem de substituir o médium, pois ele nunca se cansaria [de fazê-lo]"<sup>105</sup>.

103. B. Hamilton Almeida. "O outro lado das telecomunicações: a saga do Padre Landell". Porto Alegre: Sulina/ARI, 1983.

104. B. Hamilton Almeida. "Padre Landell", in Esses Gaúchos (col.). Apud, Rinaldi, 1999.



"São muitas as imagens de animais que nos chegam [...] Recebemos muitos bichinhos como o poodle acima ou o filhote de cachorro... E, às vezes, animais alienígenas também. Transimagens de Sônia Rinaldi, São Paulo (Rinaldi, 1999: 65).

105. Rinaldi, 1996: 11-12.

Onde houvesse corrente elétrica, o “aparelho mediúnico elétrico”, proporcionaria “as comunicações com nossos queridos falecidos, desafiando qualquer exame”. Ao que se sabe a genial invenção, avaliada em *quatro mil contos de réis*, nunca chegou a ser construída<sup>106</sup>.

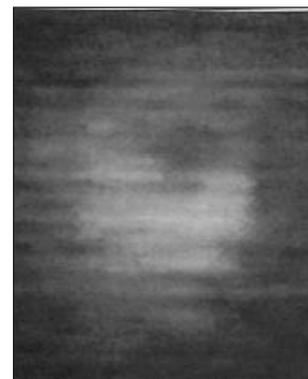
Mais recentemente os estudos e pesquisas dessa forma de comunicação espiritual foram conduzidos no Brasil pelo trabalho de Hernani Guimarães Andrade (1913-2003) e Sonia Rinaldi. Andrade, publicou diversos artigos sobre a TCI, entre os anos de 1976 e 1992, na *Folha Espírita*, com o pseudônimo de Karl W. Goldstein. Representante do Espiritismo Científico, ele foi o grande promotor de pesquisas de contato com os espíritos, tendo criado para este fim o Instituto Brasileiro de Pesquisas Psicobiofísicas em São Paulo, responsável pela publicação de vários estudos e trabalhos de campo, como os de “*poltergeist*” (veja dados na biografia). Depois dele esse trabalho no campo da transcomunicação vem sendo conduzido por Sonia Rinaldi, que mantém um programa de publicações sempre atualizado, sendo hoje em dia a mais conhecida representante dessa linha de pesquisas no país. Em três dos seus livros encontramos um conjunto muito representativo de transfotos obtidas pela transcomunicação feita hoje no Brasil. Num livro de 1996, Rinaldi descreve o histórico da transcomunicação, reproduzindo esquemas e fotografias de diversas épocas, traçando diversos paralelos entre o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e a pesquisa transinstrumental. Apresenta diversos exemplos de transfotos recebidas com qualidade de cópias de fax ou de impressoras matriciais e termina seu livro com várias descrições de casos ocorridos em diferentes cidades brasileiras (Rinaldi, 1996).

Em 1999 um novo livro traça a história da transcomunicação, enfocando novos estudos de caso, traz entrevistas e uma série de imagens de “aparições” em aparelhos de TV, entre elas algumas registradas na cidade de Amparo, no interior de São Paulo e na cidade de Vila Velha, no Espírito Santo. Além das imagens, o livro traz também análises espectrais de “vozes do Além”. No ano 2000, Rinaldi lança outro livro, dessa vez com a reprodução de apenas cinco transimagens obtidas numa TV. “Note que elas não são tridimensionais” diz a autora, procurando expor as razões que levariam as transimagens em vídeo se parecerem tanto com reproduções fotográficas. (Rinaldi, 2000: 169-171).

### 3.7 A FOTOGRAFIA DOS FENÔMENOS PARAPSICOLÓGICOS

A parapsicologia procura se definir como “[...]o campo científico que estuda as interações sensoriais e motoras que

106. Hernani Guimarães Andrade. “A transcomunicação através dos tempos”. São Paulo: Ed. Jornalística Fé, 1997: 218.



“Transimagem da Espanha” (Rinaldi, 1999: 182)



Detalhe de uma transimagem recebida por um dos pioneiros da TCI, George Meek, de sua esposa falecida já idosa, mas que aqui aparece rejuvenescida. “Thomas Edison deixou a Terra aos 84 anos, ortanto com bastante idade. Em sua transfoto ele aparece como um jovem de aproximadamente 30 anos” (Rinaldi, 1996: 106)

aparentemente não são mediadas por nenhum mecanismo ou agente físico conhecido" (Rush, 1987, p. 4. *Apud*, Machado, 2005). Longe de existir um consenso entre os muitos estudiosos desse ramo da ciência, o padre **Quevedo** é um jesuíta<sup>107</sup> espanhol que adquiriu notoriedade no Brasil, especialmente por meio de suas apresentações televisivas, onde ele se propunha à desmascarar as "farsas" de Curandeirismo, Espiritismo e tudo aquilo que possa levantar suspeitas de fraude e má fé. Autor de dezenas de livros sobre o assunto, Quevedo mantém ainda um site com casos comentados, um dicionário de parapsicologia, vídeos e muitas imagens para explicar o que ele denomina de "poluição religiosa" (<http://www.clap.org.br/>). Interessante é constatar que como pesquisador desses fenômenos "à primeira vista inexplicáveis, apresentam porém a possibilidade de serem resultado de faculdades humanas", Quevedo confirma a existência das mesmas manifestações estudadas pelo Espiritismo, como as *ectoplasmas*, definidas por Richet<sup>108</sup> e que "segundo o parecer de todos os especialistas é energia transformada e não, propriamente, um composto químico, [...] geralmente invisível. E quando se faz visível e *fotografável*, apresenta uma estrutura mais ou menos nebulosa, transparente" (Quevedo, 1989: 58-59, grifo meu).

Para a parapsicologia representada por Quevedo esses fenômenos seriam resultado de uma possível libertação de forças humanas inconscientes, à margem da normalidade (daí seu sentido *paranormal* e não *supranormal* que poderia sugerir algo "acima da normalidade", relacionados ao sobrenatural, que escaparia do foco da parapsicologia). Consideradas como *faculdades* normais do gênero humano, sua manifestação seria, porém, restrita às pessoas especiais (chamadas por Quevedo de "dotados" e não "médiuns") e às circunstâncias extraordinárias (1989: 20). Tais fenômenos seriam espontâneos e irreproduzíveis voluntariamente. Disso, certamente, provém a desconfiança quanto ao excesso de fenômenos, que especialmente ao final do séc. XIX se confundiam com todo tipo de espetáculo *multimídia* da época<sup>109</sup>.

Entre os chamados "fenômenos de efeitos físicos"<sup>110</sup>, se inscrevem as manifestações da chamada *fotogênese*, que englobam os registros irradiantes da aura, dos globos de luz, a fotografia do pensamento, a fotografia *fluidal*. No Brasil podemos encontrar algumas fotografias de fenômenos luminescentes e irradiantes em publicações que procuram conjugar à parapsicologia, formas terapêuticas "alternativas" que associam diagnose a partir de fotografias kirlian e o uso de "cones de proteção" sobre a cabeça<sup>111</sup>.

A *telecinesia* integra outro conjunto de acontecimentos fotografáveis, relacionados ao movimento de mesas e cadeiras,

107. Na década de 1960, o então seminarista espanhol Oscar González Quevedo, [...] foi enviado ao Brasil com a tarefa de 'livrar' o país da superstição espírita. (Machado, 2005). Vale também notar que duas obras anteriormente publicadas no Brasil, que enfocam e atacam diretamente as "fenomenologias" espíritas, foram também escritas por dois padres jesuítas (Heredia, [1930] 1949) e (Palmés, [1931] 1957).

108. Charles Richet (1850-1935), fisiologista francês, prêmio Nobel de medicina em 1913 e autor do "*Tratado de Meta-psíquica*" (Paris: Librairie Félix Alcan, 1923), obra na qual ele descreve as suas experiências com uma substância produzida pelo corpo da médium Eusápia Paladino, que ele chamou de ectoplasma.



Foto Kirlian dos dedos.

109. Como os truques feitos pelo grande mágico Houdini; as "Lanternas Mágicas"; as "Fantasmagorias" e os "*Pepper's Ghost*", truque de palco que se utilizava de uma superfície transparente, colocada em ângulo em relação à platéia, para nela refletir as imagens de "fantasmas" interpretadas por atores - normalmente ocultos e fora de cena. Dessa forma os atores à frente da platéia podiam caminhar por entre esses reflexos, que apareciam e desapareciam, produzindo efeitos inesperados.

levitação desses objetos e instrumentos musicais que são tocados sem a ação direta de um agente humano. Queda de pedras, combustões espontâneas, poltronas e colchões rasgados, integram um universo de acontecimentos normalmente identificados como sendo os de *poltergeist* (do alemão, “espírito barulhento”). Em São Paulo, Hernani Guimarães Andrade publicou em 1982 uma pesquisa sobre um caso de Poltergeist em Suzano, interior de São Paulo. Em sua segunda monografia, de 1984, ele descreve um caso de poltergeist pesquisado na cidade de Guarulhos (Andrade, 1984). Representante do Espiritismo científico, Hernani Andrade fundou o Instituto Brasileiro de Pesquisas Psicobiofísicas, de onde irá editar várias de seus estudos no formato de apostilas que descrevem, com uma irônica e semelhante metodologia, os mesmos fenômenos questionados por Quevedo. Embora os *agentes atuantes*, na concepção de Hernani Andrade não sejam os mesmos de Quevedo, eles concordam de que há sempre nessas *fenomenologias* “um epicentro humano capaz de fornecer a energia ou substância necessária aos agentes [perturbadores]” (Andrade, 1984 73).

Do ponto de vista da parapsicologia o ectoplasma seria uma condensação de uma “energia psicofísica exteriorizada”.

“A exteriorização desta substância, a sua formação externa, mais ou menos modelada ou modelável, recebe o nome de ‘ectoplasma’ ou [...] ectoplasma, que deriva do grego *ectós* = *fora* e *plasma* = *coisa formada* ou *modelada*. O termo foi criado por Charles Richet: ‘Inicialmente uma massa confusa, mais ou menos informe [...] São estas formações difusas que eu chamo ectoplasma, porque parecem sair do corpo [...] Às vezes, vêem-se este ecoplasma organizando-se pouco a pouco [...]’ (Richet, apud Quevedo, 1989: 56-57)

### **Dois críticos jesuítas da fotografia dos espíritos: os padres Heredia e Palmés**

“Quando no ano de 1923, o famoso novelista inglês criador de Sherlock Holmes, Sir Artur Conan Doyle, convertido em apóstolo, veio aos Estados Unidos para pregar o Espiritismo<sup>112</sup>, os dois argumentos mais poderosos de que usou em favor da intercomunicação dos vivos como os mortos foram a Fotografia Espírita e as materializações e desmaterializações do ectoplasma, absolutamente (?) demonstradas, estas últimas, com os experimentos científicos de Geley e de Richet. Consistiam estes na produção de mãos feitas de parafina, pela intervenção do médium Kluski no Instituto Metapsíquico de Richet, em Paris, em 1921<sup>113</sup>. O argumento de que usava Doyle era o mesmo formulado por Richet no seu livro “Tratado de Metapsíquica”, pág. 627, com a única diferença de que, enquanto Richet dizia somente que os experimentos levados a

110. Suscintamente, segundo Quevedo, na parapsicologia se distinguem quatro escolas principais, a **Escola Materialista**, voltada para o estudo dos fenômenos físicos, como os da visão sensitiva de cegos e pessoas privadas da visão; da ação sobre objetos distantes; emissão ou irradiação de luzes a partir do corpo humano; ectoplasma e fantasmogênese, entre outros. A **Escola Espiritualista**, é dedicada aos estudos da “percepção extra-sensorial”, envolvendo comunicações telepáticas e precognição. A **Escola Eclética** estuda os fenômenos de cura - que nos anos 60 tornaram-se conhecidos pelo médium brasileiro “Zé Arigó” - além de feitiços e curandeirismo. A **Escola Teórica** se dedica à compilação, revisão, análise e classificação das experiências e observações. (Quevedo, 1989). Vale ressaltar, no entanto, que as opiniões sobre o padre Quevedo estão longe de constituir uma unanimidade. Vários estudiosos ligados à comunidade PSI, como Alfonso Martinez-Taboas, têm se manifestado com regularidade, apontando as muitas distorções conceituais do famoso parapsicólogo (<http://www.pesquisapsi.com/>).

111. Miguel Luca. “**Equilíbrio total através da parapsicologia**” (1981). O livro relaciona conceitos de equilíbrio energético e medições de aura. Newton Milhomens, escreveu sobre os campos energéticos em torno dos corpos, identificados pela fotografia kirlian. (1988). Mário Machado, em seu livro sobre o médium Thomas Green Morton também descreve uma série de luzes brilhantes que perseguem o médium no espaço (1984).

112. Leia-se *Spiritualism*.

113. A mesma data dos “experimentos” do maestro Ettore Bosio, em Belém do Pará.

efeito com Kluski eram uma prova *inconcussa* da existência dos fenômenos de materialização e desmaterialização do ectoplasma do médium, Sir Artur ia muito mais além, tomando esses fenômenos como prova segura da existência dos Espíritos, cois a que não chegara Richet". (Carlos Maria de Heredia. *As fraudes espíritas e os fenômenos metapsíquicos*. Rio de Janeiro e São Paulo: Vozes, [1930] 1949: 190)

Carlos **Heredia** foi um padre intelectual, estudioso do Moderno Espiritualismo e do Espiritismo, além de um apaixonado opositor da expansão das novas religiões pelo ocidente, que já havia tornado o Brasil "no maior país espírita do Planeta" no início do último século. Seu livro "As fraudes espíritas" é um estudo dos fenômenos ligados à crença num mundo sobrenatural, povoado de espectros, bruxos, malefícios e farsantes. Leitor de toda a bibliografia espírita e metapsíquica surgida nas últimas décadas do séc. XIX e nas primeiras do séc. XX, o jesuíta Heredia não deixa pedra sobre pedra de toda a fenomenologia surgida desde os eventos ocorridos na casa da família Fox, em Hydesville. Debatedor de teorias científicas e crítico "bem preparado", Heredia transcreve todos os argumentos dos escritores e cientistas espíritas em defesa do ectoplasma, da materialização e do contato além-túmulo. Em seguida ele derruba cada uma dessas "hipóteses" com base no seu conhecimento de truques de mágica, prestidigitação e retórica. Seu livro foi escrito num estilo "familiar e alegre, que a alguns talvez pareça impróprio para um livro sério", deixando claro que naquela obra ele "não trata do Espiritismo do ponto de vista religioso, mas unicamente sob o ponto de vista científico e do senso comum". Embora a edição brasileira não traga nenhuma reprodução fotográfica, de seus argumentos (presentes no original), pudemos localizar algumas imagens<sup>114</sup> desse infatigável antecessor do padre Quevedo, em plena demonstração de suas habilidades mágicas.

Os livros de Carlos M. de Heredia e seu colega de Ordem religiosa, Fernando M. **Palmés** são, historicamente, as críticas mais conhecidas a essas fotografias, publicadas no Brasil contra o movimento de ascensão do Espiritismo no país. Escritos originalmente em espanhol e publicados no Brasil pela editora Vozes<sup>115</sup> os dois livros abordam de forma direta o tema das fotografias dos espíritos, procurando revelar as trucagens na produção daquelas imagens. Heredia acusa Sir Artur Conan Doyle (1859-1930) de enfrentar a "decadência mental", depois de publicar um livro sobre Fadas e Duendes fotografados, em 1922 ("*The Coming of the Fairies*") e um outro sobre a Fotografia Espírita, em 1923 ("*The Case for Spirit Photography*")<sup>116</sup>. Como estudioso da metapsíquica (parapsicologia), Heredia não nega a possibilidade da fotografia do invisível e até mesmo defende os argumentos de experiências realizadas com a



O Pe. Heredia numa das suas numerosos desmascaramentos dos truques dos médiums que afirmam mover objetos (Telecinesia\*) com a matéria (Ectoplasma\*) emprestada dos Espíritos\* (?)



O padre Heredia demonstrando as possibilidades de retirada de filó de um pente de cabelo ou do molde oco de um dedo (Palmés: 1957: 146).

114. <http://www.clap.org.br/>

115. Ambas com tradução de Luís Leal Ferreira.

116. Curiosamente essas duas obras não figuram no "Esboço biográfico" de Doyle, elaborado por Júlio Abreu Filho, presente na edição brasileira da "*História do Espiritismo*" de Connan Doyle (1978)

fotografia da aura, já que o corpo humano “assim como produz um cheiro especial perfeitamente discernível por alguns animais, como o cão, também produz uma luz especial, a “Aura”, que circunda todo o corpo, e que não é visível diretamente. Pode, contudo, tornar-se visível”, afirma ele ao corroborar as experiências do inglês Walter J. Kilner neste campo (Heredia, 1949: 210).

Já o livro de Palmés foi lançado no Brasil em 1957, ano da comemoração do centenário da publicação de *O Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, que marca a fundação da doutrina Espírita. O lançamento do livro era uma resposta à conclamação “de esclarecimento dos católicos sobre o Espiritismo”, proferida em agosto de 1953, durante a Conferência Nacional de Bispos do Brasil, que afirmava que “de todos os diversos desvios doutrinários que atualmente ameaçam a fé cristã no Brasil, o mais perigoso, no momento, é o Espiritismo”<sup>117</sup>.

Jesuíta como Heredia, Palmés é um estudioso “positivo-filosófico do Espiritismo”, embora se dedique a expor “os perigos físicos e morais a que se expõem os que se dão às práticas do Espiritismo e da Metapsíquica, como acerca das proibições da superstição espírita feitas pela Igreja Católica” (Palmés, [1931] 1957: 9). Palmés é também dono de uma metodologia de estudo e investigação dos fenômenos que pretende desmascarar<sup>118</sup> e o seu trabalho se inicia com uma categorização das fotografias espíritas proposta por **Morselli**<sup>119</sup>.

Sua abordagem se fará a partir de dois pontos de vista: a) do objeto representado, ou pretensamente representado nas fotografias; b) do processo técnico por meio do qual se obtém as fotografias. A primeira categoria pode ser sub-divida em oito distinções:

1.1) Fotografias dos efeitos materiais do mediunismo: que registram as alterações físicas ocorridas na *sala das experiências* após a sessão.

1.2) Fotografias de fenômenos mecânicos em atuação: fotografias que representam [e não registram] levitações de mesas ou de outros objetos, no instante em que ocorrem. São imagens que representam aquilo que se poderia observar de forma direta [sem o auxílio do aparelho] e, portanto, se equivalem à observação direta.

1.3) Fotografias de eflúvios ou emanações mais ou menos visíveis: emanações supostamente provenientes do médium ou dos circunstantes, ora dos arredores do médium ou do gabinete escuro. São imagens com o objetivo de retirar qualquer dúvida quanto a possíveis ilusões.

1.4) Fotografias de radiações de natureza desconhecida: imperceptíveis aos nossos sentidos normais, projetadas pelo médium em “trance” ou por objetos sob sua influência ou ainda pelas próprias pessoas que se acham presentes, formando a cadeia.



Heredia demonstrando um dos muitos truques de simulação de “materializações” (Palmés, 1957: 144)

117. F.M. Palmés. “**Metapsíquica e Espiritismo**”. Petrópolis: Ed. Vozes, [1931] 1957: 6.

118. Da primeira parte do livro, Seção 1., capítulo VII ao capítulo XVI da Seção 2., os temas enfocados por Palmés investigam as fotografias de ectoplasmia e materialização, reunidas entre as páginas 66 e 157.

119. Enrico Morselli, Especialista em doenças nervosas e mentais, professor da Universidade de Gênova, escreveu a obra intitulada “**Psicologia e Espiritismo**”, na qual relata os fatos por ele observados com a “notável médium” Eusábia Paladino. Antes de se converter ao Espiritismo, Enrico Morselli fora cético e materialista obstinado. Publicou, ainda, “**Hipótese Espírita e Teoria Científica**”. (Fonte: ABC do Espiritismo de Victor Ribas Carneiro).

1.5) Fotografias de materializações parciais ou integrais: essas materializações, seriam obra dos médiuns capazes de “organizar o teleplasma” [substância a partir do qual o “espírito desencarnado” encontra suporte para sua manifestação material].

1.6) Fotografias de fantasmas invisíveis: manifestações que se apresentam mais ou menos próximos do médium e *no campo de sua ação mediúnica*; os quais, mesmo ficando invisíveis para o olho humano, teriam o poder de impressionar as chapas, nas quais *apareceriam mais ou menos claramente*, depois de serem reveladas. Palmés afirma que “esta é a categoria das chamadas fotografias espíritas” que, na sua opinião, “teriam um valor extraordinário se fosse possível confirmar a realidade delas tal como a admitem os espíritas” (pág. 67). Segundo ele, para os espíritas as fotografias seriam “uma prova do Espiritismo evocatório”, onde os espectros, invisíveis ao olho humano, apareceriam após o banho de revelação do negativo, evocados do “rito fotográfico”.

1.7) Fotografias de aparições espontâneas: Imagens captadas na ausência da figura do médium. “Morselli diz que, na atualidade, esta classe de fotografias não passa de um *desideratum*, e que são raras e de natureza [...]”.

1.8) Fotografias de aparições provocadas voluntariamente por telepatia entre vivos: Palmés descreve uma conexão entre duas pessoas, onde a primeira bate uma foto na qual aparece uma segunda pessoa, que fisicamente se encontra “distante, fora do alcance da objetiva”. A sua imagem seria transmitida “à chapa fotográfica não pela luz, mas por algum processo telepático de natureza ainda desconhecida”. Em sua análise, Palmés identifica em muitas dessas categorias a tentativa de descrever “a existência de algum fluído distinto dos atualmente admitidos, chame-se ele *fluído vital, fluído magnético, fluído ódico, fluído astral* [...] agentes de ordem física ainda desconhecidos e que chegariam a impressionar a chapa fotográfica”. Segundo ele, se as fotografias metapsíquicas forem autênticas, ao contrário de se constituírem num argumento a favor do Espiritismo, elas se constituírem numa prova em contrário, demonstrando que a imagem do suposto espírito fotografado poderiam ter sido “transmitida telepaticamente, não por um espírito desencarnado, mas por algum indivíduo vivo e ausente” (pág. 68). A mesma hipótese pudemos notar nos argumentos enunciados anteriormente pelo padre Quevedo.

Após excluir as categorias fotográficas que não se enquadrariam no seu interesse de estudo, Palmés enfoca então os registros de “fenômenos mecânicos em atuação, as de materializações que se mostram também à simples vista”, como as de fantasmas invisíveis à observação direta, mas que se manifestam nas fotografias.

Do ponto de vista da segunda categorização proposta por



Fenômenos de combustão espontânea ocorrido em Osasco e analisado pelo grupo de Hernani G. Andrade, s/d.



“O material atingido pelo fogo foi analisado pelos pesquisadores do IBPP” (Instituto Brasileiro de Pesquisas Psicobiológicas), SP.



“O papagaio da família de dona Maria teve as penas do rabo queimadas” (O mundo paranormal, 1987: 206-209).

Morselli, ao focar as fotografias pelo seu aspecto técnico, ele vai considerar as fotografias de objetos *visíveis* “capazes de impressionar não só a chapa fotográfica, como também a nossa retina”, e as fotografias de objetos *invisíveis*, “que apesar de incapazes de impressionar a nossa retina, deixariam seus vestígios nas chapas fotográficas”.

As primeiras referem-se às fotografias de movimentos de mesas, levitações e fenômenos de materialização. As segundas representam espectros, fantasmas ou figuras quaisquer, obtidas espontaneamente ou por intervenção de algum médium. Palmés considera as primeiras, fotografias metapsíquicas, enquanto que as segundas, fotografias espíritas, também chamadas de “transcendentais”. Nas primeiras, os objetos fotografados estavam presentes no momento da exposição, não constituindo uma “ausência do objeto” no momento da fotografia. Nas segundas, as imagens aparecem na revelação da fotografia, o que ele supõe ser resultado de uma fraude realizada por meio de um filme previamente impressionado (pág. 70)

Ao comentar sobre as fotografias espíritas, Palmés cita o famoso caso do retrato da viúva de Allan Kardec, feita pelo fotógrafo belga Buguet, na qual se vê a figura da Sra. Kardec e um suposto fantasma que segura uma coroa sobre sua cabeça. A descrição dessa imagem é essencialmente a mesma que podemos encontrar num dos 3 retratos produzidos por Militão Azevedo ao final do séc. XIX em São Paulo. Podemos supor que, de um lado, Militão estaria parodiando essa referência fotográfica (de 1874) ou então lançando mão de uma forma simbólica típica de sua época e sua cultura, ao produzir as primeiras fotografias com fantasmas no Brasil, por volta de 1879-1885<sup>120</sup>.

120. ver nota 50.

Como um “cientista crítico” da igreja, Palmés afirmava que “as fotografias espíritas nada têm que ver com a Ciência. Tal como Heredia já havia afirmado, “a fotografia é uma das fontes mais abundantes de demonstrações, e ao mesmo tempo um dos melhores exemplos do êxito obtido pelos maiores embusteiros”. Como seu colega Palmés apresenta um receituário de preparação de chapas fotográficas (“encubadeiras de espíritos”), truques de dupla exposição, manipulações no quarto escuro, para então centrar o seu ataque sobre o problema da existência da “ectoplasmia”. O debate travado neste livro e ao longo de toda a história das fotografias dos espíritos, visa o reconhecimento científico do suposto acontecimento *supranatural*, ou como diz Palmés, *preternatural*.

Além dessas duas publicações não foram encontradas quaisquer outras críticas sistemáticas e metodológicas à fotografia dos espíritos no Brasil, à exceção da grande série de reportagens da revista O Cruzeiro, em 1964.

## O acervo fotográfico dos fenômenos provocados por Thomas Green Morton

Dentre as várias categorias fotográficas enfocadas neste trabalho, vale destacar a singularidade do conjunto fotográfico relativo ao médium brasileiro Thomas Green Morton. Conhecido dos meios de comunicação como o “guru das estrelas”, Thomas tem vários livros publicados a seu respeito, escritos em sua maioria por fans e admiradores incondicionais de suas “fenomenologias”. Acusado de ser tão somente um mágico, a ele ainda se atribui macular a seriedade da pesquisa metapsíquica<sup>121</sup>.

As biografias de Thomas Green Morton e as narrativas dos seus feitos fantásticos, são diversificadas entre si, variando de uma tentativa de compreendê-lo no campo da parapsicologia (Machado, 1984), como um “milagreiro” capaz de ressuscitar insetos e pequenos animais (Lucas, 1989), ou ainda como um emissário extra-terreno capaz de caminhar sobre as águas (Rodriguez, 1995). Como já vimos em outros casos, médiuns como TGM são “iniciados” em sua atividade mediúcnica depois de vivenciar algum tipo de manifestação supranatural, que vai de encontro ao médium ainda jovem e o encaminha para um destino incontornável. No caso de TGM, seus poderes são decorrentes de um raio misterioso que atingiu a vara de pesca que ele segurava às margens de um lago (o “Lago da Fisqueira”), quando ainda era menino. Como em outras histórias de muitos desses médiuns, surgiu para o jovem Thomas uma voz que ressoava pelo espaço, trazendo uma mensagem de “poderes mentais” para ele. Como nas “aparições Marianas” essas vozes são normalmente captadas por jovens e crianças que ouvem uma mensagem que se inicia pela chamada de seu nome.

O médium, que ficou conhecido como o *Uri Gueller brasileiro*, por sua habilidade de entortar talheres e transmutar tampinhas de alumínio em metal sólido, também parodiou quase todas as modalidades mediúnicas dos chamados *efeitos físicos*, realizando *cirurgias espirituais*, evocando *epifanias*, provocando chuva de perfumes, sangramento em imagens religiosas, aparecimento de luzes espectrais<sup>122</sup> em torno de si e *aports*.

Ele ainda pode duplicar objetos, transformar “uísque em água de rosas”, reconstituir objetos queimados, realizar cirurgias, e hipnotizar animais à frente de uma audiência sempre atônita com suas “fenomenologias”. Personagem polêmico, motivo de muitas reportagens, em revistas e programas de televisão, os livros sobre o “médium” são ilustrados por dezenas de fotografias feitas por amigos e admiradores, sendo um dos casos mais bem documentados da *paranormalidade* brasileira.

Em 1979 Thomaz escrevia a fogo em notas de um cruzeiro, rasgava cédulas para depois reconstituí-las magicamente, da mesma



Uma simples folha de papel alumínio se transmuta numa sólida pulseira.

121. Há uma declarada oposição de alguns grupos de pesquisa psíquica no Brasil em relação a personagens como Thomas G. Morton, que divulgam seus feitos supostamente paranormais como produto da mesma “ciência”. Essa tensão fica explícita na resposta dada por um professor da PUC de São Paulo a um comunicado recente sobre a internação clínica de Thomas Green Morton. Ele afirma, na correspondência com os membros de sua comunidade de pesquisa Psi, que “já discutimos aqui todo tipo de mau uso do termo “parapsicologia” e eu, que nem sou favorável a esse termo, sempre corro em sua defesa. Temos que nos unir contra esse tipo de uso. Caso contrário, ele se torna oficial”. Um outro pesquisador do mesmo grupo já havia dito ser “[...] lamentável designar um pseudo-paranormal de parapsicólogo”, deixando claro as diferenças no interior dessa complexa comunidade ligada à paranoramalidade.

122. veja a descrição do “método” fotográfico empregado na captura dessas luzes em Machado (1984: 28).



**Thomas, freqüentemente, se divertia com esse tipo de proeza: colocava o carro em movimento e o dirigia à distância pelo lado de fora. Na direção do carro, viajando, largava o volante, se recostava na poltrona de olhos fechados, deixando que o carro, a oitenta quilômetros ou mais, andasse por conta própria... para pavor dos acompanhantes!**

forma que as utilizava como pequenos sudários ensanguentados para uma estranha técnica desenvolvida por ele, de colher “amostras” de sangue dos assistentes que seguravam aquelas notas em suas mãos. Ao transmutar uma nota de um cruzeiro numa outra de um dólar, Thomas parece ainda sugerir uma estranha *confusão* de valores que poderia ser vista como “crítica”, pelo contexto de época em que foram realizadas. Naquele tempo TGM demonstrava uma especial habilidade em criar objetos híbridos, sem muito lugar no mundo. Uma das cédulas de papel moeda que surgiram em uma de suas sessões, vinha estampada com um estranho texto “*The japanese goverment - Ten Pesos*” o que para nós é, sem dúvida alguma, uma de suas mais interessantes criações. De natureza inteiramente híbrida, essa cédula parece insinuar uma exótica globalização de culturas e economias, numa época em que ainda vivíamos sob a ditadura militar no Brasil<sup>123</sup> e sob o clima de Guerra Fria entre os dois grandes blocos mundiais.

O *médium* também apresenta no seu *currículum* de poderes, a capacidade de produzir imagens *achiropita*, tal como descrito na seqüência em que “Thomas pediu [a um] general para cortar um pedaço de guardanapo, que se encontrava na mesa, do tamanho de uma cédula de cinco cruzieros e o colocasse em sua mão fechada.” Depois de virar a sua mão sobre a dele, surge, no guardanapo preso à mão do general, a imagem de uma cédula de cinco cruzeiros, impressa sobre um dos lados do guardanapo - o outro permaneceu branco. Esses efeitos são chamados de “psicocinesia sobre papéis”, tal como em Machado (1984: 80). Numa outra demonstração de psicocinesia, numa fotografia sem data, Thomas aparece “conduzindo” um carro numa estrada de terra, enquanto ele caminha do lado de fora do veículo, com suas mãos empostadas sobre ele, dando a impressão de mantê-lo sob seu “comando magenético”<sup>124</sup>.

Essa, como outras imagens demonstram, no seu conjunto, um incrível “amadorismo” na sua produção e um sincero simplismo de seus protagonistas. Tudo é improvisado com o que se têm à mão e não se vê nenhum ar solene nos registros de “fatos surpreendentes”. Numa das fotografias vemos que, enquanto o médium triunfantemente faz um pássaro congelado sair de sua rigidez e voltar saltitante à vida, um assistente dorme ao fundo, encostado numa parede. Sobre a mesa de ladrilhos onde esse “milagre” teria ocorrido, vemos cigarros, colheres torcidas, anéis de ouro e palitos de fósforo (Lucas, 1989). Essa apresentação prozaica do seu entorno e a falta de cerimônia em suas apresentações se reflete nas muitas fotografias onde Thomas aparece sentado à mesa, sem camisa, cercado por seu admiradores e garrafas de cerveja. Numa das legendas que acompanham essas fotos somos ainda informados que “Thomas gosta de trabalhar muito à vontade; bebe, consome grande quantidade de sal, limão e queijo provolone” (Machado, 1984: 26), o que reflete a sua disposição em não fazer da apresentação desses



123. Não podemos deixar de relacionar essas operações feitas por TGM no contexto socio-cultural da época, no qual o artista plástico Cildo Meireles carimbava notas de papel moeda em circulação com a famosa pergunta sobre “Quem matou [Wladimir] Herzog?”. Thomas Morton irá, da mesma forma, profanar o papel moeda seguidas vezes, cortando e queimando cédulas para, em seguida, reconstitui-la por posição de suas mãos e seu grito de Rá! (Machado, 1984: 86, 87, 101 - 103)

124. Num depoimento a cantora Elba Ramalho descreve um fenômeno semelhante: “Uma vez peguei uma carona com o Thomas. Estava no carro com uma amiga, o filho dele e uma sobrinha. Estava com medo pois era uma serra, caía uma tempestade e ele havia bebido (sic). Raios caíam em cima do carro. De repente, ele colocou as mãos na nuca e o carro começou a andar sozinho. Thomas ria enquanto as marchas eram mudadas sem ele mexer no câmbio. O carro andou sozinho meia hora em uma estrada cheia de curvas.” (Isto é Gente, edição 151, 24/06/2002)

Acima, uma das notas ensanguentadas do seu “exame de sangue”.

Thomas mantém na concha de suas mãos um pássaro morto, conservado em congelador. Após um momento de violenta concentração, a autora e Frances assistem ao espantoso retorno do pássaro à vida. Sérgio Mauro e as demais testemunhas da cena são convidados a reunir suas energias por cima do pássaro que começa a saltitar.



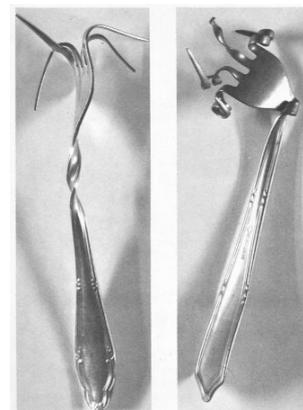
fenômenos um espetáculo, mas algo semelhante a uma sessão entre amigos.

Distante de qualquer discurso que o filie ao Espiritismo ou à Parapsicologia, Thomas Green Morton é o personagem central de dezenas de suas próprias histórias, narradas por seus biógrafos e admiradores num tom que nos leva a crer estarmos vivendo na mesma época de um grande mago sediado em Pouso Alegre. Os registros fotográficos de suas proezas não representam nenhuma presença incorpórea ou espiritual, captada pela fotografia, mas a documentação de uma “força paranormal”, capaz da produção de efeitos físicos e que atua de forma inteligente sobre a matéria.

### 3.12 AS APRIÇÕES NOS DIAS DE HOJE: FOTOGRAFIAS MILAGROSAS

Numa quarta-feira, 11 de setembro de 2002, um jornal da cidade de São Paulo parecia encerrar com um pequeno artigo uma série de reportagens sobre uma aparição, supostamente inexplicável, na janela de uma residência na cidade de Ferraz de Vasconcelos<sup>125</sup>. Interpretada por muitos como sendo um “milagre” a “Santa da Janela”, como ficou conhecida, havia passado recentemente por uma avaliação técnico-científica, solicitada pela Cúria Diocesana de Mogi das Cruzes. Os técnicos examinaram a estranha mancha surgida no vidro e, sem retirá-lo do local, constataram que a imagem misteriosamente delineada se tratava de “um processo de corrosão do vidro devido à exposição inadequada a fatores ambientais”. O artigo informava ainda que os laudos elaborados por professores de uma universidade federal apontavam que “o defeito visual ou mancha existente no vidro não pode ser visto de todos os ângulos da casa [e] nem à distância. A mancha foi provocada pela chuva, umidade e variação de temperatura, [resultando] no ataque químico ao vidro”. Apesar dessa conclusão de muita credibilidade, desde que foi anunciada publicamente, a existência dessa imagem deu origem a uma onda de romarias em direção à cidade, onde os peregrinos passaram a se concentrar em frente à casa em que surgiu a “aparição”, para orações em grupo<sup>126</sup>.

Semelhante à aparição de Ferraz de Vasconcelos, existem dezenas de outras imagens da Virgem Maria se materializando no mundo, impregnando-se nas superfícies mais inusitadas. Fotografadas por peregrinos e devotos e, logo em seguida, postadas na internet, a produção da fotografia milagrosa cresce vertiginosamente nos dias de hoje. São imagens de “aparições” em outras janelas, em paredes de concreto, em troncos de árvores, na fachada de vidro de um banco, numa torrada, num gotejamento de chocolate



Talheres torcidos por obra de Thomas Green Morton.

125. Jornal da Tarde, São Paulo: 11.09.2002. caderno A, pág. 12



A “Santa da Janela” de Ferraz de Vasconcelos, SP, passando por uma perícia técnica.

126. Diário de S. Paulo: 10.01.2004, pág. A7. Esse fato é muito semelhante ao ocorrido em 1858 na cidade de Dijon, tal como descrito no capítulo II, 2.1

do vela derretidos, ou ainda na delicada superfície de uma pétala de rosa. Essas imagens, surgidas sempre de forma espontânea e imprevisível, são os exemplos mais atuais das imagens *achiropita*, com um forte apelo devocional e cuja origem é cercada de mistério e graça divina<sup>127</sup>.

Embora relativamente restrita ao universo dos devotos da Virgem Maria ou do movimento Pentecostal no Brasil, a “fotografia miraculosa” é uma prática que tem uma importante função simbólica nos estudos da crença no país. O termo “fotografia miraculosa” eu tomo emprestado do ensaio escrito por Jessy Pagliaroli, da Universidade de Toronto<sup>128</sup>. Nesse estudo o autor emprega o termo para tratar de uma classe de fenômenos paranormais registrados fotograficamente no contexto do catolicismo, não só do Canadá, mas de todos os países de tradição católica. Ao focar essa prática característica de um catolicismo popular, Pagliaroli arrisca afirmar que isso é, em parte, uma resposta à gradual supressão dos objetos sacramentais da igreja oficial, tais como rosários, escapulários e medalhas religiosas, aceitos como objetos de “mediação” entre o crente e a divindade.

A falta desses meios estaria contribuindo, segundo Pagliaroli<sup>129</sup>, para descaracterizar a experiência sobrenatural imediata no catolicismo. Por isso as práticas populares de veneração de lugares sagrados (Lourdes, Fátima, Aparecida do Norte) e o exercício da fé, manifestado por peregrinações, rezas, oferendas e “encontros com o maravilhoso”, parecem restituir a possibilidade de uma experiência direta com o divino. Ao reconquistar o acesso ao sagrado, sem as mediações da igreja, grupos religiosos, como os pentecostais, estariam afirmando a imanência do divino por meio de sinais e milagres, que representariam uma expressão tangível da divindade. Dessa forma esses fenômenos podem ser fotografados, filmados e disseminados pelo mundo como provas do milagre, muitos “assumidos pela Igreja” a partir dos modelos estabelecidos pelos eventos em Lourdes e Fátima, “como um padrão a ser universalizado” (Steil et alli, 2003: 10).

Já foi dito que o imaginário católico dos séc. XIX e XX foi marcado pelas aparições da Virgem Maria, da mesma forma que “aparições públicas nas quais um grande número de pessoas se reúnem para observar um vidente em êxtase, parece ser, no contexto do Cristianismo, algo particular dos últimos dois séculos<sup>130</sup>.

Isso vem ocorrendo também devido a grande repercussão que as aparições têm junto à imprensa, especialmente em sua difusão pela internet. Num ensaio sobre as aparições da Virgem Maria no Brasil, Carlos Steil chama a atenção de que no mundo todo a Virgem Maria vem se manifestando frequentemente, para crianças, mulheres e gente sofrida, sendo que suas mensagens trazem advertências e

127. Aqui temos um interessante campo de pesquisa para os artistas, uma vez que a sede por imagens milagrosas ou transcendentes é algo latente e pulsante na grande massa de crentes e curiosos. Além de sua “devoção” às imagens, os crentes agora se ocupam em trocá-las pela internet, criando todo tipo de acervo de aparições ao redor do mundo.

128. Pagliaroli, 2004.

129. Vale notar que em seu texto, Pagliaroli afirma que apesar da crescente importância que a fotografia miraculosa vem assumindo entre os católicos, esse tópico não tem merecido a devida atenção por parte dos estudiosos da religião. Isso também se aplica aos estudos realizados no Brasil. Durante nossa pesquisa não conseguimos localizar nenhum número expressivo de trabalhos sobre esse fenômeno fotográfico no contexto do catolicismo brasileiro, apesar do grande número de relatos de aparições marianas no país. O mesmo afirma Steil e seus colegas, de que estamos assistindo a uma proliferação significativa de aparições marianas no Brasil e mesmo assim o tema fica restrito apenas aos estudos acadêmicos e publicações especializadas. (Steil et alli, 2004: 8).

130. Sandra Zimdars-Swartz, 1991:5. *Apud* Cecília Mariz. “Aparições da Virgem e o fim do milênio”. in Ciências Sociais e Religião. Porto Alegre, ano 4. n. 4, p. 35-53, out. 2002.

importantes alertas sobre as punições divinas que ameaçam a humanidade ao final dos tempos que se anuncia (Steil, 2003: 27). A busca pelos locais de manifestação divina e de proximidade com os videntes, que foram agraciados pelo contato direto com as forças do Céu, refletiriam também um desejo de [re]encontro “com o sagrado” nas dimensões tangíveis do mundo. Com a maior acessibilidade aos bens de consumo, as câmeras fotográficas tornaram-se, portanto, ítems obrigatórios nas romarias e peregrinações para os santuários das aparições. Mesmo com a venda de santinhos e cartões postais, cada viajante, crente ou devoto quer levar seu testemunho de presença num lugar de fé, reafirmando pela produção da (sua própria) imagem a sua presença “real” no mundo.

Isso, no entanto, não é tão “contemporâneo” assim. A fotografia já havia sido incorporada à prática devocional católica, ao ser empregada como ex-voto, no registro de doenças para a qual se esperava alcançar, por meio de uma promessa ou pela fé na oração, uma Graça divina. Se o milagre se realiza, uma nova fotografia é feita e colocada ao lado da primeira, para sua exibição num santuário. A fotografia como ex-voto é uma modalidade discutida por José de Souza **Martins**, ao tratar da fotografia dos atos de fé no Brasil (Martins, 2002: 223-249). Para ele essa prática é indicativa de uma mudança no imaginário religioso, que enche as *salas das promessas* e *as salas dos milagres* dos lugares de peregrinação com milhares de fotografias que testemunham o encontro do humano com a divindade ou da ação divina no corpo e no entorno dos homens. Nesse universo da fé, a substituição das esculturas de madeira, ex-votos tradicionais, que fazem alusão à parte afetada do corpo, pelo uso da fotografia, representa um “aperfeiçoamento da função cumprida pelos ex-votos no imaginário religioso”, onde a pintura e a escultura, “por mais imaginativa que seja, [parece] meio insuficiente para testemunhar o milagre”.

Se a maior parte da Fotografia dos Espíritos do século XX foi produzida em preto e branco, as fotografias milagrosas são, nos dias atuais, quase que inteiramente a cores. Até mesmos os raríssimos filmes S8 dos anos 60, que documentam as “materializações de hóstias luminosas” na boca das meninas videntes da cidade de Baragandal, na Espanha, já são coloridos (veja ilustração). Embora seja um detalhe significativo, a cor não altera substancialmente o aspecto formal da fotografia milagrosa. Em tudo semelhante às fotos espiritualista e espírita, a fotografia das manifestações marianas apresentam a mesma gramática que encontramos na Fotografia dos Espíritos do século anterior. Elementos visuais identificados pela indefinição dos contornos, pelo ofuscamento luminoso da aparição, pelas *epifânias* de objetos materializados (imagens da Virgem fundida em chocolate), pela transformação das propriedades da matéria (rosas passam à verter mel), ou ainda pelas manifestações luminosas que, na maioria das vezes são percebidas apenas pela



“Imagem da Virgem Maria que chorou mais de 203 vezes, lágrimas de sangue, desde 1999, em São José dos Pinhais, PR. [...] A Virgem revelou aos seus dois videntes que, em no ano 2000, São Miguel depositaria a hóstia da eucaristia em suas mãos, na presença dos fiéis, o que ocorreu na presença de 17 pessoas e um padre”.



“No santuário de Nossa Senhora em São José dos Pinhais, PR, são deixadas centenas de fotos pelas graças alcançadas”.



No alto, irmão Eduardo conversando com Nossa Senhora e São Miguel. Abaixo, foto tirada durante uma aparição ao irmão Eduardo, em São José dos Pinhais, 2007”.

câmera fotográfica. Aqui a terminologia de Sconce para designar a “mídia assombrada” parece um tanto inadequado, devido à natureza “milagrosa” dos fenômenos no contexto cristão. Mas é inegável que o aparelho fotográfico é um *médium*, ou um aparelho “dotado”. Infelizmente a tecnologia digital tirou de cena alguns elementos “alquímicos” da técnica fotográfica anterior, baseada no emprego da prata. Isso porque as relações simbólicas tradicionais entre esse metal, a Lua e a representação da Virgem, permitem estabelecer relações entre a natureza do suporte e a natureza da imagem agora descartadas com a fotografia digital.

Diferentemente dos espíritas, que buscavam em “ambientes de experimentação” um contato com os espíritos dos mortos, os peregrinos (cristãos) dos locais da aparição da Virgem Maria - ou de outros “milagres” - acreditam poder obter, por meio de suas câmeras fotográficas, um registro da presença do divino nas dimensões do mundo, sem a necessidade de intermediação de qualquer “médium” ou “dotado”, uma vez que a Graça de Deus é acessível a “quem tem fé” e uma câmera. Se nas “experiências científicas” realizadas nas sessões espíritas tudo girava em torno da cabine (*cabinet*) onde o médium era imobilizado e o “espírito” manipulava o ectoplasma, nas aparições marianas os eventos ocorrem durante o dia e em lugares distantes dos centros urbanos, em casas ou lugares esquecidos, como também na periferia das grandes cidades (Steil, 2003: 26). Em decorrência dessa prática podemos afirmar que a fotografia miraculosa mariana *reatualiza* o tema da fotografia dos espíritos com nova ênfase. Se antes tínhamos a produção de imagens de médiuns expelindo ectoplasma pelos orifícios do corpo, agora a imagem que vemos é a de pessoas estigmatizadas, das quais jorram sangue pelos orifícios abertos nas palmas de suas mãos, pés e em todo o corpo. No lugar da nuvem esbranquiçada de ectoplasma expelido pela boca, vemos agora hóstias transformadas em carne e sangue; estátuas da Virgem que choram lágrimas de mel, de água salgada e sangue.

Na atual fotografia milagrosa também o acaso e a força evocativa de sinais, encontrados nas manchas e fusões visuais ocorridas na superfície fotográfica, são muito semelhantes à busca por “espíritos” nas vaporizações diáfanas de muitas fotografias do “além”. Numa imagem “miraculosa” que circula pelos sites de aparição, vemos o papa João Paulo II à frente de uma superfície que lembra uma pintura da Virgem Maria. No momento em que a imagem foi captada vemos o Papa sendo abraçado por alguém e aqueles braços se fundem ao conjunto, cujo resultado é o “milagre” da imagem: o papa acolhido nos braços da Virgem. Isso é designado de “pareidolia”, um tipo de ilusão que envolve estímulos vagos e obscuros associados ao reconhecimento de formas e padrões, tais como no teste de Rorschach, onde muitas vezes conseguimos distinguir rostos ou figuras, como aqueles vistos nas nuvens.



Na cidade de Clearwater, Florida, USA, a imagem da Virgem surgiu na grande fachada de vidro de um banco da cidade, o que deu origem a peregrinações e missas, até que ela foi danificada por vândalos em 2004.



A estigmatizada Julia Kim ao receber a hóstia em sua boca, esta se transforma em carne e sangue.



A fotografia que mostra o papa sendo “abraçado” pela pintura da Virgem, s/d.

Um outro componente reflete também uma certa proximidade da fotografia espírita com a fotografia milagrosa: a pessoa do *médium* e a do *vidente*. Personagem central na fenomenologia das materializações espíritas, o médium é o *canal* que faz a intermediação entre o plano espiritual e o mundo concreto; o meio pelo qual as “inteligências” do plano espiritual podem se manifestar. Esse “médium de efeitos físicos” é quase sempre, como já vimos, uma pessoa humilde, um trabalhador, um desempregado, na maioria das vezes, iletrado. Da mesma forma os *videntes* de Nossa Senhora também são pessoas de pouca instrução, “sem conhecimento formal da religião”, podendo “ser um índio, como na aparição da Virgem de Guadalupe, no México, ou pescadores, como no relato de Aparecida do Norte, em que a imagem é milagrosamente retirada das águas do rio Paraíba” (Steil, 2003: 26).

Ao lado das fotografias milagrosas, que documentam o encontro desses videntes com a pureza celestial, mesmo que no caso dos estigmatizados, esse encontro venho acompanhado de dor e sofrimento, outros personagens igualmente “dotados” do universo cristão, mergulham no lado mais obscuro da natureza humana para promover sessões de exorcismo do capeta. Os “pastores exorcitas”, em sua maioria, ligados às igrejas evangélicas, têm recebido um atenção toda especial da mídia, especialmente televisiva. Um caso recente, diz respeito ao pastor Marcos **Pereira da Silva**, cujos vídeos impressionantes podem ser vistos no canal Youtube. Esse pastor promove não só o resgate de vítimas do tráfico nas favelas e morros do Rio de Janeiro, como também realiza trabalhos de “desintoxicação demoníaca” nos presídios. Em várias reportagens podemos ver esse homem “magnetizar” os pobres diabos aglomerados nas prisões e fazer com que eles caiam de suas próprias pernas sob a influência da “força de Jesus”. Com a imposição de suas mãos o pastor Marcos consegue manter o “capeta” sob seu domínio, expulsando-o dos corpos que se contorcem e se arremessam no chão.



Uma coluna de chocolate formada pelo gotejamento do produto numa fábrica em Fountain Valley, na Califórnia, USA, tornou-se motivo de encontros para orações entre os funcionários.



Na cidade de Platina, SP, uma vela que queimava, de repente se apagou e formou essa imagem (fonte: Portal Sinais dos Tempos)



Pastor Marcos em ação nos presídios do Rio de Janeiro. No chão, um prisioneiro se debate como se fosse eletrocutado.

## CAPÍTULO IV

### GRAMÁTICA VISUAL

#### 4.1 CARACTERÍSTICAS DESSA LINGUAGEM FOTOGRAFICA

César Lombroso, médico, criminalista e cientista italiano, um dos pesquisadores espíritas europeus mais citados do século XIX, descreveu em seu livro “Hipnotismo e mediunidade” todas as suas experiências realizadas com uma das mais famosas médiuns da época, a italiana Eusápia Paladino, que se tornou conhecida especialmente pelos fenômenos de levitação e deslocamento de mesas e objetos no espaço. No capítulo em que discute as chamadas “fotografias transcendentes”, Lombroso afirma que as fotografias espíritas podem ser classificadas em seis categorias:

“1. retratos de entidades espíritas invisíveis nas condições normais; 2. flores, escritos, coroas, luzes, imagens estranhas ao pensamento do médium e ao do fotógrafo; 3. seres que parecem reproduções de estátuas, pinturas ou desenhos (sic). Essas imagens, por vezes atribuídas erroneamente a truques grosseiros não são mais que a reprodução de imagens mentais do médium, ou sinais voluntários provenientes das inteligências estranhas ao operador; 4. imagens de formas materializadas, visíveis a todos os assistentes; 5. reprodução do corpo astral ou duplo de pessoas vivas; 6. provas [cópias fotográficas] onde a revelação nada fez aparecer, mas onde o médium e os claridentes distinguem uma imagem que é constante e absolutamente independente da personalidade do observador”. (César Lombroso. “Hipnotismo e Espiritismo”. São Paulo: Lake, [1909] 1976: 193).

Embora categorizada por um cientista, essa classe de fotografias valoriza todo um espectro de imagens tidas como imprecisas, ruins ou imprestáveis pela maioria das pessoas: imagens fora de foco e tremidas, imagens sem definição suficiente para representar objetos e pessoas claramente definidas, mostrando apenas silhuetas abstratas, muitas vezes formadas por manchas, borrões, sobreposições de corpos e coisas, como se um ou outro fossem transparentes. Para nós, ao contrário, essas imagens representam uma estranha e fascinante forma de conceber a dimensão espiritual no mundo, tal como na Europa o Catolicismo concebeu o céu, a figura de Deus pai, o “espírito santo”, o inferno, os anjos e toda sua vasta iconografia.

Além das categorias de Lombroso, encontramos também

diversas recomendações para os experimentadores em busca de um registro fotográfico de um espírito, entre elas as que Gabriel Delane enumera em seu livro e que devemos observar quando um fenômeno surge na chapa fotográfica:

- “1. se uma pessoa conhecedora da fotografia tomar suas próprias chapas de vidro, examinar a câmara empregada e todos os seus acessórios, vigiar todo o processo para obter a prova e encontrar no negativo uma forma bem definida junto à figura da pessoa que tomou posição [o modelo fotografado]: há aí uma prova da existência de um objeto, suscetível de refletir-se ou de emitir raios actínicos, apesar de invisível às pessoas presentes.
2. se evidenciar semelhança incontestável com uma pessoa falecida, totalmente desconhecido do fotógrafo.
3. se aparecerem na prova negativa, imagens em relações definidas com a figura daquele que vem retratar-se e escolhe a sua própria posição, sua atitude, seus acessórios, têm-se aí uma prova de que formas invisíveis se acham realmente no campo da objetiva.
4. se apareceu uma forma vestida de branco atrás do corpo opaco de quem se retrata, sem se estender sobre ele: há uma prova de que a figura de branco aí se achava ao mesmo tempo [...]”. (Gabriel Delanne. O fenômeno espírita. Rio de Janeiro: FEB, [1938] 1984).

Neste último capítulo iremos analisar algumas particularidades das imagens que compõem o universo da fotografia dos espíritos, da fotografia parapsicologia e da fotografia miraculosa, identificando seus pontos de contato e suas “realidades interiores”.

## TIPOLOGIA DE ALGUNS CLÁSSICOS, 1861 - 1902

**foto 1:** O gravador William H. Mumler, de Boston, EUA, é considerado o primeiro fotógrafo a obter uma fotografia dos espíritos, em 1861. Nessa fotografia os retratados são Moses A. Dow com sua falecida noiva Mabel Warren, em janeiro de 1871. [Rolf Krauss. "Jenseits von Licht und Schatten". Marburg: Jonas Verlag, 1992. pg.102]. Talvez o protótipo de todas as fotografias que virão depois dela, essa imagem apresenta um personagem que ocupa frontalmente a cena, em pose própria para o retrato, iluminado de forma homogênea e colocado contra um fundo claro ou acinzentado.



**foto 2:** Nas primeiras fotografias feitas por Mumler as aparições são "diáfanas, foras de foco e incompletas". Sua definição visual é pouco mais densa que a própria atmosfera circundante e seus contornos imprecisos e delicados. Esses fantasmas surgem invariavelmente sobre um campo livre ao lado das figuras retratadas e, muitas vezes, se projetam sobre seus corpos. Suas faces são em tudo semelhantes a retratos fotográficos "feitos em vida", mas sem a densidade aparente da carne, dos traços e dos gestos de qualquer pessoa fotografada. Essas formações luminosas, esses fantasmas, parecem corresponder à uma certa concepção popular sobre a densidade dos espíritos, que lhes atribui um contorno identificável, mas quase que "insubstancial", impalpável.



**foto 3:** Aqui vemos uma das famosas imagens da suposta materialização do "espírito" de Kate King com a *médium* Florence Cook (à direita) e um certo James Gully ao fundo. Fotografia obtida com luz elétrica. William Crookes, provavelmente 1874. [Rolf Krauss. 1992, pg.119]. A cena é dominada por um ambiente escuro e os vários personagens sentados atestam a atmosfera dessas "experimentações" coletivas de materializações. A figura central, o "Espírito de Katie", parece levitar envolta num leve manto.



**foto 4:** Aqui se apresenta uma estrutura que se repete com frequência nessas fotografias, que posiciona o retratado num dos cantos da foto, dando assim espaço para as aparições luminiscentes, de contornos imprecisos. A imagem é povoada por uma multidão de “fantasmas” que criam um plano entre o retratado e o observador, num espaço sem perspectiva, iluminado lateralmente. Os Espíritos parecem gostar do perfume de cravo.

Retrato dos estúdios de um fotógrafo identificado como Bournnell, cujo ano provável é 1902, nos EUA.



**foto 5:** O casal retratado assume uma pose dinâmica na composição, em diálogo com o vazio à sua frente. O “interessado” pode até julgar “perceber os eflúvios ao seu redor”, mas ele nada vê no estúdio fotográfico. A imagem translúcida, envolta num manto, emergindo como se de uma nuvem, só será vista na revelação e ampliação do negativo. O olho mágico é o da câmera e a sua sensibilidade, a da prata.

Retrato de estúdio. Provavelmente 1902, EUA.



**foto 6:** “Enquanto na Europa se multiplicavam, com fins de estudo ou recreação, as experiências com as mesas girantes, discutindo-se sobre a sua legitimidade ou singularidade do fenômeno, a corte do Rio de Janeiro parece ter sido o lugar onde primeiro aportaram as notícias vindas do Velho Mundo. O *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro foi o primeiro órgão da imprensa a estampar notícias sobre a ‘loucura das mesas’, em 14.06.1853”. (Wantuil, [1958] 1978, pg. 124)

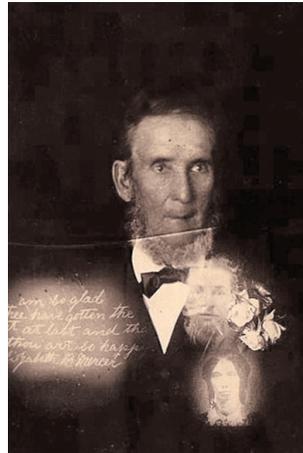
“Foto do Cel. De Rochas fazendo experiência de levitação de objetos com a médium Eusápia Paladino.” (Zimmermann, 2002, pg. 295)



## CLÁSSICOS

**foto 7, 8:** Nessa primeira fase surgem também textos sobreescritos nas fotografias, “mensagens do além túmulo”, redigidas com a caligrafia própria do falecido, fundindo texto e imagem na superfície da foto. O mais famoso desses exemplares é o retrato da viúva de Alan Kardec, publicado na “Revue Spirite” de 1875 (à direita), em que se vê o fantasma de Kardec ao lado de um cartão também “materializado”. Esta é uma das fotos que foram o estopim do célebre “Processo dos Espíritas”.

À esquerda, fotógrafo desconhecido, USA.  
À direita, foto de Buguet, 1874.



**foto 9:** Estas imagens deram margem ao processo judicial no qual dois personagens ligados ao Espiritismo francês e mais o “médium fotógrafo” Edouard Buguet, foram condenados pelo Ministério Público francês. Na fotografia vemos o gerente da “Revue Spirite”, P.-G. Leymarie à esquerda e o coronel Carré “envolto por um véu fluídico” à direita. O espírito seria o de Édouard Poiret “desencarnado 12 anos antes”. “Que Buguet era médium e fotografias mediúnicas verdadeiras foram obtidas por ele, não há dúvida (...). Mas o médium, desconhecedor dos princípios da Doutrina Espírita e, ainda por cima, ganancioso, serviu-se várias vezes da fraude, quando nada conseguia com sua mediunidade, como ele próprio confessa”. (Wantuil e Thiesen, 1980, V. III: 214).



**foto 10, 11:** “Foto de M. Bromson Murray e de Mme. Bonner (Espírito). O retrato de Mme Bonner, quando encarnada, à esquerda, mostra claramente a semelhança com sua forma perispíritica captada na foto à direita”. Aqui o estilo é muito semelhante ao de Mummler, com a figura espectral em contato com o fotografado.

Publicada por Aksakof in “Animisme et Spiritisme”.  
Citado por Zimmermann, 2002. pg. 151



**foto 12:** “Hyppolite Baraduc, destacado estudioso da força vital e da fotografia das formas-pensamento, construtor do revolucionário *Biômetro de Baraduc*, para o registro das emanações energéticas do corpo humano”.



Zimmermann, 2002, pg. 173

**foto 13, 14:** À esquerda, fotografia do corpo da mulher de Baraduc, 15 minutos depois de sua morte. À direita, imagem de sua esposa, uma hora mais tarde.



**foto 15, 16:** Aqui podemos comparar duas qualidades distintas da “materialidade” dessas aparições. À esquerda, “Fotografia de Kingsley Doyle, jovem médica desencarnada, vítima da gripe espanhola. Ao lado seu pai, Arthur Conan Doyle”. [Zimmermann, 2002, p. 145]. À direita, “Fenômeno de materialização com Eva C.”, Munique, 1913. [Im Reich der Phantome, 1997, pg. 94]. Nesta imagem predominam os elementos em tom escuro - fundo, cortinado, cadeira e roupa da médium - de onde emerge a “materialização” de uma mulher, semelhante a uma pintura.



## ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DESTAS FOTOGRAFIAS A PARTIR DE EXEMPLOS BRASILEIROS

**foto 17:** Esta é uma das primeiras e mais etéreas fotografias “de espíritos” produzidas no Brasil. De autoria de Ettore Bosi, a imagem apresenta uma “manifestação espiritual” que parece mais próxima do imaginário popular que concebe os fantasmas como manifestações imateriais, etéreas e fugazes.



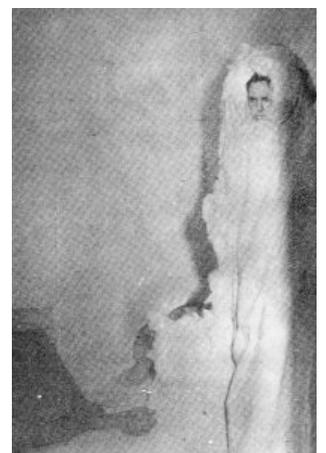
Faria, Nogueira de. "O trabalho dos Mortos - o livro do João".  
Brasília: Federação Espírita Brasileira, 1921. gravura 39.

**foto 18, 19:** Estas fotografias, intituladas “Espírito de João” e “Entidade Indu no Jardim”, representam graus distintos da “densidade visual” desses “espíritos”. A imagem à esquerda, de Ettore Bosio, parece gravitar entre a linguagem da pintura e a da fotografia. Na imagem à direita a “aparição”, é descrita como “entidade espiritual que se apresentava de turbante, obtida no jardim da vivenda de Tucuruvi, à luz do dia.”



Palhano Júnior, L. "Mirabelli: um médium extraordinário". 1994: 110.

**foto 20, 21:** Nestas imagens se apresentam outros dois tipos de materialização ectoplasmática. A figura à esquerda tem massa corpórea definida, com toda a aparência tangível de um ser humano. Na outra, à direita, a materialização aparece “num estágio intermediário”, onde “o ectoplasma ainda não se organizou completamente”.



Ranieri, 2003, pgs 257, 261

**foto 22, 23:** As duas fotografias apresentam uma pose característica das aparições em relação ao público, segundo o modelo de Mummler. Os fantasmas emergem por trás dos personagens que, muitas vezes, se encontram na total escuridão.

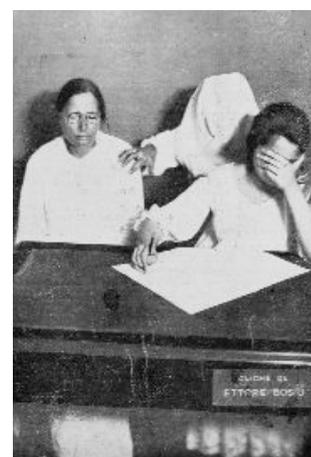


"Retrato com fantasma", de Militão de Azevedo, acervo do Museu Paulista.

**foto 24, 25:** Aqui as "materializações" surgem também ao fundo, por trás dos personagens que são retratados em sua proximidade com "um espírito". As "materializações" relacionam-se tanto com pessoas como com objetos e aparelhos elétricos.



**foto 26:** "Fotografias Esquisitas" é o título de um interessante capítulo do livro que tras algumas das primeiras *Fotografias do Espíritos* feitas no Brasil, onde aparecem imagens que, "mesmo para os familiarizados com os fenômenos que vimos relatando, se apresentam revestidos de aspectos tais que nos intrigam, deixando-nos inteiramente perplexos e desnorteados". Nesta fotografia vemos uma médi-um psicógrafa, ao lado de uma testemunha apática e um vulto com o rosto coberto. "Não sabemos a que atribuir ao fato de os Espíritos ocultarem a fisionomia..."(Faria, 1990, pg. 211). Aqui está uma imagem notável pelo jogo dramático que ela encerra com ênfase na postura de seus personagens. Embora não venha legendada, é certo que por ser de autoria de Ettore Bosio, a data de sua realização seja ao redor dos anos de 1920, em Belém do Pará.



## A CÂMERA, O ESPECTADOR E O ESCTOPLASMA

**foto 27, 28:** Nessas imagens destaca-se a figura do *homem da câmera*. Portador de uma fonte de registro “que não sofre alucinações” (o que pode ocorrer com muitas pessoas que afirmam ter presenciado algum desses fenômenos), a máquina fotográfica aparece, nas mãos desses personagens laterais, como veículo de uma “verdade observável”.



**foto 29, 30:** Entre todos os sujeitos\_atores que figuram nessas fotografias [notem, sempre tomadas em espaços “preparados para os experimentos”] percebemos, quase sempre, a figura do público como testemunha do evento, postado num canto do enquadramento. Ele é o observador que se defronta com a materialização ou que a percebe à sua frente ou às suas costas. Esse observador ocupa, via de regra, o canto inferior esquerdo ou direito do quadro, voltado para a direção da forma materializada.

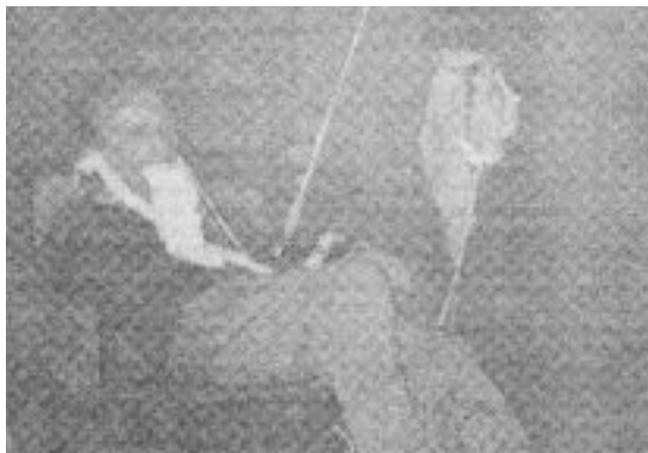


**foto 31, 32:** A materialização é vista na maioria dos casos, envolta num manto que, como se explica, é também uma formação de ectoplasma “fornecido pelo médium” e modelado pelo “espírito”. O médium pode ver visto em situações de extremo desconforto físico e normalmente está amarrado. De seu corpo podem ser vistas escressências que saem pelos orifícios visíveis do corpo na forma de fitas e tecidos. É o chamado “ectoplasma”, substância definida pelo fisiologista francês Charles Richet (1922).



**foto 33:** “Este filme [mostra uma] quantidade de material plástico saindo do ouvido direito do médium, indo até o braço esquerdo. Vê-se também uma nova formação proveniente do filé fluídico expelido pelo ouvido esquerdo, enquanto que da boca a massa fluídica escorre abundantemente - o que um Espírito chamou de ‘galopante branca’ e que serviria para a formação do sistema pulmonar da entidade que se apresentaria logo a seguir...”

Ranieri, 2003: 66



**foto 34, 35:** Nessas imagens vemos uma formação inusitada de “materializações” na forma de medalhões que emolduram o retrato de um suposto espírito. Como o ectoplasma é uma substância expelida “pelos orifícios do corpo do médium”, vemos à esquerda o médium Pedrinho Machado expelindo a “substância” pela boca (que “materializa” a figura de Monteiro Lobato) e à direita a médium Ana B. Ferreira, expelindo o “cordão ectoplasmático” pela orelha, formando o medalhão de A. Silva.

Ranieri, 2003: 271



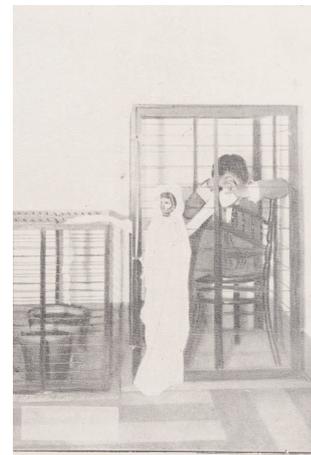
**foto 36:** São raras as fotografias coloridas desses fenômenos no Brasil, por volta dos anos 60. Esta já foi uma das mais conhecidas imagens no país, na época de sua publicação pela revista *O Cruzeiro*, de 1964. A foto foi matéria de capa da segunda reportagem publicada pela revista sobre os chamados “fenômenos de materialização” em Uberaba, no interior de Minas Gerais. A legenda da foto dizia: “O filme a cores era proibido pelos misticadores de Uberaba. Mário de Moraes foi quem o usou, burlando a vigilância. Resultado: sua penetração desvenda a médium Otília ‘posando’ de Irmã Josefa [o suposto “espírito”] (compare as fotos, as feições). E há muito mais sobre a farsa da ‘materialização’ que por certo causará a repulsa dos espíritos honestos.”

*O Cruzeiro*, ano XXXVI, n. 17



## OS FENÔMENOS SOB CONTROLE E A LEGENDA DA FOTO

**foto 37, 38:** Aqui podemos ver duas representações em que a médium esta trancada numa “jaula de experimentação”. Na fotografia à esquerda vemos à frente da jaula um toca discos sobre uma mesa [“os espíritos gostam de ouvir música”] e a médium amarrada, com “ectoplasma” brotando de seu ouvido. Na fotografia da direita a médium está numa jaula e à sua frente se materializa uma “forma ectoplasmática de pequena proporção”, enquanto que, ao lado, numa outra jaula, a “fita de ectoplasma” se dirige para dois baldes colocados no seu interior.



**foto 39, 40:** Com o objetivo de “garantir a autenticidade dos fenômenos observados”, além das jaulas que isolavam os médiuns no interior das “câmaras de experimentação”, foram desenvolvidos também uma série de instrumentos com o objetivo de imobilizar o agente responsável pelos fenômenos. Amarrados em camisas de força ou com algemas e cintos de couro, lacrados pelos observadores, os médiuns viam-se privados de seus movimentos e, mesmo assim, apareciam durante as sessões com seus “cordões ectoplasmáticos” aos borbotões.



**foto 41:** Esta imagen é indicativa do que podemos chamar de uma “síntese multimídia” na prática da *Fotografia dos Espíritos*. Na foto vemos uma vitrola colocada à frente do personagem, acionada por “mãos materializadas” a partir das “substâncias” expelidas pelo médium imobilizado numa cadeira. Atras dele, ao alto, pode-se ver ainda um cone normalmente utilizado para as manifestações de “voz direta dos espíritos” e um violão colocado sobre a mesa. Além de ter seus olhos vendados, o médium parece liberar uma grande quantidade de “fluido ectoplasmático” pela boca e pelas orelhas.



Ranieri, 2003, pg 251

**foto 42:** “Havia pouco tempo que Kennedy desencarnara e eis que certa vez ele apareceu entre nós, sorrindo como habitualmente o fazia na Terra. Duvidaram... Tanto que mandaram fazer uma cabine na qual me trancaram com corrente e cadeado e lá me introduziram de pijama, lacrando-se a porta. Eu me submetia a isso sem a mínima revolta por duvidarem da minha hombridade. Os fenômenos eram tão patentes, tão visíveis e materiais que os confundiam. Muitos ainda não tinham conhecimentos mais profundos da fenomenologia”.

Ranieri, 2003, pg 267



**foto 43:** Sobre a técnica utilizada para o registro fotográfico: “Realizou-se uma série de sessões com o fito expresso de se obterem fotografias evidenciais. Duas máquinas fotográficas eram armadas em tripé junto a uma das paredes da sala e focalizada sobre o médium. Este se sentava algemado de mãos e pés, com as algemas dos pés presas à cadeira por uma barra de ferro. O fundo era formado por uma cortina de pano preto. A sessão iniciava-se como de costume, ficando as objetivas das máquinas fotográficas abertas, depois de apagadas as luzes. Ao sinal dado por um médium ‘vidente’, que se sentava entere os demais assistentes junto às paredes laterais da sala, a lâmpada de ignição era deflagrada e a chapa impressionada pela luz intensa e instantânea. Os chassis eram carregados e revelados por dois experimentadores.”

Pereira, Urbano. “Trabalhos post-mortem do Padre Zabeu”, 1946: 120-121.



**foto 44:** “Fotografia da médium Otília Diogo reabsorvendo ectoplasma depois de um trabalho de materialização. O material com aspecto de tecido de algodão (sic) ao redor do pescoço e nas narinas é parte do ectoplasma visível e tangível que recobria o espírito materializado. A gaita de boca vista na foto foi usada pelo espírito materializado que tocou algumas músicas para os assistentes. As algemas eram usadas para deixar evidente a ausência de fraude. Esta foto foi tirada por Nedyr Mendes da Rocha com uma máquina fotográfica Roleiflex e filme Kodacolor 100 ASA no ano de 1961. Devido ao fato de os trabalhos de materialização serem feitos usualmente no escuro, para a obtenção desta foto foi usado *flash*” (texto integral da legenda da foto).

Tubino, Matthieu. “Um 'fluido vital' chamado ectoplasma”. Niterói, RJ: Publicações Lachâtre, 1997: 79.



## O MÉDIUM MIRABELLI

**foto 45:** Este é um famoso retrato do médium brasileiro, em foto que se vê o “fenômeno de levitação do corpo do próprio médium Mirabelli, observado no interior da sede do Instituto Psíquico Brasileiro (São Paulo)”.

Carlos Mirabelli, nascido em Botucatu, foi um dos mais famosos médiuns brasileiros do início do séc. XX. A fotografia ao lado já foi divulgada internacionalmente e teria sido, segundo seus biógrafos realizada em abril de 1933. A legenda da foto afirma que “O médium, em transe profundo, inconsciente, levitou em pleno dia, elevando-se de tal forma que sua cabeça quase atingiu o teto. Observe-se na foto a sombra em simetria perfeita, estando o médium entre a lâmpada, o forro e a parede”.

Palhano Júnior, L. “Mirabelli: um médium extraordinário”, 1994.



foto 46, 47: À esquerda “Materialização de Paschoal Mirabelli, avô do médium. Ele era arquiteto, viveu e faleceu na Itália. A foto foi tomada 'post-mortem', no Brasil”. A direita o espectro de uma mulher de origem inglesa, falecida em Londres [e conhecida como] Zabelle.

Visto à luz do dia o “avô do médium” parece ter pouco em comum com os outros Espíritos. Normalmente considera-se que a luz tenha ação desintegradora sobre a “matéria sutil que constitui as materializações”. Daí que muitos foram fotografadas apenas com uso do *flash*.



foto 48: “A fotografia que acompanha este capítulo foi tirada pelo Dr. Alencar de Macedo e documenta as irradiações atribuídas a uma tia de Mirabelli, recentemente falecida. Trata-se de uma materialização em virtude da mediunidade de Mirabelli, a ponto de ser percebida pelos presentes e sensibilizar a chapa fotográfica”

A legenda, neste caso, é a única fonte de referência à autoria dessa foto. Há um volume muito grande de material fotográfico que vem sendo reimpresso seguidamente sem créditos e cujas fontes vão sendo perdidas ao longo do tempo. São poucas as imagens, até agora, identificadas e datadas nesta pesquisa.



foto 49, 50: Iconografia pouco comum neste universo fotográfico: aqui uma foto é *tema* de outra. A legenda da imagem à esquerda diz: “Esse retrato havia desaparecido, há vários meses, de sua moldura, sem deixar vestígios. Por várias vezes [agora, na presença do médium] ele reapareceria na moldura, para depois desaparecer”. Já a legenda da foto à direita diz que Mirabelli, percebendo que o retrato se recompunha sobre uma caveira que havia sobre a mesa, indicou [ao fotógrafo] a posição certa para que fosse fotografada. Apenas ele via o quadro na psicofera da sala.”

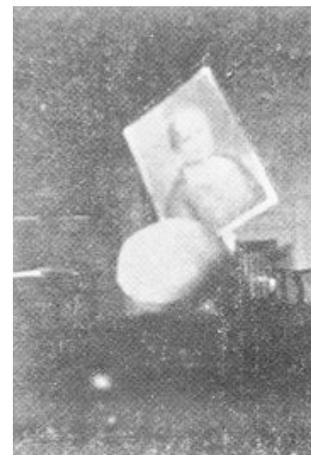


foto 51, 52: Este conjunto dramático em torno da “materialização de uma entidade diante do médium” apresenta uma particularidade ao representar um sentimento de espanto frente ao “fantasma”. A legenda afirma que a materialização “mostrava bigodes e o cabelo bem eriçado, formando-se entre o médium e a parede do recinto; foi também captada a sua sombra, mostrando que, de fato, havia um corpo bem sólido e opaco ali”



Palhano Jr, 1994, pg. 75

foto 53: “Entidades masculinas que apareceram num instantâneo fotográfico, durante uma das sessões realizadas por Mirabelli”. Esta imagem é exemplar do que poderíamos classificar como resultado de uma “imaginação técnica”, ou conforme Vilém Flusser, uma “nova imaginação”. As características dessa imagem revelam a sua provável origem químico-luminosa e demonstram o quanto o “erro” fotográfico pode ser *significante* nesse contexto específico.



Palhano Jr, 1994, pg. 205

## PARTE II

### O GABINETE FLUIDIFICADO

#### A REPRESENTAÇÃO DO INVISÍVEL NO TERRITÓRIO DA ARTE EM DIÁLOGO COM O UNIVERSO DA FOTOGRAFIA DOS ESPÍRITOS.

##### Introdução

Numa carta de 25 de março de 1913, o escultor alemão A. Rönnebeck, escrevia ao pintor W. Kandinsky para narrar o seu encontro com Louis Darget em Paris, um homem que mantinha um espaço de trabalho chamado de “cabinet fluidifié” onde ele mantinha uma coleção com cerca de 5000 *fotografias do fluído vital, do pensamento, e fotografias espíritas*, colocadas em pequenos envelopes presos às paredes, que iam do chão até o teto. Rönnebeck descreve as muitas imagens vistas naquela “instalação ambiental”, além das experiências que ele teria feito no quarto escuro de Darget, obtendo chapas com registros de uma moeda e da ponta dos dedos claramente marcados por manchas vermelhas, amarelas e verdes (Fischer 1998: 82). Kandinsky tinha um evidente interesse pelo assunto e Darget era uma valiosa fonte de referência para a chamada *fotografia fluidal*. Diferentemente da *fotografia espírita*, cujas impressões se atribuíam aos “espíritos” (fontes exógenas), a *fotografia anímica* seria resultado de uma influência das próprias forças do médium (fontes endógenas), de sua vontade, de seu pensamento sobre a chapa fotográfica (Veit Loers, 1995: 261-262). Conta-se que o *comandante* Darget, como era conhecido, havia sido um médium dotado, que depois de perder a mediunidade passou a pesquisar a fotografia em busca de traços *fluidicos* em sua superfície. Criador da “fotografia do pensamento” Darget já teria conseguido em 1871 os primeiros registros de *irradiações fluidicas* de suas mãos numa chapa fotográfica e, em 1882, ele teria também conseguido impressionar uma chapa apenas com as “irradiações” do pensamento. Durante uma sessão de retrato<sup>1</sup> ele teria se concentrado tão intensamente, que na superfície da chapa fotográfica surgiram manchas brancas e esféricas à frente de sua testa. Darget repetiu a experiência, projetando, dessa vez, a imagem de um objeto concreto, uma garrafa de *brandy*, durante um longo período sobre a chapa fotográfica. Ao ser revelada, a foto apresentava *realmente* uma imagem muito próxima a de uma garrafa. Darget repetiu essa experiência muitas vezes, “com sucesso”, até uma vez que um dia, no lugar da garrafa, surgiu a figura de mulher com um “penteadado muito estranho”. Esse “Fluidograma” teria sido feito em 1896 e ele era a



Louis Darget, o colecionador de fotografias experimentais-espíritas e fotógrafo do pensamento.



Ilustração de F. Girod, “Pour photographier les rayons humains”, de 1912, que descreve o sistema de fixação da placa fotográfica à frente da cabeça.

1. veja a semelhança com a história de Mumler.

prova da existência dos *raios V*, os raios Vitais, preconizados por Darget<sup>2</sup> (Fischer, 1995: 516-518).

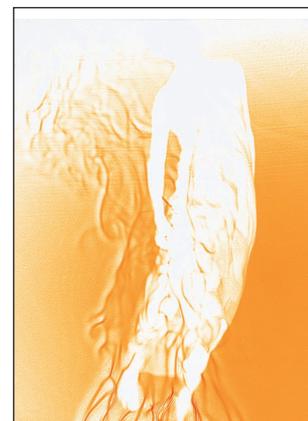
Como colecionador de imagens desses fenômenos Darget tinha ainda por hábito adicionar um texto junto às suas fotografias, no qual ele descrevia e “traduzia” toda uma fenomenologia *estranha* e desconhecida à maioria dos observadores dessas imagens. Algo semelhante faz o artista ao reunir seus registros de trabalhos e de sua pesquisa, sobre os quais ele procura discorrer em seu texto.

Um dos objetivos desta segunda parte da tese é poder apresentar um conjunto de obras que pretendem demonstrar como o trabalho de pesquisa (histórica ou teórica) em arte pode ser compreendido também como uma das muitas facetas da produção artística, uma vez que essa pesquisa se encontra intimamente relacionada às práticas de ateliê, cujas conexões são reveladoras dos mecanismos do processo criador. No território da arte esse processo de investigação se dá, muitas vezes, pela apropriação de técnicas, princípios e temas encontrados em outras áreas do conhecimento que servem aos artistas como ponto de partida para uma nova investigação estética e criativa. A partir daqui iremos analisar um conjunto específico de obras realizadas a partir de 1979, ap algumas de suas idéias chave, na esperança de poder iluminar suas relações com os capítulos anteriores. O conjunto engloba trabalhos realizados com diversos meios técnicos, como fotocópias, esculturas de irradiação de calor, esculturas de levitação magnética, obras telecomunicativas, instalações ambientais sonoras e um trabalho fotográfico que busca a visualização dos fenômenos ocorridos na atmosfera ao redor dos corpos quentes. Nessa produção visual e sonora, encontraremos vários pontos de contato com temas e referências que provém do universo da Fotografia dos Espíritos, tais como: a produção de ectoplasma, o desaparecimento dos corpos no espaço, a levitação de objetos, o registro fotográfico de uma “aura” quente em torno dos corpos e objetos, a conexão “telepática” entre pessoas situadas em diferentes regiões do espaço, o sonambulismo (uma zona intermediária da consciência, que fascinava os surrealistas), além das interferências eletromagnéticas induzidas por ondas de rádio que podem tomar de assalto nossos inocentes aparelhos eletrodomésticos.

2. Nos círculos ocultistas a descoberta dos raios X, por Röntgen, em 1895, foi a comprovação da hipótese fluidal (Andreas Fischer, 1995: 518).



“Ac” flutuante, chapa galvanizada, 1989.



“Ascensão”, lasergrama, 1997.

## 1 ARTE XEROX A NOVA GRÁFICA ELETRÔNICA COMO SUPORTE PARA TEMAS ARCAICOS

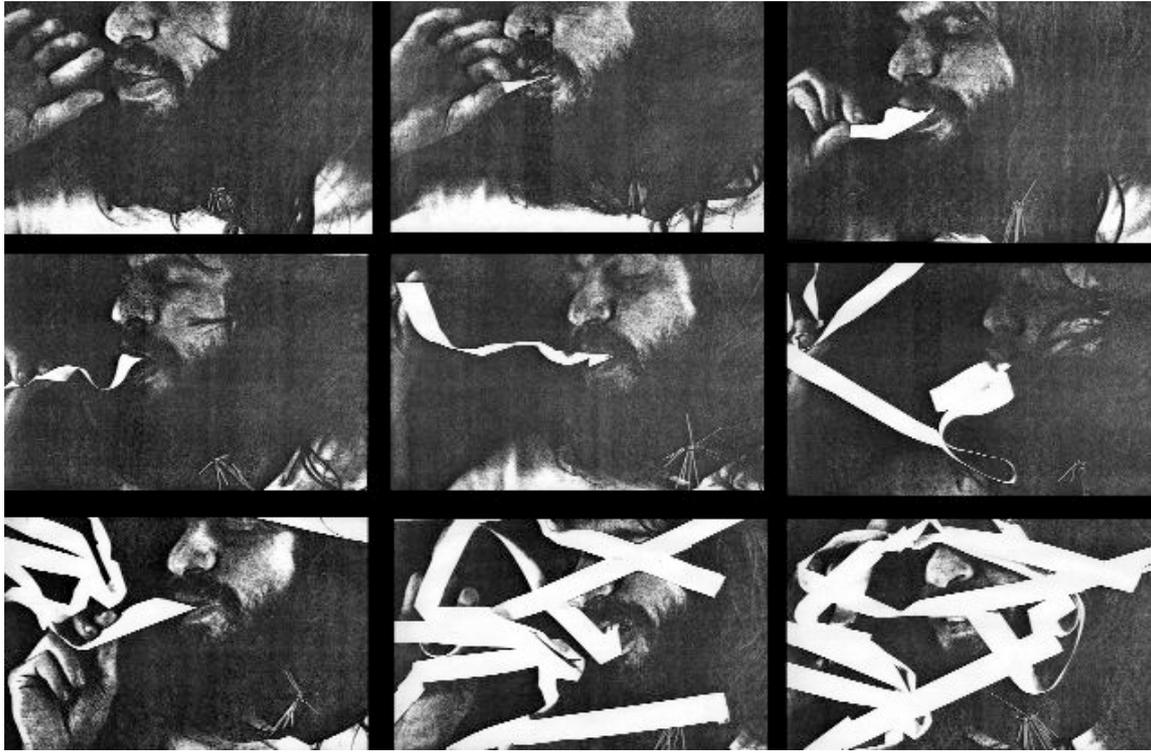
A década de 70 marca o início de uma fase de experimentação com os novos *media* na arte brasileira, especialmente aqueles ligados à reprodução da imagem. A arte xerox<sup>3</sup>, foi um importante meio de trabalho nesta fase de trabalho artístico, pois com ele vários artistas daquele período partiam do pressuposto da criação de uma obra "sem original", "reproduzível ao infinito", já que cada cópia poderia ser utilizada como matriz para a produção de outras cópias e assim indefinidamente. Além desse aspecto multiplicador ("socializante", uma vez que se dizia que a "obra de arte, nesse caso, atingiria preços acessíveis ao pequeno consumidor"<sup>4</sup>), a arte xerox se caracterizava não só por uma gama de recursos gráficos próprios, como também possibilitava a criação de estruturas seqüenciais que podiam se organizar no espaço e no tempo, criando narrativas. Isso graças à rapidez e ao baixo custo de produção, que favorecia a criação de um grande volume de imagens, organizadas na forma de painéis e livros de artista. No processo de trabalho que desenvolvi na época com outros dois artistas, Rafael França e Hudinilson Jr., as imagens foram produzidas diretamente sobre a copiadora, de forma que, ao contrário do seu programa convencional de reprodução de documentos bidimensionais, essas máquinas eram utilizadas como "câmeras" fotográficas, ou copiadoras de corpos e objetos colocados sobre elas.

Nessa fase eu realizei diversas seqüências intituladas "**Passes de Mágica**" (1979/1980), que tratavam, p.ex., do surgimento e do desaparecimento de objetos e partes do corpo como nos velhos truques de mágica (fig. 1). Numa dessas seqüências, um personagem retira de sua boca uma fita esbranquiçada semelhante a um "ectoplasma" que vai cobrindo a superfície da imagem até praticamente ocultar a figura do "médiu" por detrás dela. Nessa mesma série, em outro trabalho, vemos a mão de um "mágico" fazer com que um cigarro de papel, flutue no espaço e seja atraído até ela, para em seguida, desaparecer misteriosamente. Outra seqüências tratava de uma certa ambigüidade entre o plano (o suporte de papel) e o espaço tridimensional, o qual é registrado de forma deficiente por um equipamento projetado para a reprodução de superfícies planas<sup>5</sup>. Num dos vários livros de artista que produzi no ano de 1979, surgiam situações nas quais, por exemplo, uma mão se aproximava de uma faixa branca representada no canto direito da imagem, aparentemente sem qualquer fisicalidade, mas que subitamente se revela como um objeto no espaço e não apenas como uma faixa plana. Semelhantes à sucessão de quadros de um filme, a disposição dessas imagens nas páginas de um livro acentua ainda mais o

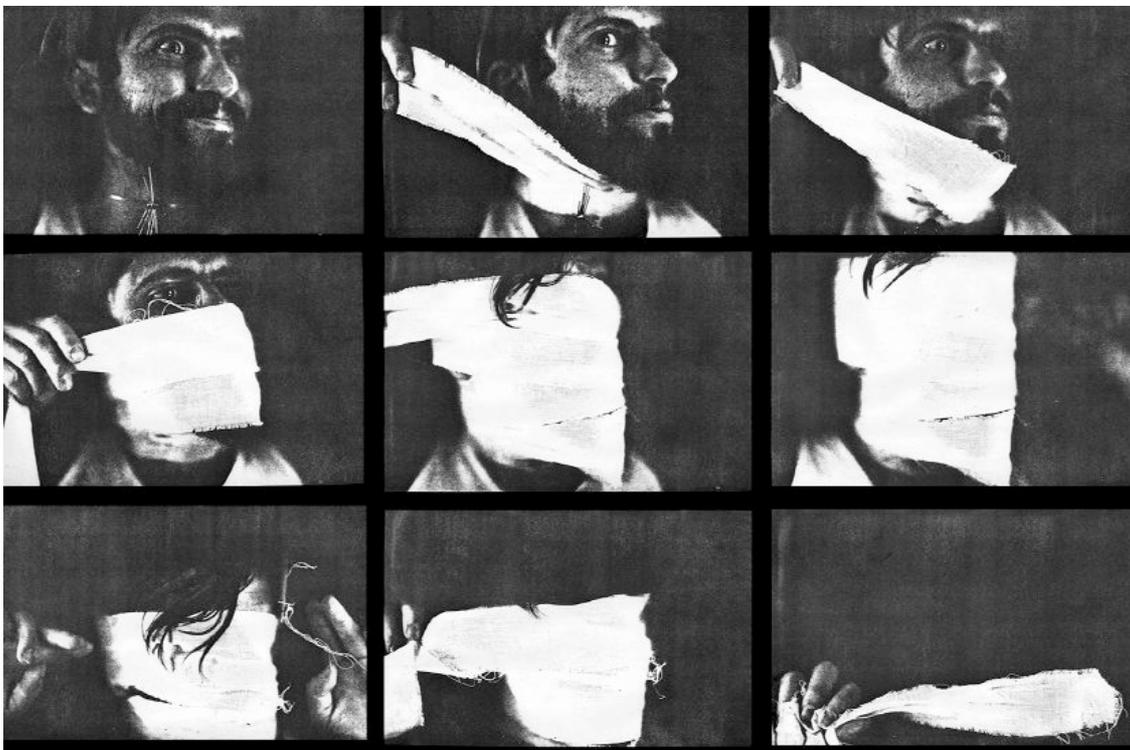
3. Hudinilson Jr. foi um dos pioneiros na realização de cursos de xerografia, além de ser o responsável pela implantação do "Centro Xerográfico da Pinacoteca do Estado de São Paulo" e pela curadoria da Arte Xerox Brasil, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, maio de 1984, que reuniu cerca de 80 artistas, representando grande parte da produção de arte xerox da época.

4. Cerqueira Lemos, Fernando, "Gerox," Folha de São Paulo, Caderno de Artes Visuais, (23/12/1979), onde 17 artistas, entre eles Rafael França, Regina Silveira, Alex Fleming, Julio Plaza, dão a sua opinião sobre a arte xerox.

5. Nessa mesma época Rafael França criava suas seqüências de figuras geométricas que se transformavam no tempo e no espaço em volumes ou jogo de planos. Em seus trabalhos ressurgem as regras compositivas utilizadas pelos artistas dos séculos 14 e 15 na construção espacial de seus trabalhos (Third Comenntary, apresentado na mostra Áreas e Comentários, juntamente com Hudinilson Jr., Mario Ramiro, Florian Raiss e Cid Galvão, Paço das Artes, 1982 (catálogo). Ver também Folha de São Paulo, abril/1982). Hudinilson Jr. por outro lado estava inteiramente voltado para a encenação do corpo e a sua reprodução mediatizada. Uma de suas imagens que se tornou muito conhecida nessa época mostrava o artista e seu corpo nu em coito com a máquina que expelia jactos de cópias dessa relação tecnoerótica. (Ver também "As novas imagens da xerox," in Iris Foto, n.325 (São Paulo, 1980) Pág.10.



Ectoplasma, montagem, 1979



Passe de mágica, montagem, 1979



Lascaux cópia, 1979



Lascaux cópia, 1979

deslocamento temporal da ação, refletindo naquele momento uma certa preocupação com a questão do tempo na obra, aprofundada mais tarde nas experiências com telecomunicações. E foi num trabalho xerográfico, apresentado pela primeira vez em 1984<sup>6</sup> que surgiu a idéia de uma conexão com o passado imemorial, inspirado nas imagens que tem a sua origem na pré-história da humanidade. Intitulado "**Lascaux copy**" (numa referência à famosa gruta francesa com desenhos e pinturas rupestres), a imagem foi produzida o *toner* (pigmento utilizado nas fotocopiadoras) aplicado diretamente sobre a parede, produzindo assim um "xerox mural onde no lugar dos pigmentos silvestre, [foi empregado] o toner"<sup>7</sup>. Pouco tempo depois, em 1991, realizei "**Os últimos registros de Lascaux**" uma série xerográfica na qual as imagens se sobrepõem umas às outras, sem uma orientação espacial definida. Esse tipo de sobreposição que também é visto nas imagens das cavernas, sugere uma "compressão temporal", que representaria o trabalho de gerações sucessivas se sobrepondo umas às outras, onde novas imagens eram desenhadas sobre imagens já existentes. No início dos anos 80, o uso das copiadoras eletrônicas já apontava para uma inclinação pessoal em direção ao uso das novas tecnologias para criação de novas formas artísticas.

## 2 ARTE TELECOMUNICATIVA TEMPO SEM OBJETO

O movimento associado à arte comunicativa no Brasil no início dos anos 80, pode ser visto como coincidindo com a implantação do sistema videotexto em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, onde num curto espaço de tempo foram organizadas diversas exposições em torno desse sistema<sup>8</sup>. Estas atividades de certa forma colaboraram para a criação de alguns núcleos de pesquisa em arte e tecnologia em São Paulo, até então inexistentes no país<sup>9</sup>. Depois da minha primeira experiência com o videotexto, apresentada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1982<sup>10</sup>, onde apresentei uma pequena série de "jogos" inspirados em videogames<sup>11</sup>, teve início uma fase de pesquisas com os sistemas (eletrônicos) de telecomunicação que se estendeu até 1988. Um dos trabalhos da época, que considero um dos mais importantes na minha produção, foi o intitulado "**Clones - uma rede simultânea de rádio, televisão e videotexto**"<sup>12</sup>. Essa foi uma das primeiras tentativas, no contexto das experiências com telecomunicações e artes no Brasil, de formação de uma "rede intermídia", onde três diferentes sistemas comunicativos se integravam na criação de uma obra única e híbrida.

"Clones", palavra que em grego significa "múltiplo", se

6. "Arte Xerox Brasil", idem nota 14.

7. Kac, Eduardo. "FAAP mostra os usos da tecnologia em arte," Folha de São Paulo (São Paulo, 13/11/1985), pg. 40.

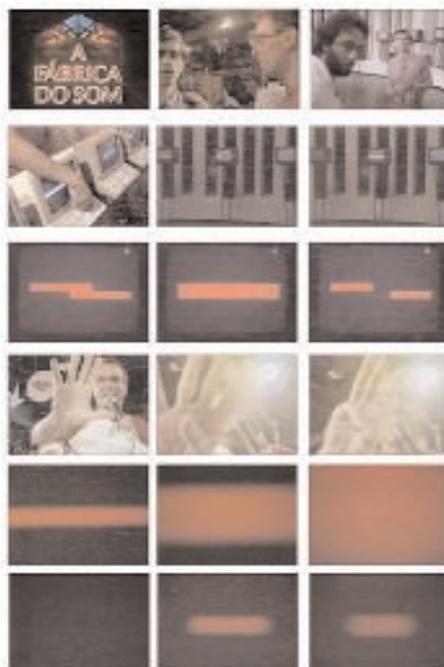
8. Art pelo Telefone : Videotexto, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982. "Núcleo I" da XVII Bienal Internacional de São Paulo", 1983. Clones - uma rede simultânea de rádio, televisão e videotexto, Museu da Imagem e do Som, 1983. Arte e Tecnologia, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 1984. Brasil high-tech, Centro Empresarial do Rio de Janeiro, 1986.

9. "Núcleo de Arte e Tecnologia" (NAT) em São Paulo (1983-1985), criado por Mario Ramiro, o arquiteto José Garcia e o Prof. Fredrich Litto, com o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa, Brasília) e ABAA (Associação Brasileira de Apoio Acadêmico). "Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia" (com Carlos Fadon, Milton Sogabe, Paulo Laurentiz, Wilson Sukorski, entre outros).

10. Art pelo Telefone - Videotexto, curadoria de Julio Plaza, com Carmela Gross, Julio Plaza, Leon Ferrari, Lenora de Barros, Mario Ramiro, Omar Khouri, Paulo Leminsky, Régis Bonvicino e Roberto Sandoval. Museu da Imagem e do Som, dezembro de 1982.

11. Um desses "jogos", mostrava a imagem de um avião perseguido por uma mira, que finalmente o encontrava e o destruía, numa clara referência aos vídeo games da época. A imagem final desse trabalho era a de uma nuvem de fumaça que se dispersava no ar; algo semelhante ocorria num outro trabalho, apresentado na mesma ocasião, que mostrava a imagem de um cigarro num cinzeiro, queimando lentamente. Nessa série de imagens a passagem do tempo era não só enfatizada pelo desprendi-

baseava na recepção simultânea e sincrônica de um objeto representado em três diferentes meios, caracterizando três representações distintas de um mesmo referente. Para a apresentação desse trabalho foi criada uma instalação com terminais de videotexto, aparelhos de televisão, rádio e alto falantes, numa sala circular do Museu da Imagem e do Som. Em nove terminais de videotexto, ligados a nove diferentes linhas telefônicas, o objeto representado havia sido reduzido a um elemento gráfico plano (uma barra horizontal vermelha), deslocando-se na superfície da tela. Em dois outros monitores convencionais de TV a mesma barra horizontal, recebida pela transmissão ao vivo de uma emissora de televisão, se deslocava na profundidade da tela do vídeo, afastando-se de sua superfície, ao mesmo tempo que perdia seus contornos geométricos rígidos. Já a “tradução” sonora desse objeto (uma barra horizontal) nos colocava um problema: como sonorizar uma imagem geométrica e transmiti-la pelo rádio? Para isso foi necessário recorrer à um princípio instituído pelo artista Marcel . Num dos seus trabalhos intitulado "3 Stoppages Etalon" (1913/1914), Duchamp declara que "uma linha horizontal de um metro de comprimento, deixada cair a um metro de altura, deforma-se ao seu gosto, criando uma nova imagem da unidade do comprimento"<sup>13</sup>. Seguindo este princípio deixamos cair ao solo uma barra de ferro de um metro de comprimento, com um centímetro de diâmetro, a um metro de altura. O ruído do choque dessa barra contra o chão foi gravado e manipulado por um velho sintetizador analógico. Assim foi representada a sonoridade da imagem visível nos terminais de videotexto e nos aparelhos de tv. A peça, com duração de 4 minutos, enfocava o tema do surgimento de uma forma, seus desdobramentos ao longo do tempo e do espaço e a sua transformação em pura energia. Em certos momentos a sincronidade entre as imagens da tv, do videotexto e o som, acentuava ainda mais a idéia de simultaneidade, de um acontecimento onde várias coisas, que formavam uma só, se interpenetravam no tempo e tomavam forma à nossa frente



mento da fumaça na atmosfera ("...uma ampolheta que escorre para cima", segundo G. Bachelard), mas também pelo acúmulo de cinzas (o corpo em fase de desmaterialização).

12. "Clones, uma rede de rádio, televisão e videotexto", de Mario Ramiro, juntamente com o arquiteto José Garcia, foi um evento transmitido no dia 26 de novembro de 1983 pela rádio e televisão Cultura de São Paulo, como parte de uma instalação montada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. A instalação era composta por nove monitores de tv, conectados a nove diferentes linhas do sistema videotexto, distribuído pela empresa telefônica estatal Telesp, além de 2 monitores de TV para recepção do programa transmitido pela "Fabrica do Som" da TV Cultura, canal 2 e um aparelho de rádio para a recepção do programa sonoro, produzido pelo músico Conrado Silva e transmitido pela rádio Cultura FM. Esse trabalho oferecia, teoricamente, a possibilidade para o telespectador, que em casa tivesse um aparelho de tv e um terminal videotexto, montar a sua própria instalação, podendo ainda ligar o rádio em sincronia com a rede. Algo improvável, porém possível. Um texto que procurava conceituar esse trabalho, intitulado "O labirinto da reprodução", foi também publicado pela Folha de São Paulo, Folhetim, n. 361, (São Paulo, 18/12/83) Págs. 6-7. Ver também artigo de Marcelo Leite, "Arte por computador, entre duas gerações," Iris-foto, n. 378, (São Paulo, 1985: 69-71.

13. "3 Standard Stops = canned chance (1914). A idéia da fabricação: um fio de um metro de comprimento, deixado cair a um metro de altura, deforma-se ao seu gosto, criando uma nova unidade do metro". in "Marcel Duchamp", Edited by Pontus Hulten (London: Thames and Hudson, 1993: 32-33.

"Clones", imagem da transmissão pela TV Cultura, 1983.

### 3. ALTAMIRA: CAVERNA E SATÉLITE

Um outro trabalho *multimídia* que considero importante em meio à minha produção telecomunicativa, foi apresentado por ocasião do evento intitulado "Sky Art Conference", em 1986. A rede bidirecional criada entre artistas de São Paulo e do *Center for Advanced Visual Studies - MIT*, nos EUA, empregava a tecnologia do *Slow Scan TV*, um sistema que pode ser considerado um antepassado mais próximo da *Internet*, capaz de transmitir e receber imagens de vídeo, pela linha telefônica. O local escolhido por mim para a montagem desse trabalho foi o dos esqueletos de concreto do Museu de Arte Contemporânea da USP, na época uma construção abandonada em plena universidade. Intitulado "Altamira"<sup>15</sup> esse trabalho fazia uma referência ao nome de uma das mais famosas cavernas encontradas na Espanha, também conhecida por suas pinturas rupestres; além do que a palavra "Altamira", poderia significar também, numa livre tradução, "um ponto de observação muito alto", reportando-se à existência de um satélite em órbita da Terra, responsável por aquela conexão inédita no âmbito das artes no Brasil. Esse trabalho era formado por uma grande tela de projeção atrás da qual a bailarina Lali Krotoszynski realizava uma performance iluminada por flashes, e cujos movimentos lembravam os de uma dança ritual primitiva à beira do fogo. A coreografia era marcada por uma percussão ritmada, produzida por uma chapa de latão amplificada em sincronia com uma música eletrônica emitida do interior de um grande objeto de aço semelhante ao Sputnik, instalado por mim naquele espaço. Por meio desses elementos essa instalação performática procurava uma síntese conceitual e espacial entre as imagens das sombras projetadas e transmitidas pelo *Slow Scan TV* e a presença simbólica do primeiro satélite colocado em órbita, que marca o advento de uma nova perspectiva, de um novo olhar para a história da humanidade. Esta foi uma experiência que, para mim, representava uma conexão com formas imemoriais, mediadas pela "alta tecnologia" da época.

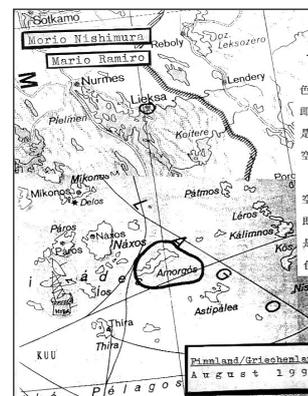
### 4. O CONTEÚDO DE UMA COISA IMPROVÁVEL

Um trabalho ainda menos convencional por mim em conjunto com o artista japonês Morio **Nishimura**, na criação de uma *conexão* entre a Finlândia e a Grécia, no verão de 1992, na qual nenhum tipo de equipamento eletrônico foi utilizado. Intitulado "**Entre o norte e o sul**"<sup>16</sup> essa foi uma experiência verdadeiramente radical nos domínios da telearte, além de introduzir o conceito de uma "estética sem cabo" em plena era de ascensão das redes a cabo no Ocidente. A idéia desse trabalho partiu do conhecimento de que em toda a Ásia existem cerca de 500 "torres" budistas, chamadas *Stupas* onde tradicionalmente

15. "Altamira", Instalação performance de Mario Ramiro, com Lali Krotoszynski (dança) e música de Jack Jackson e Miguel Barella, percussão: Theo Werneck.



"Altamira", sombras e viagem pelo éter.



Mapa mostrando a conexão entre o norte e o sul da Europa.

16. "Entre o Norte e o Sul", uma conexão entre espírito e matéria, trabalho publicado no catálogo "Loma Kitsi", © classe do Prof. Günther Uecker, Kunstakademie Düsseldorf, Alemanha, 1993. Pgs. 38-49. Textos em japonês, português e alemão. Trabalho citado no texto de Ellen Drünnert "Die Welt als Vorstellung: Brasilien als Paradigma neuen Denkens," in *Via Regia*, n. 7 (Thüringen, 1993).

são guardadas relíquias budistas, como um recipiente de ouro e rubis contendo pequenas porções das cinzas que, se acredita, tenham sido do Buda. Este raro composto seria o responsável pela formação de uma rede que, se crê, uniria todas essas torres pela Ásia. Partindo desse mesmo princípio eu e Nishimura planejamos construir um aparelho "transmissor e receptor" feito com elementos muito particulares, uma "antena" tão fantástica quanto aquela dos templos budistas.

Cada um de nós havia planejado uma viagem de verão para os extremos Norte e Sul da Europa, onde iríamos construir uma instalação que teria uma função semelhante daquelas torres budistas e nas quais seriam instaladas as nossas "antenas" de comunicação. Morio Nishimura dirigiu-se para Lieksa, na Finlândia, uma região de paisagem totalmente intercalada por lagos em meio a uma densa floresta. Na mesma época eu segui para a ilha grega de Amorgós, uma entre as tantas ilhas dominadas por rochas e pedras ao sul do mar Egeu. Nessa perfeita oposição entre "negativo" e "positivo" da paisagem (pequenos lagos cercados por florestas ao norte e pequenas porções de terra cercadas por água ao sul), a água surgia como o elemento mais forte de ligação entre os diferentes contextos. Na época eu e Nishimura dividíamos um apartamento às margens do rio Reno, em Düsseldorf, e por isso decidimos construir nossas duas "antenas" contendo as águas do rio no seu interior, que deixava em suspensão um "filamento" feito com fios de nossos cabelos unidos por uma folha de ouro. Este seria o "transmissor-receptor", pelo qual nós iríamos tentar realizar uma troca de imagens num dia e numa hora determinado. A imagem escolhida por cada qual de nós não era, naturalmente, do conhecimento do outro e a maneira que escolhemos para registrar as informações eventualmente recebidas seria por meio do desenho "automático", imagens registradas pelo desenho que no momento estabelecido nos viessem à mente.

Em Lieksa, Nishimura construiu uma instalação-objeto utilizando basicamente a madeira encontrada na região, instalada parte sobre a terra e parte sobre a água. No centro dessa construção ele fixou uma flor de lotus por ele esculpida na qual ficava embutida a sua "antena". Esta flor foi a imagem que ele escolheu para a sua transmissão, da qual eu "percebi" alguns de seus contornos. Na ilha de Amorgós, eu me dirigi a uma montanha de pedra e lá instalei a minha "antena" sobre uma grande rocha utilizada como superfície, para o desenho de uma espada flamejante que eu pretendia "transmitir" para a Finlândia<sup>17</sup>.

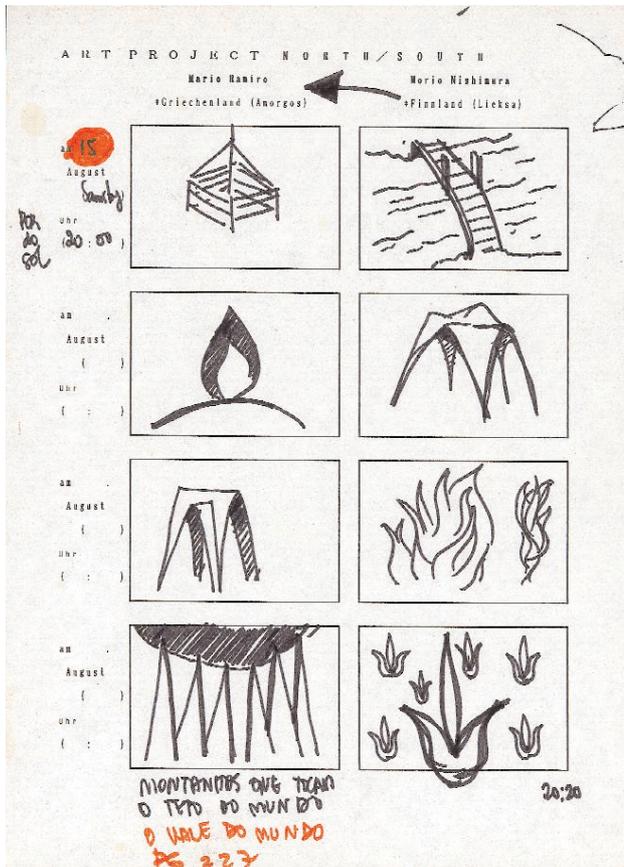
Algumas semanas depois, novamente de volta a Düsseldorf, pudemos comparar os desenhos das imagens, que cada qual de nós havia "recebido mentalmente" e, de um total de oito desenhos que fiz, dois se assemelhavam à forma de um cálice, semelhante à flor de lotus que Nishimura havia me transmitido. De um total de apenas três desenhos feitos por Nishimura, dois deles representavam uma cruz



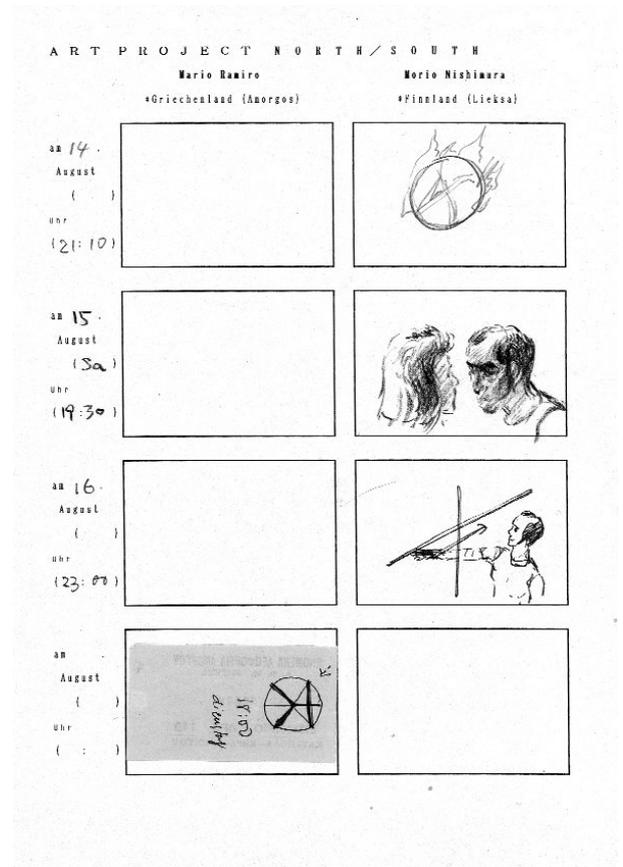
17. Curiosamente cada qual de nós escolheu para esse evento uma imagem que integra o repertório simbólico das duas grandes religiões desse planeta: a espada flamejante, presente no mito da queda do paraíso cristão e a meditativa flor de lotus do budismo.

18. citado por Zielinski, Siegfried. "Von Nachrichtenköpern und Körpernachrichten. Ein eiliger beutezug durch zwei Jahrtausende Medien-geschichte", in Vom Verschwinden der Ferne - Telekommunikation und Kunst, (Köln; DuMont,1990) Pg. 251.

19. McCrone, John (da New Scientist). "Cientistas ainda procuram evidências para a telepatia", Folha de São Paulo, (São Paulo,13/6/1993) pág. 6-14.

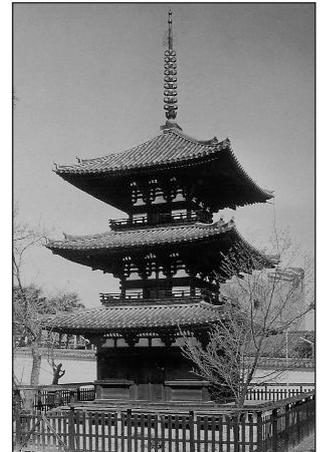


Acima, a instalação na Finlândia e abaixo os desenhos de Ramiro relacionados à flor de lotus.



Acima, a instalação na Grécia e abaixo os desenhos de Nishimura relacionados à espada flamejante

horizontal e um círculo de fogo, semelhante à espada flamejante que eu havia lhe *transmitido*. Certamente, aqui entramos no terreno suspeito das improbabilidades e nos aproximamos por demais ao campo dos fenômenos que continuam despertando o ceticismo de sempre. Mas sabíamos que nessa "prática" não estávamos sozinhos. Encontramos várias referências de práticas telecomunicativas semelhantes, comentadas pelo napolitano Giambattista della Porta, na Europa do século XV<sup>18</sup>, como também de experiências de caráter científico desenvolvidas naquela época nos EUA<sup>19</sup>. Para mim esse trabalho sintetiza diferentes experiências no campo da arte telecomunicativa e, principalmente, na procura de formas de contato com estruturas atemporais, baseadas na sensibilidade e alheias a qualquer tecnologia ou modismos de época.



Templo budista com "antena" contendo as cinzas do Buda.

## 5 ESCULTURAS DE LEVITAÇÃO MAGNÉTICA

Paralelamente aos trabalhos telecomunicativos, eu realizei, entre 1986 e 1991, duas séries de esculturas que partiam de dois pressupostos básicos. O primeiro era o de "libertar a escultura da base" por meio de um sistema de levitação eletromagnética e o segundo pressuposto, era o de prolongar o volume do objeto no espaço para dimensões normalmente invisíveis. A idéia de colocação de um objeto num estado de total imponderabilidade, ou seja, "livre" da ação da gravidade é algo inquietante, que nos confronta com enormes limitações, até hoje existentes para isso. O homem sempre encontrou grandes obstáculos para poder vivenciar integralmente a tridimensionalidade. Flusser comenta num de seus livros que o velho sonho de



"voar como pássaro" alimentado por nossos antepassados equivalia a "ver o mundo de cima e transpor obstáculos invencíveis" (. . .). Há, no entanto, outra carga do sonho "voar como pássaro" que os nossos antepassados sentiam sem tê-la salientado claramente. A de ultrapassar a bidimensionalidade. O fato de sermos prisioneiros da bidimensionalidade não é comumente reconhecido. Temos a ilusão de que os nossos movimentos ocorrem nas três dimensões do espaço. Na realidade, entretando, a nossa condição terrena nos condena ao plano (à superfície da Terra). Apenas as nossas mãos nos oferecem abertura para a terceira dimensão (. . .). Voar como pássaro é poder utilizar o corpo todo como se fosse mão, poder movimentar-se inteiramente dentro do espaço". (Flusser, 1989:)



acima "Gravidade Zero", abaixo, detalhe da levitação.

No livro "The first man on the moon", de H. G. Wells, o personagem Dr. Cavor descobre uma substância a que chamou de "Cavorita", com a capacidade de bloquear a influência da gravidade. Com ela, ele construiu um foguete que o levou à Lua. Essa substância,

sugere-se, teria massa negativa, de tal maneira que cairia para cima em vez de para baixo (*apud* Clarke, [1962] 1970: 71). Esta ficção foi “confirmada” décadas depois pelos relatos de um laboratório de pesquisas de uma universidade inglesa que, ao final de 1970, havia recebido de Cabo Canaveral algumas amostras lunares. Um destes pedaços repousava sobre uma mesa à espera de ser examinado. Por inadvertência, um dos pesquisadores deslocou essa pedra lunar, de cor esverdeada, aproximando-a de uma proveta de mercúrio. Imediatamente ele constatou a subida do nível do metal líquido. Quando a pedra era afastada, a coluna baixava, o que evidenciava a sua influência sobre a gravidade. Esse efeito *lunático* de alguma maneira ilustra um ensinamento proveniente da física de que um corpo só é pesado quando se acha na vizinhança de um outro corpo que o atrai. Esse fenômeno da atração seria ocultado pela nossa linguagem, “que coloca numa pedra a causa do peso que reside fora dela”. Enfim, a palavra peso indica uma relação entre dois corpos e não a natureza de um deles. Como escreveu Arthur Clarke, “sabemos tão pouco a respeito da gravitação que nem sequer estamos seguros que ela se propaga pelo espaço numa velocidade definida - como ondas de rádio ou de luz - ou se está “sempre aí” [. . .] A gravidade parece completamente diferente das outras forças, que podem ser geradas de muitas maneiras e são livremente conversíveis. Na verdade, a maior parte da tecnologia moderna é baseada nestas conversões, a do calor em eletricidade, a da eletricidade em luz, e assim por diante. No entanto, não podemos gerar de modo algum a gravidade”<sup>20</sup>. A busca pelo controle da gravidade ainda hoje é encarada com ceticismo em certos meios científicos. Sonhos como os de um gravitador parecem ocorrer mais constantemente no cinema, nas histórias em quadrinhos e na literatura de ficção científica do que na realidade movida a motores de explosão, em que ainda vivemos.

No estado de levitação o fascinante não é apenas a condição de permanência de um corpo pairando no ar, mas principalmente a revelação da ausência de qualquer forma de sustentação da matéria no espaço; algo que é inerente aos estudos da escultura, relacionados ao clássico problema do pedestal<sup>21</sup>. Foi primeiramente num trabalho de 1986, intitulado “**Gravidade Zero**”<sup>22</sup>, que tais questões começaram a tomar forma no contexto da minha produção. Tecnicamente esse trabalho se resume a uma estrutura de madeira, latão e vidro, na qual um eletroímã regulado por um fotosensor permite manter pequenos objetos metálicos flutuando no espaço. Um mecanismo fotoelétrico serve como sensor de posição, controlando a intensidade de um campo magnético, utilizado para contrabalancear a ação da gravidade sobre o objeto suspenso. Um feixe de luz passa pela parte superior do objeto, atingindo um sensor fotoelétrico, que aciona um amplificador, ligado ao eletroímã. Se o objeto começa a cair, o fotosensor receberá mais luz e com o auxílio do amplificador,



“Gravidade Zero”, detalhe do movimento de levitação.

20. Arthur Clarke. “**Perfil do Futuro**”. Petrópolis, RJ: Vozes [1962] 1970: 64.

21. uma das primeiras e mais importantes análises desse problema, publicada já nas primeiras décadas do séc. foi escrita em 1929 por Moholy-Nagy em seu livro da Bauhaus “**von material zu architektur**” (Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1968).

22. trabalho apresentado pela primeira vez na mostra A virada do século XX, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. Ver Ramiro, Mario. “**Gravidade Zero, uma nova dimensão para o Objeto**,” in A virada do século XX, (São Paulo: Ed. Perspectiva e Secr. do Estado da Cultura, 1987: 107-111. Cerva, Leão. “**A escultura liberta da base**”, Folha de São Paulo, Ilustrada, 30/11/86.

aumentará a força magnética sobre o objeto, levantando-o novamente para o ponto de equilíbrio. Se ele subir demais, ocorre o contrário: a quantidade de luz que atinge o sensor diminui, diminuindo também a corrente da bobina. Como resultado o objeto desce novamente ao ponto de equilíbrio. Longe dos condicionamentos da gravidade tais objetos poderiam assumir as mais estranhas e imaginativas configurações, aproximando-se do velho sonho das vanguardas históricas de “libertar a escultura da base”.

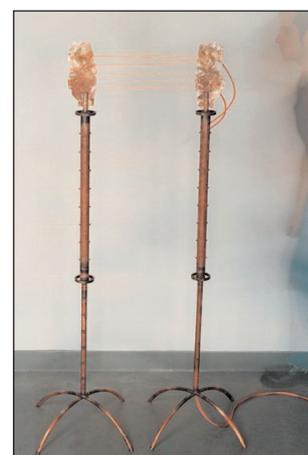
## 6. ESCULTURAS DE AURA QUENTE

“Campo de Força” é o nome de outra série de esculturas elétricas que se caracterizam por uma fonte de irradiação de calor instalada em sua estrutura material. A idéia de um campo de força, tal como certamente se originou na ficção científica, é algo que nos remete à idéia de um corpo cercado por uma barreira de energia (normalmente invisível) que o protege do contato com elementos estranhos. Algo que encerra também a idéia de perigo e de proibição. Como todo volume tridimensional, estas esculturas são definidas espacialmente por sua altura, largura e profundidade, da mesma forma que sua plasticidade “é definida esteticamente pelos materiais empregados na sua construção e pelo tratamento a que se submeteram”<sup>23</sup>. No entanto elas apresentam algo mais que o nosso olhar não pode perceber em sua quase soberania. As ondas de calor, irradiadas pelas resistências elétricas, “modelam” o espaço ao redor do objeto por meio de turbulências produzidas na atmosfera. Esta “modelagem” do espaço pelo calor define um outro volume ao redor do objeto, cuja presença para nós é normalmente invisível. Ao contrário de outras esculturas, tradicionalmente definidas por um volume visual, nesse trabalho a percepção do volume expandido imaterialmente se dá pelas vias do tato, pelas sensações criadas na superfície da pele através da variação térmica no espaço. Isso permite ao observador sentir a “espessura” do campo irradiado ao redor do objeto (fig. 13). Nesse trabalho as diferentes estruturas feitas em aço, cobre e cerâmica eram consideradas “suportes” para as irradiações de calor, ou “bases” materiais visíveis para “esculturas imateriais invisíveis”. Essas esculturas ansiavam por um prolongamento na superfície da fotografia, uma vez que a imagem seria o meio mais imediato para revelar a existência desses “volumes imateriais”. Isso coincidia com o enunciado “do mais avançado dos estágios da evolução da escultura”, descrito por Moholy Nagy, o dos “volumes virtuais”, determinados pela luz e pela velocidade de registro de suas qualidades<sup>24</sup>.



“Campo de Força”, aço e resistência elétrica, 1993.

23. Moholy-Nagy, ob. cit.



“Campo de Força”, cobre, mica e resistência elétrica, 1993.

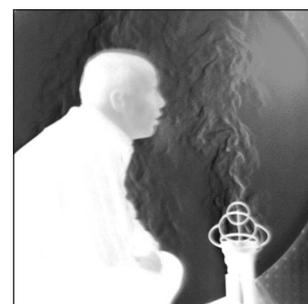
24. Moholy-Nagy, ob. cit.

## 7. LASERGRAMAS E SCHLIERENFOTOGRAFIA

Quando me mudei para a Alemanha, no final de 1991<sup>25</sup>, pude dar início ao trabalho sistemático de registro fotográfico das irradiações de calor produzidas pelas esculturas térmicas. A medida que as pesquisa em Düsseldorf e, mais tarde, em Colônia se desenvolviam o foco do trabalho deixou de se concentrar apenas na questão da “escultura imaterial” irradiada no espaço para se voltar ao registro da própria atmosfera transparente. A atmosfera pode ser vista como um volume gigantesco que preenche todos os espaços que conhecemos sobre a Terra e toda fotografia realizada com uma câmera convencional traz, por assim dizer, um registro da transparência desse volume que inalamos, absorvendo constantemente parte de sua massa gasosa. Pela técnica da *Schlierenfotografie* (que poderia ser traduzida como a ótica dos meios inhomogêneos), torna-se possível o registro dos fenômenos ocorridos na atmosfera em torno dos corpos aquecidos. A nossa presença no espaço, enquanto espécie de sangue quente, produz essas turbulências no ar que se definem pela *Schlierenfotografie* por meio de linhas sinuosas que se desprendem do corpo. Baseada no princípio óptico desenvolvido pelo físico alemão August Toepler<sup>26</sup>, a *Schlierenfotografie* permite o registro dos desvios que a luz sofre ao passar por uma área de ar quente, por diferentes gases ou ainda ao atravessar materiais transparentes. Nesse trabalho, desenvolvido nos laboratórios de laser e fotografia da Escola Superior de Arte e Media de Colônia (Kunsthochschule für Medien Köln), eu utilizei um laser de argônio como fonte luminosa na geração de uma série de imagens, criando o que chamei de “Lasergramas” - fotogramas produzidos pela incidência da luz laser sobre o papel fotográfico colorido. Como foi utilizado papel fotográfico colorido para ampliação de negativos, as cores resultantes da ação do laser sobre esse papel eram, as complementares à cor original da luz. Dessa forma com o laser na faixa da luz verde o que se obtinha era uma escala de tons magentas e avermelhados; da mesma forma quando a luz incidente sobre o papel fotográfico era azul o resultado era imagens com variações entre o amarelo, o laranja e o vermelho. Isso resultou numa série de trabalhos com cores muito intensas que deram origem à uma primeira série de Lasergramas intitulada “**Light turbulences**”.

Esse trabalho marca também o surgimento de uma temática que se distanciava enormemente da idéia original do “Campo de Força”. Ao contrário de revelar apenas a presença de manifestações invisíveis no espaço, o que surgiu nesta série de laserfotografias foram imagens de corpos em movimento de ascensão e queda em meio às chamas, inspiradas num dos *Cantos* de William Blake. Nas “*Light turbulences*”<sup>27</sup> a imagem fotográfica já não era apenas um registro de algo inapreensível ao olhar. Ela havia se tornado um meio para a construção de uma narrativa simbólica sobre os pontos altos e

25. iagem favorecida pelo programa de bolsas de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) - CAPES, para desenvolvimento do projeto “Campo de Força” junto à Kunstakademie Düsseldorf, sob a orientação da Prof. Nan Hoover. Essa bolsa me foi concedida graças ao apoio dos Profs. Vilém Flusser († 1991), Walter Zanini e Gottfried Jäger.

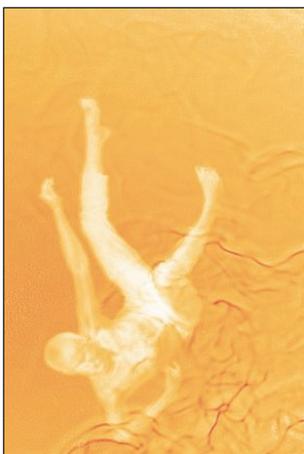
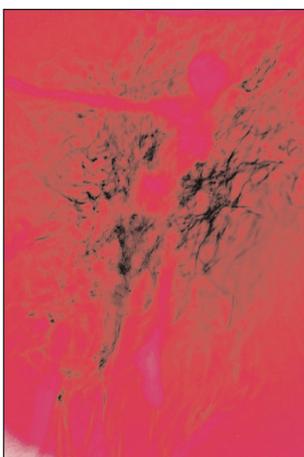


Schlierenfotografia, 1995

26. Toepler, August. “*Beobachtungen nach einer neuen optischen Methode*” (Bonn: Cohen, 1894). Ver também in Ostwalds Klassiker des exacten Wissenschaften, N. 157 (Leipzig, 1906). O aprofundamento do método foi realizado posteriormente por Schardin, Hubert. “*Die Grundlagen einer exakten Anwendung und quantitativen Auswertung der Toeplerschen Schlieren methode*” (Berlin, 1934).

27. “*Licht ablenkung /Light turbulences*”, Galeria Hame-Diehl e Schönnenbeck, Düsseldorf, 1995 (mostra individual). Hologramas e Laserfotografias, curadoria de Dieter Jung, Galeria Canizares (Salvador: Goethe-Institut, 1995). “*Panorama da Arte Brasileira*”, curadoria de Ivo Mesquita, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995 e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996. *Spektakel*, (Münster: Kunsthausgalerie, 1997). “*Correntes Alternadas*”, Instituto Cultural Brasileiro em Berlin, 1997

baixos da existência humana. O calor havia deixado de ser simplesmente representado como uma propagação de ondas no espaço para readquirir a simbologia do fogo. E como tal ele se manifesta numa natureza dualística: ora ele é tratado como o fogo da purificação, o fogo da vida; ora como o fogo da punição, das chamas que destroem. Numa segunda série de trabalhos iniciada em 1996, eu passei a investigar as possibilidades da *Schlierenfotografia* produzida com uma fonte de luz branca convencional. Se antes pelos Lasergramas era possível apenas o registro das sombras dos objetos, agora é possível revelar toda uma realidade material, colorida e volumétrica nas imagens.



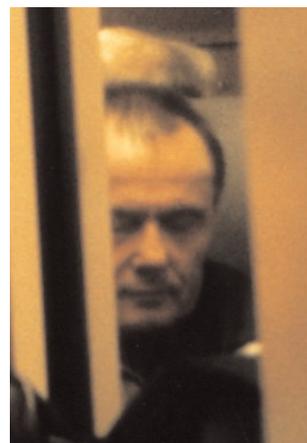
Acima, dois Lasergramas. "Ascensão magenta" e "Queda Amarela", 2006

Lasergrama em negativo p/b, mostrando as irradiações de calor a partir de corpo aquecido.

Acima, detalhe do Schlierenfilme e abaixo, "le champ du force", Schlierenfotografia, 2007

## 8. SONÂMBULOS

Durante anos eu viajei de trem pelo trecho entre as cidades de Düsseldorf, onde eu morava, e Colônia, onde realizei o curso de mestrado ao longo de três anos. Separadas por uma distância de cerca de 30 Km, o percurso diário entre as duas cidades era feito normalmente nas primeiras horas da manhã e tarde da noite. Como em qualquer lugar do mundo os passageiros, nesses horários, estão inteiramente entregues à força do sono e era muitas vezes possível, especialmente à noite, encontrar fileiras inteiras de passageiros cochilando. Ainda numa fase pré-digital, utilizei uma câmera carregada com filmes para registrar, de forma a mais dissimulada possível, aquelas pessoas ao meu lado, ou à minha frente, que se entregavam a essa curiosa prática de dormir e se locomover ao mesmo tempo<sup>28</sup>. Algo que podemos identificar como um sonambulismo sobre rodas e sobre trilhos; um estágio de vigília, tão estimado pelos surrealistas na sua busca de um acesso mais direto às fontes do inconsciente. Um grupo de fotografias desses “Sonâmbulos” foi montado na forma de um *livro de artista*, acompanhadas apenas pelo título e pelas informações sobre os trechos de viagem, sem qualquer outro tipo de texto que pudesse “explicá-las”. Este trabalho foi realizado no ano de 1999 e finalmente editado como livro de artista no ano de 2003, em São Paulo.



## 9. DESBABELIZADOR: OUTRA REDE SEM CABO

Esse trabalho enfoca a construção de uma série de pequenas esculturas feitas com material plástico reciclável, coletado junto às usinas de reciclagem e também junto aos amigos. A construção de pequenas torres de plástico é feita pelas combinações possíveis entre formas e cores da matéria prima empregada (tampas plásticas de produtos de consumo), no encontro de estruturas inusitadas, associadas a modelos arquitetônicos. Cada pequena torre tem o seu peso alterado pela inserção de uma peça de chumbo no seu interior, além de uma combinação muito especial de materiais: um pedaço de fio de cabelo de uma pessoa amiga e um fio de pêlo do meio peito. Semelhante ao “transmissor-receptor” do trabalho realizado com Nishimura (baseado nas *Stupas* budistas), essa combinação de materiais inseridos nas torres, teria a capacidade de “unificar” todas as diferentes pessoas espalhadas pelo mundo (que colaboraram com seus cabelos para esse trabalho), para além das barreiras da língua e das fronteiras geográficas. Daí o título da obra, inspirado em grande parte na passagem bíblica que narra o “Pentecostes”, quando os apóstolos teriam recebido uma língua de fogo sobre suas cabeças e passaram a compreender e a falar uma variedade de línguas e dialetos daquele tempo. Assim o “Desbabelizador” seria um

29. “Incerteza criativa” é um dos gestos característicos da atividade criativa, ao procurar relacionar duas ou mais coisas entre si. Seja considerada espacialmente ou linearmente (como no trabalho com textos), o gesto que procura posicionar um elemento exatamente em relação a outro, primeiramente analisa a pertinência de uma combinação, para depois retirá-lo dali, colocá-lo em outra posição, recolocá-lo de volta na posição inicial e assim por diante. Assim, a partir dessa sucessão de operações aparentemente incertas e indecisas, a precisão é encontrada.

“aparelho” com a capacidade simbólica de retroceder ao tempo mítico anterior à construção da Torre de Babel. Este trabalho foi apresentado primeiramente no ano de 2001 em Porto Alegre e mais tarde acompanhou a obra apresentada no Panorama da Arte Brasileira no MAM de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia.

## 10. CINE-ROBOTICISMO: UM ROBÔ MANIPULA O INVISÍVEL

Uma nova experiência escultórica vai ocorrer no contexto de minha produção com o trabalho intitulado “Cine-Roboticismo”, uma instalação que relaciona um robô industrial com as pequenas esculturas em forma de torre, dispostas ao seu redor sobre dois móveis de madeira. Apresentado pela primeira vez na galeria Obra Aberta, em Porto Alegre (2001) e depois no “Panorama da Arte Brasileira”, 2001/2002. O robô faz uma alusão à “pura presença do movimento” num ambiente dominado por esculturas “só aparentemente estáticas”. Tal como aconteceria num xadrez tridimensional, o autômato constantemente desloca um grupo de esculturas de suas posições para outras, criando uma coreografia altamente rítmica, executada por *movimentos precisos* mas por vezes também aparentemente *indecisos*. De forma semelhante ao que o artista realiza, os movimentos do robô parecem gravitar, muitas vezes, entre decisões e indecisões, ao trocar uma escultura de lugar com outra, ou ainda quando parece manipular certos objetos inexistentes - como se estivesse ordenando magicamente as coisas ao seu redor. Os gestos coreografados com traços de *incerteza criativa*<sup>29</sup>, faz com que o robô pareça inseguro ao se aproximar de uma escultura, retirá-la de sua posição e transferi-la pelo espaço até uma outra posição.

O “Cine-Roboticismo” é, segundo a minha maneira de ver, uma homenagem à simples contemplação do movimento - uma homenagem aos primeiros tempos do cinema sem história. Programada de forma que seus movimentos percam a mera repetitibilidade que caracteriza sua função original, os movimentos do robô conseguem despertar no público o interesse pela simples contemplação de seus gestos e seus ritmos. Se o som e o movimento são o que mais fortemente caracterizam a nova arte do início desse século - fortemente representada pelo vídeo e pela arte digital - de forma alguma nos garante conquistar a atenção dos olhares do público. No entanto as exposições públicas desse trabalho demonstram o quanto o “Balé mecânico” (Léger), executado por um autômato ainda parece exercer um fascínio aos olhos de quem o observa. O movimento adquire aqui um novo valor, um valor de *realidade física animada*, extremamente diferenciado da realidade virtual do mundo *pixelgrafado* digital.



Montagem de uma torre com a colocação dos fios de cabelo, pelos do corpo e chumbo.



“Torre”, plástico, chumbo e cabelos, 2000.



Robô ordena torres ao seu redor. MAM, São Paulo, 2001. Abaixo, ponto de vista da câmera instalada nas garras do autômato.

## 11. PESCARIA: UMA GRAVURA QUE SE TRANSFORMOU EM MICROFONE

Esse projeto recupera grande parte de minha experiência no campo da arte telecomunicativa, agora aplicada à produção de uma gravura-objeto. Em novembro de 2002 foi finalizada uma primeira versão da obra intitulada 'Pescaria' - uma gravura feita sobre uma placa de circuito impresso (fenolite recoberto de cobre) e cuja gravação foi realizada pelo método tradicional da água-forte. Na superfície de cobre desta placa foi gravado um circuito e sobre ele montados um conjunto de componentes eletrônicos que, alimentados por uma pequena bateria, a transformaram num microfone sem fio. Dessa forma, era possível, por meio dessa gravura, produzir interferências na recepção de um rádio comum sintonizado na frequência FM. Esse trabalho, desenvolvido para o "Clube da Gravura" do Museu de Arte Moderna de São Paulo, teve uma tiragem de 60 exemplares, e a "Pescaria" do título, se refere à busca que o operador da "gravura-microfone" deve empreender até encontrar uma frequência que ele poderá invadir com seu pequeno transmissor. É o que se conhece normalmente como "transmissor pirata". Em 2005 produzi uma nova série deste trabalho, dessa vez para uma mostra no Itaú Cultural, em que seis diferentes transmissores foram instalados num espaço, acompanhados de seis aparelhos de rádio. Ao público era oferecida a possibilidade de provocar uma polifonia com essa obra, se no caso, de em algum momento seis diferentes visitantes se colocassem a emitir sons pelas "gravuras".



"Pescaria", chapa de fenolite, componentes eletrônicos, e bateria. 2003.

## 12. PALÁCIOS: UMA RELEITURA DA OBRA DE MESTRE MOLINA

Em outubro de 2007 o SESC da Av. Paulista organizou uma mostra intitulada "Molina Remix" para a qual foram convidados sete artistas<sup>30</sup> para realizar uma releitura da obra de Mestre Molina, um artista de origem popular, do interior de São Paulo, que se notabilizou pelo trabalho de construção de *bancadas* que representam diferentes ambientes de trabalho, como uma marcenaria, uma serralheria, uma fábrica de farinha etc. Engenhosamente animadas por meio de motores e correias de transmissão, a obra de Molina se constitui num raro exemplo de "arte cinética popular" na história das artes plásticas do Brasil. Entre todas essas bancadas, uma delas me chamou a atenção de imediato, pelo seu título e pela sua temática. Intitulada *Palácio dos Fantasmas* (1984), nessa bancada vemos uma construção de três andares, tendo uma espécie de garagem ou porão na parte de baixo e uma construção menor no telhado, sobre a qual voam, em círculos, duas bruxas com suas vassouras. Em cada andar deste edifício existem três janelas das quais surgem, aos pares, fantasmas,



"O Palácio dos Fantasmas", Mestre Molina, 1984

30. Arnaldo Pandofo, grupo Caixa de Imagens, Eduardo Srur, Jum Nakao, Lali Krotoszynski, Mario Ramiro e Renzo Assano.

esqueletos, demônios, caveiras e máscaras de aspecto assombroso, que se lançam em direção ao espectador. Na garagem ou porão deste edifício de n. 1570, seis personagens jazem mortos ao lado de dois caixões - um fechado e outro que se abre, mostrando uma figura que tenta se levantar de dentro dele.

Sobre esta *Geringonça* (termo que o Mestre Molina empregava para designar suas bancadas cinéticas) já foi escrito que “um complexo jogo de roletas, roldanas e enormes carretéis instalados na parte traseira de uma espécie de armário, provoca movimentos nos componentes, fazendo cabeças aparecerem e desaparecerem nas janelas do prédio; um defunto tenta sair do caixão, outro tenta levantar-se do chão. Aqui o mecanismo de montagem e impulsão é tão interessante quanto a própria Mesa”<sup>31</sup>.

### O Palácio: quatro releituras em uma instalação

A releitura do “Palácio dos Fantasmas” foi feita pela escolha de quatro elementos, extraídos da obra original e submetidos a uma reinterpretação da minha parte. Com eles eu pude recriar aquilo que chamei de “Palácio”:

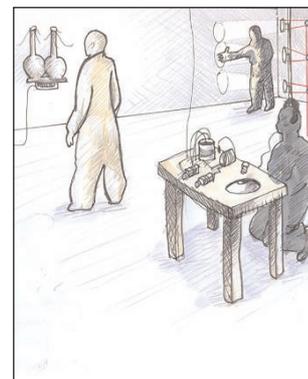
**As nove janelas** dos três andares da construção original foram traduzidas por nove lupas de diferentes diâmetros e diferentes pontos focais, agrupadas num canto da sala, produzindo pequenas projeções luminosas numa parede mantida sob penumbra. Essas “janelas” luminosas se tornavam “animadas” quando algum visitante se movimentava no extremo oposto da sala, projetando suas sombras invertidas nas imagens sobre a parede.

**As Duas bruxas** que voam sobre o “Palácio dos Fantasmas” se transformam em duas garrafas de vidro, cada uma com uma pequena cabaça que lhes servia de tampa, prendendo longos fios de cabelo que levitavam ao seu redor, devido às turbulências atmosféricas produzidas por um aquecedor de ar.

**Os sons das engrenagens** dessa *Geringonça* representam, no contexto dessa obra, os sons de “outras esferas”, assim como as “25 almas” representam as imagens de “assombrações vindas do além”. Portanto fui buscar uma sonoridade que, ao contrário dos sons mecânicos da bancada do Mestre Molina, tem sua origem numa “aparelhagem” que não necessita de nenhuma fonte de energia para produzi-la. O rádio Galena, ao funcionar sem a necessidade de baterias ou corrente elétrica, não deixa de parecer, mesmo nos dias de hoje, um *mistério movido por forças invisíveis*; uma conjunção de materiais que, tal como nos sortilégios mágicos, proporciona vida e movimento àquilo que é inerte e sem vontade própria. O rádio Galena foi montado diretamente sobre uma mesa, ligado a uma antena que se instalava no espaço expositivo e a um fone de ouvido pelo qual os visitantes podiam ouvir uma tênue estação de rádio das redondezas.

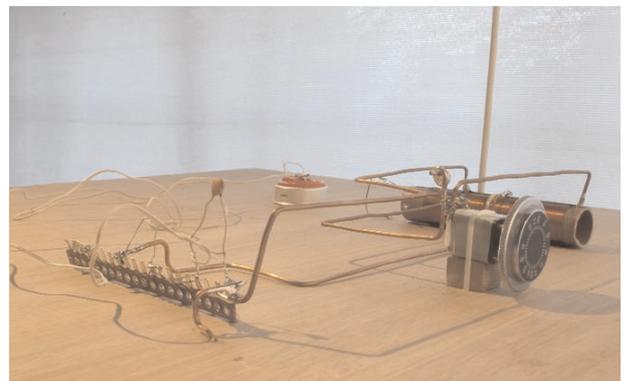
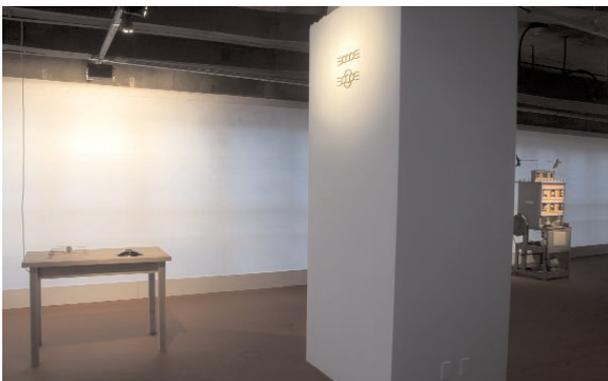
O fantasma que procura sair do caixão no Palácio, nessa

31. Arte Popular nas Geringonças de Mestre Molina (catálogo). São Paulo: SESC, 2003: 148 - 159.



Acima, projeto da instalação. Ao centro, detalhe de algumas das “Nove Janelas”, tripés e lentes. Abaixo, as duas “Bruxas”, vidro, cabelo, madeira e pedra.

releitura ressurge como um “falso holograma”; uma projeção feita de dentro de dois espelhos côncavos que, por uma construção ótica precisa, consegue formar uma imagem virtual no ar, à frente do observador. A ilusão de uma imagem projetada para fora dos espelhos é suficientemente forte para nos convencer de que estamos à frente de uma forma tangível no espaço. Os espelhos, artefatos de demonstração ótica em física, foram pintados exatamente como o caixão do Palácio original, sendo que aqui o defunto conseguiu a projeção para o mundo dos vivos, o que na obra do Mestre Molina era apenas uma ameaça.



Acima e abaixo, vistas da instalação no 4. andar do SESC Paulista.

Acima, o rádio Galena, fixado à mesa que “reproduz” os sons das engrenagens. Abaixo o jogo de espelhos parabólicos do “caixão”

## CONCLUSÃO

Este estudo, em sua primeira parte, apresenta um conjunto de reproduções fotográficas que, reunidas, representam a chamada Fotografia dos Espíritos no Brasil. Essas imagens se prestam, historicamente, a três objetivos principais: - provar a continuidade da vida consciente e individualizada, após a morte; - provar, por outro lado, que grande parte dos fenômenos atribuídos “aos espíritos” seriam produto da capacidade humana, observadas em indivíduos dotados; dar testemunho de prova e fé das muitas manifestações da Virgem, de Jesus e de alguns milagres ocorridos entre nós. A produção da Fotografia dos Espíritos se inicia no contexto histórico do Moderno Espiritualismo nos Estados Unidos e chega ao Brasil como uma prática ligada ao Espiritismo kardecista.

As imagens apresentadas nessa tese foram obtidas em livros, revistas e catálogos, totalizando, no acervo agora formado, centenas de imagens produzidas e publicadas no país ao longo de quase um século - das quais temos aqui apenas uma pequena amostragem. Se essas fotografias surgem e se desenvolvem num primeiro momento, no contexto da religião espírita e da parapsicologia no Brasil, hoje essa prática fotográfica reaparece no contexto das aparições marianas; algo que, segundo nosso entendimento, reatualiza a prática da fotografia dos espíritos. Se no passado essa fotografia se utilizou da estrutura editorial e do grande mercado de livros espíritas no Brasil, colaborando na criação de um “imaginário espírita”, hoje a fotografia milagrosa se utiliza da rede mundial de computadores para revitalizar certas práticas de vivência do sagrado, que pareciam “perdidas” nos ritos Católicos oficiais.

A análise da produção de alguns personagens chaves da história desse gênero fotográfico no Brasil, revela a existência de um conjunto de obras particulares, sendo que muitas não encontram sequer correspondência na literatura do gênero, como a foto de autoria de um “espírito”, que se encontra na coleção do maestro Ettore Bosio.

Do ponto de vista de sua circulação social, até a primeira metade do século XX essas imagens eram vistas quase que exclusivamente nas publicações voltadas para o público espírita mas, nos anos sessenta, a mídia brasileira irá dar um certo destaque para o seu conteúdo, inserindo-as, em grande formato, nas revistas de maior circulação no país. Como resultado disso, uma polêmica foi sustentada durante meses no ano de 1964, colocando frente a frente os representantes espíritas e os jornalistas dos Diários Associados, que levaram para os canais de televisão da época, uma discussão sobre a natureza daquelas fotografias. Por isso podemos arriscar dizer que, já na década de 60, essas fotografias já circulavam na sua “versão eletrônica” para as massas no Brasil.

Em sua segunda parte, a tese procura relacionar uma produção autoral multimídia com certos elementos analisados no estudo da fotografia dos espíritos. Em obras nascidas no contexto de experimentação com as novas mídias, surgem temas diretamente e indiretamente relacionados ao universo analisado na primeira parte da tese.

A série de obras telecomunicativas, que se utilizava criativamente dos meios de telecomunicação emergentes na década de 80, preconizava a desmaterialização da obra de arte, a sua redução a um deslocamento de impulsos eletromagnéticos, sem corpo, sem objeto, numa escala não mais espacial, mas temporal. A superação do uso da tecnologia na realização de obras telecomunicativas, veio a partir de um trabalho conjunto com o artista japonês Morio Nishimura, no início dos anos 90, “fundamentado” nos princípios da telepatia.

A tecnologia, no conjunto dessa produção, vem sendo utilizada para revelar aspectos invisíveis da natureza e isso pode ser identificado como o tema mais recorrente no conjunto da obra. Foi a partir desse programa de trabalho que um princípio óptico, desenvolvido na Alemanha, ao final do século XIX, foi adaptado ao uso da luz laser, para revelar a existência de uma aura quente ao redor dos corpos aquecidos. O trabalho fotográfico foi uma tônica da produção dos anos 90, onde o conhecimento da técnica de processamento fotográfico colorido, permitiu a realização de uma extensa pesquisa no campo da fotografia, que entendo como a principal motivação para o presente estudo.

O paralelismo entre essas duas frentes de ação, o da pesquisa histórica e iconográfica e o da produção artística, reflete não só uma condição pessoal e particularizada de trabalho, mas uma tendência já observada nas últimas gerações, de artistas pesquisadores, envolvidos não só no trabalho de ateliê e estúdio, mas também na pesquisa, especialmente quando vinculados às universidades. Nesse paralelismo, o trabalho de campo, realizado para a pesquisa histórica e iconográfica, acabou por fornecer preciosos elementos que se integram à produção criativa e crítica do artista. Quem ganha com isso são os nossos alunos.

## BIBLIOGRAFIA

### 1 - ESPECÍFICA [ADQUIRIDAS]

ANDRADE, Hernani Guimarães. "Novos rumos à experimentação espírita". São Paulo: Ed. do autor, 1960.

ARADI, Zsolt. "Fenômenos Ocultos". São Paulo: Ibrasa, [1956] 1986.

"A vida fora da matéria". Edição do Racionalismo Cristão. Rio de Janeiro, 1984.

BLACKMORE, Susan J. "Experiências fora do corpo". São Paulo: Ed. Pensamento, [1982].

BRAUDE, Ann. *Radical Spirits: Spiritualism and women's rights in nineteenth-century America*. Bloomington: Indiana University Press, 2001 [1989].

"Coletâneas de Psicografias". São Paulo: Grupo Napoleão Laureano, 1991.

CROOKES, Willian. "Fatos Espíritos". Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, [1874] 1957 (sem imagens).

DÄNIKEN, Erich von. "As aparições". São Paulo: Círculo do Livro [1974].

DOYLE, Arthur Conan. "História do Espiritismo". São Paulo: Ed. Pensamento, 1978.

EISENBUD, Jule. *Fotografo senza obiettivo: L'enigma scientifico di Ted Serios, l'uomo che fotografa col cervello*. Milano: Sugar Editore, 1971. (com fotografias)

EMBOABA, Osmani. "Fenomenologia Mediúnica". Rio de Janeiro: Fed. Espírita Brasileira, 1940.

FARIA, Nogueira de. "O trabalho dos Mortos - o livro do João". Brasília: Federação Espírita Brasileira, 1921, 1990.

FEITOSA, Felon Alves. "Naná, os espíritos e seus fenômenos", Edit. Jocal, 1981.

FINUCANE, Ronald C. *Fantasma: aparições dos mortos e transformação cultural*. Bertrand Editora, 2001 [1996]

FRIZOT, Michel (org). *Das Absolute Auge - Die Formen des Unsichtbaren*. In "Neue Geschichte de Fotografie", Köln: Könemann, [1994] 1998.

GIBIER, Paul & BOZZANO, Ernesto. "Materializações de Espíritos", Rio de Janeiro: Editora Eco, 1976.

GOLDSTEIN, Karl W. "Transcomunicação Instrumental". São Paulo: Ed. Jornalística FE, 1992.

- GUERREIRO, José Carlos. Thomaz: o real inexplicável", 1985
- HERÉDIA, Carlos Maria de. As fraudes espíritas e os fenômenos metapsíquicos. Rio de Janeiro e São Paulo: Vozes, [1930] 1949
- KARDEC, Allan. "O livro dos médiuns ou Guia dos médiuns e dos doutrinadores". São Paulo: Edit. e Encad. Lumen, 1966.
- KASTENBAUM, Robert. "Haverá vida depois da morte?". Rio de Janeiro: Ed. Nórdica [1984] 1989.
- KRAUSS, Rolf H. "Jenseits von Licht und Schatten". Marburg: Jonas Verlag, 1992.
- LEYMARIE, P. G. "Processo dos Espíritas (Procès des Spirités)". Rio de Janeiro: FEB, 1977
- LIMA, Luiz da Rocha. "O Grande investidor". Rio de Janeiro: Educandário Social Lar de Frei Luiz, 1983.
- LOCHER, Theo & HARSCH, Maggy. "Transcomunicação - A comunicação com o além por meios técnicos". São Paulo: Pensamento, [1989].
- LUCAS, Miguel. "Equilíbrio total através da parapsicologia". São Paulo: Almed, 1986.
- LUCAS, Lynette. "Rá - a mentalização positiva de Thomas Green Morton". Rio de Janeiro: Record [1989].
- MACHADO, Mário Amaral. "Os fenômenos paranormais de Thomas Green Morton". Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint, 1984.
- MEDEIROS JR., Geraldo. "Viagem Extrafísica". São Paulo: Forever, 1997
- MILHOMENS, Newton. "O modelo energético do homem - o efeito Kirlian". São Paulo: Ibrasa, [1987] 1988.
- MOSS, Thelma. "O corpo elétrico. Uma viagem pessoal aos mistérios da pesquisa parapsicológica, à bioenergética e à fotografia Kirlian". São Paulo: Cultrix [1979].
- NUNES, Clóvis S. "Transcomunicação. Comunicações tecnológicas com o mundo dos "mortos"". Sobradinho, DF: Edicel, 1990.
- PALHANO JÚNIOR, Lamartine. "Dimensões da Mediunidade: A propósito dos poderes psíquicos da médium Elisabeth d'Espérance". Rio de Janeiro: Celd, 1998.
- PALHANO JÚNIOR, Lamartine. "Experimentações Mediúnicas: a propósito das pesquisas psíquicas de Willian Crookes". Rio de Janeiro: Celd, 1996.
- PALHANO JÚNIOR, Lamartine. "Mirabelli: um médium extraordinário". Rio de Janeiro: Celd, 1994.

PALHANO JÚNIOR, Lamartine e NEVES, Wallace Fernando. "Dossiê Peixotinho - uma biografia do mais famoso médium de materializações do Brasil". Niterói (RJ): Lachâtre Ed., 1997.

PALMÉS, F. M. Metapsíquica e Espiritismo. Rio de Janeiro e São Paulo: Vozes, [1950] 1957

PELLEGRINO-ESTRICH, Robert. "João de Deus: o curador e seus milagres". Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1997.

PEREIRA, Ronan Alves. "Possessão por espírito e inovação cultural. A experiência religiosa das japonesas Miki Nakayama e Nao Deguchi". São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, Massao Ono, 1992.

PEREIRA, Urbano. "Trabalhos post-mortem do Padre Zabeu". São Paulo: Ed. Urupês, 1946.

PLAYFAIR, Guy. "A força desconhecida. Um pesquisador inglês examina os fenômenos paranormais no Brasil". Rio de Janeiro: Ed. Record, [1975].

PAULA, João Teixeira de. "Enciclopédia de parapsicologia, metapsíquica e espiritismo". Vol. I, II, III. São Paulo, Cultural Brasil Ed., 1972.

QUEVEDO, Oscar G. "O que é parapsicologia". São Paulo: Ed. Loyola, 1989 [1969].

RANIERI, Rafael. "Materializações Luminosas - depoimento de um delegado de polícia". São Paulo: Lake, 2003

RANIERI, Rafael. "Forças Libertadoras". Rio de Janeiro: Ed. Eco, 1967

RICKARD, Robert & Kelly, Richard. "Photographs of the unknown". London: New English Library, [1980] 1981.

RINALDI, Sonia. "Contatos interdimensionais: uma investigação científica do fenômeno das vozes e imagens eletrônicas vindas do além". São Paulo: Ed. Pensamento, 1999.

RINALDI, Sonia. "Espírito o desafio da comprovação - pesquisas avançadas em transcomunicação instrumental". São Paulo: Edit. Elevação, 2000.

RINALDI, Sonia. "Transcomunicação instrumental - contatos com o além por vias técnicas". São Paulo: FE Editora Jornalística Ltda, 1996.

RIZZINI, Jorge. "Materializações de Uberaba: Documentário histórico sobre materializações de espíritos e a campanha da revista 'O Cruzeiro' contra o Espiritismo". São Paulo: Nova Luz Editora, 1997.

RIZZINI, Jorge. "Escritores e fantasmas". São Paulo: Edit. Difusora Cultural, s/d.

RODRIGUES, Nelio (col. Marialva Barbosa). "Sonata cósmica - uma vida com Thomaz Green Morton". Rio de Janeiro: Ed. Mandarino, 1995.

ROGO, D. Scott. "Milagres - uma exploração científica dos fenômenos paranormais". São Paulo: Ibrasa, [1983] 1994.

RUFFLES, Tom. Ghost Images: cinema of the afterlife. Jefferson, N. Carolina; London: McFarland & Company, 2004.

SCHÄFER, Hildegard. "Ponte entre o aqui e o além - Teoria e prática da transcomunicação". São Paulo: Ed. Pensamento, [1989].

SCONCE, Jeffrey. "Hanted Media: Electronic presence from telegraphy to television". Durham; London: Duke University Press, [2000] 2005

TOLEDO, Wenefledo. "Passes e curas espirituais". São Paulo: Ed. Pensamento, sd. (com ilustrações)

TOURINHO, Nazareno. "Edson Queiroz, o novo Arigó dos Espíritos". São Paulo: Ed. Correio Fraternal, 1983.

TUBINO, Matthieu. "Um 'fluido vital' chamado ectoplasma". Niterói, RJ: Publicações Lachâtre, 1997.

VOLTA, Ornella. "Guia do outro mundo". São Paulo: Hemus, 1973.

XAVIER, Francisco Cândido & VIEIRA, Waldo. "Desobsessão. Pelo Espírito André Luiz". Brasília: Federação Espírita Brasileira, 1964.

ZIMMERMANN, Zalmino. "Perispírito". Campinas: Centro Espírita Allan Kardec, 2002.

WANTUIL, Zêus. "As mesas girantes e o espiritismo", Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, [1958] 1978.

WANTUIL, Zêus e THIESEN, Francisco: "Allan Kardec - Pesquisa biobibliográfica e ensaios de interpretação". Rio de Janeiro: Ed. Federação Espírita Brasileira, 1980, V. III.

WALSH, William Thomas. "Nossa Senhora de Fátima". São Paulo: Quadrante, 1996.

## **2-COLEÇÕES [ADQUIRIDAS]**

"Assombrações" - col. Mistérios do Desconhecido. Rio de Janeiro: Abril Livros, [1989] 1997.

"As ciências proibidas - Fantasmas: vestígios de outros mundos" - col. Enciclopédia do ocultismo. Rio de Janeiro: Edit. Século Futuro, 1987.

"Encontros Espectrais" - col. Mistérios do Desconhecido. Rio de Janeiro: Abril Livros, [1988] 1992

"Evocação dos Espíritos" - col. Mistérios do Desconhecido. Rio de Janeiro: Abril Livros, [1988] 1996.

"Fronteiras do desconhecido". Seleções do Reader's Digest. Lisboa: Printer Portuguesa, 1983.

Grof, Stanislav e Christina. "Além da Morte: As portas da consciência" - col. Mitos, Deuses, Mistérios. Madrid: Ediciones del Prado, [1980] 1996.

"O mundo do paranormal - a parapsicologia explicada". São Paulo, Editora Três, 1987.

"Viagens Psíquicas" - col. Mistérios do Desconhecido. Rio de Janeiro: Abril Livros, [1987] 1992.

### **3-CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES [ADQUIRIDOS]**

"Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915". Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1995.

"Im Reich der Phantome - Fotografie des Unsichtbaren". Mönchengladbach-Krems-Winterhur: Cantz Verlag, 1997.

"The art of the X files". (introdução de William Gibson). New York: Harper Prism, 1998.

"The disembodied spirit" (curadoria de Alison Ferris). Brunswick, Maine: Bowdoin College Museum of Art, 2003.

"The Disembodied Spirit". The Bowdoin College Museum of Art, 2003.

"Le troisième oeil. La photographie et l'occulte". (catálogo da Maison européenne de la photographie). Paris, Éd. Gallimard, 2004

"Blur of the Otherworldly: Contemporary Art, Technology and the Paranormal," Center for Art and Visual Culture at the University of Maryland, Baltimore County, 2005.

"Le Troisième oeil - la photographie et l'occulte". Exposição na Maison Européenne de la photographie. Paris, novembro 2004 - fevereiro 2005. "The perfect medium: Photography and the Occult". Metropolitan Museum of Art, NY, setembro - dezembro 2005.

"Mystic Truths". Auckland: Auckland Art Gallery, 2007. (curadoria de Natasha Conland).

### **4-BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR [ADQUIRIDA]**

ALMEIDA, B. Hamilton. "O outro lado das telecomunicações: a saga do Padre Landell. Porto Alegre, Sulina/ARI, 1983.

CASTELO BRANCO, Carlos Heitor. "Monteiro Lobato e a parapsicologia". São Paulo: Quatro Artes Ed. 1972.

DUBOIS, Philippe. "O ato fotográfico", Campinas: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. "Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. "Filosofia da Caixa Preta". São Paulo: Hucitec, 1985.

FRADE, Pedro Miguel. "Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura". Porto: Edições Asa, 1992.

GRANJA, Pedro. Afinal, quem somos? São Paulo: Ediciel, 1982.

KOSSOY, Boris. "Realidades e Ficções na Trama Fotográfica". São Paulo: Ateliê Editorial [1999] 2000.

KRAUSS, Rosalind. "O fotográfico". Barcelona: Editions Macula, 1990.

KURYLUK, Ewa. "Santa Verônica e o Sudário - história, simbolismo, lendas e estrutura da imagem 'verdadeira'". São Paulo: Ibrasa, 1994.

MCLUHAN, Marshall. "Os meios de comunicação como extensões do homem [understanding media]". São Paulo, Cultrix [1964] 1979.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. "Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil". Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

SODRÉ, Muniz. "Jogos Extremos do Espírito". Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STOLL, Sandra J. "Espiritismo à Brasileira", São Paulo: EDUSP; Curitiba: Ed. Orion, 2003.

ZWEIG, Stefan. *A Cura pelo Espírito*, in "Obras Completas de S. Zweig, Tomo IV". Rio de Janeiro: Ed. Delta, [1930] 1956.

Vários autores. "O espírito do nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia". São Paulo: Annablume; CISC, 2004.

## **5-ARTIGOS DIVERSOS**

### **Em Jornais**

"Imagem da Virgem 'chora' no Vietnã". Folha de São Paulo, São Paulo: 01/11/2005, pg. A13.

"Estudo ataca datação do Sudário". Estado de São Paulo, São Paulo: 28/01/2005.

“Questão de fé”, Folha de São Paulo, São Paulo: 25/11/2004.

“Suposta aparição de Chico Xavier em foto gera polêmica”. Diário de S. Paulo, São Paulo: 10/01/2004, pag. A1, A7.

“Deputado do PT incorpora espírito na Câmara”. Agora, São Paulo: 29/10/2004, pg. A15.

“Deputado diz ter recebido espírito”. Folha de São Paulo, São Paulo: 29/10/2004.

“Na Índia, alunos dizem que escola é mal-assombrada e ganham folga”. Folha de São Paulo, São Paulo: 28/09/2004.

“Nem o sobrenatural desafia carece dos seriados”. Crítica de Bia Abramo, Folha de São Paulo, 4/12/2005, pg. E9.

“Os fantasmas se divertem - atualmente, as três novelas exibidas pela TV Globo têm espíritos rondando seus afetos e inimigos”, Diário de São Paulo, “Viver”, 24/10/06, pg.1.

“Thematic Investigation: Photography and the Paranormal”, Art Journal, Vol. 62. n. 3, outono de 2003, pgs. 3 - 53.

### **Em Revistas**

“Anuário Espírita, 1981”. Araras, SP: Instituto de Difusão Espírita, 1981, ano XVIII, N. 18.

“Aparições de Espíritos”. *Revista Cristã de Espiritismo* (edição especial). São Paulo: Edit. Vivência, ano 2, n. 06, março/abril 2003. Ver também ano 5, n. 28, 2005.

Brown, Leslie K. “Concerning the Spiritual in Photography”. Photographic Resource Center's. January/February 2004. .

Dixon, Robert. “Where are the dead? Spiritualism, Photography and the Great War”, In *History of Photography*, Vol. 28, N. 3, outono de 2004.

*Espiritismo e Ciência*. São Paulo: Mythos Editora, ano 3, n. 33, s/d.

“Encontro com o outro mundo”. Fatos & Fotos. 03/08/1963. Ano III, n. 131, págs. 16-21.

“Fenômenos de materialização”. O Cruzeiro, 18/01/ 1964, Ano xxxvi, n. 15, págs. 68-80.

“A farsa da materialização”. O Cruzeiro, 01.02.1964, ano xxxvi, n. 17, pgs. 70-81.

“Falsa a Materialização de Uberaba”. O Cruzeiro, 08.02.1964, ano xxxvi, n. 18, pgs. 80-89.

“A ciência esmaga a fraude de Uberaba”. O Cruzeiro, 15.02.1964, ano xxxvi, n. 19, pgs. 8-13.

“A ‘médium’ Otília sem máscara”. *O Cruzeiro*, 22/02/1964, ano xxxvi, n. 20, págs. 100-106.

*Universo Espírita: ciência, filosofia e religião*. São Paulo: Ed. Universo Espírita, ano 3, n. 27, 2006.

“Muito além do jardim”, *IstoÉ*, São Paulo, n. 1599, 24/5/2000.