

RCL

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication
and Languages

53

ISSN 2183-7198

Outono/Inverno Fall/Winter 2020

OS FANTASMAS DA FOTOGRAFIA E DO CINEMA

PHOTOGRAPHY, CINEMA, AND THE GHOSTLY

José Bértolo
Margarida Medeiros
(Eds.)

ic NOVA
INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

N NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication and Languages

— OS FANTASMAS DA FOTOGRAFIA
E DO CINEMA *PHOTOGRAPHY, CINEMA,
AND THE GHOSTLY*
N. 53

Direcção

Editors-in-Chief

Margarida Medeiros

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa

margarida.medeiros@fcsh.unl.pt

Teresa Mendes Flores

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova
de Lisboa e Universidade Lusófona

teresaflores@fcsh.unl.pt

Editores deste número

This issue Editors

José Bértolo

Universidade de Lisboa,
Faculdade de Letras
Centro de Estudos Comparatistas

jlbertolo@gmail.com

Margarida Medeiros

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas.
Instituto de Comunicação da NOVA

margarida.medeiros@fcsh.unl.pt



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative
Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*This work is licensed under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>*

Frequência Frequency

Semestral *bi-annual*

Publicação em acesso livre

Publication in open access

Processo de revisão

Review process

Revisão cega por pares

double blind peer review

ISSN

2183-7198

DOI

<https://doi.org/10.34619/55s6-rw65>

Endereço da Redacção

Journal address

Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida
de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa

E-mail: icnova@fcsh.unl.pt

URL: www.icnova.fcsh.unl.pt

Design

Tomás Gouveia

Capa Cover

Fotografia de Staveley Bulford, 1921

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication and Languages

www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/index

Edições anteriores a 2017 Last issues

www.icnova.fcsh.unl.pt/revista-de-comunicacao-e-linguagens/

**Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT - Fundação para a Ciência e
Tecnologia no âmbito do projeto Ref^aUIDB /
05021/2020**

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Federal University of Santa Catarina) — Portugal
António Fernando Cascais (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Carlos Smaniotto Costa (Lusophone University of Humanities and Technologies) — Portugal
Christoph Breser (Institute of Urban and Architectural History, Graz University of Technology, Graz) — Áustria
Gail Day (University of Leeds) — Reino Unido
Geoffrey Batchen (University of Oxford) — Reino Unido
Jeremy Stolow (University of Concordia, Montreal) — Canadá
João Borges da Cunha (Lusophone University of Humanities and Technologies) — Portugal
John Tagg (University of Binghampton) — EUA
Jorge Ribalta (Independent researcher) — Spain
José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
José Gomez-Isla (University of Salamanca) — Espanha
José Pinheiro Neves (University of Minho, Institute of Social Sciences) — Portugal
Luis Deltell Escolar (Complutense University of Madrid)
Michelle Henning (University of Liverpool) — Reino Unido
Maria Augusta Babo (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Maria Lucília Marcos (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Maria Teresa Cruz (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Michiel de Lange (Media and Cultural Studies, Utrecht University, Utrecht) — Holanda
Michelle Henning (Universidade de Liverpool) — Reino Unido
Philippe Dubois (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — França
Steve Edwards (Birbeck College, University of London) — Reino Unido
Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — França
Tom Gunning (University of Chicago) — EUA
Ulrich Baer (New York University) — EUA
Victor del Río García (University of Salamanca) — Espanha

CONSELHO CONSULTIVO — N.53

ISSUE 53 — ADVISORY BOARD

Amândio Reis (CEC/Universidade de Lisboa) — Portugal
André Silveira (Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Cecilia Mello (Universidade de São Paulo) — Brasil
Clara Rowland (Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Daniel Ribas (Universidade Católica do Porto) — Portugal
Ehler Voss (Universidade de Bremen) — Alemanha
Elisabete Marques (ILCML/Universidade do Porto) — Portugal
Geoffrey Batchen (Universidade de Oxford) — Reino Unido
Guillaume Bourgois (Universidade de Grenoble) — França
Humberto Brito (Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Jean-Pierre Montier (Universidade de Rennes) — França
Jeffrey Childs (Universidade Aberta) — Portugal
Jeremy Stolow (Universidade de Concordia/Montréal) — Canadá
Jimmy McRoy (Universidade de Wisconsin) — EUA
João Luz (Instituto Politécnico de Tomar) — Portugal
Júlia Garraio (Centro de Estudos Sociais/Universidade de Coimbra) — Portugal
Luis Mendonça (ICNOVA/Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Maria Irene Aparício (Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Maria Lucília Marcos (Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Michelle Henning (Universidade de Liverpool) — Reino Unido
Murray Leeder (Universidade de Manitoba) — Canadá

Neil Matheson (Universidade de Westminster) — Reino Unido
Nélio Conceição (IFILNOVA/Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Nelson Araújo (Escola Superior Artística do Porto) — Portugal
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior) — Portugal
Raquel Schefer (CEC/Universidade de Lisboa) — Portugal
Rita Novas Miranda (Universidade de Nanterre) — França
Rosana Monteiro (Universidade de Goiás) — Brasil
Sandra Vieira Jürgens (IHA/Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Sérgio Dias Branco (Universidade de Coimbra) — Portugal
Stefanie Baumann (IFILNOVA/Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Susana Lourenço Marques (Universidade do Porto) — Portugal
Susana Martins (IHA/Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Temenuga Trifonova (Universidade de Nova Iorque) — EUA
Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle — Universidade de Paris III) — França
Teresa Mendes Flores (Universidade Nova de Lisboa/Universidade Lusófona) — Portugal
Victor Flores (Universidade Lusófona) — Portugal
Victor Fan (King's College) — Reino Unido

Coordenação electrónica

Technical staff

Patrícia Contreiras

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal

patriciacontreiras@fcsb.unl.pt

A Revista de *Comunicação e Linguagens*
(ISSN: 2183-7198) está incluída nos catálogos
LATINDEX e ProQuest / CSA (Cambridge
Scientific Abstracts).

The Journal of Communication and Languages
(ISSN: 2183-7198) is index in LATINDEX
and ProQuest/CSA (Cambridge Scientific
Abstracts).

ÍNDICE INDEX

- 7 José Bértolo & Margarida Medeiros
15 *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma breve introdução*
Photography, Cinema, and the Ghostly: a short introduction

ARTIGOS ARTICLES

- 23 Anthony Winslow Enns
Preserving the Dead: Postmortem Photographs and Funeral Practices in 19th-Century America
- 39 Mei Gao
Between Ontology and Hauntology: Magic Realism in Contemporary Chinese Cinema
- 57 Murray Leeder
The Scene of Haunting in Silent Adaptations of A Christmas Carol
- 73 Robert George White
Ghosts beneath the Surface: Remnants and Revenants of Palestine in the Cinema of the Interior
- 93 Fernando Guerreiro
“O Fantasma é o Futuro do Homem” — Da Espectralidade das Imagens no Cinema de Kiyoshi Kurosawa: Kairo (2001)
- 109 Dulce da Rocha Gonçalves
De Geest van Maju: The Ghost Lecture in the Netherlands
- 132 Sara Castelo Branco
A Lanterna Mágica nas Obras de Renato Ferrão e Francisco Tropa: Da Reprodução à Apresentação
- 150 Gianmarco Bocchi
Photographic Encounters with (In)visible Mothers in Roland Barthes’ Camera Lucida, W. G. Sebald’s Austerlitz and Erri de Luca’s Non ora, Non qui
- 168 Benjamim Picado
O Fantasma da Teoria: O que Significa “Ver-através” de Fotografias?
- 188 Josh Grant-Young
“To Look at Oneself and All the While See Nothing”: Haunting, Testimony and Mediated Memory in I Am the Pretty Thing That Lives in the House
- 206 Ricardo Vieira Lisboa
Bostofrio: A Recusa Fotográfica como Evocação

- 220 Marisa Mourinha
Haunted Tapes, Killer Copies: Cinematic Ghosts in Ringu and The Ring
- 237 Pedro Florêncio
Caindo no Real: Notas sobre Welfare, de Frederick Wiseman
- 254 Luciana Martinez
Fantasma à Deriva: Travessias da Escravidão rumo ao Brasil Contemporâneo

RECENSÕES BOOK REVIEWS

- 272 Pierre Jailloux
Zernik, Clélia et Eric Zernik. 2019. *L'Attrait des fantômes*. Crisnée: Yellow Now.
- 275 Diogo Ferreira
Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- 281 Elisabete Marques
Guerreiro, Fernando e José Bértolo (ed.). 2019. *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*. V.N. Famalicão: Húmus.
- 284 Madalena Miranda
Peraica, Ana. 2019. *The Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-Digital Photography*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Os Fantasma da Fotografia e do Cinema: uma breve introdução

JOSÉ BÉRTOLO

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
Centro de Estudos Comparatistas
jlbertolo@gmail.com

MARGARIDA MEDEIROS

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas. Instituto de Comunicação da NOVA
margarida.medeiros@fcsb.unl.pt

Com algumas excepções que complexificam a regra, entre as quais os filmes de animação, o *medium* do cinema possui uma matriz fotográfica. No seu célebre artigo sobre a “imagem fotográfica”, André Bazin discute a “objectividade essencial” (2002,13) comum às artes do cinema e da fotografia. Contudo, a esse substrato fotográfico o cinema acrescenta o tempo e o movimento, aproximando-se de uma ideia de espectáculo que remonta a meios e formas mais antigos, tais como a Lanterna Mágica e a Fantasmagoria. O cinema inscreve-se, assim, de forma determinante, numa história dos *media assombrados*, e o lugar que ele ocupa nesta história foi investigado e caracterizado por Laurent Mannoni no seu ensaio seminal, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, por meio de uma detalhada e convincente escavação dos antecedentes espectrais do cinema (Mannoni 1999).

Menos de um ano após a primeira projecção pública de filmes dos irmãos Lumière, em Dezembro de 1895, Georges Méliès, um ilusionista tornado *cinéasta* (numa altura em que ideias de autoria ainda estavam longe de ser associadas à prática cinematográfica), começa a explorar as potencialidades mágicas e oníricas que encontra neste novo meio de representação, concebendo filmes de temática fantástica, povoados de situações e criaturas sobrenaturais. Desta galeria de seres fabulosos, o fantasma revela-se, desde logo, uma das mais notórias, em obras marcantes entre as quais se contam *Le Manoir du diable* (1896) e *Le Château hanté* (1897).

O fantasma tornar-se-ia uma figura recorrente na história do cinema, do século

XIX aos nossos dias e um pouco por todo o mundo. A sua presença faz-se sentir sobretudo no cinema de horror, do período mudo (*Körkarlen*, de Victor Sjöström, 1921) à Netflix (*I Am the Pretty Thing That Lives in the House*, de Osgood Perkins, 2016), do *mainstream* (*Poltergeist*, de Tobe Hooper, 1982) ao cinema de autor (*Schalken the Painter*, de Leslie Megahey, 1979), da cinematografia indiana (*Mahal*, de Kamal Amrohi, 1949) à japonesa (*Kwaidan*, de Masaki Kobayashi, 1965). Contudo, o fantasma também assombra desde cedo outros géneros: a comédia (*Blithe Spirit*, de David Lean, 1945), a animação (*Fantasmagorie*, de Émile Cohl, 1908), o drama histórico (*Ugetsu*, de Kenji Mizoguchi, 1953), o filme de guerra (*J'Accuse*, de Abel Gance, 1919 e 1938), o melodrama (*Odete*, de João Pedro Rodrigues, 2005), entre outros, por vezes de forma explícita e outras vezes exercendo uma presença subtil, residindo no horizonte conceptual das obras, como em *Phantom Lady*, um *noir* de Robert Siodmak (1944), no western de baixo orçamento *Unexpected Guest*, de George Archainbaud (1947), ou numa miríade de filmes documentais, de que constituem exemplos significativos *A Ilha de Moraes*, de Paulo Rocha (1984), ou *Santiago*, de João Moreira Salles (2007).

Na verdade, o cinema desenvolveu desde cedo uma associação primordial com a vasta tradição literária que se edificou entre meados do séc. XIX e o primeiro quartel do séc. XX, e que se baseou na figura do espectro para formular um questionamento instigante em torno do real, da verdade e dos limites do conhecimento humano. Quer por via da adaptação, quer por via de inspiração indirecta, são bem visíveis, na história do cinema, os fantasmas de autores como Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Fiódor Dostoiévski, Georges Rodenbach, Guy de Maupassant, Henry James, H.P. Lovecraft, H.G. Wells, entre muitos outros.

Porém, à semelhança do que acontece com a fotografia, ao falarmos de fantasmas no cinema não nos reportamos somente a uma figura ou a um tópico. A espectralidade deste meio de representação antecede o nível temático e relaciona-se com a sua própria ontologia. O espectro consiste, simultaneamente, num *tema* e num *problema*. Por um lado, os fantasmas povoam o cinema desde a sua infância, convocando para o interior dos filmes o domínio da espectralidade por via da figuração. Por outro lado, o cinema foi repetidamente conceptualizado enquanto arte espectral, independentemente de os fantasmas serem, ou não, convocados ou figurados nos filmes.

Dessa natureza espectral deu conta Máximo Górkí quando, em 1896, publicou num jornal as suas impressões acerca de um programa de curtas dos irmãos Lumière a que assistira. Na oposição operativa que habitualmente se estabelece entre Lumière e Méliès, dir-se-ia que os primeiros estariam do lado do realismo, ao passo que o segundo estaria do lado da espectralidade. Porém, Górkí identificou, desde logo, a espectralidade inerente aos primeiros — e, conseqüentemente, a todo o cinema de base “fotográfica” ou “realista” —, ao descrever o mundo apresentado nos filmes dos Lumière como um “reino de sombras”: “não a vida, mas aparência de vida” (2008, 48). Foi com Górkí, então, que nasceu o “clichê” (Cholodenko 2013, 99) de que tudo aquilo que se vê no ecrã não passa de

aparições, fantasmas, sombras, espectros. E este é um “clichê” que foi, na verdade, perseguido com uma seriedade e um comprometimento intelectual assinaláveis por diversos pensadores que reconheceram o fantasma como a “ur-figura” (*ibid.*) do cinema.

Depois de Górkí, e até aos dias de hoje, a metáfora do fantasma ressurgiria com frequência em reflexões sobre o cinema. Ainda na década de 20, Béla Balázs reconhece que “não há literatura escrita ou oral que expresse o fantasmagórico, o demoníaco e o sobrenatural tão adequadamente quanto o cinema” (2010, 59). Já na marcante entrevista que em 2001 concedeu aos *Cahiers du Cinéma*, intitulada justamente “Le cinéma et ses fantômes”, Jacques Derrida sublinha a “estrutura espectral que atravessa a imagem cinematográfica” (2001, 77). Derrida, e pensadores como Edgar Morin — que escreveu que “no cinema, o fantasma não é uma mera eflorescência, e desempenha, sim, um papel genético e estrutural” (1956, 59) —, defendem, assim, que o cinema *é*, na sua singular indefinição ontológica, uma arte espectral.

Nas últimas décadas, assistiu-se à emergência do “spectral turn” (descrito e questionado por Murray Leeder em 2017, 21 e seguintes), no âmbito do qual o cinema foi observado a partir de novos ângulos no quadro mais amplo e abrangente de uma história dos *media spectrais*. “The Ghost in the Machine: Spectral Media” é justamente a formulação que María Pilar del Blanco e Esther Peeren usam no texto de apresentação da parte do seu *The Spectralities Reader* dedicada aos *media*, onde propõem, a partir de um ensaio de Tom Gunning, que o cinema reflecte sobre “a sua própria história — uma história da visão e da persistência da dialéctica ambígua entre o visível e o invisível” (2013, 202). Também em anos recentes, em *Supernatural Entertainments: Victorian Spirituality and the Rise of Modern Media Culture*, Simone Natale (2016) investiga a corrente oitocentista do espiritismo, nas suas dimensões de espectáculo e de produto de consumo, e o modo decisivo como este universo informa o surgimento do cinema. Em *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Murray Leeder (2017) enquadra o cinema numa história que engloba, também, fenómenos à partida alheios tais como, por exemplo, o mesmerismo e os raios-x. E foi também Leeder quem, em 2015, havia organizado a primeira colecção de ensaios exclusivamente dedicada aos fantasmas em cinema, intitulada *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, e que coligiu textos sobre obras tão distintas como *The Cat and the Canary*, de Paul Leni (1927) e *O Tio Boonmee que se Lembra das Suas Vidas Passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul.

Mas que características ou qualidades próprias do cinema nos têm permitido (re)conceptualizá-lo enquanto arte espectral?

Tendo em conta a sua natureza, até certo ponto, comum, a fotografia e o cinema possuem a faculdade de possibilitar a todos os seres a sua preservação, a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem, muito para além do seu desaparecimento bio-físico. Deste modo, as duas artes posicionam-se, esteticamente falando, num plano privilegiado de ligação entre as noções de vida e morte. Ainda no âmbito das

características que o cinema herda da fotografia, destaca-se o seu carácter de “pseudo-presença” (Sontag 2005, 12), que o materializa como duplo de um original perdido. Ou seja, o cinema é um meio de representação que, trabalhando no âmbito do ícone e do índice, e, simultaneamente, inscrevendo diferimentos e descoincidências paroxísticos tanto a nível temporal quanto a nível espacial, se desenvolve numa relação de débito inescapável aos seus referentes. Em terceiro lugar, e na esfera da fenomenologia e da materialidade das imagens, ressalve-se o facto de o cinema — distanciando-se fundamentalmente da fotografia — só passar a existir efectivamente na situação de projecção. Ou seja, ao contrário da fotografia, o cinema cumpre-se durante o espaço de tempo em que a luz imprime numa tela formas que podem ser vistas, mas não tacteadas. E, assim sendo, a materialidade precária e elusiva do cinema torna-se também análoga à materialidade do espectro. Por fim, e como consequência do terceiro aspecto, deve destacar-se a espectralidade inerente ao acto de *ver um filme*. Na entrevista antes mencionada, Derrida usa a palavra *séance* (2001, 77) atendendo à sua polissemia, já que este termo francês tanto pode significar “ir ao cinema assistir a um filme” como “participar de uma sessão espírita”. Com efeito, assistir a um filme numa sala de cinema implica — do ponto de vista psíquico, mas também material — ser assombrado pelos fantasmas projectados no ecrã, e cuja luz — a luz de que são feitos — refracta no espaço e nos atinge. E “ser coberto de sombras” é, aliás, um dos significados de “ser assombrado”.

Assim, podemos circunscrever resumidamente o conceito de espectro ao evidenciar a forma como ele possibilita uma abordagem especialmente adequada e instigante no âmbito dos estudos fílmicos. Não só o espectro povoa o cinema desde os seus primórdios, como partilha com ele a característica fundamental de ser uma figura dos limiares: da vida e da morte, do animado e do inanimado, do passado e do presente, do material e do intangível, pertencendo em simultâneo aos domínios do invisível e da visão.

É ao aprofundar esta visão de conjunto que constatamos, então, que a relação da fotografia com uma dimensão espectral acontece desde o início da sua invenção, tal como no cinema, quer atravessando a ontologia do dispositivo, quer como figura que invade a prática fotográfica em diversos momentos da sua história e sob formas muito diferentes, consoante surge no contexto da crença mágica, da religião, da arte ou da especulação filosófica.

A ideia (e prática) da fotografia como registo de espectros vai tão longe quanto 1840, quando Hippolyte Bayard, frustrado pelo facto de Daguerre ter sido ouvido enquanto inventor da fotografia, enquanto ele era menosprezado, faz um auto-retrato supostamente *post mortem*. Por detrás da sua fotografia intitulada “Auto-retrato afogado” escrevia: “Aqui jaz Hippolyte Bayard...”, contando que, por desespero, ‘o desgraçado’ se tinha afogado e sugerindo que as pessoas se afastassem porque já devia estar a cheirar mal... Esta é, pois, uma fotografia ‘já do outro mundo’, contemporânea do texto de Edgar Allan Poe “Mesmeric Revelation” (1844), no qual o autor narra um episódio passado com um moribundo que teria falado já depois de fisicamente morto, ou seja, do ‘outro

mundo'. Balzac foi também uma das figuras célebres que desconfiava dos poderes ocultos (ou *ocultistas*) da fotografia, considerando que o ser humano era composto de várias camadas de espectros, e a fotografia extrairia, em cada disparo, uma parte dessas camadas (Nadar 1899, 14).

Logo no início de *La Chambre Claire*, Barthes fala-nos da dimensão de “espectro” da fotografia, quando aponta três vectores da operação fotográfica: o *operator*, o *spectator* e o *spectrum*: *espectro* no sentido de “porque esta palavra conserva, na sua raiz, uma relação com o espectáculo”, mas também porque toda a fotografia é uma espécie “de regresso do morto” (Barthes 1980, 22-23).

Diferentemente do cinema, que se relaciona teoricamente com o espectral a partir da projecção e do movimento das “sombras”, a fotografia convoca o binómio vida/morte a partir da paralisação do tempo, o que levou Kracauer a afirmar que na fotografia a história de uma pessoa está enterrada sob a sua fotografia “como se sob uma camada de neve” (Kracauer 1927, 207). A duplicação da realidade proposta pela paralisação fotográfica convoca o *Unheimlich* de que falou Freud, independentemente do conteúdo real da fotografia. Philippe Dubois (1984) fala mesmo de uma *tanatografia*, que definiria a relação intrínseca e essencial da fotografia com a morte; a fotografia seria uma espécie de Medusa que tudo petrifica, uma máquina de transformar o movimento em estase, em imobilização.

Mas há toda uma história dos fantasmas na fotografia também em termos figurativos. Enquanto prova da revisitação dos mortos, ocupa um período muito específico: o período, numa primeira fase, dominado pelo espiritismo sobretudo nos Estados Unidos da América e em Inglaterra, durante o qual, entre 1863 e 1880, se produziram o que se convencionou chamar de fotografia espírita ou de fantasmas (Chéroux et altri, 2005; Fischer 1997). Numa segunda fase, dominada por teorias de fluidos e auras (Hippolyte Baraduc, Luys e David, Ochorowicz, entre outros), a representação torna-se abstracta e só vagamente figurativa, sendo interpretada em função dessas teorias como imagens representativas do mundo interior do sujeito, directamente inscrito nas placas fotográficas. Paralelamente, também nessa época se desenvolve toda uma produção de carácter jocoso, que aposta na fotografia de ‘fantasmas’ enquanto forma de entretenimento e diversão (ainda no século XIX e preconizadas já por David Brewster, em 1856, no seu livro sobre o estereoscópio e a sua história), como também acontece na literatura, de que é exemplo *The Canterville Ghost* (1887), de Oscar Wilde. Importa realçar que a relação produtiva da fotografia com os ‘espíritos’ reside no facto de ser o carácter apodíctico desta, o seu valor *documental*, que garante a realidade do representado: os conhecidos fotógrafos que realizaram ‘imagens espíritas’ e de ‘fluidos’ faziam questão de notar o seu ‘carácter não estético’, mas simplesmente de *prova*, ou seja, remetendo-as para uma característica fundamental da fotografia: a indexicalidade.

No artigo “Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography’s Uncanny”, Tom Gunning estabelece uma

ligação estreita entre o cinema de truques mágicos e fantasmas de Méliès, os espectáculos de magia branca introduzidos em França por Robert Houdin e a fotografia espírita dos anos 60 do séc. XIX. Para este autor, é esse poder apodíctico da fotografia, em simultâneo com o seu carácter de duplo, que assegura tanto a possibilidade de produção de imagens fantasmagóricas credíveis como a sua recepção enquanto *assombração*. Porque, se por um lado a fotografia foi recebida como instrumento de positividade e evidência, por outro “foi experienciada como fenómeno estranho e inquietante, que parecia minar a identidade única dos objectos, criando um mundo paralelo de duplos fantasmagóricos a par com o mundo concreto dos sentidos verificado pelo positivismo” (Gunning 1995, 18).

Mas os efeitos *fantasmagóricos*, ou sugestivos de outras realidades menos sensíveis na fotografia, não deixaram nunca de tomar outras direcções, menos directamente ligadas a crenças religiosas ou a sistemas ocultistas de pensamento: no surrealismo, com as “solarizações” e “rayogramas” de Man Ray, ou com o retrato, desfocado, que este produziu da Marquesa de Casati; na recepção cultural e estética das fotografias de raios-x, durante as primeiras décadas do século XX; nas fotografias “fotodinâmicas” do futurista Antonio Giulio Bragaglia, feitas nos anos 1910, nas quais o movimento estroboscópico provoca arrastamentos e cria efeitos *assombrados*. Mais tarde, a partir dos anos 1960, artistas como Francesca Woodman, Ralph Eugene Meatyard, Sigmar Polke, Lourdes Castro, Anna e Bernhard Blume, usaram também a fotografia — produzindo, entre outros, efeitos de desfocagem parcial ou total na imagem fixa — para sugerir dimensões não directamente palpáveis, ou para introduzir ‘desordem’ e incerteza numa racionalidade que consideravam duvidosa.

Com o advento do digital, toda a questão ontológica da spectralidade da fotografia e do cinema voltou a estar na ordem do dia. Por um lado, as ameaças apocalípticas acerca das supostas ‘morte do cinema’ e ‘morte da fotografia’ levaram a uma intensa reflexão sobre as suas propriedades, reflexão essa marcada já por um pendor nostálgico; por outro, porque dada a aparência desmaterializada das imagens, projectadas a partir de um dispositivo electrónico, ou guardadas num computador — sem suporte do celulóide, sujeitas a desaparecer por acção de uma tecla de computador, ao mesmo tempo mais duradoras e mais frágeis —, filmes e fotografias adquirem essa dimensão fantasmagórica: têm e não têm corpo, existem mas não são palpáveis tactilmente.

Mantendo este leque de questões e problemas como pano de fundo, o presente número da *Revista de Comunicação e Linguagens* reúne textos de natureza marcadamente heterogénea, com o objectivo de dar conta de todo um conjunto de aporias que colocam o cinema e a fotografia em relação com as ideias de espectro e fantasma. Com abordagens por vezes mais históricas e outras vezes de pendor mais analítico, e centrando-se numa rede diversificada de objectos — fotográficos, cinematográficos, e outros —, os ensaios aqui reunidos visam contribuir substancialmente para a discussão em curso acerca da potência reflexiva do fantasma no âmbito do pensamento sobre as artes (audio)visuais e os *media*.

Bibliografia

- Balázs, Béla. 2010. *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*. Translated by Rodney Livingstone. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Bazin, André. 2002. "Ontologie de l'image photographique". *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf. 9-17.
- Brewster, David. 1856. *The Stereoscope: Its History, Theory, and Construction, with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*. London: John Murray.
- Chéroux, Clément et al. 2005. *The Perfect Medium: Photography and the occult*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cholodenko, Alan. 2013. "The crypt, the haunted house of cinema". *Cultural Studies Review* 10, nr. 2: 99-113. <https://doi.org/10.5130/csr.v10i2.3474>.
- Derrida, Jacques. 2001. "Derrida: Le cinéma et ses fantômes" (Antoine de Baecque's interview of Therry Jousse), *Cahiers du Cinéma*, 566 (April), 74-85.
- Dubois, Philippe. 1982. *O Acto Fotográfico*. Tradução por Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- Fischer, Andreas A. & V. Loers, eds. 1997. *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Ostfildern-Ruit: Cantz.
- Gorki, Maxime. 2008. "Au royaume des ombres..." [1896]. In *Le cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, edited by Daniel Banda and José Moure, 48-52. Paris: Flammarion.
- Gunning, Tom. 1995. "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny". In *Cinematic Ghosts, Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, edited by Murray Leeder, 17-38. Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501304729.ch-002>.
- Kracauer, Siegfried. 1927. 2016. "Fotografia". In *Fotogramas. Ensaaios sobre a Fotografia*, edited by Margarida Medeiros, tradução por Nélío Conceição, 203-218. Lisboa: Documenta.
- Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Leeder, Murray, ed. 2015. *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Mannoni, Laurent. 1999. *Le Grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris: Nathan.
- Morin, Edgar. 1956. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Nadar, Félix. 1899 2017. "Balzac e o daguerreótipo". In *Quando eu Era Fotógrafo*, tradução por Inês Dias, 13-20. Lisboa: Cotovia.
- Natale, Simone. 2016. *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Pilar del Blanco, Maria e Esther Peeren, eds. 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Sontag, Susan. 2005. "In Plato's Cave". In *On Photography*, 1-19. New York: Rosetta Books.

JOSÉ BÉRTOLO

Nota biográfica

Doutorado pela ULisboa (2019) e investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa. Publicou os volumes *Imagens em Fuga: Os Fantasma de François Truffaut* (2016), *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (2019) e *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (2020), e co-organizou, entre outros, *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* (2019).

ORCID iD

[0000-0003-0445-0909](https://orcid.org/0000-0003-0445-0909)

CV

[F11D-6FEF-C30C](#)

Institutional address

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Alameda da Universidade
1600 — 214 Lisboa Portugal.

MARGARIDA MEDEIROS

Nota biográfica

Professora Auxiliar da NOVA FCSH, doutorada em Ciências da Comunicação e investigadora do Instituto de Comunicação da NOVA. É autora dos livros *Fotografia e Narcisismo — o Auto-Retrato Contemporâneo* (2000), *Fotografia e Verdade — Uma História de Fantasma* (2010), *A Última Imagem — Fotografia de uma Ficção*. Organizou a colectânea *Fotogramas — ensaios sobre a Fotografia* (2016) e editou e co-editou vários outros livros, entre os quais *Augusto Bobone — Fotoradiografias, 1896* (2014). Lecciona no departamento de Ciências da Comunicação na área da Cultura Visual e de Fotografia e Cinema.

ORCID iD

[0000-0002-0765-6892](https://orcid.org/0000-0002-0765-6892)

CV

[181D-95Fo-1EF6](#)

Institutional address

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa.
Avenida Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa.

DOI <https://doi.org/10.34619/kmyn-g317>

Photography, Cinema, and the Ghostly: a short introduction

JOSÉ BÉRTOLO

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
Centro de Estudos Comparatistas
jlbertolo@gmail.com

MARGARIDA MEDEIROS

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas. Instituto de Comunicação da NOVA
margarida.medeiros@fcsb.unl.pt

As a medium, cinema possesses a photographic nature. In his important article on the “photographic image”, André Bazin discusses the “essential objectivity” (2002, 13) shared by both cinema and photography. However, cinema adds time and movement to that photographic substrate, moving it closer to an idea of spectacle that dates back to older media and forms, such as the Magic Lantern and Phantasmagoria. Thus, cinema falls within a history of *haunted media*, and the place it occupies in this history was researched and discussed by Laurent Mannoni in his seminal book, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, where he carries out a detailed and convincing excavation of cinema’s spectral antecedents (Mannoni 1999).

Less than a year after the first public film screening by the Lumière brothers, in December 1895, Georges Méliès, an illusionist who became a film director (at a time when ideas of authorship were still far from being associated to film practice), begins to explore the magical and oneiric potential that he finds in this new mode of representation, directing fantasy films that are inhabited by supernatural creatures and situations. From this gallery of fabulous beings, the ghost is one of the most notorious, appearing in such remarkable works as *Le Manoir du diable* (1896) and *Le Château hanté* (1897).

The ghost would become a recurring figure in the history of cinema, from the 19th century to today and across the globe. Its presence is felt mainly in the horror film genre, from the silent era (*Körkarlen*, by Victor Sjöström, 1921) to Netflix (*I Am the Pretty Thing That Lives in the House*, by Osgood Perkins, 2016), from mainstream cinema (*Poltergeist*,

by Tobe Hooper, 1982) to *film d'auteur* (*Schalcken the Painter*, by Leslie Megahey, 1979), and from Indian (*Mahal*, by Kamal Amrohi, 1949) to Japanese cinematography (*Kwaidan*, by Masaki Kobayashi, 1965). But ghosts also haunted, and still haunt, other genres such as: comedy (*Blithe Spirit*, by David Lean, 1945), animation (*Fantasmagorie*, by Émile Cohl, 1908), historical drama (*Ugetsu*, by Kenji Mizoguchi, 1953), war film (*J'Accuse*, by Abel Gance, 1919 and 1938), melodrama (*Odete*, by João Pedro Rodrigues, 2005), among others. At times the ghost has been rather explicit and on other occasions it has exercised a subtle presence, hiding in the conceptual horizon of the films, as in *Phantom Lady*, a film noir by Robert Siodmak (1944), the low-budget western *Unexpected Guest*, by George Archainbaud (1947), or in a myriad of documentary films, of which some notable examples include *A Ilha de Moraes*, by Paulo Rocha (1984), or *Santiago*, by João Moreira Salles (2007).

In fact, cinema quickly developed an association with the vast literary tradition that was shaped between the mid-19th century and the first quarter of the 20th century, and that made use of the spectre to question reality, truth and the limits of human knowledge. Whether through adaptation or indirect inspiration, the ghosts of authors such as Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Fyodor Dostoevsky, Georges Rodenbach, Guy de Maupassant, Henry James, H.P. Lovecraft, H.G. Wells, among many others, haunt the history of cinema.

However, and similarly to what happens in photography, when we speak of ghosts in cinema we are not only referring to a figure or a topic. The spectrality of this form of (artistic) representation precedes the thematic level and is related to its own ontology. The spectre is both a theme and a theoretical problem. On the one hand, ghosts inhabit cinema since its early days, summoning into the films the domain of spectrality through figurative representation. But then again, cinema was insistently conceptualized as a spectral art, independently of whether or not ghosts were summoned or figured in films.

Maxim Gorky realized that spectral nature when, in 1896, he published his impressions in a newspaper regarding a presentation of short films he had watched by the Lumière brothers. In the operative opposition that is usually established between the Lumières and Méliès, one would say that the former would be on the side of realism, while the latter would be on the side of spectrality. However, Gorky identified the spectrality inherent to the former — and, consequently, to all of cinema with a “photographic” or “realist” base —, by describing as a “kingdom of shadows” the world seen in the films directed by the Lumières: “not life, but the appearance of life” (2008, 48). Gorky invented the “cliché” (Cholodenko 2013, 99) in which everything that we see on screen is nothing but apparitions, ghosts, shadows, spectres. And this is a “cliché” that was, in fact, pursued with seriousness and a significant intellectual commitment by several scholars that recognized the ghost as cinema’s “ur figure” (*ibid.*).

After Gorky and to this day, the metaphor of the ghost would resurface frequently in reflections on cinema. In the 1920s, Béla Balázs argues that “there is no written or

oral literature that expresses the ghostly, the demonic or the supernatural as adequately as cinema” (2010, 59). In the important interview given in 2001 to *Cahiers du Cinéma*, and fittingly titled “Le cinéma et ses fantômes”, Jacques Derrida stresses the “spectral structure that passes through the cinematographic image” (77). Derrida, and thinkers such as Edgar Morin — who wrote that “in cinema, the ghost is not a simple efflorescence. It plays a genetic and structural role” (1956, 59) —, defend that cinema *is*, in its singular ontological vagueness, a spectral art.

In recent decades, we have witnessed the emergence of the “spectral turn” (described and challenged by Murray Leeder in 2017, 21ff.), in which cinema has been considered under new angles and contextualized in a broader and more comprehensive framework of the history of *spectral media*. “The Ghost in the Machine: Spectral Media” is the exact formulation used by María Pilar del Blanco and Esther Peeren in the introductory text of the section dedicated to media in their *The Spectralities Reader*. Based on an essay by Tom Gunning, they propose that cinema reflects on “its very history — a history of vision and the persistence of the ambiguous dialectic between the visible and the invisible” (2013, 202). Also in recent years, in *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*, Simone Natale (2016) researches nineteenth century spiritualism, as a spectacle and a consumer product, while also analysing its decisive contribution to the emergence of cinema. In *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Murray Leeder (2017) places cinema within a history that also encompasses unrelated phenomena such as mesmerism and x-rays. It was also Leeder who, in 2015, organised the first collection of essays exclusively dedicated to ghosts in cinema, titled *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era* and collecting texts on such different works as *The Cat and the Canary*, by Paul Leni (1927) and *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), by Apichatpong Weerasethakul.

But which characteristics or qualities specific to cinema allow us to (re)conceptualize it as spectral art?

Taking into account their nature, which to some extent is common, photography and cinema possess the capacity to enable all beings to be preserved, to stay among the living in the form of an image, far beyond their physical disappearance. Thus, the two arts connect, aesthetically speaking, at a meeting point of life and death. Still within the scope of the characteristics that cinema inherits from photography, its “pseudo-presence” (Sontag 2005, 12) materializes it as a double of a lost original. Thirdly, and in the sphere of phenomenology and the materiality of images, it should be stressed that cinema — distancing itself from photography — only comes into existence when it is projected. That is to say, unlike photography, cinema is fulfilled over the period of time in which light prints on a screen forms that may be seen but are not tangible. Therefore, the precarious and elusive materiality of cinema also becomes analogous to the materiality of the spectre. Finally, and as a consequence of the third aspect, it is worth highlighting

the spectrality that is inherent to the act of seeing a film. In the previously mentioned interview, Derrida uses the word *séance* (session) (2001, 77) given its polysemy, as the term in French has a dual meaning, “going to the cinema to see a film” as well as “participating in a spiritualist session”. Indeed, seeing a film at the cinema implies — from a psychological but also material point of view — being haunted by the ghosts projected on the screen, and whose light — the light that they are made of — refracts in space and reaches us. Furthermore, “being covered in shadows” is actually one of the meanings of “being haunted”.

Thus, we can briefly circumscribe the concept of spectre by emphasising the way in which it enables a particularly appropriate and instigating approach within the scope of film studies. Not only does the spectre inhabit cinema since its very beginning, but it also shares with it a fundamental characteristic of being a figure at the threshold of: life and death, the animate and the inanimate, the past and the present, the material and the intangible, belonging simultaneously to the domains of vision and the invisible.

It is by enhancing this overall vision that we ascertain that the relationship between photography and spectrality occurs since its beginnings. It is much like cinema, whether going through the ontology of the device, or as a figure that invades the photographic practice in diverse moments of its history and in very different forms, depending on how it emerges within the context of one’s belief in magic, religion, art or philosophical speculation.

The idea (and practice) of photography as the recording of spectres goes as far back as 1840, when Hippolyte Bayard, frustrated with the fact that Daguerre had been considered the inventor of photography, takes a self-portrait that is allegedly *post mortem*. On the back of his photo titled “Drowned self-portrait” he wrote: “Here lies Hippolyte Bayard...”, stating that ‘the disgraced’ had drowned out of despair, and suggesting that people step aside because he should already be decaying.... This is therefore a photo ‘from the other world’, contemporary to Edgar Allan Poe’s “Mesmeric Revelation” (1844), in which the author narrates an episode from the past with a dying man that had spoken after being physically dead, in other words, from ‘another world’. Balzac was another famous figure that was suspicious of the occult (or *occultist*) powers of photography. The French author thought that the human being was composed of several layers of spectres, and that photography would extract, with each shot, one of those layers (Nadar 1899, 14).

At the very beginning of *La Chambre Claire*, Barthes speaks of photography’s spectral dimension when he points to three vectors of the photographic operation: the *operator*, the *spectator* and the *spectrum*: *spectre* “because this word conserves, in its root, a relationship with performance”, but also because all photography allows for the “return of the dead” (Barthes 1980. 22-23).

Unlike cinema, which is theoretically connected with the ghostly through the projection and movement of “shadows”, photography summons the life/death binomial through

a standstill of time, which led Kracauer to affirm that in photography a person's history is buried under his/her photograph "as if under a layer of snow" (Kracauer 1927, 207). The duplication of reality proposed by the photographic standstill echoes Freud's *Unheimlich*, independently of the actual contents of the photograph. Philippe Dubois (1984) speaks of *thanatography*, which would define the intrinsic and essential relationship between photography and death; the photograph would be a kind of Medusa that petrifies everything, a machine that transforms movement into stasis, immobilization.

But there is a whole history of ghosts in photography in figurative terms as well. Evidence of the revisiting of the dead occupies a very specific period: at an initial phase, it is a period dominated by spiritism mainly in the United States of America and in England, between 1863 and 1880. This is when what has been conventionally called spirit or ghost photography was produced. At a second phase, dominated by theories of fluids and auras (Hippolyte Baraduc, Luys and David, Ochorowicz, among others), photographic representation becomes abstract and only vaguely figurative, and the images are understood as the depiction of the subject's interior world, which is 'directly' inscribed in photographic plates. Furthermore, and during that period, a more playful approach to the ghostly emerged. It focused on the photography of 'ghosts' as a form of recreation and entertainment (still in the 19th century and already advocated by David Brewster, in 1856, in his book about the history of the stereoscope), which was also the case in literature, Oscar Wilde's *The Canterville Ghost* (1887) being an example.

It is important to emphasise that the productive relationship of the photograph with the 'spirits' resides in the fact that it is the apodictic nature of the former, its *documental* value, that guarantees the reality of the represented: the well-known photographers that made 'spirit' and 'fluid' images insisted on highlighting their "non-aesthetic character", seeing them simply as *proof*, i.e. referring them to a fundamental characteristic of photography: indexicality.

In the article "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny", Tom Gunning establishes a close connection between Méliès's cinema of magic tricks and ghosts, the performances of white magic introduced in France by Robert Houdin and spirit photography from the 1860s. According to this author, that is the apodictic strength of photography, alongside its double character which ensures both the possibility of the production of credible phantasmagoric images and their reception as *haunting*. Given that photography was received as an instrument of positivity and evidence, it was also "an uncanny phenomenon, one which seemed to undermine the unique identities of objects, creating a parallel world of phantasmatic doubles alongside the concrete world of senses as verified by positivism" (Gunning 1995, 18).

But the phantasmagoric effects, or those suggestive of other realities that are less sensitive in photography, have never ceased in taking other directions that are less directly connected to religious beliefs or occult systems of thought: in surrealism, with

Man Ray's "solarizations" and "rayographs", or with the blurred portrait he made of Marquise Casati; in the cultural and aesthetic reception of x-ray photographs during the first two decades of the 20th century; in the "photodynamic" photographs of Futurist Antonio Giulio Bragaglia, made in 1910, where the stroboscopic movement causes drag and creates *haunting* effects. Later, from 1960 onwards, artists such as Francesca Woodman, Ralph Eugene Meatyard, Sigmar Polke, Lourdes Castro, Anna and Bernhard Blume, also used photography — producing, among others, effects of partial or complete blurring of fixed images — to suggest dimensions that were not directly palpable, or to introduce 'disorder' and uncertainty in a rationality that they considered dubious.

With the advent of the digital, the ontological question of spectrality in photography and cinema came to the forefront once again. For one thing, the apocalyptic fears concerning the supposed "death of cinema" and "death of photography" led to an intense meditation on their properties, a reflection that is already marked by a nostalgic mood; nevertheless, given the dematerialized appearance of the images, projected from an electronic device or saved on a computer — without celluloid support, subject to disappearing by pressing a computer keyboard, being at the same time more durable and fragile —, films and photographs acquire that ghostly dimension: they have and don't have a *body*, they exist but are not palpable.

With this range of questions and problems as a backdrop, this new issue of the *Journal of Communication and Languages* gathers a set of articles of a highly heterogeneous nature, with the aim of accounting for a set of aporias that place cinema and photography in a highly productive relationship with the ideas of spectre and ghost. With approaches that are at times more historical and other times more analytical, and focusing on a diversified network of media objects — photographs, films, and others —, this collection aims to contribute to the ongoing discussion concerning the reflexive potential of the ghost within the study of (audio)visual arts and other media.

Bibliography

- Balázs, Béla. 2010. *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*. Translated by Rodney Livingstone. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Bazin, André. 2002. "Ontologie de l'image photographique". *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf. 9-17.
- Brewster, David. 1856. *The Stereoscope: Its History, Theory, and Construction, with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*. London: John Murray.
- Chéroux, Clément et al. 2005. *The Perfect Medium: Photography and the occult*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cholodenko, Alan. 2013. "The crypt, the haunted house of cinema". *Cultural Studies Review* 10, nr. 2: 99-113. <https://doi.org/10.5130/csr.v10i2.3474>.
- Derrida, Jacques. 2001. "Derrida: Le cinéma et ses fantômes" (Antoine de Baecque's interview of Therry Jousse), *Cahiers du Cinéma*, 566 (April), 74-85.
- Dubois, Philippe. 1982. *O Acto Fotográfico*. Tradução por Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- Fischer, Andreas A. & V. Loers, eds. 1997. *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Ostfildern-Ruit: Cantz.
- Gorki, Maxime. 2008. "Au royaume des ombres..." [1896]. In *Le cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, edited by Daniel Banda and José Moure, 48-52. Paris: Flammarion.
- Gunning, Tom. 1995. "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny". In *Cinematic Ghosts, Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, edited by Murray Leeder, 17-38. Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501304729.ch-002>.
- Kracauer, Siegfried. 1927. 2016. "Fotografia". In *Fotogramas. Ensaio sobre a Fotografia*, edited by Margarida Medeiros, tradução por Nélito Conceição, 203-218. Lisboa: Documenta.
- Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Leeder, Murray, ed. 2015. *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Mannoni, Laurent. 1999. *Le Grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris: Nathan.
- Morin, Edgar. 1956. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Nadar, Félix. 1899 2017. "Balzac e o daguerreótipo". In *Quando eu Era Fotógrafo*, tradução por Inês Dias, 13-20. Lisboa: Cotovia.
- Natale, Simone. 2016. *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Pilar del Blanco, Maria e Esther Peeren, eds. 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Sontag, Susan. 2005. "In Plato's Cave". In *On Photography*, 1-19. New York: Rosetta Books.

JOSÉ BÉRTOLO

—

Biographical note

(PhD U.Lisbon, 2019) is a researcher at the University of Lisbon Centre for Comparative Studies. He is the author of *Imagens em Fuga: Os Fantasmas de François Truffaut* (Images on the Run: The Ghosts of François Truffaut, 2016), *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (Superimpositions: Film Readings, 2019) and *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (Specters of Cinema: Manoel de Oliveira and João Pedro Rodrigues, 2020), and he co-edited, among others, *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* (Death and Spectrality in Art and Literature, 2019).

—

ORCID iD

[0000-0003-0445-0909](https://orcid.org/0000-0003-0445-0909)

—

CV

[F11D-6FEF-C30C](#)

—

Institutional address

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Alameda da Universidade
1600 — 214 Lisboa Portugal.

MARGARIDA MEDEIROS

—

Biographical note

Assistant Professor at NOVA FCSH with a PhD in Communication Sciences. She is researcher at ICNOVA and author of the books *Fotografia e Narcisismo — o Auto-Retrato Contemporâneo* (2000), *Fotografia e Verdade — Uma História de Fantasmas* (2010), *A Última Imagem — Fotografia de uma Ficção*. She organized the book *Fotogramas — ensaios sobre a Fotografia* (2014) and edited or co-edited several book such as *Augusto Bobone — Fotoradiografias, 1896* (2014). She teaches at Communication Science Department in the areas of visual Culture and Photography and Cinema.

—

ORCID iD

[0000-0002-0765-6892](https://orcid.org/0000-0002-0765-6892)

—

CV

[181D-95Fo-1EF6](#)

—

Institutional address

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa.
Avenida Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa.

—

DOI <https://doi.org/10.34619/kmyn-g317>

Preserving the Dead: Postmortem Photographs and Funeral Practices in 19th-Century America

Preservando os Mortos: Fotografias Post Mortem e Práticas Funerárias na América do Séc. XIX

ANTHONY ENNS

Dalhousie University in Halifax, Nova Scotia

anthony.enns@dal.ca

Abstract

The rise of the modern funeral industry in 19th-century America introduced new forms of visual display that were designed to eliminate signs of bodily decay, and these practices were remarkably similar to those of postmortem photographers, who similarly sought to give bodies a lifelike appearance prior to burial. Postmortem photography can thus be understood as a transitional stage toward the modern disappearance of death, yet this practice has not entirely gone away, as postmortem photographs are still used to preserve the dead by creating the illusion of presence rather than confirming the reality of absence. Through a closer examination of the parallels between postmortem photographs and funeral practices, this article will explore the ways in which photography continues to mediate the experience of death and mourning.

Keywords

Photography | death | mourning | embalming | funerals

Resumo

A ascensão da moderna indústria funerária na América do séc. XIX introduziu novas formas de exibição dos corpos que visavam eliminar sinais de decomposição. Estas práticas eram notoriamente semelhantes às da fotografia *post mortem*, na qual os corpos eram transformados cosmeticamente e, depois, dispostos perante a câmara de forma a obterem uma aparência de vida. A fotografia *post mortem* pode, assim, ser entendida como um estágio intermédio no caminho para a moderna desapareição da morte. Porém, esta prática não foi completamente abandonada, dado que as fotografias *post mortem* ainda são realizadas para preservar os mortos, criando a ilusão da presença ao invés de confirmar a realidade da ausência. Este artigo explora os modos como a fotografia medeia a experiência da morte explorando um paralelismo entre práticas funerárias e fotografias *post mortem*.

Palavras-chave

Embalsamamento | fotografia | funeral | luto | morte

In the early 19th-century it was a common practice among upper-class Americans to commission a mourning portrait after the death of a loved one. Following the invention of the daguerreotype, middle-class people were also able to commission portraits of their lost loved ones for the first time — a practice that became known as “postmortem photography.” This practice was popular in all parts of the country, and the number of photographs produced tended to increase during periods of conflict and crisis. During the 1840s, for example, a cholera epidemic swept through the country and the number of postmortem photographs produced was reportedly more than three times the number of wedding photographs. It was particularly common for people to commission postmortem photographs of children, as roughly 40% of children died before the age of five, and these images were often the first and only portraits ever taken of the sitters (Darrah 1981, 39).

Postmortem photographs adopted many of the conventions of mourning portraits. Unlike paintings, however, photographs were often understood as direct transcriptions of the real. For example, American philosopher Charles Sanders Peirce (1998, 5-6) famously described photographs as indexical rather than iconic signifiers because they register the traces of a real physical connection:

Photographs [...] are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection.

This definition has been foundational for the field of photography studies, as American photographer Allan Sekula (1983, 218) described photographs as “physical traces of their objects,” and American art critic Rosalind Krauss (1984, 112) similarly described them as “a kind of deposit of the real itself.” This idea has also encouraged critics to conceive of photographic images as reminders of human mortality, as they are physical traces of the past that evoke an awareness of the inexorable passage of time. For example, American critic Susan Sontag (1977, 14) claimed that “all photographs are *memento mori*” and that “to take a photograph is to participate in another person’s [...] mortality.” French critic Roland Barthes (1981, 9) similarly argued that “every photograph” represents “the return of the dead,” and French critic Christian Metz (1985, 84) even described photography as a form of “thanatography” because it “maintains the memory of the dead as *being dead*.” This tradition also informs the more recent work of American critic Robert Pogue Harrison (2003, 148), who argues that “the photograph retains essential links to its ancestral origins in the death mask [...] because it allows a person’s likeness to survive his or her demise,” and British critic Jay Prosser (2005, 1-2), who similarly claims that “photography [...] is a *memento mori*” because it provides “evidence of the fact of death itself.”

Postmortem photographs provide perhaps the most obvious illustration of this connection between photography and death, as these images not only represented the dead but were also conceived as physical traces of their material presence. For example, postmortem photographs were often included in mourning lockets, pins, rings, and other sorts of memorial paraphernalia. The Scovil Manufacturing Company of Waterbury, Connecticut and the Mausoleum Daguerreotype Case Company of New York also produced velvet-lined cases that were specifically designed to house “sepulchral daguerreotypes” (Rinhart and Rinhart 1967, 80-81). Like caskets, in other words, these cases were designed to contain the remains of the dead, and it was customary for them to include other physical traces, such as a lock of hair, a piece of ribbon, a letter, a funeral notice, or a coffin plate, which further reinforced the notion of postmortem photographs as *memento mori*. Critics thus tend to argue that postmortem photographs forced viewers to confront and contemplate the reality of death itself. For example, American anthropologist Jay Ruby (1995, 174) argues that “pictures of death are inescapable reminders of the loss,” and American historian Scott Eberle (2005, 541) similarly argues that postmortem photographs reflect “a forthright and dignified acceptance of individual mortality.” Melania Borgo, Marta Licata, and Silvia Iorio (2016, 104) also argue that these images serve “to challenge immortality” by exposing the transient nature of life and the harsh reality of death.

The idea that photographs represent indexical traces of the real remains somewhat problematic, however, as they are always constructed in particular ways in order to convey particular meanings. Mary Ann Doane (2007, 136) points out, for example, that Peirce provided two contradictory definitions of the index:

The index as trace implies a material connection between sign and object as well as an insistent temporality—the reproducibility of a past moment. The trace does not evaporate in the moment of its production, but remains as the witness of an anteriority. Hence, this understanding of the index necessarily aligns it with historicity, the “that has been” of Barthes’s photographic image. The second definition of the index, on the other hand, often seems to harbor a resistance to the first. The index as deixis—the pointing finger, the “this” of language—does exhaust itself in the moment of its implementation and is ineluctably linked to presence. There is always a gap between sign and object, and touch here is only figurative.

While a photographic portrait clearly points to the person it depicts, in other words, this referential function does not necessarily involve the direct impression of the sitter’s physical presence. On the contrary, there is always a gap between the photographic sign and the object it signifies, as every photograph is also a coded image whose meaning is shaped by the technical properties of the medium, the manipulations of the photographer, and the social context in which it is produced, circulated, and consumed. The constructed nature of such images becomes particularly evident when technical accidents, fraudulent practices, or social rituals imbue them with meanings that are entirely unrelated to any real pre-photographic event.

The idea of postmortem photographs as *memento mori* is problematic for the same reason, as postmortem photographers often sought to represent the dead in a natural, lifelike manner by removing any visible signs of death or decay. Instead of providing material evidence of a loved one’s absence, these images were thus designed to convey the illusion of continued presence by concealing rather than revealing the reality of death. American sociologists Paul David Nygard and Catherine H. Reilly (2003, 567) point out, for example, that these images served “as a reminder [...] that the deceased remained a presence in the world of the living.” British historian Audrey Linkman (2006, 335) similarly emphasizes that postmortem photography “was not designed to encourage the living to contemplate their own mortality and the transience of human existence” but rather acted “as a palliative [...] by invoking a gentler, more familiar state of being.” British historian Nicola Brown (2009, 9) also notes that these images helped viewers “to feel that [the dead] were not lost to them, for they were, in a significant way, still there among the living.” When interpreted in this way, postmortem photographs would seem to support Australian art historian Geoffrey Batchen’s (2010, 126) assertion that “we primarily take photographs in order to deny the possibility of death, to stop time in its tracks and us with it.”

The desire to create the illusion of continued presence also informed the newly emerging practice of embalming, which sought not only to preserve the body of the deceased but also to enhance its external appearance. The practice of embalming thus shared the same fundamental goal as photography—namely, the preservation of the dead—which inspired André Bazin’s (1960, 8) famous description of photography as an artistic practice that “embalms time”: “Those grey or sepia shadows, phantomlike and almost undecipherable, are no longer traditional family portraits but rather the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration [...] for photography [...] embalms time, rescuing it simply from its proper corruption.” Photography is similar to embalming, in other words, because they both transform bodies into material objects that can be preserved over time. Postmortem photography would appear to provide a vivid illustration of this parallel, yet it is important to note that this practice actually predated the rise of the modern funeral industry and that funeral directors borrowed many of their techniques for preparing and presenting the dead from postmortem photographers. Instead of describing photography as a continuation of embalming, it would thus be more accurate to describe embalming as an extension or continuation of postmortem photography by other means, as it was similarly designed to transform the dead into an artificially constructed and aesthetically arranged visual representation that served to “soften” the reality of death by creating the illusion of continued presence.

The following article will shed new light on this historical juncture by examining the fundamental similarities between postmortem photographs and funeral practices. While mourning had previously been a non-commercial activity, the photography and funeral industries were commercial enterprises that sought to capitalize on people’s grief by offering a wide range of commercial services for the bereaved. While beautification had not been an essential component of earlier mourning rituals, these industries introduced two new occupations—namely, professional photographers and funeral directors—that were focused on comforting survivors by “softening” the reality of death through the skillful preparation and presentation of the deceased. While viewings of the dead had previously taken place in chapels or private homes, these industries also introduced new sites of mourning by moving the dead to institutional facilities—namely, photography studios and funeral homes—that simultaneously functioned as both commercial laboratories (for the developing of photographs and the embalming of bodies) and theatrical staging areas. These industries also introduced new containers for the dead—namely, velvet-lined photograph cases and cloth-lined caskets—that were both modeled on jewelry boxes, which further emphasized the notion of the dead as material objects of value that could be preserved and cherished. These parallels help to explain why the practice of postmortem photography gradually shifted in the late 19th century from the artificial reconstruction of lifelike images to the more straightforward recording of funeral displays. While historians often argue that this shift represented an attempt to avoid or deny the reality of death, I will argue that it merely signaled the

replacement of postmortem photographs with funeral displays and the replacement of professional photographers with funeral directors, who were ultimately more successful at preserving the dead as fixed images. The following article will thus show how postmortem photography influenced—and was gradually incorporated into—modern funeral practices and how it can be understood as a transitional stage in the process of what historians describe as the “dying of death” in 19th-century America.

As mentioned earlier, the practice of postmortem photography was based on posthumous mourning portraits, which typically depicted the dead as if they were still alive. While artists occasionally included symbols of death in these paintings, such as willow trees, wilted flowers, or clocks to signify the passing of time, many of them did not contain any signs that would indicate whether or not the subject was deceased. When photographers began to produce postmortem portraits, they were also asked to capture images that depicted the dead as if they were still alive—especially when no living portrait had been taken. Sometimes subjects were seated upright on a chair or a couch, and sometimes subjects were photographed lying down but made to appear as if they were standing up. For example, American photographer Charlie E. Orr (1873, 200-201) provided the following instructions for taking postmortem images: “Place the body on a lounge or sofa, have the friends dress the head and shoulders as near as in life as possible, [...] raise it to a sitting position, and bolster firmly, using for a background a drab shawl or some material suited to the position, circumstance, etc.” Orr (1873, 201) also emphasized the importance of eliminating signs of death by opening the eyes of the corpse: “[T]his you can effect handily by using the handle of a teaspoon; put the lower lids down, they will stay; but the upper lids must be pushed far enough up, so that they will stay open to about the natural width, turn the eyeball around to its proper place, and you have the face nearly as natural as life.” The following description of a photograph of a dead boy taken by George N. Barnard (Anonymous 1855, 224) similarly emphasized the photographer’s ability to convey the illusion of life:

It has not the slightest expression of suffering, and nothing of that ghastliness and rigidity [sic] of outline and feature, which usually render likenesses taken in sickness or after death so painfully revolting as to make them decidedly undesirable. On the other hand it has all the freshness and vivacity of a picture from a living original—the sweet composure—the serene and happy look of childhood. Even the eyes, incredible as it may seem, are not expressionless, but so natural that no one would imagine it could be a post mortem execution.

American photographer Nathan Burgess (1855, 80) also emphasized “the necessity of procuring those more than life-like remembrances of our friends, ere it is too late—ere the hand of death has snatched away those we prize so dearly on earth,” and American photographer John L. Gihon (1871, 350) similarly claimed that a postmortem photograph was a source of “solace” because it was “devoid of the ghastly suggestions of the grim destroyer.”

In most cases, subjects were made to look as if they were sleeping, which was also a common pose in mourning portraits. As American anthropologist Kenneth Ames (1981, 654) points out, the idea of death as sleep dominated the latter half of the century: “In the ideology of the late nineteenth century, death did not really occur. People did not die. They went to sleep. They rested from their labors.” For example, American photographer James Van Der Zee (1978, 23) recounted several occasions when he was asked to make dead bodies look as if they were sleeping, including one sitting in which he was asked to pose a corpse in a chair with a newspaper in his hand: “[H]is family wanted the paper put in his hand to make it appear he had been reading and had just dozed off.” This practice was particularly popular in the case of children. In 1846, for example, the Southworth and Hawes photography studio ran the following advertisement in the Boston business directory: “We take great pains to have Miniatures of Deceased Persons agreeable and satisfactory, and they are often so natural as to seem [...] in a deep sleep” (qtd. in Rinhart and Rinhart 1981, 299). Burgess (1855, 80) also explained that this technique was explicitly designed to convey the impression that the subject was still alive, as “the playful smile of innocence” often appears on the face of “the sleeping infant.” It was thus difficult for viewers to discern whether the photographed subject was dead or asleep, which was precisely the point.

Postmortem photographs had to be produced quickly, as the dead were usually buried on the same day that they died. Ruby (1995, 52) notes, for example, that advertisements for 19th-century photography studios often stated that they were “prepared to take pictures of a deceased person on one hour’s notice.” The wet collodion process also required a dark room to sensitize and process the plates, so photographers typically used a room within the home, such as a small closet or cellar. In some cases, the dead were also brought to photography studios. For example, the advertisement for Southworth and Hawes offered to take photographs at the home of the deceased or at their private studios, and Gihon (1871, 351) described several occasions when funeral processions arrived at his studio and he was asked to photograph the deceased before they continued to the burial site. In order to produce life-like poses, photographers also had to remove fluids from the body before dressing and positioning it. In a speech presented to the National Photographic Association, for example, American photographer Albert S. Southworth (1873, 279) described the procedure for removing fluid from the mouth of a corpse so that none will be “ejected” during the sitting: “[C]arefully turn them over just as though they were under the operation of an emetic. You can do this in less than one single minute, and every single thing will pass out, and you can wipe the mouth and wash off the face, and handle them just as well as though they were well persons.” He also described how to make the joints pliable so that the body can be posed in “a natural and easy position [...] just as they would look in life if standing up before you.” Photographers also sought to conceal any evidence of physical deterioration, such as the darkening of the lips or the yellowing of the skin, which often looked black on photographic plates. Some accomplished this goal

by applying a red tint to the skin in order to restore the appearance of life. In 1865, for example, American photographer Frederick Gutekunst (qtd. in Borgo et al. 2016, 108) photographed a girl who had been dead for several days in order to show that it was possible to conceal the process of putrefaction. Others accomplished this goal by applying cosmetic treatments to the photograph itself. For example, Gihon (1871, 351) encouraged photographers to “place [the head] so that an artist can afterwards by painting in the eyes, convey the appearance of a possible or natural position,” and Orr claimed that “proper retouching will remove the blank expression and stare of the eye,” which will render “the face nearly as natural as life” (Orr 1873, 201). The treatment of bodies and images was thus driven by the same goal, which was to produce a natural lifelike appearance that would conceal the reality of death.

The removal of fluids and the application of cosmetic treatments clearly links the practice of postmortem photography to the history of embalming. While various embalming techniques were developed in ancient civilizations, modern embalming techniques were first introduced during the American Civil War, when American physician Thomas Holmes developed the first safe embalming fluid. In 1861 Holmes famously tested his technique on the body of Union Colonel Elmer Ellsworth, who was the first officer to die in the line of duty. Ellsworth was also a friend of President Abraham Lincoln, who was so impressed by the appearance of Ellsworth’s body that he commissioned Holmes to embalm the bodies of Union soldiers so that they could be transported home for burial (Hickman 2002, 102). By preserving bodies over time, embalming also allowed them to be viewed for longer periods. In 1865, for example, American physicians Charles Brown and Harry Cattell embalmed Lincoln’s body for a series of twelve funerals in twelve different cities. Twenty-five million people reportedly viewed his body as it travelled from Washington, DC to Springfield, Illinois, where it was finally buried, and most of the press coverage focused on this astonishing new method of preserving the dead. For example, a Chicago journalist (Anonymous 1865, 4) who viewed Lincoln eighteen days after his assassination claimed that his body showed no signs of decay and that his “countenance exhibited an extremely natural and life-like appearance, more as if calmly slumbering, than in the cold embrace of death.” Journalist Charles Page (1899, 364) similarly claimed that “[t]he face of the dead president bears a very natural expression, one familiar to all who saw him often,” as it conveyed “the hint of a smile, and the look of benediction.” These descriptions clearly echoed those of postmortem photographs, which were similarly designed to produce a lifelike appearance.

The lifelike appearance of Lincoln’s “countenance” encouraged Americans across the country to adopt this new technique, as American anthropologists Richard Huntington and Peter Metcalf (1991, 213) explain: “A nation still mourning its war dead tried to capture in their funerals something of the peace written upon Lincoln’s face. In this way public attitudes were made ready to accept the new techniques of embalming then being perfected.” American historian Gary Laderman (1996, 163) similarly argues

that Lincoln's funerals "served as a site where the nation could be figuratively restored and redeemed primarily because the procedure of embalming demonstrated that even in the grips of death the president's body, like the social body, could overcome the material, physical violence enacted upon it." The preservation of Lincoln's body thus had a deeper metaphorical significance, as it symbolized the preservation of the nation itself, and it helped to make the practice of embalming socially acceptable precisely because it made this metaphorical meaning possible. It also served as a form of mass advertising for the newly emerging funeral industry by demonstrating the efficacy of embalming and spreading word of its benefits across the country.

Laderman (1996, 154) also notes that public acceptance of this practice led to the rise of specialists "who could, in effect, domesticate the corpse for the public imagination and assume managerial responsibilities for its disposal." Between 1856 and 1869, for example, eleven major patents were granted for improvements in embalming. Commercially produced embalming fluid finally became available in 1878, and in 1880 American physician Joseph Henry Clark began teaching embalming workshops throughout the country (Dodge 1900, 4). In 1882 Clark also established the first professional school of embalming in Cincinnati, Ohio, which later became the Cincinnati College of Embalming, and he was thus known as "the father of American embalming schools." The National Funeral Directors' Association was also established that same year, and it sought to replace the profession of "undertaker" with the new profession of "funeral director," which referred to someone who not only constructed coffins but also oversaw the entire embalming, viewing, and burial process. Linkman (2011, 68) also notes that funeral directors referred to "their facilities' 'homes' or 'parlours' in a deliberate attempt to suggest that the remains would receive the same reverent, careful treatment on their premises as they would receive from relatives in the family home." By this time there were more than 5,000 funeral homes across the country, and this sudden increase was a direct result of an increase in the number of life insurance policies, which allowed funeral directors to develop ever more lavish and expensive forms of funeral display. By the turn of the 20th century, therefore, the viewing of the dead had shifted almost entirely from the home to the funeral home and the responsibilities associated with the dead had shifted almost entirely from photographers to funeral directors, who handled all aspects of the preparation and presentation of the body.

Like photographers, funeral directors also sought to develop new ways to enhance the illusion of continued presence. For example, an early advertisement for embalming services in a Washington, DC business directory claimed that "Bodies Embalmed by Us [...] retain their natural color and appearance [...] so as to admit of contemplation of the person Embalmed, with the countenance of one asleep (qtd. in Habenstein and Lamers 1996, 217). American physician Carl Lewis Barnes (1896, 183), president of the Chicago College of Embalming, similarly promoted this practice by emphasizing that it "prevents the corruption of the grave, so that the body will remain entire, and as it

were asleep in its bed.” American funeral director William Peter Hohenschuh (1900, 88), president of the National Funeral Directors’ Association, also published a guidebook that included the following advice: “One idea should always be kept in mind and that is, to lay out the body so that there will be as little suggestion of death as possible.” Margaret Schwartz (2015, 17-18) thus concludes that the goal of the funeral director was essentially the same as that of the postmortem photographer, as “both mediations preserve the appearance of the flesh as such,” and the goal of preserving the dead was “not merely literal (stopping decomposition) but also symbolic, in the sense that the corpse signifies peaceful sleep.” Like postmortem photography, in other words, modern funeral practices were designed to transform the body into a fixed image whose preparation and presentation served to conceal rather than reveal the reality of death.

Funeral directors also employed many of the same techniques to achieve this goal, as they were primarily responsible for evacuating the interior of the body and preserving its exterior appearance. They also assumed the task of washing, dressing, and positioning the body for viewing, and they used cosmetic enhancements to conceal any signs of illness or decay. They then placed these cosmetically enhanced bodies in newly designed “caskets,” which were designed to resemble women’s jewelry boxes, as Thomas Schlereth (1991, 291) explains: “The coffin, previously a plain wooden, roughly human-shaped box was redefined as a ‘casket,’ a term whose original meaning described a container for precious objects.” Funeral directors also staged the body in professional studios—known as “slumber rooms”—that were explicitly designed to resemble bedrooms. American funeral director Joseph Nelson Greene (1905, 33) emphasized the importance of these visual displays by noting that “the placement of the casket in the room, gracefully canopied by an attractive curtain, and banked against flowers artistically arranged, forms a picture so beautiful as to relieve the scene of death of some of its awfulness.” These similarities clearly show that there was a direct connection between photographic and funeral practices in the late 19th century, as photographers and funeral directors both assumed responsibility for preparing and presenting the dead by transforming bodies into material objects of value that consumers could observe and preserve over time. The modern funeral industry thus represented not the end of postmortem photography but rather its continuation by other means, as funeral directors assumed the duties that had previously been performed by photographers and funeral homes assumed the functions that had previously been performed by photography studios. John Troyer (2007, 25) also points out that embalming had a “competitive advantage” over postmortem photography, as “the dead body could indefinitely exist as a well-preserved three-dimensional object with the possibility of being moved from location to location by external forces.” Funeral directors thus not only created the illusion of continued presence by replacing the disturbing sight of a dead body with the comforting image of a lifelike body, like postmortem photographers, but also transformed the body itself into a fixed image that could enter into circulation like other industrially

produced commodities. What changed, in other words, was how the dead were seen, as it became possible to view a corpse over an extended period of time without the mediation of the photographic apparatus.

Funeral practices also transformed photographic practices, as postmortem photographers began to photograph funeral displays instead of creating their own displays. In some cases photographers were even commissioned directly by funeral directors, as this was yet another service they provided for the bereaved, as Batchen (2010, 109-110) explains:

In the last two decades of the nineteenth century [...] it was common for a certain kind of cabinet card to be produced as a memorial for people who had recently died. A professional photographer would be hired as part of the funeral ceremonies to shoot a collodion glass negative of a still life [...] comprised of the various flower arrangements displayed at the funeral itself. The resulting photograph would then be reproduced many times in the form of an albumen print pasted onto a cabinet card and sent to all those who had been at the funeral, or even to those who had sent flowers but not been otherwise present.

The new practice of funeral photography was thus somewhat different from that of postmortem photography, as the photographer relied entirely on the funeral director to prepare and present the body for viewing. In addition, funeral photographs did not require retouching, as the body was already cosmetically enhanced. Instead of demonstrating the skill of the photographer, funeral photographs were thus designed to demonstrate the skill of the funeral director (as well as the wealth of the family that could afford such lavish displays). The introduction of snapshot photography at the turn of the 20th century also made it possible for individual mourners to take their own funeral photographs—a practice that has continued ever since and that can be seen most recently in the popular phenomenon of “funeral selfies” or “caskies” (Meese et al. 2015; Gibbs et al. 2015).

The modern funeral industry has also been condemned as a symptom of what Australian critic Joseph Jacobs (1899, 264) described as the “dying of death” in the late 19th century, as it distanced the living from any direct involvement with the dead: “The most distinctive note of the modern spirit is the practical disappearance of the thought of death.” The anthologies *Death in America* (Stannard 1975) and *Passing: The Vision of Death in America* (Jackson 1977) similarly traced how attitudes toward death changed in the late 19th century, as the care of the dying shifted from families to trained professionals, and critics like Swiss-American psychologist Elisabeth Kübler-Ross (1969) described how this trend resulted in a widespread denial of death. French historian Philippe Aries (1974, 557-558) also drew a direct connection between the denial of death and the practice of embalming, which served “to play down the death of the person and to create the illusion of a living being,” which was closely “intertwined [...] with commercial concerns,” and Laderman (1996, 175) similarly concluded that embalming

made the denial of death “a fundamental dimension of life and death in American culture.” Critics have thus repeatedly condemned the modern funeral industry as a commercial enterprise that contributed to, and profited from, a pathological avoidance of death in contemporary American society.

While postmortem photography was gradually supplanted by new funeral practices in the late 19th century, there was a resurgence of interest in this practice in the late 20th century. Unlike critics of the modern funeral industry, however, contemporary critics more often celebrate the return of postmortem photography by arguing that it exposes the reality of death and encourages its acceptance. For example, American grief counselors Pat Schwiebert and Paul Kirk (1981, 17) explicitly promote the practice of postmortem photography—particularly in the case of stillborn babies, which are typically seen by parents only through sonogram images—and they even recommend that it become a routine hospital procedure. While they acknowledge that many parents are reluctant to photograph their dead babies, they insist that “a picture can provide tangible evidence that this was your child—that he or she was indeed a part of your life and equal to your other children in the love you gave, if only while inside you.” In the early 1980s the Children’s Hospital in Denver, Colorado and the Sparrow Hospital in Lansing, Michigan also began to provide grieving parents with postmortem photographs of their stillborn babies (see Ruby 1995, 180), and the Centering Corporation—a non-profit organization in Omaha, Nebraska that conducts workshops on death for perinatal caregivers—urged all hospitals to produce such images, as they helped parents to “confirm the reality of their baby’s life and death” (Johnson et al. 1985, 12). A non-profit organization in La Crosse, Wisconsin called Resolve Through Sharing also advised hospitals to produce these images—even when parents refuse—because they often “decide later that they do want them,” and “[t]he opportunity to take pictures will never come again” (Limbo and Wheeler 1986, 96). A non-profit organization in Denver, Colorado called Now I Lay Me Down to Sleep was also created with the sole purpose of producing postmortem photographs of stillborn babies, and this organization currently employs approximately 1,500 photographers working in 40 different countries around the world (www.nowilaymedowntosleep.org). And just as Ruby, Burns, and Eberle describe early postmortem photographs as *memento mori* because they force viewers to confront the reality of death, so too do sociologists and social workers argue that these contemporary photographs help grieving parents to accept the reality of a child’s death (Riches and Dawson 1998, 121-140; Blood and Cacciatore 2014, 224-233). Proponents thus argue that this practice represents a rejection of the “dying of death” by confronting viewers with a reality that the modern funeral industry encourages them to deny or avoid.

While contemporary critics often describe the effects of postmortem photography as directly opposed to those of the modern funeral industry, it is important to note that modern funeral practices originally sought to extend or continue the practice of “softening” death by creating the illusion of continued presence. From this perspective,

postmortem photographs can be better understood as initiating a general program of denial and avoidance that later became the foundation of the modern funeral industry. It seems particularly significant, for example, that the organizations mentioned above all stress the importance of taking photographs after the bodies of the deceased have embalmed as well as the importance of positioning these bodies in a lifelike manner in order to create the impression that they are alive and asleep. Instead of forcing parents to confront the reality of their loss, therefore, these photographs thus employ the same techniques developed by postmortem photographers in the 19th century, which were explicitly designed to conceal rather than reveal the reality of death. While the celebration of these contemporary photographs clearly reflects a certain degree of nostalgia for an optical medium that is associated with an earlier time when Americans were seen as more spiritually connected to the natural cycles of life (the prevalence of black-and-white photography seems particularly significant in this regard), this nostalgia clearly reflects a misunderstanding of the function that these images originally served as well as the importance role that they played in the development of the modern funeral industry, which are now seen as defiantly resisting. Indeed, the contemporary practice of postmortem photography is still motivated by a desire to transform the body into a fixed image that is designed to “soften” the reality of death, and by celebrating this practice critics often ignore the fact that the bodies they represent are always already detached from that reality. Such an understanding of the cultural significance of postmortem photography shows that this practice was eventually abandoned not because the subject of death became taboo, as critics often claim, but rather because the techniques developed by postmortem photographers were gradually adopted and further developed by funeral directors, who continued to generate enormous profits by satisfying the same social needs and desires. If these images are now perceived as enabling a more intimate relationship with the dead or a healthier acceptance of mortality, then this may simply be due to the fact that the reality of death has now been pushed even further away from the realm of everyday experience.

Bibliography

- Ames, Kenneth L. 1981. “Ideologies in Stone: Meanings in Victorian Gravestones”. *Journal of Popular Culture* 14, no. 4 (Spring): 641-656. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1981.00641.x>.
- Anonymous. 1855. “Life from the Dead”. *The Photographic and Fine Art Journal* 8, no. 7 (July): 224.
- Anonymous. 1865. “The Funeral.” *Chicago Daily Tribune*, May 2, 4.
- Aries, Philippe. 1974. “The Reversal of Death: Changes in Attitudes Toward Death in Western Societies”. *American Quarterly* 26, no. 5 (December): 536-560. <https://doi.org/10.2307/2711889>.
- Barnes, Carl L. 1896. *The Art and Science of Embalming: Descriptive and Operative*. Chicago: Trade Periodical Company.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

- Batchen, Geoffrey. 2010. *Suspending Time: Life—Photography—Death*. Shizuoka: Nohara.
- Bazin, André. 1960. "The Ontology of the Photographic Image". Translated by Hugh Gray. *Film Quarterly* 13, no. 4 (Summer): 4-9. <https://doi.org/10.2307/1210183>.
- Blood, Cybele, and Joanne Cacciatore. 2014. "Parental Grief and Memento Mori Photography: Narrative, Meaning, Culture, and Context". *Death Studies* 38, no. 4 (April): 224-233. <https://doi.org/10.1080/07481187.2013.788584>.
- Borgo, Melania, Marta Licata, and Silvia Iorio. 2016. "Post-mortem Photography: The Edge Where Life Meets Death". *Human and Social Studies* 5, no. 2 (July): 103-115. <https://doi.org/10.1515/hssr-2016-00016>.
- Brown, Nicola. 2009. "Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children". *Australasian Journal of Victorian Studies* 14, no. 2: 8-24. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/AJVS/article/view/9415/9314>.
- Burgess, Nathan G. 1855. "Taking Portraits After Death". *The Photographic and Fine-Art Journal* 8, no. 3 (March): 80.
- Darrah, William C. 1981. *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*. Gettysburg, PA: W. C. Darrah.
- Doane, Mary Ann. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, no. 1 (March): 128-152. <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-025>.
- Dodge, A. Johnson. 1900. *The Practical Embalmer: A Common-Sense Treatise on the Art and Science of Embalming*. Boston: A. J. Dodge.
- Eberle, Scott G. 2005. "Memory and Mourning: An Exhibit History". *Death Studies* 29, no. 6 (July-August): 535-557. <https://doi.org/10.1080/07481180590962686>.
- Gibbs, Martin, James Meese, Michael Arnold, Bjorn Nansen, and Marcus Carter. 2015. "#Funeral and Instagram: Death, Social Media, and Platform Vernacular". *Information, Communication and Society* 18, no. 3 (March): 255-268. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2014.987152>.
- Gihon, John L. 1871. "Curious Photographic Experiences". *The Philadelphia Photographer* 8, no. 95 (November): 349-352.
- Greene, Joseph Nelson. 1905. *The Funeral: Its Conduct and Proprieties*. Cincinnati: Jennings and Graham.
- Habenstein, Robert W., and William M. Lamers. 1996. *The History of American Funeral Directing*. Milwaukee, MN: National Funeral Directors Association.
- Harrison, Robert Pogue. 2003. *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hickman, Tom. 2002. *Death: A User's Guide*. London: Ebury Press.
- Hohenschuh, William P. 1900. *The Modern Funeral: Its Management*. Chicago: Trade Periodical Company.
- Huntington, Richard, and Peter Metcalf. 1991. *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, Charles O., ed. 1977. *Passing: The Vision of Death in America*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Jacobs, Joseph. 1899. "The Dying of Death". *Fortnightly Review* 72: 264-269.
- Johnson, Joy, S. Marvin Johnson, James H. Cunningham, and Irwin J. Weinfeld. 1985. *A Most Important Picture*. Omaha: Centering Corporation.
- Krauss, Rosalind. 1984. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kübler-Ross, Elisabeth. 1969. *On Death and Dying: What the Dying Have to Teach Doctors, Nurses, Clergy and Their Own Families*. New York: Macmillan.
- Laderman, Gary. 1996. *The Sacred Remains: American Attitudes Toward Death, 1799-1883*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Limbo, Rana K., and Sara Rich Wheeler. 1986. *When a Baby Dies: A Handbook for Healing and Helping*. La Crosse, WI: Resolve Through Sharing.
- Linkman, Audrey. 2006. "Taken from Life: Post-Mortem Portraiture in Britain 1860-1910". *History of Photography* 30, no. 4 (Winter): 309-347. <https://doi.org/10.1080/03087298.2006.10443484>.
- . 2011. *Photography and Death*. London: Reaktion Books.

- Meese, James, Martin Gibbs, Marcus Carter, Michael Arnold, Bjorn Nansen, and Tamara Kohn. 2015. "Selfies at Funerals: Mourning and Presencing on Social Media Platforms". *International Journal of Communication* 9, no. 1: 1818-1831. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3154/1402>.
- Metz, Christian. 1985. "Photography and Fetish". *October* 34 (Autumn): 81-90. <https://doi.org/10.2307/778490>.
- Nygard, Paul David, and Catherine H. Reilly. 2003. "The American Family and the Processing of Death Prior to the 20th Century". In *Handbook of Death and Dying, Volume 2: The Response to Death*, edited by Clifton D. Bryant, 567-574. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Orr, Charlie E. 1873. "Post-mortem Photography". *The Philadelphia Photographer* 10, no. 115 (July): 200-201.
- Page, Charles A. 1899. *Letters of a War Correspondent*. Boston: L. C. Page.
- Peirce, Charles Sanders. 1998. "What Is a Sign?" In *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893-1913)*, edited by the Peirce Edition Project, 4-10. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Prosser, Jay. 2005. *Light in the Dark Room: Photography and Loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Riches, Gordon, and Pamela Dawson. 1998. "Lost Children, Living Memories: The Role of Photographs in Processes of Grief and Adjustment among Bereaved Parent". *Death Studies* 22, no. 2 (March/April): 121-140. <https://doi.org/10.1080/074811898201632>.
- Rinhart, Floyd, and Marion Rinhart. 1967. *American Daguerreian Art*. New York: Clarkson N. Potter.
- . 1981. *The American Daguerreotype*. Athens: University of Georgia Press.
- Ruby, Jay. 1995. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Schlereth, Thomas J. 1991. *Victorian America: Transformations in Everyday Life, 1876-1915*. New York: HarperCollins.
- Schwartz, Margaret. 2015. *Dead Matter: The Meaning of Iconic Corpses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schwiebert, Pat, and Paul Kirk. 1981. *When Hello Means Goodbye: A Guide for Parents Whose Child Dies Before Birth, at Birth or Shortly After Birth*. Portland, OR: Perinatal Loss.
- Sekula, Allan. 1983. "Photography Between Labour and Capital". In *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, edited by Benjamin H. D. Buchloh and Robert Wilkie, 193-268. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design and the University College of Cape Breton Press.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Southworth, Albert S. 1873. "An Address to the National Photographic Association". *The Philadelphia Photographer* 10, no. 117 (September): 277-280.
- Stannard, David E., ed. 1975. *Death in America*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Troyer, John. 2007. "Embalmed Vision". *Mortality* 12, no. 1 (February): 22-47. <https://doi.org/10.1080/13576270601088525>.
- Van Der Zee, James, Owen Dodson, and Camille Billops. 1978. *The Harlem Book of the Dead*. Dobbs Ferry, NY: Morgan and Morgan.

Biographical note

Anthony Enns is an Associate Professor in English and Media Studies at Dalhousie University in Halifax, Nova Scotia. His work on the history of photography has appeared in the anthologies *Picturing America: Trauma, Realism, Politics, and Identity in American Visual Culture* (2006), *Vibratory Modernism* (2013), and *Photography and Other Media in the Nineteenth Century* (2018). His essay “Mesmerism, Photography, and Hawthorne” also appeared in *Revista de Comunicação e Linguagens* in 2008.

ORCID iD

[0000-0002-1819-6836](https://orcid.org/0000-0002-1819-6836)

Institutional address

Department of English, Dalhousie University, 6135 University Ave. Room 1186, Halifax, Nova Scotia, Canada B3H 4R2.

Received Recebido: 2020-05-07

Accepted Aceite: 2020-06-14

DOI <https://doi.org/10.34619/71p6-n941>

Between Ontology and Hauntology: Magic Realism in Contemporary Chinese Cinema

Entre a Ontologia e a Assombração: Realismo Mágico no Cinema Chinês Contemporâneo

MEI GAO

Chinese University of Hong Kong

mei.gao@link.cuhk.edu.hk

Abstract

In the 2010s, Chinese independent cinema witnessed the rise of young filmmakers such as Bi Gan, Yang Chao, and Cai Chengjie who have sought alternative representations of reality through an aesthetic practice best described as cinematic magic realism. By materializing ghosts, engaging with the spectral, and complicating received notions of time, space, and identity, their films adopt and reinterpret conventions of magic realism to explore personal, spiritual, and social realities beyond those that preoccupied their predecessors. Noting the prevalence of the ghostly in recent Chinese magic realist cinema, this article critically evaluates a theoretical approach that links cinematic magic realism with Jacques Derrida's concept of hauntology through the analysis of two representative works, Bi Gan's *Kaili Blues* (2016) and Cai Chengjie's *The Widowed Witch* (2018). This comparative analysis will also highlight two distinctive ways magic realism is used in Chinese cinema today, namely, as an alternative form of critical realism and as a representational strategy for the previously unrepresentable. As these films are magic

realist in idiosyncratic ways, they not only illustrate the versatility and universality of the magic realist mode but also attest to the divergent creative interests of Chinese filmmakers today.

Keywords

Spectrality | magic realism | chinese cinema | cinematic realism | Bi Gan | Kaili Blues

Resumo

Em 2010 o Cinema Independente Chinês assistiu ao nascimento de jovens realizadores como Bi Gan, Yan Chao e Cai Chengjie que trouxeram representações alternativas da realidade através de uma prática estética que pode ser descrita como realismo mágico. Por meio de fantasmas materializados, envolvidos com a espectralidade e complicando noções de tempo, espaço e identidade existente, os seus filmes adoptam e reinterpretam convenções do realismo mágico para explorarem realidades sociais, espirituais e pessoais para além das que preocuparam os seus predecessores. Sublinhando a prevalência da assombração no cinema de realismo mágico chinês, este artigo avalia criticamente a aproximação teórica do realismo mágico cinematográfico ao conceito de assombração de Jacques Derrida através da análise de duas obras representativas, *Kaili Blues* de Bi Gan (2016) e *The Widowed Witch* de Cai Chengjie (2018), apontando este estudo comparativo para dois modos diferentes, mas idiossincráticos usados pelo cinema chinês de realismo mágico.

Palavras-chave

Espectralidade | realismo mágico | cinema chinês | realismo cinematográfico | Bi Gan | Kaili Blues

Introduction

When Jia Zhangke spoke at the Berlinale Talents Summit in February 2020, he was asked whether he believes there will be a “Seventh Generation” of Chinese filmmakers and what might best characterize their cinematic style. Jia said that he doesn’t wish for a “Seventh Generation”; instead, he hopes for an age of individualized expression unburdened by collective memory of impactful social events that so deeply shaped the work of the Fifth and Sixth Generation Chinese filmmakers (2020, 1:11:59). Indeed, in recent years, Chinese independent cinema has seen the rise of young filmmakers whose styles are eclectic

and varied, bearing a certain degree of continuity from the works of Sixth Generation directors but also marking significant departures from previous cinematic practices.

Notably, recent works such as Bi Gan's *Kaili Blues* (*Lubian yecan*, 2016), Yang Chao's *Crosscurrent* (*Changjiang tu*, 2016), Cai Chengjie's *The Widowed Witch* (*Beifang yipian cangmang*, 2018), and Pema Tseden's *Jinpa* (*Zhuangsile yizhi yang*, 2018) have sought alternative representations of reality through an aesthetic practice best described as cinematic magic realism. By materializing ghosts, merging past and present, and emphasizing the spiritual undertones of the objective world, these films evoke the unknown and unknowable underlying the perceived solidity of our living present. In the context of Chinese independent cinema, where realism has been and still is the dominant mode, magic realism provides an opportunity for stylistic innovation and the articulation of the spectral, the subaltern, and the intangible.

This article seeks to elaborate on this argument by critically evaluating existing theories of magic realism through the analysis of two representative works, *Kaili Blues* and *The Widowed Witch*. Highly divergent in content, tone, and thematic focus, these films exemplify two distinctive tendencies in Chinese magic realist cinema today. *The Widowed Witch* uses magical elements to construct social allegory, building on the long tradition of critical realism in Chinese cinema. By contrast, *Kaili Blues* embodies a form of magic realism that is integrally linked to cinematic form, using magic realism as a representational strategy for spiritual realities, cosmic connections, and spectral presences that haunt the living present. This difference is manifested in the films' depiction of the ghostly: whereas *The Widowed Witch* uses materialized spirits to construct a discursive space for the subaltern, *Kaili Blues* explores the interlocking notions of time, memory, and dreams through the articulation of the Derridean specter. While *The Widowed Witch* exhibits traditional magic realist characteristics and, according to the director, is inspired by Latin American magic realist fiction and Chinese ghost literature (Cai 2018), the aesthetic practice of *Kaili Blues* seems altogether harder to define and has variously been labeled "poetic cinema," "plan-séquence aesthetic," or "magic realism" in Chinese film scholarship (see Cao 2016, Zhao 2020, Zhou 2017). I contend that *Kaili Blues* can be productively analyzed through the framework of magic realism and be put into conversation with other magic realist works to reveal bifurcating creative tendencies within recent Chinese independent cinema.

Locating Cinematic Magic Realism

The notion of "magic realism," by its sheer juxtaposition of two seemingly contradictory concepts, has at once fascinated and frustrated theoreticians since its first conception by Franz Roh in 1925 to describe the emergent, Post-Expressionist paintings in the Weimar Republic. Roh (1995) argues that Post-Expressionism, in contrast to Impressionism and Expressionism, restores objectivity of the phenomenal world by evoking tactile feelings and subjective memories. His theory of magic realism stresses both the existence of worldly objects and their spiritual undertones, as he states, "For

the new art, it is a question of representing before our eyes, in an intuitive way, *the fact, the interior figure, of the exterior world* [emphasis original]" (23). By foregrounding spirituality in the depiction of real objects, challenging the ordinary conception of space, and engaging with the tension between the monumental and the miniature, Post-Expressionist depiction of reality is freed from the mimetic traditions of realism (Roh 1995). As Irene Guenther (1995) observes, "The world of painted objects Roh describes does not 'reproduce' nature through instinct, but 'recreates' it" (35).

Historically, Roh's notion of magic realism was overshadowed by the art movement's other name — "New Objectivity" — and only resurfaced in the 1960s when interest in the art of the Weimar Republic was renewed (Guenther 1995, 33). However, Roh's notion of magic realism was disseminated into the field of literature through Alejo Carpentier (1995), who formulated his own theory of "the marvelous real" in 1949. In contrast to Roh, Carpentier posits that the fantastic is *inherent* in the reality of Latin America due to its wealth of mythology and folklore, varied histories and geography, and its heterogeneous group of Others (100). Instead of altering reality or "willing the marvelous," as Carpentier accuses Roh's magic realism of doing (85), Carpentier's marvelous realism serves to intensify this already fantastic reality of Latin America, often in a manner that challenges the hegemony of the dominant discourse.

Contending that magic realism is an important component of postmodernism regardless of the cultural origin of the work, Wendy B. Faris's (1995) analysis of magic realist fiction highlights the mode's complication of received ideas about time, space, and identity. According to Faris, magic realist texts not only contain an "irreducible element of magic" that disrupts the ordinary logic of cause and effect but also emphasize the presence of the phenomenal world by employing extensive descriptive details, constructing alternative or felt history, and materializing metaphors (167-169). Furthermore, magical realist texts often involve "the closeness or near-merging of two realms, two worlds" and invite doubt between contradictory understandings of events (171-172). Therefore, in its concern with ontological questions, magic realism fits Jean-Francois Lyotard's definition of postmodernism as "that which searches for new presentations... in order to impart a stronger sense of the unrepresentable" (185).

When we turn to theories of cinematic magic realism, one may notice that the notions of "magic" and "realism" correspond with the bifurcation between formalism and realism in film theory, two contesting schools of thought on cinematic specificity nearly as old as the film medium itself. On one hand, film is viewed as inherently a realist medium due to its photographic nature. On the other hand, formalist or constructivist theorists believe that the creative power of the film medium lies in its capacity for reorganizing, distorting and even falsifying physical reality. Aga Skrodzka (2012) suggests that cinematic magic realism is located precisely at the intersection between the realist and constructivist conceptions of film's relationship to reality:

[Cinematic magic realism] is used to represent *simultaneously* the inevitability of the real — the ontological firmness found in the material fabric of the experiential world and captured in the photographic image — and the unceasing dissolution of that inevitability via the medium’s kinetic valence, a feature perfectly suited to explore the perpetual transformation of matter that, in time, turns any existence into a mere illusion [emphasis original]. (125)

It is true that despite the essentializing tendency within film theory, cinematic illusion is even deemed by some realist theorists as inescapable. André Bazin’s famous assertion that “the photographic image is the object itself” notwithstanding (Bazin 1967, 14), he allows that the same event in reality permits several different representations, and each representation “introduces, to didactic or aesthetic ends, more or less corrosive abstractions which do not permit the original object to subsist in its entirety” (cited in Williams 1980, 53). Seeing a parallel between this aporia within Bazinian ontology and the notion of “approaching reality” (*bizhen*) in Chinese film theory, Victor Fan (2015) suggests that “the cinematographic image in its imperfect state can be understood as a *potentiality* that can drive the spectators towards total reality, without fully actualizing it [emphasis original]” (4).

This potentiality of the cinematic image is central to the mechanism of cinematic magic realism, as it provides the opportunity for what Skrodzka (2012) characterizes as magic realism’s juxtaposition of “presence with absence, ontology with Derridean hauntology, being with becoming” (126). Jacques Derrida’s notion of haunting, first introduced in his 1993 book *Spectres of Marx*, refers to the return or persistence of elements from the past, as in the manner of a ghost. The cinematic experience, in Derrida’s view, “belongs thoroughly to spectrality” (de Baecque, Jousse, and Kamuf 2015, 26). Due to the very mechanism of the cinematographic image, what is present on screen is also already absent. As such, presence always contains the trace of its absence. Derrida’s specter, therefore, is neither living nor dead, neither hallucination nor perception (de Baecque, Jousse, and Kamuf 2015, 27). In Colin Davis’s (2005) words, it is “a deconstructive figure hovering between life and death, presence and absence, and making established certainties vacillate” (376).

As such, the Derridean specter is a magic realist figure. It embodies the superimposition of past and present, life and death, presence and absence. It is worth noting that Derrida’s specter does not have to be literal. As Fredric Jameson (1999) puts it, “Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present” (39). However, in many magic realist films, ghosts are often literal, and the past is very much alive. By materializing spectrality and embedding it in an otherwise realist aesthetic, magic realist films evokes the unknown and unknowable underlying the perceived solidity of our living present.

Emergence of a Chinese Magic Realist Cinema

Although the use of magic realism as a representational mode only became more prevalent in Chinese independent cinema in the 2000s, the impulse to pursue alternative forms of cinematic realism can be traced back to the works of independent filmmakers in the 1990s. Along with the Reform era's policy of marketization and opening up, the gradual dismantling of the state-owned studio system in the 1980s enabled the appearance of an independent cinema in China in the 1990s (Zhang Z. 2007a, 11), with "independent" referring to "the *alternative* modes of production and circulation of their works... *independent of official ideology* [emphasis original]" (Zhang Y. 2006, 26). This cinema includes filmmakers such as Zhang Yuan, Zhang Ming, Lou Ye, and Jia Zhangke, as well as documentarists such as Wu Wenguang. This group has variously been labeled as "Sixth Generation" and "Newborn Generation" (*Xinshengdai*) to denote their age (most of them were born in the 1960s) and distinguish their cinematic identity from "Fifth Generation" filmmakers such as Zhang Yimou and Chen Kaige (Zhang Y. 2006, 26). Here I prefer Zhang Zhen's term "Urban Generation," which highlights their thematic preoccupation with "the destruction and re-construction of social fabrics and urban identities of post-1989 China" (Zhang Z. 2007a, 2). Moving away from their predecessors' desire to construct national allegories and grand narratives, Urban Generation filmmakers champion new breeds of realism that reveal the raw, lived experiences of marginalized urban subjects amid unrelenting change. Their cinematic language incorporates both the documentary real and the hyperreal, often opting for natural settings, nondramatic or fractured plots, improvisation and nonprofessional acting to portray realities that they perceive as truthful (*zhenshi*) (Zhang Y. 2006, 29-30).

Urban Generation filmmakers' innovative approach towards cinematic realism can be seen as a precursor to the emergence of magic realist cinema in China. Towards the end of the 1990s, films such as Wang Quan'an's *Lunar Eclipse* (*Yueshi*, 1999) and Lou Ye's *Suzhou River* (*Suzhou he*, 2000) already started exhibiting a magic realist impulse. *Lunar Eclipse* tells the story of a pair of female doppelgängers inhabiting parallel universes in the city of Beijing, whereas *Suzhou River*, set in Shanghai, details a love story between a small-time gangster and his kidnap victim, who, after throwing herself into the Suzhou River, seems to have been reincarnated in the form of a lookalike. As Zhang Zhen (2007b) suggests, the trope of twins or multiples "induce our fascination as well as uneasiness with the boundaries of perception, knowledge, and identity" (353), a characteristic Faris also observes in magic realist fiction (Faris 1995, 177).

If *Lunar Eclipse* and *Suzhou River* are still concerned with urban subjects and metropolitan locales, the emergence of Jia Zhangke in the late 1990s marked a paradigmatic shift within the Urban Generation (Zhang Z. 2007a, 15). Unlike his predecessors, Jia Zhangke's work focuses on disfranchised migrants and marginalized elements of society, usually of rural origins. This focus on peripherality can still be seen in the magic

realist works under the current analysis. In surveying Jia's early works, Jason McGrath (2007) suggests that the director draws upon two distinct sources of realism, namely, the post-socialist realism that arose in the early 1990s and the aestheticized long-take realism prominent in the tradition of international art cinema (82). This combination of style is especially apparent in *Platform* (*Zhantai*, 2000). However, in Jia's subsequent works such as *The World* (*Shijie*, 2004), *Still Life* (*Sanxia haoren*, 2007), and *A Touch of Sin* (*Tianzhuding*, 2013), he also incorporated magical elements in addition to these overarching stylistic characteristics, making him an important figure in the development of magic realist cinema in China.

In his analysis of magic realism in Chinese cinema of the 2000s, Eddie Bertozzi (2012) provides a close reading of *Still Life*, which incorporates magical elements to emphasize or reinforce the unnaturalness Jia perceived within the modernizing Chinese society. In the film, a number of unusual visual elements such as workers dressed in full chemical protective gear disinfecting the urban debris, a UFO flying across the sky, and a futuristic building launching into space are seen in the near-apocalyptic landscape of Fengjie, a southern town that is soon to be submerged in water as the construction of the Three Gorges Dam progresses. Bertozzi argues that directors such as Jia Zhangke, Lou Ye, and Jiang Wen have adopted an approach to cinematic realism that privileges "the feeling of the real" over "documentary real," in effect breaking and re-tracing the borders of the "on-the-spot realism" (*jishizhuyi*) that characterizes much of Urban Generation filmmaking (153). In his analysis, Bertozzi uses the framework of post-socialism, which views the overlapping of the premodern, the modern, and the postmodern in post-socialist China as markers of postmodernity in the Chinese context. He argues that it is within this condition that the sense of reality itself might be missing and that the magic can arise (163).

I concur with Bertozzi's analysis that cinematic practices of filmmakers such as Jia Zhangke has led to "a significant stylistic redefinition of the way filmic realism is conceived in the Chinese context" (Bertozzi 2012, 167). However, China's post-socialist condition in fact complicates the discussion of magic realism in Chinese cinema, because post-socialism already implies the coexistence of different materialities and the superimposition of temporalities within lived reality, hence the popular expression "the magical is the real" (*mohuan ji xianshi*). Portraying this reality does not necessarily imply an embodiment of the magic realist mode. Overlooking this complication, Bertozzi's analysis of Jia Zhangke's *Platform* conflates magic realism with the film's aestheticized portrayal of the post-socialist condition, in which a degree of strangeness is already embedded.

While the notion of post-socialism is certainly a useful one, I suggest that a framework oriented towards aesthetics and film form will be more productive for the discussion of magic realist works under the current analysis. Whereas predecessors such as Lou Ye and Jia Zhangke use magic realist elements to portray the uncanny side of modernity

and modernization, magic realist films such as *The Widowed Witch* and *Kaili Blues* reflect the younger generation of filmmakers' contemplation of social and spiritual realities beyond the post-socialist condition. The prevalence of the ghostly in recent Chinese magic realist cinema, whether in the form of materialized spirits or as haunting of the past, signals the younger filmmakers' concern with the spectral, the subaltern, and other elements that have no place within the dominant discourse of modernization and progress. In order to give form to these ghostly elements, both *The Widowed Witch* and *Kaili Blues* use backwater locales to construct non-synchronic, or "out-of-time" cinematic spaces for ex-centric discourse. Modernization and development are mentioned, but only in passing. Guangzhou, one of the fastest-developing cities during the Reform era, is mentioned in *The Widowed Witch* as a place where local men have gone to seek better opportunities, but no one in the film shows any inclination of going, seemingly complacent in a town that has no prospect. In *Kaili Blues*, the impending demolishment of buildings and gradual disappearance of old ways of life loom in the background, but this imagery serves to underscore the sense of a lost past rather than the advent of a new future. Seemingly suspended in time, these films are keen to investigate some of the fundamental questions about society and the state of human existence in locales that are both out-of-time and timeless.

In the next sections, I will undertake a comparative reading of Cai Chengjie's *The Widowed Witch* and Bi Gan's *Kaili Blues* to illustrate the films' coherent embodiment of the magic realist mode and their distinctive manifestation of the spectral. As these two films are highly divergent in content, tone, and thematic focus, characteristics of magic realism noted by theorists are also manifested in idiosyncratic ways.

The Magical Real in *The Widowed Witch*

Set in the wintry landscape of the rural North, *The Widowed Witch* tells the story of a three-time widow Erhao, who turns from the village outcast to a revered "fairy goddess" (*xiannü*) when she develops powers to prophesy the future and communicate with the dead. Having survived her third husband Dayong in an explosion of their illegal fireworks workshop, a paralyzed Erhao is taken in and raped by Dayong's cousin. After regaining her mobility, Erhao embarks on a search for a place to stay with Dayong's underage, deaf-mute younger brother Shitou. Through Erhao's journey, we meet an ensemble of villagers who represent the grim realities of this impoverished rural town — Dayong's friend who skips out on his debt, a power-tripping village mayor, village wives who bully the weak, a paralyzed old man Grandpa Long who lives in filth at the neglect of his family, and a failing but self-aggrandizing entrepreneur Xu Wei. When Erhao takes pity on Grandpa Long and gives him a bath, his paralysis is mysteriously cured. Believing that Erhao has magic powers, the villagers' attitude towards her takes a 180-degree turn. Erhao decides to play along in order to secure a lodging, but her magic powers become more and more real, taking her into darker territories. She encounters

a father who neglects his young daughters and abuses his wife because she hasn't given birth to a son, and she meets the ghost of a teenage girl Ruirui who committed suicide after being molested. When Erhao advises Xu Wei to live an honest life, he tears down the tourist villas he built on the village hills and accidentally discovers gold (which later turns out to be only brass). Driven by greed, the village mayor forcibly reclaims the development rights of the hills despite Erhao's warnings, and he instructs people to pour urine on Erhao to take away her magic. Erhao, seemingly having lost her powers, witnesses Shitou being blown up by explosives intended for wild animals. Although the development of the gold mine turns out to be as catastrophic as Erhao prophesied, Erhao no longer seems to care.

Weaving magic into the grim reality the film portrays, *The Widowed Witch* uses magic realism to construct a social allegory that exposes the oppressive nature of patriarchal power structures. In an already poverty-stricken and socially disadvantaged environment, the most vulnerable elements such as women, children, the elderly, and animals are multiply disempowered as instances of sexism, abuse, greed, and indulgence in vice from those in power remain pervasive. As all the characters Erhao encounters are stereotypes that stand in for specific social problems, the rural town in the film acts as a microcosm of society as a whole. As such, *The Widowed Witch* builds on Chinese cinema's tradition of constructing national or social allegory through critical realism while seeking formal innovation by incorporating the magic realist mode. As the magic realist mode questions, distorts, and complicates received ideas about our worldly existence, in this case it is used to challenge social norms and power structures entrenched in society.

The film sets up for its increasingly concrete portrayal of magic by presenting superstition as an inherent reality of life in this rural town. On the one hand, superstition can be seen as a symptom of ignorance and social backwardness. Erhao married Dayong because Grandpa Long predicted that this town is where she would settle, and after Dayong passed away, the village wives accuse Erhao of being "fated to mourn her husband's death" (*kefu*), leading to her outcast status. On the other hand, superstition is a survival strategy in a village where material well being is impossible to achieve and scientific thinking is largely unhelpful. Erhao, for one, is keen on using the superstitious beliefs of the villagers to her advantage. For example, when the village mayor makes advances towards her, she warns the mayor that ill fortune might befall him if he sleeps with her. When Erhao "magically" cures Grandpa Long's paralysis, all the villagers also readily accept her magic powers as real and begin seeking her help in solving their own problems. This corroborates Skrodza's observation that "...magic, against its popular misconception as the realm of irrational prejudice, has always been focused on pragmatic aspects of life" (2012,102). By foregrounding the central role superstition plays in village life, the film presents a reality that is already conducive to magic.

While Erhao's magic is at first presented as coincidences, accidents, and a ruse for

survival in a deeply superstitious town, magic becomes increasingly real as the film begins to present spirits in material forms. Notably, the tropes of spirits that walk among mortals are prevalent in traditional Chinese ghost/fantasy literature such as *In Search of the Supernatural* (*Soushenji*) and *Strange Stories from a Chinese Studio* (*Liaozhai zhiyi*). The film's use of magic realism revitalizes these tropes for the screen while giving them a more concrete and realistic portrayal that is aligned with the film's overall realist aesthetic. The film takes a decidedly magic realist turn when, halfway through, Erhao meets a child dressed in white amid the snow-covered landscape. The child asks Erhao to help his mother, who turns out to be a trapped white fox. A flustered Erhao throws out her Shamanic costume and props, but the gears reappear in her van moments later, having gained genuine magic by this point in the film. Later, Erhao is able to see and communicate with the ghost of Ruirui, who despite her own tragic suicide helps Erhao find closure on her second husband's death. Finally, when Erhao visits Grandpa Long on Chinese New Year, she talks to him outside his house, only to find his dead body inside moments later. The fact that Erhao doesn't realize that she was talking to a ghost signals the merging of the realms of life and death within Erhao's reality.

In these instances, magic forms a discursive space where subaltern elements are able to communicate with each other outside the control of the patriarchal power structure, which is portrayed as silencing and paralyzing in the film. The most poignant example is when the audience witnesses a paralyzed Erhao being raped by her cousin-in-law in a long take from Erhao's point-of-view. While the audience hears Erhao crying out in a voice-over, her screams for him to stop go unheard in the scene. Even after she regains her voice and mobility, she does not speak of the sexual assault, remaining voiceless within this oppressive environment. A community of subaltern elements forms around Erhao throughout the film, beginning with Shitou, a deaf-mute teenage boy who is Erhao's only confidant. The spirit of the fox child, Ruirui and Grandpa Long's ghosts are similarly silenced, and only through Erhao's magic are they able to speak. As such, magic in this film fosters solidarity between the subaltern and offers a certain degree of catharsis for the oppressed. Notably, the inclusion of the spirit of the fox child in this mix suggests the existential equality between humans and animals, a characteristic that Skrodza (2012) also observes in magic realist cinema in Eastern Central Europe (75). In the opening image of the film, a white fox is seen eating an apple that we later find out to be loaded with explosives. This image takes on increased significance when the spirit of the fox is materialized as a child and when Shitou meets his death while trying to dispose of the explosives at the end of the film. The synonymy of these two deaths establishes a parallel between humankind's cruelty towards animals and the society's cruelty towards the Other.

The film's social critique is further enhanced when the film portrays magic as largely futile when confronted with entrenched social problems. Erhao's feat of turning the unborn child of her former sister-in-law from a girl into a boy is a case-in-point.

Originally intended as a ruse to stop the sister-in-law's husband from abusing her, Erhao's ritual nevertheless seems to work, and the sister-in-law gives birth to a son despite an earlier ultrasonic test stating that the fetus is a girl. Although this is an instance of real magic, the film is more intent on portraying the unintended consequence of Erhao's success — the couple sell their daughters in order to support their newborn son. In other words, neither magic nor science has any impact on the deeply entrenched sexism in this town. Erhao's growing magic enables her (and the audience) to witness more tragedy around her, but she is powerless to make any real change. This powerlessness peaks when Erhao tries to prevent the village mayor from developing the "gold mine" in the hills, only to have her magic forcibly taken away. This futility of magic to effect real change contributes to the film's political message by exposing exactly how deep-rooted social problems such as sexism, neglect of children, abuse of power, and the obsession with economic development are.

As such, *The Widowed Witch* uses magic realism to offer social and political commentary rather than to portray a different understanding of the existing world. Using beliefs and tropes that already exist in Chinese culture as its key magical device, the film presents a magical reality that is at once familiar and exaggerated. The ostensible instances of magic, aside from intensifying the film's social critique, also draw attention to the film's constructed nature. This constructed-ness is heightened through stylistic choices such as mixing colored and black-and-white cinematography, which emphasizes the filmmaker's presence and suggests that the magical reality presented in the film is but a cinematic construction. Due to the film's poignant social and political critique, magic realism serves as a creative strategy to work around censorship and creates a degree of distance between the narrative of the film from the actual reality we live in. Instead of presenting a different understanding of the existing world, *The Widowed Witch* uses magic realism to construct a parallel reality where it may expose and criticize the imbalance of power entrenched in society.

The Place That Does Not Exist in *Kaili Blues*

Whereas *The Widowed Witch* uses magic to construct a social allegory, *Kaili Blues* explores the interlocking notions of time, memory, and dreams through the magic realist mode. Set in Kaili, a subtropical town in Guizhou, *Kaili Blues* tells the story of an ex-convict doctor Chen Sheng, whose mother and wife both passed away during his prison sentence. His mother, having left him her old apartment and money to buy the local clinic, told him to take care of his nephew Weiwei, as Weiwei's father Crazy Face is an unreliable thug. Crazy Face, on the other hand, holds a grudge against Chen Sheng because he was not there as their mother was dying. As young Weiwei has a strange obsession with clocks, Crazy Face lets him go live with the brothers' former gang boss Monk, who now runs a clock repair shop in the neighboring town of Zhenyuan because his own son, who had his hand chopped off before being murdered by his creditor,

repeatedly appeared in Monk's dreams asking for a wrist watch. Determined to get Weiwei back, Chen Sheng embarks on a trip to Zhenyuan, which soon turns into a journey through memories and regrets, culminating in a 42-minute long take where the past, present and future converge in a fictional place called "Dangmai." In Dangmai, Chen Sheng hitches a ride with a teenager (who later turns out to be Weiwei) on his unreliable motorbike in search of musicians of the Miao ethnicity who play Lusheng pipes. Realizing that the musicians have left town, Chen Sheng resorts to getting the buttons of his shirt mended before resuming his trip to Zhenyuan, meeting a beautiful seamstress Yangyang, who plans to return to Kaili to be a tour guide. As he waits, he suddenly sees his wife Zhang Xi, who works as a hair stylist in Dangmai but doesn't seem to recognize him. In Dangmai, Chen Sheng finally fulfills his wish to sing his wife a children's song he learned in prison and say a proper goodbye.

Although Bi Gan never explicitly described his films as magic realist and even resisted the label on some occasions (or the label of "poetic cinema" for that matter) (Bi 2016b, 2019), he cites Juan Rulfo's magic realist novel *Pedro Páramo* (1955) as the literary work with which his film shares the most affinity (Bi 2016b). Certain comments from the filmmaker also imply that incorporating magic into the realism of *Kaili Blues* is a conscious choice. When asked if the town of Kaili is realist (*xianshi*) or magical (*mohuan*) in his eyes, Bi (2019) states, "It's all very normal (*xianshi*). ...The magic is driven by imagination. It's not like anything is already magical." This comment emphasizes the filmmaker's role in creating magic within the portrayal of reality, much like Roh's theory of magic realism that "recreates" the phenomenal world through artistic instinct. While *Kaili Blues* contains no ostensible elements of magic, I contend that the film's superimposition of temporalities, articulation of the spectral, and emphasis on the spiritual undertones of the mundane exhibit a coherent embodiment of cinematic magic realism.

First and foremost, *Kaili Blues* is a film about time. Scattered throughout the film, the motif of clocks in its various forms present time as being stopped, going forward or in reverse, calling into question the notion of time as linear and irreversible. This circular time is counterbalanced by the motif of trains, which come to represent linear time that inevitably races towards the future. However, the film's contemplation of time goes far beyond these symbols of time. From the beginning, the film establishes the past and present as superimposed upon each other in the manner described by Jacques Derrida's notion of haunting. However, rather than materializing ghosts and spirits like *The Widowed Witch*, *Kaili Blues* articulates the specter of the past through memories, dreams, and objects as we gradually piece together the characters' backstories.

Unlike their surrealist counterparts, dreams in the film represent actual memories rather than irrational, subconscious imagination. Chen Sheng and his elderly female colleague Guanglian both have dreams about the people they have lost. When Guanglian recounts a dream about her son who died in a traffic accident, she says, "I dreamed of my son. He was riding his new motorbike. That batik he went to collect from your mum

was covered in blood from his hands. If I'd known, I would have told her not to make the batik." By presenting memories through dreams, the film superimposes happenings in the past on the present instead of portraying them as disparate moments in time. When Chen Sheng dreams of musicians of the Miao ethnicity playing Lusheng pipes in an earlier scene, the dream is even visually superimposed on the shot of Chen Sheng sleeping. One not only hears the sound of Lusheng pipes but also sees, albeit vaguely, the shadow of the Miao musicians reflected on the headboard. The reflection disappears as Chen Sheng wakes up and goes out to the balcony, where he hears the sound of Lusheng pipes from the streets below. Presented this way, this scene blurs the boundary between dream and reality, making them practically indistinguishable. In addition, the film establishes a cosmic connection between dreams and the living present through the Chinese notion of "giving dreams" (*tuomeng*). The notion of "giving dreams" is itself magic realist, maintaining that those who are physically dead may still communicate with the living by appearing in one's dreams. For example, after Monk's son's death, he repeatedly appeared in Monk's dreams, asking for a wristwatch. Monk has had to open a clock repair shop in Zhenyuan to ease his mind. After dreaming about her former lover Airen, Guanglian receives a call from Airen's son, telling her that Airen is gravely ill and wants to see her one last time. Although Airen is not yet dead, he seems to have cosmically transmitted his message to Guanglian through dreams before his son reaches out to her. In other words, dreams in *Kaili Blues* not only embody the superimposition of various temporalities, but also represent a juxtaposition of realms that blurs the boundaries of space and non-space, life and death.

The past is also embodied by objects that the characters keep, emphasizing the spiritual undertones of the objective world. The only physical memento that Chen Sheng keeps is a disco ball from a night out with his wife. As an uncommon object in a home, the disco ball demands the viewer's attention as an object of magic. Although Chen Sheng doesn't dream about his wife, the disco ball is symbolic of their past; as such, it is a spectral presence that occupies a significant place in Chen Sheng's living present. Guanglian's memories are also manifested through objects, perhaps even more so than Chen Sheng's. Having decided she would not go see Airen, Guanglian entrusts Chen Sheng with bringing Airen's memorabilia to Zhenyuan. In one of the few shots in the film that focuses on objects, Guanglian carefully lays out Airen's memorabilia on a coffee table — a music tape, a photo of Airen, and a shirt she bought for him. This shot calls attention to the spiritual undertones of these common objects, which later gain a significance akin to props used in a magic ritual during Chen Sheng's adventure in Dangmai, where Chen Sheng puts on Airen's shirt and gives his wife Airen's music tape, an album called "Goodbye." This gesture can be interpreted as Chen Sheng saying goodbye to his wife as well as a past Airen saying goodbye to Guanglian, establishing the synonymy between Chen Sheng's and Guanglian's grief for their lost loves and complicating the notion of identity.

The mirroring of identities goes hand in hand with the superimposition of different

temporalities in *Kaili Blues*, as can be seen in the sequence of Chen Sheng's confrontation with Crazy Face over the latter's decision to change their mother's tombstone and erase Chen Sheng's name. As they argue, the film cuts to a flashback where we see the once hard-boiled Chen Sheng seeking out Monk's son's creditor in a Mahjong house. One can surmise that this incident weighs heavily on Chen Sheng's present, as we later learn that Chen Sheng went to prison for cutting off the creditor's hand, losing nine years of his life. As Chen Sheng confronts the creditor, the camera pans slowly to land on a table where a glass has toppled over and stays there as Chen Sheng's voice-over reads a poem. The camera then continues panning to reveal Chen Sheng and Crazy Face fighting in the present. As the flashback of past violence blends directly into the present scene of family conflict, the scene presents Chen Sheng's past and present identities coalescing in one physical space. The choice to link this particular flashback to Chen Sheng's present signifies the film's blending of identities, as Chen Sheng's past as a thug is still embodied by his brother Crazy Face, who continues to torment Chen Sheng in the present.

The superimposition of past and present and the articulation of spectrality, presented in the form of memories, dreams, and objects, established Chen Sheng's living present as being haunted and shaped by the past. Dreaming and remembering become synonymous, dream life and the waking present practically indistinguishable. Therefore, as Chen Sheng embarks on his trip to Zhenyuan to reclaim Weiwei, the film manages to take an overtly magical turn without losing its realistic aesthetic and tone. As Chen Sheng wakes up from a dream-memory of the day he left prison and learned of his wife's death, he realizes that the train, which represents linear time, has stopped before reaching Zhenyuan. While the scenery outside is that of an ordinary train station, the window of the train looks like the metal bars of a prison cell. This shot is the actual entrance to Dangmai, as the past (of prison) and the present (of the trip to Zhenyuan) have already coalesced in one physical reality through the unlikely combination of visuals. Following a group of Miao musicians, Chen Sheng heads into a tunnel that leads to Dangmai. Thus begins the film's 42-minute, hand-held long take as the camera follows Chen Sheng's travels around Dangmai, which takes on an objective existence on screen although it doesn't exist in reality.

Bazin, most famously, has applauded the strong sense of reality that a long take is capable of conveying to the audience through the establishment of real time and continuous physical space (Bazin 1967, 35-36). As we watch Chen Sheng encounter characters from various temporalities — a future Weiwei, the alcoholic truck driver before he killed Guanglian's son in a traffic accident, and most importantly, Chen Sheng's already deceased wife — a sense of magic arises from the juxtaposition between the strong sense of reality conveyed by the cinematography and Chen Sheng's encounters that simply cannot exist in time and space proper. Although the long take ostensibly eliminates film editing, the elaborate choreography exemplifies the mechanism of cinematic magic realism that utilizes what Skrodzka (2012) describes as "cinema's inherent representational duality" (125), namely, cinema's dual ability to preserve and transform.

By blurring the line between existence and illusion, the long-take sequence of Dangmai conveys indisputable magic while being rooted in a realist aesthetic, exhibiting the essential characteristic of magic realism.

The long take comes to an end when teenage Weiwei takes Chen Sheng to the riverbank where he may take a boat to Zhenyuan. Weiwei tells Chen Sheng that he is going to turn back time for Yangyang by drawing clocks on each wagon of the train, so that when the train passes Dangmai, she will see the clock hands going in reverse. Chen Sheng, shaken by the discovery that the teenager's name is Weiwei, murmurs to himself, "It's like a dream." Although one might argue that the dream-like quality of Chen Sheng's adventures in Dangmai reduces its affinity with magic realism, I suggest that several details towards the end of the film reinforce the reality of Dangmai. Searching for young Weiwei in Zhenyuan, Chen Sheng uses a binocular that he got from teenage Weiwei in Dangmai. The binocular's solid, objective existence hints at the similarly solid, objective existence of Dangmai. When Chen Sheng locates Airen's son in Zhenyuan, he also learns that Miao musicians he was searching for in Dangmai are Airen's pupils, here to play a last song for Airen at his funeral. By this time, the photo of Airen is the last of Guanglian's memorabilia that Chen Sheng has left to give to Airen's son, having given the music tape to his wife in Dangmai. The film ends with Chen Sheng drifting into sleep on the train again. As another train swooshes by, clocks drawn on each link of the train form one moving image of clock hands going in reverse. This image of turning back time not only ends the film on a poetic note but also encapsulates the mechanics of cinema, inviting one to contemplate cinema's relation with the notion of time.

Whereas magic in *The Widowed Witch* occurs on the narrative level, magic in *Kaili Blues* stems from formal manipulation. As such, *Kaili Blues* presents a form of magic realism that is intimately linked to the cinematic form. The film's portrayal of time, memories, and dreams consistently blurs the boundary between existence and illusion, fully utilizing the potentiality of the cinematic image. Throughout the first half of the film, the portrayal of dreams, memories, and objects is building up to — to borrow Skrodza's (2012) words again — "the figurative transgression dealt to [cinema's] literal 'home'" (127). This transgression, embodied by Chen Sheng's adventures in Dangmai, is in turn captured with the long take, the filmic device that arguably conveys the largest degree of realism. Whereas *The Widowed Witch*'s magic realism builds upon a variety of narrative traditions, *Kaili Blues* builds upon the very mechanism of cinema, in effect expanding the boundary of cinematic realism itself.

Conclusion

This article has explored the theoretical approach that links cinematic magic realism to Derrida's concept of spectrality through the analysis of two distinctive magic realist works, *The Widowed Witch* and *Kaili Blues*. These films exemplify major ways magic realism is used in Chinese independent cinema today, namely, as an alternative

form of critical realism and as a representational strategy for the previously unrepresentable. While the emergence of a Chinese magic realist cinema can be traced back to independent works from the late 1990s, recent magic realist films in China have shown a stronger focus on the spectral or ghostly, which offers a rich metaphor for the past, the subaltern, and the intangible elements underlying our living present.

The comparative analysis of *The Widowed Witch* and *Kaili Blues* can give us some initial insights into this phenomenon — magic realism, a representational mode that has proven its versatility, flexibility, and broad applicability, not only offers Chinese filmmakers a discursive space to explore the hidden, silenced, or incorporeal elements of society but also enables them to do so in innovative ways. Although magic realism as a style is first theorized in Europe and Latin America, its organic affinity with Chinese folk culture, cyclic time, and conception of the spiritual world has led to idiosyncratic manifestations in Chinese filmmaking. While magic realism has served as the representational mode for the unnatural qualities of post-socialist modernity in the 1990s and 2000s, I suggest that magic realism today offers a vantage point from which Chinese filmmakers can look both to the past and future as they stand firmly in the present. As the two films discussed in this article can attest, cinematic magic realism is still developing and evolving, and it may lead to new terrains of cinematic expressions yet.

Bibliography

- Bazin, André. 1967. *What is Cinema?*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press.
- Bertozzi, Eddie. 2012. “A Still Life of the Wildest Things: Magic(al) Realism in Contemporary Chinese Cinema and the Reconfiguration of the Jishizhuyi Style”. *Journal of Chinese Cinemas* 6, no. 2: 153-172. https://doi.org/10.1386/jcc.6.2.153_1.
- Bi, Gan. 2016. *Kaili Blues*. China: China Film (Shanghai) International Media Co., Blackfin (Beijing) Culture & Media Co., Heaven Pictures (Beijing) The Movies Co..
- 2016b. “专访毕赣: 电影节奖项因为我的电影, 才有意义” [An Interview with Bi Gan: Festival Awards Are Only Meaningful Because of My Film]. Interview by *Fuyou* 蜉蝣, July 18, 2016. <https://movie.douban.com/review/7996548/>.
- 2019. “专访毕赣: 我挺喜欢荡麦那个地方, 时间、记忆、梦全都回来” [An Interview with Bi Gan: I Quite Like the Place Called Dangmai, Where Time, Memory, and Dreams all Come Back]. Interview by Moviebase. *Zaker*, January 2, 2019. <http://www.myzaker.com/article/5c2cb80b77ac644c8639d61d>.
- Cai, Chengjie. 2018. *The Widowed Witch*. China: Beijing Glazed Sky Production, iQiyi Motion Pictures (Beijing) Co..
- 2018b. “有时候现实比魔幻更魔幻” [Sometimes Reality is more Magical than Magic]. iQiyi, 2018. Audio-Visual, 00:12:17. https://www.iqiyi.com/v_19rqykztww.html.
- Cao, Liuying 曹柳莺. 2016. “视听情境建构与长镜头美学 ——论《路边野餐》作为新影像的可能” (On the Possibility of Kaili Blues as New Image: Audiovisual Construction and Plan-séquence Aesthetics). *当代电影 Contemporary Cinema* 2016, no. 8: 25-27. <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotat-DDDY201608007.htm>.
- Carpentier, Alejo. 1995. “The Baroque and the Marvelous Real.” In *Magical Realism: Theory, History,*

- Community*, eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 89-108. Durham: Duke University Press.
- Davis, Colin. 2005. "Hauntology, Spectres and Phantoms". *French Studies* 59, no. 3: 373-79. <https://doi.org/10.1093/fs/kni143>.
- De Baecque, Antoine, Thierry Jousse, and Peggy Kamuf. 2015. "Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida". *Discourse* 37, no. 1-2: 22-39. www.jstor.org/stable/10.13110/discourse.37.1-2.0022.
- Fan, Victor. 2015. *Cinema Approaching Reality: Locating Chinese Film Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Faris, Wendy B. 1995. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 163-190. Durham: Duke University Press.
- Guenther, Irene. 1995. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic". In *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 33-74. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. 1999. "Marx's Purloined Letter". In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectre de Marx*, ed. Michael Sprinker, 26-67. London; New York: Verso.
- Jia, Zhangke. 2006. *Still Life*. China, Hong Kong: Xstream Pictures, Shanghai Film Studios.
- 2020. "Collective Change: The Age of Amateur Cinema". Interview by Peter Cowie. *Berlinale Talents*, Berlin International Film Festival, February 23, 2020. Audio-visual, 1:15:51. <https://www.youtube.com/watch?v=K3SHxcU7PNw>.
- Lou, Ye. 2000. *Suzhou River*. Germany, China, France: Coproduction Office, Essential Filmproduktion GmbH.
- McGrath, Jason. 2007. "The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic". In *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, ed. Zhang Zhen, 81-114. Durham: Duke University Press.
- Roh, Franz. 1995. "Magic Realism: Post-Expressionism". In *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 15-31. Durham: Duke University Press.
- Skrodzka, Aga. 2012. *Magic Realist Cinema in East Central Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wang, Quan'an. 1999. *Lunar Eclipse*. China: Beijing Film Studio.
- Williams, Christopher, ed. 1980. *Realism and the Cinema: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul in Association with the British Film Institute.
- Zhang, Yingjin. 2006. "My Camera Doesn't Lie? Truth, Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video." In *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, eds. Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang, 23-45. Lanham, MD.: Rowman & Littlefield.
- Zhang, Zhen. 2007a. "Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of 'Transformation' (Zhuanxing)". In *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, ed. Zhang Zhen, 1-45. Durham: Duke University Press.
- 2007b. "Urban Dreamscape, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema". In *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, ed. Zhang Zhen, 344-387. Durham: Duke University Press.
- Zhao, Xuan 赵轩. 2020. "“痛感”叙事：新生代导演乡土影像的魔幻现实主义路径" [The "Pain" Narrative: The Magical Realism Path of the New Generation Directors' Country Imagery]. *北京社会科学 Social Sciences of Beijing* 2020, no. 1: 64-72. <https://doi.org/10.13262/j.bjsshkxy.bjshkx.200107>.
- Zhou, Dongying 周冬莹. 2017. "趋向诗意电影的《长江图》与《路边野餐》" [Towards Chinese Poetic Film: Kaili Blues and Crosscurrent]. *电影艺术 Film Art* 2017, no. 3: 80-86. <https://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-DYYS201703015.htm>.

Biographical note

Mei Gao recently completed her Master of Arts degree in Chinese Studies at the Chinese University of Hong Kong. Previously graduated from Northwestern University with a double major in Radio/Television/Film and Philosophy, she worked in film production in Mainland China for three years before pursuing the study of Chinese cinema at the graduate level. Informed by her industry experience and background in philosophy, her research is concerned with emerging trends and practices within Chinese independent cinema, in particular alternative forms of cinematic realism and manifestations of the fantastical in contemporary settings.

ORCID iD

[0000-0001-6615-1547](https://orcid.org/0000-0001-6615-1547)

Acknowledgements

A special thanks to Professor Kristof Van den Troost (The Chinese University of Hong Kong) for all the help he provided during the course of my research.

Institutional address

Independent scholar.

Received Recebido: 2020-07-03

Accepted Aceite: 2020-08-08

DOI <https://doi.org/10.34619/jxrf-rh75>

The Scene of Haunting in Silent Adaptations of *A Christmas Carol*

A Cena da Assombração em Adaptações Mudas de A Christmas Carol

MURRAY LEEDER

University of Manitoba, Institute for the Humanities

murray.leeder@umanitoba.ca

Abstract

This article argues for the “lanternic” or “phantasmagorical” qualities of Charles Dickens’s classic *A Christmas Carol*, in which the ghosts are figures of authorship and manipulators of images. It further articles that the qualities carry over strongly into the story’s silent-era film adaptations, of which four (dated 1901, 1910, 1913 and 1923) are examined for a sense of medium awareness expressed through film form. It ends with remarks on the 2009 Robert Zemeckis adaptation as a digital era-inheritor to this reflexive tendency.

Keywords

Silent films | ghosts | supernatural | adaptation | medium awareness | reflexivity

Resumo

Neste artigo, argumenta-se em favor das qualidades “lanternicas” ou “fantasmagóricas” de *A Christmas Carol*, o clássico de Charles Dickens no qual os fantasmas são figuras de autoria e manipuladores de imagens. Argumenta-se, ainda, que estas mesmas qualidades são visivelmente transportadas para as adaptações cinematográficas do período do cinema mudo, quatro das quais (de 1901, 1910, 1913 e 1923) são analisadas em função de uma consciência do *medium* que é expressa pela forma dos filmes. O artigo termina com considerações sobre a adaptação de 2009, de

—
Palavras-chave

Robert Zemeckis, entendido como um filme da era digital que é herdeiro desta tendência reflexiva.

Adaptação | cinema mudo | consciência do *medium* | fantasmas | reflexividade | sobrenatural

Charles Dickens's 1843 novella *A Christmas Carol* is one of the most adapted pieces of fiction in the English language. One ventures to call it a story whose continual cultural visibility for close to two centuries has depended on its adaptability in a number of senses — both its amenability to translation to media other than prose and its continuing relevance to a variety of cultural contexts. The several dozen “official” adaptations are vastly outnumbered by the unofficial ones,¹ to say nothing of its broader influence on other media texts. Surely *A Christmas Carol* underpins later seasonal favourites like *It's a Wonderful Life* (1946) and *How the Grinch Stole Christmas* (1966), just to name a few.² Probably the single most popular secular Christmas story, *A Christmas Carol* played a significant role in the Victorian refurbishment of Christmas as an occasion for charitable humanism somewhat unpinned from the holiday's religious function (Golby and Purdue 1986); it is on this basis that Dickens is anointed as *The Man Who Invented Christmas*, as L. Sandiford's 2008 biography and its 2017 film adaptation would have it.

A Christmas Carol is also, of course, a ghost story, and in that respect is both old- and new-fashioned. Its ghosts function rather like those in Shakespeare, unwanted visitors who dispense warnings and advice, though as it reflects new modern understandings of the supernatural, especially in its blurring of the supernatural and the mind. Part of *A Christmas Carol*'s lasting success has to do with its ability to seamlessly reconcile sacred and secular traditions, while also melding Gothic sensationalism and humanist sentimentality. Critical to this success is its deployment of the supernatural. Writes S. Prickett:

Fantasy ... performs a dual role in the story. It offers, in an amazing technical *tour de force*, a non-Christian Christmas ‘magic’ that persuades the miser to rediscover his own roots and so effect a conversation, while, at the same time, linking this personal self-discovery

¹ E.g. the *Star Trek: The Next Generation* (1987-94) episode “Tapestry,” nicknamed “A Q Carol” (Altman and Gross 1994, 78).

² Gilbert develops the links between *A Christmas Carol* and *It's a Wonderful Life* (2015, 80-114). The link between Christmas stories and the supernatural goes far beyond Dickens and significantly predates it (Johnson 2015). To this day, supernatural elements appear with conspicuous frequency in Christmas films like *Last Christmas* (2019); see Rosewarne (2018, 335-94).

directly with universal social problems without any kind of divine intermediary that might soften the stark choice. (Prickett 2005, 60)

To this I would add that its cinematic incarnations permit magic of a third kind: that of special effects,³ and more generally of film form, that conveys those themes but also permits a reflexive commentary on the magic of the medium itself, and of its ghostly implications. Writes B. Brummett, “At a very simple level, the movie-goers haunt the theatre like ghosts haunt their respective houses. Audiences as well as ghosts gather in the dark” and “experience the same paradoxes of free and restricted movement encountered by characters and ghosts” (1985, 258). So, in Dickens’s story, does Scrooge.

Its popularity not simply residing in its literary text, *A Christmas Carol* circulated through public readings by Dickens and others, theatrical productions, music hall sketches, panoramas, magic lantern shows and finally the cinema, where it was adapted more than ten times in the silent era alone. Its cultural familiarity allowed it, rather like *Uncle Tom’s Cabin* (1903) (Leitch 2019, 41), to be adapted in partial fashion, staging only key scenes in the earliest versions, relying on the audience’s presumed knowledge of the overall story. F. Guida’s book *A Christmas Carol and Its Adaptations* (2006) chronicles these iterations near-exhaustively⁴, but it does not give much consideration to how such media translations are facilitated by the extensive “lanternic,” “phantasmagorical” or even “proto-cinematic” qualities of the story. I argue here that silent adaptations of *A Christmas Carol*, especially, tend to display a kind of medium awareness of cinema’s status between past and present and between substance and shadow, and in so doing they amplify a thread that was present in the original story but has tended to be effaced and overlooked through familiarity. I argue that though these adaptations use techniques that evoke the “technological uncanny” (Mulvey 2006, 36) they also help soothe that very uncanny through the invocation of a familiar story.

Narration and Haunting

In some respects, I am not making an especially novel claim. Dickens has often been described as a highly “cinematic” author, not the least by Sergei Eisenstein in his 1944 essay “Dickens, Griffith and the Film Today.” Eisenstein describes literary gestures by Dickens that seem equivalent to close ups, scene changes and other techniques in cinema’s formal repertoire, and ultimately positions Dickens as practicing a sort of inchoate literary montage. Eisenstein interestingly places no emphasis on *A Christmas Carol* or any of the other supernatural Dickens stories like “Gabriel Grub,” “The Haunted Man,” “The Signalman,” etc., in which all of these devices are not only explicitly

³ The origins of the association between magic and cinematic special effects has been explored by scholars like Pearson (2002) and North (2008).

⁴ For more on adaptations of *A Christmas Carol*, see Chapman (2000).

supernatural but also are motivated by the agency of supernatural beings.⁵ Where the “dissolves” that Eisenstein locates in *A Tale of Two Cities* (1859), say, are attributable to the third person narration itself, equivalent occurrences in *A Christmas Carol* are to be understood as the work of the four ghosts, who function as internal figures of authorship. They are spectral *monstrateurs*; in using this language, I draw on K. J. Heffernan, who adapts André Gaudreault terminology to describe how in horror films, “the narrative’s storytelling process is often enacted in a magician or trickster figure who accompanies his acts of sorcery with elaborate gestures to the audience that have their origins in the deliberately distracting sleight-of-hand of the stage magician” (2004, 26). If *A Christmas Carol* seems to have only a distant relationship to horror, a similar dynamic nonetheless prevails, wherein the ghosts function as agents of narrative (and morality) and conjurers of audiovisual spectacles at the same time.

In addition to being capable of changing scenes with their own theatrical gestures, the ghosts themselves have qualities that locate them within traditions from the media of projected light. The most obvious is the insubstantiality of Marley’s ghost, described in these terms: “His body was transparent; so that Scrooge, observing him, and looking through his waistcoat, could see the two buttons on his coat behind” (2003, 58). He was visualized as such in the illustrations by John Leech that accompanied the original publication by Chapman & Hall. A century later, the ghost of Captain John Gregg (Rex Harrison) in *The Ghost and Mrs. Muir* (1947) would liken himself to “a blasted lantern slide,” and the idea was a well-established one.

The photographic and then cinematic superimposition or double (or multiple) exposure aesthetic would become conventional for depictions of ghosts, dreams, hallucinations and religious visions,⁶ and so it is ideally suited to *A Christmas Carol*, in which the ghosts combine aspects of all of the above. This aesthetic would in time become overfamiliar to the point of being comical; by 1946, André Bazin would complain that “Superimposition on the screen signals: “Attention: unreal world, imaginary characters”; it doesn’t portray in any way what hallucinations or dreams are really like, or, for that matter, how a ghost would look” (1997, 74), and in 1952 writer-director Curtis Harrington noted that “a man double-exposed so that he can be seen through looks not so much as we imagine a ghost might, but rather as a man double-exposed” (2000, 9). In fact, the story’s popularity may have played a role in cementing that convention and certainly would provide a vocabulary for characterizing new photographic developments -- an early X-ray experimenter named Silvanus Thompson prophesied that “we shall now be able to realize Dickens’s fancy when he made Scrooge perceive through Marley’s body the two brass buttons on the back of his coat” (Pamboukian 2001, 58). Yet this airy transparency aesthetic did not originate with photography but was a feature

⁵ For more on Dickens’s ghosts, see Wood (2018).

⁶ For more explorations of the supernatural implications of the superimposition, see Natale 2012, Leeder 2017.

of the magic lantern shows of the Phantasmagoria, pioneered in France in the late 18th century and spreading widely thereafter, and its theatrical descendent Pepper's Ghost, which debuted at the London Polytechnic around twenty years after *A Christmas Carol* was written, appropriately debuting during a performance of another Dickens Christmas ghost story, "The Haunted Man" (Groth 2017).

Scholars including Karen Petroski (1997), Grahame Smith (2003), Joss Marsh (2009) and Florent Christol (2015) have explored the presence of lantern imagery throughout Dickens's work, which in turn led to its adaptability in media projected light and supply many of the cinematic qualities identified by Eisenstein and others. In the Christmas Past section, the spirit informs Scrooge that "These are but shadows of the things that have been ... They have no consciousness of us" (2003, 55). The Phantasmagorical shadow metaphor persists through all three visions, including the Ghost of Christmas Present informing Scrooge, with reference to Tiny Tim, that "If these shadows remain unaltered by the Future, the child will die" (Ibid., 105), and Scrooge's later question of the Ghost of Christmas Future, "Are these the shadows of the things that Will be, or are they shadows of things that May be, only?" (Ibid., 147). Though Scrooge's visions are sufficiently convincing that he is moved to a range of emotions and ultimately to his moral betterment, on some level they remain just that, images.

Other than the spirits themselves, including the famously difficult-to-visualize ageless, genderless candle-person that is the Ghost of Christmas Past — the only ghost not visualized in the initial illustrations — the biggest adaptational challenge for an adaptor of *A Christmas Carol* is its peculiar management of time, space and vision and the relationship between the three. Dickens' story involves time very centrally. Clocks and bells are mentioned throughout. Marley tells Scrooge that the three spirits will come at familiar intervals, in lines that tend to get removed in adaptations: "Expect the first to-morrow, when the bell tolls One ... Expect the second on the next night at the same hour. The third upon the next night when the last stroke of Twelve has ceased to vibrate" (Ibid., 45-6). The strict timeliness of the ghostly visitations is an ironic inversion of Scrooge's own devotion to the rigid timelines as part of the new modern order of commerce. Scrooge understandably expects that the ghosts will appear on three successive nights — after each vision he collapses into sleep and wakes surprised to find that it is still nighttime. Hence his surprise that, "The Spirits have done it all in one night" after being informed that it's Christmas day by the boy on the street — he follows with, "They can do anything they like. Of course they can. Of course they can" (Ibid., 151). It is a reminder that haunting inevitably troubles the idea of linear time -- as B.C. Lim states, "Ghosts call our calendars into question (2009, 149). In *A Christmas Carol*, to paraphrase Hamlet, the time is well and truly out of joint. Scrooge is swept through a range of places and times in the past, present and future, yet on some levels he remains in his bedchamber the entire time — and to make the experience stranger, two of the visions seem to have happened simultaneously and the third happened earlier even though Scrooge experiences it last.

Throughout the story, Scrooge is granted a kind of special vision that allows him to peer into the realms of the unseen. A dramatic, seldom visualized example comes at the end of Marley's initial visit, when Marley bids Scrooge to look out of his window, only to discover that: "The air was filled with phantoms, wandering hither and thither in restless haste, and moaning as they went" (2003, 46). It appears that these tortured beings — "every one of them wore chains" — are always present, just eluding the naked eye. Aided by the spirits, Scrooge sees not only into unseen worlds but also other times and places. The most panoramic sequence comes when the Ghost of Christmas Present commands Scrooge to "Touch my robe!" (Ibid., 85) and takes him on a fast-paced tour of London merrymaking before setting down at the Cratchit residence.

Additionally, Scrooge's supernaturally-facilitated voyage through space and time is also a journey into self — into his past, his future and his true nature. There is nothing in the story that overtly refutes Scrooge's early suspicion that Marley is a hallucination; *A Christmas Carol* is reflective of the 18th and 19th century reconfiguring of the human mind as a place, and often a haunted one. In her discussion of the spectralization of the mind, Terry Castle discusses how the term "Phantasmagoria" and how the external display of feats of light and shadow eventually came to refer to the human imagination itself, now understood as an environment occupied by memories, fantasies, hallucinations and the like (1995, 141-3). In Dickens's story, saturated in this modern reorganization of the supernatural, mental spaces and supernatural spaces become almost inseparable.

J. Bowen notes that during Scrooge's visions, "his position is very akin to that of a modern cinema spectator" (2003, 30), and this is especially true because he experiences disjunctures of time and space, mobility and immobility. However, many sound-era adaptations mitigate the uncanniness of his position. The tendency is to, while informing us that he is not able to interact with the figures in the visions, nevertheless visualize him and the spirits as embodied figures appearing to share three-dimensional space. For example, in Clive Donner's 1984 adaptation, Cratchit's children walk past and ignore Scrooge (George C. Scott) and the Ghost of Christmas Present (Edward Woodward) but the dominant impression is one of shared presence in a pro-cinematic space. As we shall see, it makes quite a contrast with some of the earliest cinematic versions of Dickens's tale, which take powerful advantage of cinema's potential.

Four Silent Scrooges

The popularity of the story was such that *A Christmas Carol* was adapted at least nine times in the silent era: *Scrooge, or, Marley's Ghost* (1901, UK), *A Christmas Carol* (1908, US), *A Christmas Carol* (1910, US), *Il Sogno Dell'usuraio* (1910, Italy), *Scrooge* (1913, UK), *A Christmas Carol* (1914, UK), *The Right to Be Happy* (1916, US), *Scrooge* (1922, UK) and *A Christmas Carol* (1923, UK). There are other works clearly influenced by Dickens' story, including the early British science fiction film *A Message from Mars* (1913). Most of these are lost, but those that survive reveal a consistent, almost compulsive desire to

use the story to explore the possibilities of managing time and space through the new medium of film. This section will discuss those which survive in whole or part, the 1901, 1910 US, 1913 and 1923 versions, comparing as far as is possible their uses of superimposition and their various strategies to manage the ghostly disjunctures in time and space (and between vision and reality) that both Scrooge and the viewer experience.

The 1901 version, *Scrooge, or Marley's Ghost*, was directed by trick film specialist Walter R. Booth and produced by Robert W. Paul.⁷ It is considered an important early multi-scene adaptation (Christie 2010, 510), and has been noted as an early film to use intertitles (Elliott 2003, 117). Only a fragment survives, though it contains most of the story's supernatural content. It is structured as a series of scenes, introduced by title cards, which stage key scenes from Dickens' story. Streamlined to just over six minutes, the film gives all of the haunting duties to Marley. This version starts at Scrooge (Daniel Smith) leaving his business. A caption reads "Scene II: Marley's Ghost shows Scrooge Visions of himself in CHRISTMAS PAST." After being briefly spooked by Marley's face superimposed on his door knocker, Scrooge enters his room, dons his cap and nightgown. He closes his thick black curtains, which then provide a space for special effects both diegetically and non-diegetically. Marley's ghost appears, a superimposed figure in white robes. Scrooge has barely time to react before Marley steps to the left of the frame and with a gesture begins to conjure images against the black curtains: an image of Scrooge with his dear departed mother, and an image of him romancing Belle. In short order, these images vanish and Marley steps back into the curtains and vanishes. The staging of the scene of haunting here is reminiscent of Ferdinand Zecca's *Histoire d'un crime* (1901), which also uses superimpositions to show us the dream of the imprisoned burglar and thus fill in the character's backstory by showing his decline into alcoholism and crime. In Booth's film, Scrooge opens the curtains to look for him, and the image dissolved into another title card, announcing: "VISIONS OF CHRISTMAS PRESENT: Bob Cratchit and Fred drink "TO MISTER SCROOGE!""

The spatial orientation of the next scene is perhaps even more striking. The familiar scene of the Cratchits' impoverished but loving family life (Tiny Tim's maxim "God Bless Us, Every One" hangs on a sign above them) fills most of the screen but a black area is left at the right of the frame. Though the actors repeatedly enter this area, it is conspicuously void-like. Scrooge and Marley then materialize there; the blackness accommodates the superimposition effects but also helps convey, however imperfectly, the notion that they are invisible observers of this family scene. More briefly, we see the party hosted by Scrooge's nephew Fred, where Scrooge and Marley materialize in front of a scrim at the left of the frame, before fading away quickly.

⁷ For more on this and other supernatural scenarios by Paul, see Christie (2018). It should also be noted that this is not even the first supernatural Christmas film to employ innovative film techniques: G.A. Smith's *Santa Claus* (1898) uses a superimposed image to show us a child dreaming and the dream itself, of Santa Claus landing on the roof.



Image 1

Scrooge and Marley invisibly observe the Cratchits in *Scrooge, or, Marley's Ghost* (1901). Public Domain.

A title card now announces “SCENE IV: The Christmas that might be. Marley’s ghost shows Scrooge his own Grave and the death of ‘Tiny Tim.’” In this churchyard scene, neither Scrooge nor Marley is superimposed. Instead we see a man walk past Scrooge’s grave without making any note of it, and then Marley leads Scrooge in from outside of the frame, indicating the tombstone with a gesture. The scene then changes to the Cratchits’ but the fragment ends before many conclusions can be drawn about it.

In short order, *Scrooge, or, Marley’s Ghost* provides an impressive array of possible ways of managing space and time in the scene of haunting. In the Christmas Past segment, Marley, himself a transparent double-exposed figure, acts very much like a lanternist or film projectionist (a *monstrateur*), conjuring images of the past that Scrooge views as an audience member. For Christmas Present, Scrooge and Marley are both intangible superimpositions viewing the Cratchits’ and Fred’s respective Christmases. In Christmas Future, no special effects are employed; Scrooge and Marley now have the same solid visual register as the world around them, perhaps because the Future is itself spectral — that which “might be,” rather than that which will happen. *A Christmas Carol* provides a venue for formal experimentation and trick effects that other filmmakers would follow.

Similar aesthetic principles are retained in the 1910 Edison adaptation, but somewhat simplified. As the scene of haunting begins, Marley’s ghost walks out from the left of the frame, a superimposed figure; Scrooge (Marc McDermott) reaches out to confirm his insubstantiality. Moments later, Marley gestures and is replaced, via a substitution edit, with the being the intertitle identifies as “The Spirit of Christmas”; wearing robes and a crown of laurel, he resembles the story’s Ghost of Christmas Present. In succession he conjures a set of visions, superimposed, against the backdrop of his bedroom; they are on the right side of the frame while Scrooge hovers at the left. The spirit appears to conjure the visions with his gestures.

After an intertitle declares “Visions of the present. What the miser’s wealth could do,” the composition changes and the spirit reappears at the back of the frame, now hovering. This time Scrooge is at the left of the frame while visions of the Cratchits’

Christmas dinner appear at the right. In a rarely depicted incident from the novella, the reifications of Want and Misery appear beneath the spirit's robe, literally in the frame below him, and reach out their superimposed hands out to Scrooge. They vanish, along with the spirit.

The intertitle now declares, "Visions of the Future. A miser's death." Now Scrooge is at the right of the frame and a huge superimposed figure in a veil steps forward, dominating the centre of the frame. To its left appears an image of Scrooge's death, and then the familiar image of his tombstone. Scrooge stands and reaches for the spirit, who then disappears for the last time, emphasizing his insubstantiality — a quality shared, of course, by the cinematic image.

The 1913 British version was called *Scrooge*; it would be known as *Old Scrooge* when released in the US in 1926. This version starred veteran stage Scrooge Seymour Hicks, who would reprise the role in 1935 in the first feature length adaptation of *A Christmas Carol*. In this version spaces are collapsed in another way: Scrooge's workplace and residence are treated as the same location. Marley is again a superimposed ghost who enters from out of frame to rouse Scrooge as he dozes in an armchair. They then move to a different composition elsewhere in the room (the armchair itself no longer in frame), while Scrooge remains cowering on the floor throughout most of the vision. As in 1903, Marley conducts all of the hauntings himself, acting very much as a lanternist, who gestures to produce visions of Scrooge's youth, superimposed at mid-frame.



Image 2
Marley shows Scrooge
his past in *Scrooge* (1913).
Public domain

In the intertitle he declares, "As the ghost of Christmas Present I must show you one happy family; that of your poor clerk Cratchit—happy because surrounded by those who love him." Another vision appears superimposed over the screen, this time more isolated in the left of the frame.

Finally, Marley supplies visions of the future, again superimposed at centre frame. The first is a vision of Tiny Tim's death, and then he shows a close-up of sorts of Scrooge's tombstone. The orientation of space is particularly interesting for this last example, since Scrooge rises from the floor, as Scrooge first walks to the front of the frame, turns his back to the camera and then walks deeper into the image, as if to get a better look. He then walks into the superimposed area which now starts to occlude his image, as he thrusts a hand into the space also occupied by his own name and the words "He lived & died without a friend." His subsequent beseeching of Marley also happens in the space shared by the tombstone, to which neither the terms "background" nor "foreground" apply due to its overall impression of flatness. It slowly vanishes and Marley walks backward out of the frame while Scrooge collapses on the floor. He swoons and the image fades out and then fades back on the original composition with the armchair where Marley first visited him, implying, more strongly than the other versions discussed here, that it was "all just a dream."

In the 1923 version, Marley (Jack Denton) is again visualized with the now familiar superimposition aesthetic, appearing from nothingness at the beginning of the visitation sequence and vanishing at its end. The Ghost of Christmas past is also superimposed but is tiny, standing just taller than an end table. He promises a vision of Scrooge's (Russell Thorndike) past and places a cap, a version of the candle extinguisher than Dickens describes, on his head, and then vanishes. Moments later, a vision of Scrooge's youth appears superimposed against the blackness of his room. The spirit only reappears after the vision disappears.

Scrooge quickly gesticulates at him out of anger but soon his eyeline is drawn to another corner of his room. There, the Ghost of Christmas Present appears, again superimposed but now also surrounded by hazy phantasmal wreaths and decorations such as those that magically transform Scrooge's room in the story. He is initially isolated in his own composition but Scrooge soon enters it, making clear that he is a giant compared to Scrooge. Interestingly, he offers warnings but this time shows Scrooge no visions.

Scrooge is briefly left alone before the Ghost of Christmas Future arrives. Space is managed differently again; Scrooge walks to the back of the frame to open a door only to back away in fright at what he sees. The scene soon cuts to a different angle of the door and the Ghost of Christmas Future walks through. A superimposed, hooded figure, it bids Scrooge to follow, ultimately becoming only a beckoning arm reaching into the frame. Again, this is the only ghost who appears to transport Scrooge, moving him to a graveyard where the spirit is superimposed and Scrooge is not. They observe a horizontal gravestone, and after Scrooge which is provided a closeup POV shot from Scrooge's perspective to show its name. As Scrooge falls to his knees pleading, the Ghost of Christmas Future fades away and leaves Scrooge alone with the marker.

As he lowers his head into his hands, the film cuts without warning back to Scrooge's bedroom, where he is sitting in his chair. He is in the same position as in the

prior shot, so if it this edit does not quite qualify a graphic match as we generally use the term — he is in a different part of the frame now — it is conceptually similar in using an element of compositional consistency to imply continuity through what might otherwise be a jarring spatio-temporal edit.

It might seem odd that the earliest adaptation of *A Christmas Carol*, the 1901 version by Paul, is the most experimental, providing almost a collage of different possibilities for supernaturally managing space. The explanation, of course, is that it comes from a very different industrial/aesthetic regime to the rest, that of early cinema, an era that has been valorized by avant-garde filmmakers precisely because experimentation was the norm (Testa 1992). These four versions vary in many ways, including as to how many ghosts appear, what they show Scrooge, and how strongly is it implied to be all just a dream. They are all consistent, however, in using their ghosts as *monstrateur* figures who are both themselves superimpositions and use superimposition aesthetics to display images for Scrooge. All of them consistently retain the setting of Scrooge's room, so the impression is less in time shifting or instantaneously transporting about London than a set of pictures being shown to him. The acts of seeing, travelling, experiencing and, critically, growing and changing, are all collapsed together. It is also noteworthy that in all of these films, the non-supernatural sequences are all formally fairly standard. Even when subjective experience is depicted, as in the 1913 version when Scrooge imagines joining the Cratchits for dinner, the cutting pattern is calculated for maximum comprehensibility. The supernatural scenes, in contrast, allow an essentially continuous story, the familiarity of which provides near certainty that the audience will not get confused, that permits daring and experimental formal innovations on the levels of image, editing and composition.

The Ghost of Digital Futures

Though I am emphasizing the particular aesthetics of silent adaptations here, sound-era adaptations of *A Christmas Carol* retain a penchant towards reflexive gestures, albeit to a considerably lesser extent. It is worth noting that the adaptation most beloved as a ghost story — the only one to warrant discussion in the collection *Cinematic Hauntings* (1996) — is one of those with the most developed reflexive tendencies. This is the British film *Scrooge* (1951), released in the US as *A Christmas Carol*. It has the repeated motif of an hourglass is a non-diegetic insert to signify shifts in time and place, and a gesture of the Ghost of Christmas Past's cloak is used to motivate a dissolve to a new time and place. Similarly, the Clive Donner version uses the Ghost of Christmas Present's torch thrust towards the camera, breaching the conventions of diegetic closure, to affect a scene transition. Most adaptations of *A Christmas Carol*, however, are on the whole formally standard.



Image 3

The Ghost of Christmas Present triggers a scene transition with his magical torch in *A Christmas Carol* (1984). © 20th Century Fox Home Entertainment

But the digital era has brought perhaps the most uncanny — and perhaps the most reflexive — *Christmas Carol* of them all. Robert Zemeckis's 2009 3-D motion capture version officially called *Disney's A Christmas Carol*. It has been discussed by F. A. Kamm in terms of “the haunted and uncanny nature of the digital body on film” (2019, 43), and I would suggest that its management of time and space is no less interesting.⁸

The film's thrilling, gliding tracking shots over the topography of Victorian London, occasionally swooping downward to observe street-level events, at first seem attributable to film narration itself. Later, however, when the Ghost of Christmas Past (Jim Carrey) guides Scrooge (Jim Carrey) through the landscape of his childhood, this vertiginous virtual camerawork explicitly becomes the ghostly transportation of Scrooge and the audience alike. The most striking sequence for the purposes of this

⁸ Zemeckis's prior holiday-themed motion capture film *The Polar Express* (2004) has received significantly more scholarship than *A Christmas Carol*, notably by J. Aldred (2006).

essay is where the Ghost of Christmas Present (also Carrey) gives Scrooge a panoramic view of his contemporary London. After Scrooge grasps the spirit's robe, a wave of the torch creates a viewing surface on the surface of his bedroom floor. At first it resembles a hole in Scrooge's floor, looking down at a lower level, but it soon becomes clear that it is still solid; a chair and table stand directly on it, though they too seem affected by its "impression" of movement. We switch to an overhead view where Scrooge dangles over the apparent abyss, treated to a godlike, overheard view of the world around him, as he observes the merriment of the underclass that he scorns. The staging emphasizes Scrooge's simultaneous motion and stability — he is understandably nervous about the yawning chasm below his feet but is in no actual danger — again, an experience shared by the audience. The authorship and technological mastery that accomplishes this feat of audio-visual magic is linked to the Ghost of Christmas Past, who moves his brilliant torch apparently to steady and control the vision; this version of the ghostly *monstrateur* acts very much like a ride conductor. In a concise example of media convergence, this very cinematic sequence at once suggests a (Disney-style) theme park ride and the ultimate home theatre experience; Scrooge's moral enlightenment, it seems, is to be accomplished by shock-and-awe immersion.



Image 4
A magical home theatre experience in *A Christmas Carol* (2009). © Walt Disney Pictures

This sequence then moves into one that is quieter but equally ghostly in a quite different way. We lose sight of Scrooge and the spirit although, so instead of invisibly observing the Cratchits at dinner and later Fred and his friends, they are signified largely by restless, mobile camerawork. Their gaze is signified by model camerawork as it glides, in patterns impossible for a conventional POV character. Occasionally it cuts back to Scrooge back in his bedroom, watching him from a space above, but more often camera's virtual gaze, that of Scrooge and the viewer are all collapsed into one. The ghostly implications of spectatorship that cinema so often wants to downplay are emphasized instead.

Many have remarked upon the digital era's affinities with the Cinema of Attractions -- what L. Mulvey describes as the return of "the phantom-like quality" (2006, 36) of early

cinema in digital garb. The sensations of strangeness and newness experienced by cinema's first viewers are echoed by the advent of the digital and its unlocking of strange new potentials of the moving image.⁹ A sense of technological uncanny runs through both periods, and just as the Dickens adaptations of the silent era both explored the potential of the new medium for spectral effects, so have the filmmakers of the last few decades. Zemeckis's *Christmas Carol* is a fast-paced and kinetic thrill-ride packed with visual stimulation, but it also tells the same Dickens story with the same familiar plot beats and themes intact. It is in many respects one of the most faithful adaptations, down to most of the dialogue. *A Christmas Carol* no doubt had the same appeal for Zemeckis in 2009 that it had in 1901 — an invitation to formal play within a culturally familiar story, where the manipulation of time and space is thoroughly justified by the narrative itself.

⁹ For more on aspects of the digital uncanny, see Ravetto-Biagioli (2019).

Bibliography

- Aldred, Jessica. 2006. "All Aboard *The Polar Express*: A 'Playful' Change of Address in the Computer-Generated Blockbuster." *animation: an interdisciplinary journal* 1, n° 2: 153-72. <https://doi.org/10.1177/1746847706065840>.
- Altman, Mark A, Gross, Edward. 1994. *Captain's Logs Supplemental*. London: Boxtree.
- Bazin, André. 1997. 'The Life and Death of Superimposition.' In *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties and Fifties*, ed. B. Cardullo, 73-76. New York: Routledge.
- Brummett, Barry. 1985. "Electric Literature as Equipment for Living: Haunted House Films". *Critical Studies in Mass Communications* 2: 247-261. <https://doi.org/10.1080/15295038509360084>
- Bowen, John. 2003. "David Copperfield's Home Movies". In *Dickens on Screen*, ed. J. Glavin, 29-38. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castle, Terry. 1995. *The Female Thermometer: 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York: Oxford University Press.
- Chapman, James. 2000. 'God Bless Us, Every One: Movie Adaptations of *A Christmas Carol*'. In *Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema*, ed. M. Connelly, 9-37. London: I.B. Tauris.
- Christie, Ian. 2018. 'Ghosts and Their Nationality in Fin de Siècle Machinery'. In *Corporeality in Early Cinema: Viscera, Skin, and Physical Form*, eds. M. Dahlquist, 46-58. Bloomington: Indiana University Press.
- Christie, Ian. 2010. 'Paul, Robert William.' In *Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, 510-11. London: Routledge.
- Christol, Florent. 2015. 'Screening *A Christmas Carol* (Dickens, 1843): Adaptation as Completion.' *Cahiers victoriens & édouardiens* 82: n.p. <https://doi.org/10.4000/cve.2275>.
- Dickens, Charles. 2003. *The Annotated Christmas Carol in Prose*. New York: Norton.
- Eisenstein, Sergei. 1949. "Dickens, Griffith, and the Film Today". In *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. S. Eisenstein, 195-255. Harcourt: San Diego.
- Elliott, Kamilla. 2003. "Cinematic Dickens and Uncinematic Words". In *Dickens on Screen*, ed. J. Glavin, 113-121. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, N. 2013. *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*. Stanford: Stanford University Press.

- Golby, J M. and A.W. Purdue, 1986. *The Making of Modern Christmas*. London: B.T. Batsford.
- Groth, Helen. 2017. 'Reading Victorian Illusions: Dickens's *Haunted Man* and Dr. Pepper's "Ghost".' *Victorian Studies* 5, n° 10 (Autumn): 43-65. <https://doi.org/10.2979/VIC.2007.50.1.43>.
- Guida, F. 2000. *A Christmas Carol and Its Adaptations: Dickens's Story on Screen and Television*. Jefferson, NC: McFarland Press.
- Harrington, Curtis. 2000. "Ghoulies and Ghosties." In *Horror Film Reader*, eds. A. Silver and J. Ursini, 9-19. New York: Limelight Editions.
- Heffernan, Kevin. 2004. *Ghoul, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953-1968*. London: Duke University Press.
- Johnston, Derek. 2015. *Haunted Seasons: Television Ghost Stories for Christmas and Horror for Halloween*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kamm, Frances A. 2019. "'The "Ghost of an Idea": Technology, Adaptation, and the Motion-Captured Body in Robert Zemeckis's *A Christmas Carol*". *Film Journal* 5: 42-61. <http://filmjournal.org/wp-content/uploads/2019/11/FILM-JOURNAL-5-Kamm-The-Ghost-of-an-Idea-...-pdf>.
- Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Leitch, Thomas. 2019. *The History of American Literature on Film*. New York: Bloomsbury.
- Lim, Bliss Cua. 2009. *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham: Duke University Press.
- Marsh, Joss. 2009. 'Dickensian "Dissolving Views": The Magic Lantern, Visual Story-Telling, and the Victorian Technological Imagination'. *Comparative Critical Studies* 6, n°3: 333-46. DOI:10.3366/edinburgh/9780748676118.003.0002.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion.
- Natale, Simone. 2012. "A Short History of Superimposition: From Spirit Photography to Early Cinema". *Early Popular Visual Culture* 10, n°2: 125-45. DOI: [10.1080/17460654.2012.664745](https://doi.org/10.1080/17460654.2012.664745)
- North, Dan. 2008. *Performing Illusions: Cinema Special Effects and the Virtual Actor*. London: Wallflower.
- Pamboukian, Sylvia. 2001. "'Looking Radiant": Science, Photography and the X-Ray Craze of 1897. *Victorian Review* 27, n° 2: 56-74. DOI: [10.1353/vcr.2001.0019](https://doi.org/10.1353/vcr.2001.0019).
- Petroski, Karen. 1999. "'The Ghost of an Idea': Dickens's Use of Phantasmagoria, 1842-4". *Dickens Quarterly* 16, n°2 (June): 71-93. <https://doi.org/10.4000/cve.2275>.
- Pierson, Michele. 2002. *Special Effects: Still in Search of Wonder*. New York: Columbia University Press.
- Prickett, Stephen. 2005. *Victorian Fantasy*. Waco, TX: Baylor University Press.
- Ravetto-Biagioli, Kriss. 2019. *The Digital Uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosewarne, Lauren. 2018. *Analyzing Christmas in Film: Santa to the Supernatural*. Lanham, MD: Lexington.
- Sandiford, Lee. 2008. *The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens's A Christmas Carol Rescued His Career and Revived Our Holiday*. New York: Crown.
- Smith, Grahame. 2003. *Dickens and the Dream of Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Svehla, Gary J. and Svehla, Susan (eds.). 1996. *Cinematic Hauntings*. Baltimore, MD: Midnight Marquee Press.
- Testa, Bart. 1992. *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- Wood, Claire. 2018. 'Playful Spirits: Charles Dickens and the Ghost Story.' In *The Routledge Handbook to the Ghost Story*, eds. S. Brewster and L. Thurston, 89-97. London: Routledge.

Biographical note

Murray Leeder is a Research Affiliate at the University of Manitoba's Institute for the Humanities. He holds a Ph.D. from Carleton University. He the author of *Horror Film: A Critical Introduction* (Bloomsbury, 2018), *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* (Palgrave Macmillan, 2017) and *Halloween* (Auteur, 2014), editor of *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era* (Bloomsbury, 2015) and *ReFocus: The Films of William Castle* (Edinburgh University Press, 2018).

ORCID iD

[0000-0002-3315-5055](https://orcid.org/0000-0002-3315-5055)

Scopus ID

[33467616100](https://scopus.com/authid/detail/authid=33467616100)

Acknowledgments

Research leading to this article was made possibly by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC). I would also like to thank Drs. Christopher Holliday and Jessica Aldred.

Institutional address

595 Valour Rd. Winnipeg MB R3G 3A7.

Received Recebido: 2020-10-20

Accepted Aceite: 2020-07-31

DOI <https://doi.org/10.34619/cvp8-6c31>

Ghosts beneath the surface: Remnants and revenants of Palestine in the Cinema of the Interior

*Fantasmas sob a superfície: Os restos e
espectros da Palestina no Cinema do Interior*

ROBERT GEORGE WHITE

Independent Scholar

robertgwhite81@gmail.com

Abstract

In a 2003 interview with the *Journal of Palestine Studies*, the director Elia Suleiman evoked the spectre of the revenant (which appears by coming back) when explaining the presence of Palestinians within Israel in terms of Israel's being haunted by the spectre of the 'becoming-Palestinian' of the Israeli-Arab. This is both an allusion to a historical legal condition of present absence (the Knesset's 1950 Law of Absentee Property), but also articulates—this article claims—an emerging hauntology/ontology of the cinematic image of the Palestinian in Israel. This article argues that the contemporary cinema of Palestinians in Israel is essentially a cinema of ghosts, where temporal disjointedness and spatial displacement constantly disturb the project of national identity formation; from the haunting of Jaffa in the work of Kamal Aljafari, where Palestinian 'ghosts' are re-inscribed onto the work of Israeli director Menahem Golan, to the ghostly lacuna between Arab and Jew which haunts Amos Gitai's *Ana Arabia* (2013). Drawing on Jacques Derrida's notion of 'the spectral', alongside a critical analysis of what Edward Said termed *al-dakhil* (the interior), the article examines Palestinian interiors as

haunted sites. The article contends that from within these sites, Palestinian cinematic remnants stubbornly refuse to be buried, haunting and acting back on the State which has attempted to repress them.

Keywords

Spectre | Jacques Derrida | Edward Said | binationalism | palestinian cinema

Resumo

Em uma entrevista de 2003 com o *Journal of Palestine Studies*, o diretor Elia Sulieman evocou o espectro do fantasma (que aparece voltando) ao explicar a presença de Palestinos dentro de Israel em termos de Israel ser assombrado pelo espectro do ‘devir- Palestino’ do Árabe-Israelense. Isso é tanto uma alusão a uma condição legal histórica de ausência presente (a Lei de Propriedade Ausente do Knesset de 1950), mas também articula — afirma este artigo — uma hauntologia / ontologia emergente da imagem cinematográfica do Palestino em Israel. Este artigo argumenta que o cinema contemporâneo dos Palestinos em Israel é essencialmente um cinema de fantasmas, onde a desconexão temporal e o deslocamento espacial perturbam constantemente o projeto de formação da identidade nacional; desde a assombração de Jaffa na obra de Kamal Aljafari, onde “fantasmas” Palestinos são reinscritos na obra do diretor Israelense Menahem Golan, até a lacuna espectral entre Árabes e Judeus que assombra Ana Arabia de Amos Gitai (2013). Usando o conceito de “o espectral” de Jacques Derrida, em conjunto com a análise crítica do que Edward Said chamou *al-dakhil* (o interior), o artigo examina os interiores palestinos como locais assombrados. O artigo afirma que de dentro desses sites, remanescentes cinematográficos Palestinos teimosamente se recusam a ser enterrados, assombrando e agindo de volta ao Estado que tentou reprimi-los.

Palavras-chave

O Espectro | Jacques Derrida | Edward Said | binacionalismo | cinema palestino

Introduction

In a 2003 interview about his film *Divine Intervention*, the Nazarene director Elia Suleiman describes the oppressive pressure of his home city, Nazareth. As the largest Arab city within Israel, the city essentially exists as an enormous Palestinian enclave within the Israeli state. This enclave-like status is reinforced both architecturally and economically—with the city overlooked by its Jewish neighbour, Nazareth Illit, and both watched and neglected by the state.¹ The need for observation, claims Suleiman, stems from the perpetual haunting that the figure of the present-absentee² represents in the Israeli psyche. Unlike the Occupied Territories, where the dynamics of oppression and resistance are overt and hyper visible, Suleiman (2003, 70) refers to the “psychological and economic” occupation that is internalised by Palestinians in Israel, creating a condition of invisibility. The unsustainable pressure of this condition leads Suleiman to conjure the revenant of the former Palestinian within the proper noun ‘Israeli-Arab’, when he claims “Israel knows this. They are haunted by the fear that their ‘Arabs’ are going to become ‘Palestinians’ again” (Ibid, 71). This notion of revenance, a coming into being that begins by coming back³, is, I argue, crucial to understanding how the cinema of Palestinians inside Israel articulates a spectral politics, one which destabilises its Israeli counterpart by bringing back the ghost of Arab and Jew as that which, to paraphrase Mahmoud Darwish (2012, 52), dwells within the other and, as such, is unpartitionable. This cinema also indicates how Palestinians in Israel might go about what Edward Said (1986, 108) refers to as “producing themselves” and resisting the State’s attempts to erase them and traces of Arab-ness in Israeli culture. The politics of haunting at work in the liminal cinematic space of Palestine-Israel, which is characteristic of what I will term the ‘Cinema of the Interior’, will be the focus of this article.

Spectres of Partition, spectres of Binationalism:

Situating the Cinema of the Interior

Existing scholarship on Palestinian Cinema frames it either as cinema of resilience and struggle for national self-determination (Gertz and Khleifi 2008, 135), a national cinema as a structure of feeling decoupled from territory (Tawil-Souri 2014) or with renewed focus on the cinema of the Palestinian Revolution (Yaqub 2018). What each of these lack is a critical engagement in the significance of a spatial and territorial consciousness at work in the liminal cinematic zone of Palestinians in Israel. With the notable exception of the work of Ella Shohat (2010) and Yael Friedman (2008), the cinemas of Palestine and Israel

¹ Chad Emmet (1995, 64) notes that Nazareth received a lesser classification than Nazareth Illit in an Israeli Law passed to stimulate capital investment, which led to a disparity in both industrial development and unemployment rates.

² A historical-legal condition of Palestinians within Israel and the subtitle of Suleiman’s later film *The Time That Remains*.

³ Jacques Derrida is insistent on this disjointed temporality in *Specters of Marx*, claiming of the revenant: “One cannot control its comings and goings because *it begins by coming back*.” (Derrida 1994, 11).

have long been thought in opposition—with little attention paid to cinema in what Shohat (2010: 271) terms “the liminal zone *between* Israel and Palestine.”

The question of partition, which Gil Hochberg (2007) engages with in cultural terms, refers most explicitly to a historical event, or rather its failure; that is, UN Resolution 181, the 1947 partition plan which failed to establish two states from Mandate Palestine. The ghost of this partition line informs Michel Khleifi and Eyal Sivan’s 2004 documentary *Route 181*, which traces the pathology of partition, the continued legacy of political and cultural attempts to partition Palestine-Israel. It is precisely this continued legacy that I argue haunts the cinematic space of Palestinians in Israel.

This issue of haunting in the *Israeli* visual field (Hochberg 2015) is, I argue, neglected in the *Palestinian* one by either the omission of a sustained discussion of the specificity of place in Palestinian filmmaking in Israel (Gertz & Khleifi 2008, Tawil-Soury 2014) or an explicit focus on production contexts on Palestinian filmmaking in Israel (Friedman 2010). This article will address this gap by examining the double nature of this haunting; that is, the spectre of partition which haunts from the past, and of binationalism which haunts from the future.

Binationalism as a progressive, culturalist approach to moving beyond the cul-de-sac of the two-state solution is a unifying thread which runs through the postcolonial theory of Edward Said, Ella Shohat and Bart Moore-Gilbert and the filmmaking of Juliano Mer-Khamis, Amos Gitai, Udi Aloni, and Elia Suleiman. The defeats and concessions of Oslo, along with the intransigence of Israel’s government under Likud and Netanyahu and the rise of political Islam in Gaza have contributed to an emergent one-state thinking outside of a Westphalian nation-state model. Between the pessimism of the status quo, and the idealism that Suleiman (2016) acknowledges as being both utopian and necessary lies the ‘pessoptimism’ of Emile Habiby that Moore-Gilbert (2018) endorses in his culturalist thinking of a binational, democratic state. Such thinking is not limited to a tendency in theory and contemporary cinema however, with activists from Yoav Hafawi (2018) in Tel Aviv to Ahmed Abu Artema (2018) in Gaza endorsing the idea of a single, democratic state. While the political stasis of Palestine/Israel remains, its cinema, and increasingly activism at a grassroots level, points to a critical approach to the continued political project of partition.

The haunted cultural imagination of Palestine-Israel

The trope of a surface haunted by ghosts and an underworld by ruins—which the politics of the present tries to exorcise (or at least repress)—extends beyond cinema, recurring throughout the broader cultural imagination of Palestine-Israel. As such, it requires some brief explication.

It is precisely this logic of haunted, subterranean memory which opens Gil Hochberg’s *In Spite of Partition*, where she (2007, 1) highlights a short story by Orly Castel Bloom, in which an elderly Arabic-speaking woman appears under the bench of a young

Israeli woman, insisting on their kinship, which the young woman denies, doubting the reality of the encounter. The slippage between Hebrew and Arabic which defines the encounter, along with the haunting figure that dwells beneath the surface as a repressed traumatic memory, hints at the traumatic psycho-spatial topography of partition. A key literary trope of this is the subterranean. The cave *within* the ruin is a key feature of Emile Habiby's ironic novel of Palestinian life in Israel, *The Secret Life of Said the Pes-soptomist* (1974), in which the cave beneath the ruined village of Tanturah lies a family treasure. The treasure itself is something of a Macguffin, more figuratively engaging Said with a quest to locate the remnant of historic Palestine within Israel. In cinematic representation, ruins or caves mark a site of where the figure of the Palestinian emerges as a repressed memory of 1948 in Israeli consciousness, with notable examples of this in the work of Udi Aloni, Kamal Aljafari and Annemarie Jacir. The latter two examples will be analysed in this article.

Absent Presence (2010), one of the final works by Palestinian poet Mahmood Darwish, is haunted throughout by a series of ghosts coming back in various forms. The title itself alludes to the juridical condition of Palestinians within Israel. This historical-legal condition emerged in the years after 1948, with the 1950 Law of Absentee Property. This determined Palestinians who left their villages during the 1948 war but found themselves within the new state, as corporeally present within the state, but legally absent from their place of origin, as Hillel Cohen (2002, para. 10) has identified, particularly—but by no means exclusively—in the case of Galilee. Darwish's poem evokes the interplay of absence and presence and visibility and invisibility of a Palestinian past that is rendered invisible in the cultural logic of Zionism, yet precisely because of this very negation, cannot be buried. In a long passage which evokes the history of Deir Yassin⁴ as a metaphorical ghost which haunts the contemporary political project of Zionism, Darwish writes of this ghostly memory which dwells in the lacuna between sleep and wakefulness, refusing to be exorcised:

We became the ghost of a murdered man who pursues his killer asleep or awake or on the borderline between the two, so that he is depressed and complains of sleeplessness, and cries out, Are they not dead yet?' (...) but the ghost expands, occupies the consciousness of the killer till it drives him mad. (Darwish 2010, 47)

By evoking the ghosts of Deir Yassin, Darwish articulates the inability to lay to rest the ghosts of the past which haunt the Israeli imagination. Indeed, a fictionalised version of the psychiatric hospital on the grounds of Deir Yassin is the setting of Udi Aloni's

⁴ Deir Yassin was a Palestinian village near Jerusalem, which was depopulated and the site of a massacre by the Irgun, a Zionist paramilitary group, on April 9th 1948. A psychiatric hospital, Kfar Shaul, now lies on the site of the former village.

Forgiveness (2006), which tells of the disquiet stemming from repressing the ghosts of the past, rather than reconciling with them. This cultural amnesia of the Palestinian *Nakba* (literally, catastrophe) of 1948, according to Gil Hochberg (2015), puts the ghost at the threshold of visibility/invisibility, a haunting presence through its continued absence. The effect of the Nakba of 1948, writes Hochberg (2015, 38) “is seemingly erased or hidden from Israeli eyes, and yet nevertheless finds its way into the Israeli visual field as a haunting presence of *visible invisibility*.” This haunting absent presence is particularly prevalent in the liminality of Palestinians within Israel. Therefore, some analysis of the specificity of the subjectivity of Palestinians within Israel—what Edward Said (1986, 51) terms *al-dakhil* (the interior)—is required.

Edward Said, absent presence and the haunted Palestinian ‘Interior’

In his collaborative photo-essay, *After the Last Sky*, Edward Said speaks of Palestinian experience *min al-dakhil*, which translates as ‘from the interior’. This interior manifests itself in different ways. Firstly, in a tangible geographical sense, it refers to Palestinians in Israel—whose status as viewed from those in exile such as Said changed from “different in a pejorative sense” to “still, different, but privileged” (Said 1986, 51)—as the tide of Arab nationalism ebbed and the status of those *fil-kharij* (‘in the exterior’) diminished. A second meaning is spatial in a more psychological sense, that is, a psychological and linguistic interiority that is collective, an experience of being on the outside while dwelling in the interior, a space “always to some extent occupied and interrupted by others—Israelis and Arabs” (Ibid, 53). Said dedicates an entire chapter of *After the Last Sky*—‘Interiors’—to exploring this condition of being rendered an outsider within the inside.

For Said, maintaining any distinction between outside and inside within the interior leads to a perpetual state of insecurity; one is both hemmed in by, but also excluded from that which surrounds you which he articulates by claiming that “the structure of your situation is such that being inside is a privilege that is an affliction, like feeling hemmed in by the house you own.” (Ibid, 53)

This exclusion was particularly pronounced for Said, since he was unable to enter Israel at the time of writing *After the Last Sky*, and thus witnessed the interior vicariously through Jean Mohr’s photographs. Said’s thinking of the ‘privileged affliction’ that is the experience of *al-dakhil*—the interior—will inform my reading of what I term the *al-dakhil* films (the Cinema of the Interior), particularly the ghostly structures that dwell within this cinema and articulate its politics. This politics is conditioned by the aforementioned historical-legal status of ‘absent presence’, which occasions a contemporary trace of ontological displacement visible in the cinematic language of the *al-dakhil* directors, both caught within the state apparatus and held outside it.

The ghosts which haunt the project of partition will be examined in a close reading of Kamal Aljarfari’s ‘Jaffa’ trilogy and Amos Gitai’s *Ana Arabia* (2013). These films in

particular (but not exclusively), I argue, examine the political ‘spectre’ of partition, as both a political and cultural project, through the ghostly figure of the *Arab al-dakhil*—a figure that haunts the lacuna between both Palestine-Israel and Arab-Jew.

Kamal Aljafari’s ‘spectral’ Jaffa:

From the Architectural Uncanny to Spectral Politics

Kamal Aljafari’s three most recent features, *The Roof* (2006), *Port of Memory* (2009) and *Recollection* (2015), make up a haunted triptych of his paternal city, Jaffa. Aljafari is based in Germany, but—as his surname indicates—has paternal ties to Jaffa and maternal ties to Ramle. The three films chart a shifting relationship with haunting throughout his work, from a ghostly architecture which haunts its inhabitants in *The Roof*, to a spectral politics which ‘ghosts’ the political and aesthetic consciousness of Zionism in *Port of Memory* and *Recollection* by bringing back the Palestinian revenants captured in the margins of the frames of Israeli cinema.

The technology of the cinema, which Aljafari utilises extensively through digital editing, as an inherently spectral apparatus is developed as an idea extensively by Jacques Derrida. Derrida (2002, 2015) connects cinema to spectrality in both content and the structure of the image itself, a distinction which he (2015, 26) insists ‘must be distinguished.’ Cinema as a medium is both a haunted but also *haunting* technology, in its capacity to arrest time and ‘embalm’ the moving image, in a Bazinian sense. Drawing on the experience of watching Pascale Ogier in *Ghost Dance*, Derrida (2002, 120) refers to the ‘dissymmetrical gaze’ of the cinematic revenant, watching, observing and surveying the viewer who is conscious of being unable to return the gaze. In *Specters of Marx* Derrida will evoke the cinematic in a definition of the spectre as that “which one projects—on an imaginary screen where there is nothing to see” (Derrida 1994, 125). In its ability to preserve an index of death through a projection of light, cinema itself is a spectral apparatus, an apparatus Aljafari will exploit the digital possibilities of in *Port of Memory* and *Recollection* to haunt the political present.

Architectural Haunting in *The Roof* (2006)

Aljafari’s first feature, *The Roof* (2006), unpacks some of the subjective complexities of ‘home’ for a Palestinian from Israel living overseas, particularly in a scene towards the middle of the film. Structurally, the film is an essayistic blend of documentary, historiography and memoir that employs a reflexive and ironic register in the tradition of Emile Habiby. Its focus is the Aljafari family homes in both Jaffa and Ramle, the latter providing the missing titular roof. During a telephone conversation with Aljafari, during which Nabieh—an old friend living in Beirut—suggests that Aljafari visits him in Lebanon. “I can’t enter the Arab countries” comes Aljafari’s reply. This is due to Aljafari’s complex legal status as a Palestinian filmmaker based in Germany with Israeli and German citizenship. In fact, the filmmaker himself, following Adorno’s comments

on literature and exile, has referred to cinema as a “homeland” (Aljafari 2010), a place where alternative histories and futures can be imagined. In the same conversation, Aljafari evokes his longing to hear Beirut’s sea, a sight/sound he is unable to access, denoting a fluidity of place that articulates just some of the subjective and territorial complexity of the contemporary Palestinian subject; one who is legally a citizen of Israel, educated in Germany and homesick for the sea in Lebanon, a place which—through force of law—he can only visit in his imagination.

Shortly after an establishing opening scene, in which Aljafari and his sister discuss his experience of incarceration during the first Intifada, Kamal Aljafari’s film fades to black and a quote by Anton Shammas (2002, para. 1) appears on screen, articulating the ghostly weight of home for those it haunts in exile: “And you know perfectly well that we don’t ever leave home we simply drag it behind us wherever we go, walls, roof and all. Home — it is probably the one single thing we don’t leave home without; and that would explain the rumbling in our wake.” It is clear from this quote and what follows that *The Roof* is a film about the pressing weight of home and the ghosts that dwell within (or more accurately, *above* it).

The scene which follows the Shammas quote is one that employs a spatial logic of inversion. A camera pans steadily and slowly to the left, scanning the earth as stones and rubble give way to foundations and remains of houses. Aljafari narrates over this scene, a tale of dispossession of 1948 that took place in Jaffa (his father’s origin) and Ramle (his mother’s). It is a familiar tale. Forced to leave their homes, they became present absentees. The shot foregrounds the archaeological evidence. The foundations, origins were right here in the ground. This archaeological (and architectural) connection to the earth grounds contested claims of national belonging. In the national narrative of Zionism, Palestinian ruins have to be subsumed into a wider taxonomy of “archaeological particulars” (Said 2003, 47) which Edward Said argues in his 2003 lecture *Freud and the Non-European* have made archaeology “the privileged Israeli science *par excellence*.” (Ibid, 46). Without such an absorption, these ruins remain a haunting presence that awakens the Palestinian remnant within the State. For Said, therefore, a Palestinian archaeology must open up the land to heterogeneity: its multiple pasts and multiple peoples.

The scene in *The Roof*, quite literally turns a nationalist logic of *arche* and foundations—the connection to the land providing the collective grounding and historical claim—on its head. The past is not buried, in the land or the earth itself, but is something rather that *buries*: “My parents live on the first floor,” states Aljafari, “and the past lives above them.” *Arche* here, rather than being archaeological, becomes architectural as the unfinished roof looms over its inhabitants who are, quite literally, buried alive beneath it. Foundations don’t root us, says the film, (while the image shows the ruins of Arab Ramle) but rather bear down on us with the weight of gravity and history.

We are introduced to the eponymous roof by way of a slow, one-minute tracking



Image 1
Screenshot. *The Roof*
[DCP]. Courtesy of Kamal
Aljafari. Tag/Traum. Palestine/
Germany. 2006. 63mins

shot, as the camera tracks left with tight framing as the unfinished roof is slowly revealed, along with a number of discarded objects. Accompanying this languid tracking shot is the song *Ya Habibi Taala* by Asmahan, a song of love, absence and ghosts. The song seems appropriate, as the spectral absent presence of the unfinished roof haunts the Aljarfaris; an uncanny or rather *unheimlich* haunting that permeates the film throughout.

The Arabic title of the film—*al Sateh*—gives an ambiguity lost in its English translation. While meaning ‘roof’, it can also convey flatness and surface, marking a slippage and instability at work in a number of other scenes. The linguistic slide from roof to surface gives a sense of something concealed.

A similar semantic instability underpins the Freudian uncanny. Freud locates *Heimlich* and its antonym *unheimlich* (uncanny or literally ‘unhomely’) as interchangeable. This comes from a dual sense of *Heimlich* (which translates as ‘homely’) meaning both that which is familiar and comfortable and that which is concealed and hidden. *Unheimlich* then, Freud notes, “applies to everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open” (Freud 2003, 132). Thus, Freud locates the *unheimlich* within the logic of the familiar. The homely is always already unhomely in that the familiar is repressed in the form of a secret and the unhomely is “what was once familiar [homely, ‘homey’]. The negative prefix *un-* is the indicator of repression” (Ibid, 151). Through the use of German *Heimlich/unheimlich* and the blurring of separation between the two terms, Freud explicitly frames a discussion of the uncanny in terms of domestic architecture. The semantic shift in *al sateh* from roof to surface allows for a thinking of ‘home’ as the unhomely repressed coming to the surface of the image. Such a movement from architecture to image manifests in an aesthetic experience⁵ of

⁵ For Freud, the uncanny is both a psychological and an aesthetic experience, with the latter developed in the second half of Freud’s essay.

the *unheimlich*, occurring in the first ten minutes of *The Roof* occurs in a scene of domestic ‘normality’ in the Ramle house. After a scene in which the family dine together in virtual silence, there is a cut in extreme close-up to a hand on the edge of the sofa. The extreme closeness and shallow-focus photography that (de)frames the twitching, hairy hand evokes an aesthetic sense of the uncanny.⁶ The effect of the framing of the scene creates a cinematically disembodied hand which, until the frame pulls back to reveal Aljafari’s uncle, gives the viewer an uncanny shock, particularly given the lack of animation of many of the ‘bodies’ in *The Roof*’s mise-en-scène.

The film’s closing scene appears to echo the anxiety triggered by the foundations and the burden of the home seen in the opening shots of Ramle and the weight of the past on top of the Aljafaris. The scene begins with a shot of Kamal and his mother sitting opposite one another in silence. The shot then cuts to the mother, who asks: ‘do you want to finish the house?’ to which Kamal replies “I don’t know—it’s strange finishing something that doesn’t belong to us.”⁷ This brings the rueful response from his mother that “everyone has left. Not just them—left their homes.” Belonging and home have a heavy weight for Aljafari, being more a ball and chain you drag with you. Returning from Europe, where he is based, the ghosts of 1948 weigh heavily. The mantle of the historic ‘home’ is passed to Kamal, who appears overwhelmed by its burden; the foundations that don’t root the family but bury them beneath the surface of the spectral roof.

Let the ghosts come back: *Port of Memory* (2009)

Similarly to *The Roof* before it, Aljafari’s *Port of Memory* (2009) employs a non-anthropocentric camera-eye, as walls and the fabric of Jaffa are foregrounded, with human figures often wandering into and out of frame. The corporeality of the city itself is as ‘alive’ as the humans who dwell within it. The film’s narrative, such that it is, tells the story of Salim and the lost deeds to his house. The threat of eviction, and the wider sense of erasure of Jaffa permeates the film, as the perpetual sound of construction and the presence of gentrification documents a city increasingly being swallowed by neighbouring Tel Aviv. However, the film’s most telling scene, which utilises digital editing to enact a form of spectral politics, occasions a Palestinian haunting of Israeli’s cinema’s past.

In this scene, through digital manipulation, Salim, the film’s main character, is inserted into the acoustic space of Zionism, here a musical performance from an Israeli film. The scene begins with a graphic match, as Salim (played by Aljafari’s uncle) wanders Ajami (his neighbourhood) before being inserted into shots from which the

⁶ For Freud, disembodied corporeal elements betray a heightened uncanniness. He writes that “Severed limbs, a severed head, a hand detached from the arm (as in a fairy tale by Hauff), feet that dance by themselves (...) — all of these have something highly uncanny about them, especially when they are credited, as in the last instance, with independent activity” (Ibid, 150).

⁷ Aljafari notes in the establishing shot of Ramle that remaining families in Jaffa and Ramle in 1948 were given the houses of other Palestinians.

scenes were taken, an Israeli film *Kazablan* (1973). This film manages to layer a fictional cinematic occupation on top of the factual occupation of Jaffa during this period, as the film tells a narrative of oppressed Mizrahi Jews living in Jaffa, and the scene in question is the sung lamentation of Ashkenazi oppression, a narrative which, as Aljafari states, “completely elides not only Jaffa’s Palestinian history, but also its remaining Palestinians, enacting a virtual, cinematic emptying of the city” (Aljafari 2010). As the character wanders the crumbling architecture of an abandoned Jaffa, he sings the lyrics to Yesh Makom, his song to his former life in Morocco:

There is a place beyond the sea,
Where the sun shines over the market, the street and the port,
Home beyond the sea...



Image 2
Screenshot. *Port of Memory*
[DCP]. Courtesy of Kamal
Aljafari. Novel Media. France/
Germany/Palestine. 2009.
62mins

Salim’s spectral appearance troubles this scene, briefly haunting the frame from the edges and fracturing and undermining the fictional narrative of the scene’s Mizrahi lamentation. By re-appropriating a Hebrew song of loss and longing the scene counters a hegemonic national space, by interrupting its fictional unity. The complete elision of the Palestinian, or *Arab al-dakhil*, is countered by the staking of the claim that there have always been *peoples* in Palestine-Israel, never simply *a people*.

A remarkably similar ‘ghosting’ of the cinematic space of Zionism can be seen in Anne-Marie Jacir’s *Salt of this Sea* (2008). In the scene in question, Soraya, the film’s Palestinian-American protagonist, visits the remains of Dawayima with Emad—a Palestinian from Ramallah—while looking for Soraya’s ancestral home in Jaffa. The village (in which Emad’s family lived before 1948) is in Israel, through which the two are passing disguised as settlers. They are awoken by a school tour, led by a teacher who—startled

by a figure emerging from the cave—assumes Soraya is a Jewish-American tourist and explains (switching from Hebrew to English) that camping is forbidden in these “ancient archaeological remains.” The traumatic memory of this figure/place being a hidden remnant of historic Palestine within Israel is unlocalizable to the teacher, and thus must be transferred to that of a lost tourist in ‘Biblical’ space.

While Aljafari’s use of digital enacts a ‘ghosting’ of Jaffa by its present-absentees, the unnamed presence of the Arab-Jew also constructs a complex double haunting in which the figure of Arab-Jewishness haunts *Port of Memory* in its own repression. Menahem Golan’s *Kazablan* (1973) is one of the most successful ‘Boureka’ films, a musical genre which often used humour to depict the class politics of Israeli society, with Mizrahi Jews outwitting uncaring bureaucratic authorities, depicted as cold, managerial Ashkenazi Jews. The third act usually involves a resolution under the banner of unified Jewishness.⁸ *Kazablan* tells the tale of a Moroccan-Jewish gang leader in love with a young Ashkenazi woman in the context of a Mizrahi neighbourhood which is being threatened with demolition. *Port of Memory* both *consciously* engages in the spatial politics of Jaffa’s “cinematic occupation” (Aljafari 2016) but *unconsciously* highlights the marginalized, liminal figure of the Mizrahi⁹ as analogous to the erasure of Palestinian presence in Jaffa. In doing so, the film highlights a double negation by the hegemonic State: the marginalisation of the orientalized Arab-Jew to the always already spectral space of the Palestinian. The figure of the Mizrahi is thus, for Shohat (2010, 266), a de-totalizing figure for both Israeli and Palestinian nationalisms; forming an “in-between figure, at once inside and outside, ‘in’ in terms of privileged citizenship within the Jewish state, in contrast to the Palestinian citizens of Israel, but hardly ‘of’ the hegemonic national culture.” It is this very ‘Eastern-ness’ that must be paradoxically both orientalized and assimilated by the State in a Paternalistic double movement to suppress the ghost of ‘Eastern-ness’ used to other Ashkenazi Jewish communities in Europe—thus repressing the ‘Arab-ness’ that bonds Jewish identity to Palestinian identity.¹⁰

Aljafari’s primary concern in *Port of Memory* (2009), which he fully realises in *Recollection* (2015), is to ‘ghost’ cinematic Jaffa to issue a demand, much like Derrida’s revenant: that the destruction of the city witnessed in *Delta Force* (1987) (another Menahem Golan production that appears as a mise-en-abyme of destruction within the film), and the story of eviction and dispossession in *Kazablan* were always already the hidden history of Palestinian Jaffa.

⁸ This popular entertainment framing, Ella Shohat (2010, 255) has argued, both covers up structural inequalities while rendering a genre traditionally seen as apolitical entertainment as permeated by nationalist politics.

⁹ In Hebrew, literally ‘Eastern’ (Shohat 2010, 154)

¹⁰ Both Gil Hochberg (2007) and Ella Shohat (2006) describe this process at length, articulating how the spectre of anti-Semitic Orientalism in Europe compels a form of Orientalism to be re-produced in hegemonic Euro-Israeli culture. Essentially, they both argue, a form of pathological partitioning occurs so as to disassociate any trace of ‘Arabness’ from the national narrative.

Remnants of Palestine: *Recollection* (2015)

The spectral politics of *Port of Memory*, inserted into a wider narrative of loss, are fully realised in *Recollection* (2015), a film which abandons narrative altogether to construct an archive of the city of Jaffa, along with an excavation of the cinematic remnants (and revenants) of that city. The film is composed entirely of found footage, with Aljafari composing a portrait of Jaffa sourced from a huge number of Israeli and American films made in the city from the 1960s to the 1990s.¹¹ The film opens with a cinematic preface, as its methodology is revealed. The characters of Israeli films shot in Jaffa are frozen, before being digitally removed, to clear space for the city and its inhabitants—whose spectral presence is revealed by this foregrounding of the margins of the cinematic frame. In a striking opening an entire ensemble scene from *Kazablan* (1973) is digitally spirited away. The film's structure, following this methodological preface, adds to the spectral reconstruction of the space of the city in a way that makes topographic sense. In an interview with Nathalie Handal, Aljafari (2016) stresses the importance of this noting that the archive of films he is working from cared only for an Orientalist aesthetic quality they imposed on Jaffa: "For someone who knows and comes from this place, these films do not make sense. It was important for me to have the character in my film walk and make sense of all of it, and project the place as it is, streets that lead to other streets as they are."

Indeed, when Aljafari mentions the character of his film, it is important to stress that this character itself is more a phantom, wordless witness documenting a historical cinematic record of a city. The fabric of the city of Jaffa, which features so prominently in *Port of Memory* is quite literally the protagonist of this film. The camera-eye constructs a tour of the city—arriving from the Mediterranean in a subversion of colonial Europeans' view of the city, before silently taking in the walls, steps and squares of a cinematic Jaffa. The digital removal of the original films' protagonists creates an eerily silent—albeit not entirely *empty*—city. What this digital rendering of Jaffa does do rather, is make space for what previously went unseen. This is brought into stark relief with the first entrance of human figures into the frame, around 12 minutes into the film. A series of freeze frames and zooms foreground these unwitting extras, the most striking being a zoom of the child caught in the top left of the frame in the scene below, taken from *Kazablan*.

¹¹ At the Palestine and the Moving Image Conference, Aljafari (2013) explained the painstaking process of archiving the Palestinians (often friends and acquaintances) caught in the frames of Israeli and Hollywood Cinema shot in Jaffa (notably, *The Delta Force* (1986)), and how bringing these spectral figures to the foreground of a lost Jaffa would constitute his next feature—which would become *Recollection* (2015).



Image 3 and 4
Screenshots. *Recollection* [DCP]. Courtesy
of Kamal Aljafari. France/Germany/Palestine.
2015. 70mins



The close-up here highlights a dual spectrality in both its production and reception. For the latter, the boy is both the ghostly temporal “punctum” which Roland Barthes (1993, 96) highlights in his analysis of the “anterior future” (Ibid.) at stake in a still image’s capturing of a life preserved before death. This sense of ‘loss to come’ extends into the images of a city lost to demolition and development. Regarding reception, the scene’s technical use of digital foregrounding of the margin highlights cinema’s own possibility to bring forth the ghosts of the past—a possibility which simply didn’t exist on analogue film at 24 frames a second, as Laura Mulvey (2006, 156) highlights in her analysis of Douglas Sirk’s *Imitation of Life* (1958). In an analysis of the opening ‘boardwalk’ scene in which black extras at the edges of the frame appear so fleetingly that “it is only when the film is halted and the frame can be scanned these significant details becomes visible.” (Ibid.) In Mulvey’s analysis, the becoming-visible of the spectral extras is made possible digitally by a delayed mode of viewing. In Aljafari’s film, the possibilities of digital technology to give the stage to ghosts lies in post-production, rather than reception. In inverting the politics of visibility/invisibility which elides Palestinians in Israel, by digitally removing that which has concealed them and allowing them to gaze at us, *Recollection* gives amplified presence to Jaffa’s ‘present-absentees’ and also, in a Derridean sense, “the right of absolute inspection” (Derrida 2002, 121). This amplification is further intensified by the film’s sound design. The sound design gives corporeal weight to the fabric of the city in a remarkable manner, bringing the walls of the city to life, and bringing back the ghosts

of its demolished neighbourhoods.¹² Aljafari describes the pioneering and spectral use of sound design in the film, worth quoting here at length:

While recording we used special microphones that could record the sound inside the wall. (...) It was important for me to listen to the sound of the walls, life buried beneath, inside the sea. The Israeli government and the municipality of Tel Aviv destroyed Jaffa. They threw the homes they destroyed into the sea. But every year, in the winter, when the sea rises, it throws part of these homes back on to the shore. (Aljafari 2016)

There is both a poignancy and political force to Aljafari's words here; the former as in his first feature *The Roof*, a conversation with his grandmother reveals that the family stayed in Jaffa in 1948 as the waves were too strong and forced them back into the port. The notion of the sound-image of these ruins acting as a remnant in the Agambian (2005, 52) sense—an irrepressible, irreducible figure which resists the act of division (as partition) and renders it inoperable—both resonates personally and reinforces the spectral politics of the film; crucially, it reiterates the ethical demand of the ghost, or in Aljafari's (2016) words, for “cinematic justice.”

This ethical demand of the ghost is a question Derrida returns to in both *Specters of Marx* (1994) and “Spectrographies” (2002). The idea of the ghost keeps open the space of the ‘yet-to-come’ (how Derrida frames the deferred promise of justice). The revenant must always be permitted to come back, warns Derrida in “Spectrographies”, as it keeps open the promise of a future which disrupts the status quo: “As soon as one calls for the disappearance of ghosts, one deprives oneself of the very thing that constitutes the revolutionary movement itself, that is to say, the appeal to justice, what I call ‘messianicity’” (Derrida 2002, 128). It is this bringing forth of the remnants and revenants of Palestinian Jaffa, I argue, which constitutes the shift in the function of haunting in Aljafari's trilogy; from documenting a haunted architectural uncanny in *The Roof*, to harnessing digital technology's spectral potential to open up the present to the possibility of imagining the political otherwise.

The haunting hyphen:

Between Arab and Jew in Amos Gitai's *Ana Arabia* (2013)

Amos Gitai is an Israeli filmmaker, but his critical relationship with the State saw him spend the eighties and early nineties in exile in France. An architect by training, his first documentary—*House (Beit)* (1980)—was banned by Israeli television and tells the story of Palestinian exile through a house in West Jerusalem. This explicit concern for

¹² The second segment of the film documents al-Manshiyya—a neighbourhood that was occupied by the Irgun and razed in 1948, with much of the Arab population being forced to leave by sea to Gaza and Egypt, with some moving into the Ajami neighbourhood. (Zochrot 2014)

Palestinian memory in Israeli cinema along with the subconscious spectre of Arab-Jewishness, conditions his 2013 French/Israeli co-production, *Ana Arabia*. *Ana Arabia* is ostensibly an 'Israeli' film about *al-dakhil*, yet shares a number of striking similarities with Kamal Aljafari's *Port of Memory*, a 'Palestinian' one, alongside both directors' 'architectural' framing of mise-en-scène. In this sense, the films could be argued to 'take place' in a liminal space both threatened and abandoned by the State. Both films dwell within the shadow of Tel Aviv, with Gitai's film taking place entirely in an enclave between Jaffa and Bat Yam. They also share a spatial urban politics, as in both films, the main characters, Yusuf in *Ana Arabia* and Salim in *Port of Memory* are being threatened with eviction by the municipality. Linguistically, both move between Arabic and Hebrew and are occupied by the hauntings of Israel's repressed others; that is, both its present-absentee Palestinians and its marginalized Arab-Jews.

Ana Arabia is primarily a film about the haunted/haunting spaces between Arab/Jew and Palestinian/Israeli. The film unfolds in real time, as the main character Yael, a journalist, explores the story of a Jewish holocaust survivor, who converted to Islam and married a Palestinian. Technically, the film is almost without precedent, consisting of a single shot lasting 81 minutes.¹³ The location is an important element of the film's mise-en-scène, it essentially being a threshold space. It is an enclave that exists as a liminal space in a number of ways; geographically, it sits between but outside cities (on the edges of both Bat Yam and Jaffa). The significance of this liminality is that this enclave constitutes a community of outcasts. That is, the figures dwelling in this space have all been expelled from a community. The absence that structures the film, the figure of Hannah Kiblanov, who became Siam Hassan (known by her Arabic nickname *Ana Arabia*) was born Jewish, converted to Islam and declared herself an Arab. However, it was the transgressive act of marrying Yussuf which brings her into the space, with the marriage causing problems among friends and family.¹⁴ Sara, the Jewish woman who was married to Jihad (one of Yussuf and Siam's sons), was also subject to ostracism from the sons of his previous marriage, who gave Jihad an ultimatum. Her own marriage became violent, and the violence and madness that ended in Jihad's death in Nablus suggests a complex religious fault line beneath Gitai's professed message of secular co-existence. In Arabic the term *al-kharij* contains within it a semantic ambiguity. It is both 'the exterior', that which is outside of *al-dakhil*, but also carries, in a religious sense, the meaning of leaving or being cast out from an order. This space of *Ana Arabia* thus plays out this tension of *al-kharij* both outside of, and caught within *al-dakhil*; its inhabitants cast out of a religious and political order, yet still contained (or perhaps abandoned) within the interior, a forgotten enclave in the shadow of Tel Aviv.

¹³ The film's clearest forebear is Alexander Sokurov's *Russian Ark* (2002), a vertical history of Russia and Europe.

¹⁴ Yussuf confesses that 'in the 50s and 60s, "friends" of Hannah would threaten to kill him. Hannah fled her family to be with Yussuf, being returned by the police on the first occasion before escaping again.'

Arguably, the spectral structure of the film is actually what haunts its form. In a number of interviews given at the release of the film, Amos Gitai has spoken of his desire for both a different way of consuming images of Israel/Palestine, but also for the use of the single take so as not to ‘interrupt’ the relation between Arab and Jew.¹⁵ The film’s grammar then is interesting in that it constructs and dissolves a separation between Arab and Jew, which Gil Anidjar (2003, xxv) recognises as a constructed relation of enmity between ostensibly ethnic (Arab) and religious (Jew) markers—a constructed enemy opposed (in the European imagination) opposed to both Europe and to each other. This distinction is of relevance to *Ana Arabia*, as the proper nouns ‘Arab’ and ‘Islam’ are often collapsed into indistinction; the film tells of the conversion of a European Jewish woman (Hannah/Ana/Siam, the dead woman at the ‘centre’ of the narrative) to Islam in order to marry Yusuf. Ella Shohat’s work on postcolonial studies (2006, 208) has critiqued this Eurocentric approach of constructing Arab and Jew in opposition, and also the binary that has evolved aligning Jewish and Christian identity as Western, and Muslim as Eastern.

In its construction and erasure of the Arab/Jew binary, *Ana Arabia* is haunted throughout by the figure of Arab Jewishness, a haunting evoked by the title; literally, ‘I am an Arab’. In the film this is intended to show the movement in identity from Hannah (Jew) to Ana (Arab) but betrays the always already dwelling of Arab within Jew and vice versa; a dwelling repressed by the political erasure of the hyphen which falsely “rendered the concept of ‘Arab-Jew’ oxymoronic” (Shohat 2010, 266).

Conclusion

This article has analysed the complex structure of haunting which constitutes the Cinema of the Interior of Palestine-Israel. This is an interior characterized by a logic of haunted surfaces and repressed depths. The Cinema of the Interior is essentially a cinema of ghosts; the ghost of the unfinished roof of the house in Ramle, in Aljafari’s *The Roof* (2006), which traps its occupants beneath the weight of the memory of the *nakba* and creates a contemporary excess of home/sickness; the Palestinian of Jaffa who ghosts the edges of the frame of Israeli cinema’s Jaffa productions in *Port of Memory* (2009) and *acts back* on the space of that cinema and *speaks back* against a cultural history of erasure. There is also the double haunting at work in *Port of Memory*, which consciously resists the elision of the Palestinian from the Israeli cinematic frame, but unconsciously re-inscribes the ties that bind Arab and Jew (the erased hyphen) and folds them into a Palestinian narrative of loss and nostalgia. *Recollection* conjures a lost Jaffa as a new digital archive (echoing the 1982 loss of the Palestinian Film Archive), its Palestinian

¹⁵ Gitai has spoken of this interruption in interviews at the release of the film. In a 2014 interview with Nienke Huitenga, he states: “as a citizen of Israel, I think the relation between Jews and Arabs should not be interrupted. So when I translate this to my own language of film, to the syntax of cinema, I also don’t want to interrupt.”

revenants digitally brought back to resist an Israeli cultural hegemony which has erased them from the frame.

The hyphenated identity of the Arab-Jew enacts a haunting of its own, one which might be termed the spectre of the impossibility of partition. It is the ghostly lacuna *between* the Arab and Jew, the erased hyphen that Ella Shohat (2006) speaks of, which haunts Amos Gitai's *Ana Arabia* (2013) and its attempts to bridge the space between these two figures, a space in which the Arab-Jew already dwells.

The 'ghost' of nostalgia is a topic Ella Shohat (2006) explores in her essay 'Taboo Memories, Diasporic Visions: Columbus, Palestine and Arab-Jews', when examining the taboo of nostalgia for the Arab world within Euro-Israeli culture in Israel. Reflecting on the East/West partition that Zionism reinforces to also partition Palestine-Israel and Arab-Jew, she writes that "[t]he pervasive notion of 'one people' reunited in their ancient homeland actively disauthorizes any affectionate memory of life before the State of Israel" (Ibid, 222-3).

A theme common to the Cinema of the Interior is how haunting problematises nostalgia for place grounded in nationalism. That is, nostalgia is for a *home* rather than a *homeland*. In *Port of Memory*, a scene of nostalgia for Palestinian Jaffa ghosts an Israeli film's scene of Arab-Jewish nostalgia for Morocco, a taboo nostalgia similarly expressed in the closing scenes of *Route 181*. In *The Roof*, Aljafari expresses a yearning for Beirut—a Palestine in exile. These complex and subversive intersections of nostalgia—the Arab-Jewish nostalgia for a time before and a place beyond Israel, the Palestinian nostalgia for a Palestine in exile as much as the land lost in the *nakba*—haunt their respective nationalisms, and complicate a totalising notion of a homeland, pointing to a "stubborn historical intimacy" (Hochberg 2015, 8) between the proper nouns Palestine/Israel and Arab/Jew which renders the political and cultural project of partition inoperable. To end then in the spirit of Derrida, one might paraphrase Marx's own ghostly invocation; a spectre is haunting Palestine-Israel—the spectre of binationalism.

Bibliography

- Aljafari, Kamal. 2010. "This Place They Dried from The Sea: An Interview with Kamal Aljafari". Interviewed by Nasrin Himada. *Montreal Serai*, September 28 2010. Online. <http://montrealserai.com/2010/09/28/this-place-they-dried-from-the-sea-an-interview-with-kamal-aljafari/>.
- Aljafari, Kamal. 2016. "Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea". Interviewed by Nathalie Handal. *Montreal Serai*, September 18 2016. Online. <https://www.guernicamag.com/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>.
- Agamben, Giorgio. 2005. *The Time That Remains*. Stanford: Stanford University Press.
- Anidjar, Gil. 2003. *The Jew, the Arab: A History of the Enemy*. Stanford: Stanford University Press.
- Barthes, Roland. 1993. *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Cohen, Hillel. 2002. "The Internal Refugees in the State of Israel: Israeli Citizens, Palestinian

- Refugees". *Palestine-Israel Journal* 9, nº 2. Online. March 03 2017. <http://www.pij.org/details.php?id=159>.
- Dabashi, Hamad. 2012. "Elia Suleiman's cinema as the premonition of the Arab revolutions". *Aljazeera*, April 17 2012. Online. February 25 2020. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/04/20124151301368419.html>.
- Darwish, Mahmoud. 2010. *Absent Presence*. Translated by Mohammad Shaheen. London: Hesperus Press Limited.
- Darwish, Mahmoud. 2012. "Exile Is So Strong Within Me, I May Bring It to the Land' A Landmark 1996 Interview with Mahmoud Darwish". Interviewed by Helit Yeshurun. *Journal of Palestine Studies* 42, nº1: 46-70. <https://doi.org/doi:10.1525/jps.2012.xlii.1.46>.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York/Abingdon: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2002. "Spectrographies". In *Echographies of Television*, 1st ed., Edited by Jacques Derrida and Bernd Stiegler, 113-134. Malden, MA: Polity Press.
- Derrida, Jacques. 2015. "Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida". Interviewed by Antoine de Baecque and Thierry Jousse. *Discourse* 37, nº1-2: 22-39. <https://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol37/iss1/2>.
- Emmett, Chad. 1995. *Beyond the Basilica: Christians and Muslims in Nazareth*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Translated by David McLintock. London: Penguin Books.
- Friedman, Yael. 2010. "Palestinian filmmaking in Israel: Negotiating conflicting discourses". Unpublished PhD diss., University of Westminster.
- Gertz, Nurith. and George Khleifi. 2008. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gitai, Amos. 2014. "Interview with Amos Gitai". Interviewed by Nienke Huitenga. *wzzzt.com*, July 17 2014 [online]. <https://wzzzt.com/2014/07/17/interview-with-amos-gitai/>.
- Hochberg, Gil Z. 2007. *In Spite of Partition: Jews, Arabs and the Limits of Separatist Imagination*. Princeton: Princeton University Press.
- Hochberg, Gil Z. 2015. *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*. Durham/London: Duke University Press.
- Moore-Gilbert, Bart. 2018. "Palestine, Postcolonialism and Pessimism". *Interventions* 20, nº 1: 7-40. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2016.1156555>.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Said, Edward W. 1986. *After The Last Sky*. London: Vintage.
- Said, Edward W. 2003. *Freud and the non-European*. London: Verso.
- Shammas, Anton. 2002. "Autocartography: The case of Palestine, Michigan". *Palestine-Israel Journal* 9, nº 2. Online. <http://www.pij.org/details.php?id=154>.
- Shohat, Ella. 2006. *Taboo memories, diasporic voices*. Durham: Duke University Press.
- Shohat, Ella. 2010. *Israeli Cinema*. 2nd ed. London: I.B. Tauris.
- Suleiman, Elia. 2003. "The Occupation (and Life) Through an Absurdist Lens". *Journal of Palestine Studies*, 32, nº 2: 63-73. <https://doi.org/10.1525/jps.2003.32.2.63>.
- Suleiman, Elia. 2016. "Elia Suleiman: Hope and action despite pessimism". Interviewed by Daniel Tkatch. *Political Critique*, September 05 [online]. <http://politicalcritique.org/world/2016/filmmaker-suleiman-hope-and-action/>.
- Tawil-Souri, Helga. 2014. "Cinema as the Space to Transgress Palestine's Territorial Trap". *Middle East Journal of Culture and Communication* 7, nº 2: 169-189. <https://doi.org/10.1163/18739865-00702005>.
- Zochrot. 2014. "al-Manshiyya Neighborhood". Accessed March 24 2020. <https://www.zochrot.org/en/village/56077>.
- Yaqub, Nadia. 2018. *Palestinian Cinema in the Days of Revolution*. Austin: University of Texas Press.

Biographical note

Robert G. White completed his PhD—entitled: *Beyond Partition: A Topology of al-Shatat in Post-Palestinian Cinema*—at the London Graduate School, a Critical Theory doctoral programme at Kingston University, London. His research interests explore the intersection of film and philosophy. His doctoral research utilized a topological approach to examine the dual questions of partition and the resistance of the image in contemporary Palestinian cinema. He has presented his research at a number of international conferences, including Film-Philosophy. He is the co-editor of *Spaces of Crisis and Critique: Heterotopias Beyond Foucault* (Bloomsbury, 2018), for which he contributed the chapter ‘Spacing the Interior: The carceral body as heterotopia in contemporary Palestinian cinema’. His research has also been published in *Film Criticism*.

ORCID iD

[0000-0003-2384-4532](https://orcid.org/0000-0003-2384-4532)

Academia.edu

<https://kingston.academia.edu/RobertWhite>

Institutional address

Independent scholar.

Received Recebido: 2020-05-07

Accepted Aceite: 2020-07-18

DOI <https://doi.org/10.34619/pzam-yc70>

“O Fantasma é o futuro do homem” — da espectralidade das imagens no cinema de Kiyoshi Kurosawa: KAIRO (2001)

“The Ghost is the future of mankind” — the spectrality of the cinematographic image: Kiyoshi Kurosawa’s KAIRO (2001)

FERNANDO GUERREIRO

Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras.
Centro de Estudos Comparatistas
fernandoguerreiro@letras.ulisboa.pt

Resumo

O cinema de Kiyoshi Kurosawa, desde sempre, e sobretudo nos seus últimos filmes, coloca a questão do “fim da humanidade”, questão que se desdobra noutra, a do fim do próprio cinema na era da passagem do analógico ao digital, o que introduz um 2.º grau da problematização da noção do “fantasma” e se traduz numa concepção espectral do cinema. Kairo (2001), nomeadamente devido às relações que aí se estabelecem entre os diferentes media e ao constante efeito de “fagocitação” e “mutação” do real (do analógico) pelo virtual (a pixelização flou dos corpos nas imagens), faz não só o ponto da guerra das imagens em que hoje é dado o cinema, como levanta a hipótese, mais ousada, do “fantasma” como devir do “homem”.

Palavras-chave

Desaparição | fantasma | internet | plano | Kairo

Abstract

Kiyoshi Kurosawa’s work poses the question of “the end of humanity”. This question leads us to another, related to the end of cinema in an age where film is being replaced by

digital. This framework introduces us to a second degree of the problematization of the concept of the “spectre”, which is closely linked to a conceptualization of cinema as a spectral art. Establishing relations between different media, Kairo (2001) explores the “mutation effect” of (analog) reality into virtuality (the pixelized “flou” of the bodies on screen). This can be viewed as a comment on the state of cinema in the XXth century, also boldly suggesting that the ghost is the future of mankind.

— Keywords

Disappearance | Ghost | internet | Kairo | plan

“Se o fantasma estiver no ecrã, ele existe”

Kiyoshi Kurosawa

1. É recorrente no cinema de Kiyoshi Kurosawa uma reflexão por imagens sobre o fim da “humanidade”. Trata-se de uma reflexão profunda e articulada ao longo de toda a sua obra que podemos talvez equacionar em função da conhecida afirmação de Jean-François Lyotard, em *O Inumano*, de que o Sol já *explodiu*¹, pelo que, mesmo quando julgamos estar vivos, como em *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940), não passaríamos de “espectros” encerrados nas imagens de algum filme em *looping* a circular, numa nave ou asteroide perdidos, pelo universo.

Esta interrogação, aliás, traz consigo outra: e se o cinema está a morrer, ou já acabou mesmo, o que fazer?

Mais do que tendo a ver com as ideologias “pós-modernas” do “fim da História”, o cinema de Kurosawa é um cinema feito num tempo que é o da discussão do *fim do cinema*, tanto na sua vertente analógica (a película) como enquanto “ projecção luminosa”, jogo cambiante e contrastado de luzes e sombras — algo que Godard (*Histoire(s) du Cinéma* [1988]) considerava uma especificidade desta “forma” quando comparada com outras “artes da representação” e da “imagem”, como a Pintura e a Fotografia.

Do ponto de vista da sua prática do cinema, Kurosawa, como outros autores japoneses da sua geração (activa desde os anos 80, nomeadamente no chamado *J-Horror*), vem do Super-8 e do vídeo (nalguns casos mesmo da televisão) para o cinema, e esse trajecto marca-os tanto no plano temático como no das formas: é-lhes comum uma concepção de Imagem marcada pela passagem de um cinema com um suporte plástico

¹ “Essa explosão que há-de vir, inevitável, é como se aquilo que fica esquecido diariamente nos nossos jogos do pensamento chegasse desde já e tornasse esses jogos póstumos, fúteis” (Lyotard 1997,18).

(material), a película, a um cinema “pixelizado”, o digital, caracterizado, simplificando, por uma captação *flat* e uma projecção (definição) *clean*.

Daí, nos filmes destes autores, um 2.^o grau de problematização da noção de *fantasma*, pensada de acordo com a tradição nacional de que tudo se passa numa “inter-zona” porosa ao “outro-mundo” — onde coexistem e convivem, conflituosamente ou não, “vivos” (os “humanos”) e “mortos” (os “não-humanos”) -, mas também elaborada em função de uma concepção marcadamente *espectral* de imagem cinematográfica: o “fantasma”, assim, assume a ontologia (ser) da “imagem” e figura a incerteza (e instabilidade) do seu novo estatuto. *Kairo* (2001), pensamos, é um bom exemplo disso.

2. Com efeito, o cinema de Kiyoshi Kurosawa coloca, e talvez com cada vez mais insistência (pense-se em *Before We Vanish* e *Foreboding*, ambos de 2017), a questão do fim do “humano”: os seus filmes são muitas vezes ficções desterritorializadas e desenraizadas (“des fictions sans passé, donc sans mémoire”, afirma Diane Arnaud [2007, 106]) que prolongam os efeitos de catástrofes (“catastrophe[s] silencieuse[s]”/“apocalypse[s] tranquille[s]”, observa Sébastien Jounel [2009, 24]) que já tiveram lugar, inscrevendo-se numa linha do cinema de Ficção Científica japonesa que vai da tradição do cinema de “monstros” pós-Hiroshima (*Godzilla*, de Hiroshi Honda, é de 1954)² a um cinema mais contemporâneo que, dando-nos a ver o destino=“estratégia fatal dos simulacros” (Baudrillard), ficcionaliza e (pre)figura o “fim” não só do “homem” mas dele na nova era do capitalismo financeiro e cibernético em que o “virtual” (digital) concorre com, contamina e substitui uma representação (e visão) antropomórfica e mimética das coisas (sempre mais defensiva e protectora da realidade)³.

Tóquio, nesses filmes, apresenta-se como uma cidade desértica, fantasma (“un espace de mort”, “paysage hanté par sa propre vacuité” [Jounel 2009, 28]), uma “ville ruine”, “*non-lieu* tentaculaire” (*idem*, 15) trabalhado por um “vide pathologique relatif à la dépression et au deuil” (*ibid.*), em que o “homem” surge sempre como um “intruso” (“corps étranger” [*idem*, 16]), uma espécie de “cadavre en devenir” (ou “fantôme survivant”), dado num periclitante “état de survie” (ou de “conservation artificielle”) (*idem*, 16-17). Em certa medida, nesse cenário de uma *ghost town* hiper (ou pós-) moderna aquilo que nos é dado a ver é *ce qui reste de la figure humaine* (ou talvez mesmo do cinema) (*idem*, 21): a saber, uma “coquille vide” (*idem*, 20) “entre vie et mort” (*idem*, 23).

Daí também a recorrente presença no seu cinema da questão (figura) do *fantasma*.

A questão do “fantasma”, da sua “percepção” e “(con)figurabilidade”, para lá do que tem mais propriamente a ver com o pano do “imaginário”, encontra-se ligada às

² Deve-se ainda ter em conta o sub-género do *Hibakusha*, filmes sobre feridas e mutações nos corpos, sobretudo de mulheres, depois dos bombardeamentos nucleares de Agosto de 1945.

³ “Est-ce qu’il [l’homme] n’a pas fini par contaminer le monde (...) par son non-être, par sa façon de ne-pas-être-au-monde?”, interroga-se Jean Baudrillard (em *L’échange impossible*), citado em epígrafe por Sébastien Jounel, logo a abrir o seu livro sobre *Kairo* (2009, 7).

condições de visibilização dos fenómenos luminosos, assim como às suas características, nomeadamente a velocidade de emissão da luz e a sua densidade (intensidade) fluxional.

Em *Esthétique de la Disparition*, Paul Virílio observa que o “efeito de real” na visão (plano da “figuração”) tem a ver com “la promptitude d’une émission lumineuse”, e precisa: “ce qui est donné à voir l’est grâce au truchement de phénomènes d’accélération et de décélération en tout point identifiables aux intensités d’éclairement” (Virílio 1980, 20). Anos mais tarde, em *L’espace critique*, retoma essa caracterização, inflectindo-a no sentido da noção de “semelhança” (da imagem) que relaciona com “le mouvement et les apparences des transparences momentanées et trompeuses”, “les dimensions de l’espace n’étant elles-mêmes que de fugitives apparitions”, conclui (Virílio 1984, 75).

A “figura” — com as suas propriedades de “semelhança” ou de “desfocagem”/ “distorção” — depende assim da velocidade com que a luz percorre “meios” (*media*) de diferente “densidade” (de maior ou menor “transparência”, “resistência” à sua passagem), condicionando e perturbando desse modo a sua transmissão e circulação.

Em termos antropológicos, e com a entrada na (pós-)modernidade (a sucessão do estado electrónico ao estado eléctrico da modernidade), Virílio refere-se à passagem da física (óptica) do *heliocentrismo* (plano do real) a um *luminocentrismo* (plano do virtual) (Virílio 1984, 52), que se traduziria, em termos estéticos, na passagem de uma *estética da aparição*, caracterizada por uma *imagem estável* (analógica) — “présente par sa statique” e “la persistance de son suport physique” (papel, madeira, argila, tela, etc) — a uma *estética do desaparecimento*, a que corresponde agora uma *imagem instável* (numérica/ digital), “présente par sa fuite et dont la persistance est seulement celle de la rétine, [...] de ce ‘temps de sensibilisation’ qui échappe à notre conscience immédiate” (*idem*, 43).

Nessa passagem do “analógico” ao “digital”, ir-se-ia também do “real” (como referente, suporte-garantia da imagem) a uma evanescente *formação em acto* (“vidéo-performant[e]” [*idem*, 37]), uma “forme-image synthétique” (in)definida pelo seu “vecteur-vitesse d’effectuation” [*idem*, 62]; assim, no que Virílio designa por “faux-jour” electrónico, devido ao efeito de “des-realização” do real na imagem causado por uma espécie de fundo de “inércia” (o “vide du vite”) da própria velocidade dos fenómenos luminosos (*idem*, 51), produzir-se-iam efeitos de *deformação e desfiguração* (“effraction morphologique”) dos corpos (formas e objectos) (*idem*, 71). Ou seja, de *fantasmização=produção de fantasmas* (de imagens-fantasma ou de fantasmas da imagem).

Em *Kairo*, esta questão é figurada pelo motivo (alegoria) dos “pontos luminosos”⁴, através dos quais, num *habitat* laboratorial (experimental) homólogo (como o cinema?) do meio humano, se coloca a questão da “comunicação” (como é então dito, quando os

⁴ “Vagues points blancs”, comparados no romance, da autoria do próprio Kurosawa, a “bactérias” e/ou “asteróides”, ou seja, tanto o “infra” como o “supra-humano” (Kurosawa 2004, 54).

pontos se aproximam demais morrem e quando estão longe aproximam-se)⁵. No entanto, por meio de outro tipo de “pontos”, os “pontos-fantasmas”, “imortais” (pontos eliminados que contudo não desaparecem e que no filme são figurados de forma “desfocada”), aborda-se o tema da invasão e substituição do “real” pelo “virtual”. Efeito de um *bug* electrónico ou existencial, essas “moléculas” ou “fotões-fantasma” referem a entrada *infra-física*, na matéria, de um *princípio de spectralidade* que invade o real (nos termos de Diane Arnaud, também “le primat du régime numérique de l’image sur la lisibilité de l’espace représenté” [2007, 150]). Assim, se a *net* (pelos ecrãs dos computadores) invade, contamina e infesta o real, ela também se contamina a ela própria, no quadro de uma realidade global também ela “espectralizada”. Se os *zombies* dos filmes de George Romero regressam porque o inferno está cheio⁶, aqui a *net*, aumentando a spectralidade geral do universo, funciona como um “portal” para o regresso dos “fantasmas”⁷, fazendo-os sair (passar) da “sombra” (fundo, invisível) para a luz e o visível. Como uma *aura negativa* que se visibiliza=positiva.

Ter-se-iam assim dois universos paralelos⁸, abrindo-se uma “passagem” (virtual: real) entre os dois planos pela qual os “fantasmas”, movidos pela “nostalgia” (“une sorte de nostalgie les envahit, nostalgie de la douceur perdue de leur existence sur terre” [Kurosawa 2004, 161]), teriam regressado.

Não só existia uma “semelhança” entre o “vivo” (o “humano”) e o “morto” (o “fantasma”) — eles partilhariam um mesmo simulacro=invólucro⁹ que, em última análise, pode constituir toda a sua “essência”: a experiência da “solidão” na vida e na morte¹⁰ —, como se levanta a hipótese, mais explícita no romance do que no filme, do “homem” ser um *protótipo* de uma “nova espécie” resultante da “reencarnação” do “fantasma”: “ils nous voient, nous, comme des ébauches d’hommes manquant d’expérience, vraiment

5 Um pouco mais adiante no filme, em casa de Kawashima, onde Harue se deslocara para ver o site *Queres encontrar-te com um fantasma?*, ela aborda explicitamente este tópico, perguntando-lhe se ele se ligara à internet para ter contacto com os outros, contrapondo-lhe que, tal como as “moléculas” nos ecrãs dos computadores, também as pessoas vivem umas ao lado das outras sem se relacionarem.

6 Por analogia, talvez, com o “inferno” dos *zombies*, no romance de Kurosawa esse espaço (interzona?) é caracterizado em termos semelhantes aos do universo de Romero: “Cependant, depuis qu’ils erraient dans l’éternité, ils [esses pontos-luminosos, os “imortais”] étaient devenus semblables à des machines débranchées, sans autonomie, sans avenir, n’appartenant à aucune civilisation ni non plus à la nature, des machines mais qui ne se détérioraient pas pour autant. Cet endroit où évoluaient ces machines, c’était peut-être bien ce que nous appellons l’enfer” (Kurosawa 2004, 160).

7 Virílio observa que, no universo digital, os “ecrãs ou “inter-faces” não funcionam já como “barreiras”, factores de “descontinuidade”, mas como “voie[s] d’accès dissimulée[s]”: “la limitation de l’espace devient communication, la séparation radicale, passage obligé, transit d’une activité constante”, precisa (1984, 18).

8 “Ailleurs, ‘eux’ aussi existaient. Ils foisonnaient, pullulaient dans un univers totalement inconnu de nous qui vivions le temps présent sur la Terre. Ils existaient vraiment, mais séparés les uns des autres, dans un état de désespoir absolu, dans une léthargique éternité” (Kurosawa 2004, 17).

9 “Le vide avait envahi la dépouille [...] et l’avait gonflée en lui donnant la forme indécise d’un homme”, lê-se no romance (Kurosawa 2004, 87); já atrás se referia: “on aurait dit des ténèbres sans fond dont l’aspect extérieur avait la forme d’un homme, une dépouille [...] qui maintenant n’était qu’une enveloppe inconsistante” (*idem*, 44).

10 “Ils’ avaient vu d’innombrables âmes solitaires, glacées, celles des vivants qui voulaient échapper à leur solitude mais ne savaient où aller. Puis ils réalisèrent qu’au fond ces vivants et eux-mêmes étaient absolument de la même nature” (Kurosawa 2004, 98). Compreende-se assim a ausência do motivo, tão japonês, da “família” no cinema de Kurosawa: “la famille ne correspond pas du tout à mon idée de cinéma”, afirma o autor (*apud* Arnaud 2007, 70) O conceito de “família”, aliás, é um dos primeiros que os extraterrestres de *Before we Vanish* (2017), um filme posterior de Kurosawa, extraem dos “humanos”.

puérils et naïfs”, comenta Ryôsuke, o informático do romance (Kurosawa 2004, 196). “Nous étions bel et bien destinés à devenir comme eux”, pelo que “leur domination était déjà accomplie”, conclui o narrador [*idem*, 19]¹¹.

No entanto, *Kairo*, termo que tem o sentido de “circuito” (“réseau” [Arnaud 2007, 151]), coloca claramente estas questões, menos pela “mutação” (por “implosão”/ “involução”) do “humano” (como em *Cure*)¹², do que no plano medial=cibernético das relações entre o “virtual”=digital (a *net*: sistema em rede dos computadores) e o “real” (plano mimético, identitário, do analógico).

3. Trabalhando (ficcionalizando-o e figurando-o) sobre o motivo do *desaparecimento* (Michi interroga-se, assim como outros personagens do filme, sobre a razão porque todos parecem ter desaparecido da cidade)¹³, *Kairo* constitui, nos termos de Diane Arnaud, uma “histoire de ‘fantomisation’” [2007, 69] pensada e elaborada no quadro de uma “poética [estética] do desaparecimento” (Virilio) que procede tanto à sua “mise en scène” (Arnaud 2007, 14) (no filme, os planos têm uma dimensão “fantasmática” e os personagens constituem “des corps fantomatiques isolés dans des cadres eux-mêmes désolés” [Arnaud 2007, 75]) como à sua “mise en forme” (já que, como observa ainda a autora, “la disparition y est à la fois un devenir fictif et une manière d’être filmique” [*ibid.*]).

Deste modo, a questão colocada a Kawashima pelo computador: *Queres encontrar-te com um fantasma?*¹⁴, lança outra, mais essencial: *o que é [e de que é feito] o fantasma?*

Com efeito, em *Kairo*, a questão do *fantasma* (assim como a da sua “in/visibilidade”) equaciona-se em função de uma situação generalizada de *intermedialidade*. Uma situação que impõe, por um lado, a noção de *ecrã* como *interface* e, por outro, a da diferente *qualidade* (grau/grão de (in)definição) dos diferentes *media* postos em linha pelo filme (câmaras de captação de imagens, sistemas de videovigilância, computadores, aparelhos de TV, o próprio dispositivo de cinema).

No filme processa-se a interposição do *ecrã* como *interface* não só entre real e imagens mas também *entre imagens*, e isto numa situação de diferimento generalizado da relação face a face com o objecto (modelo) que, se por um lado “dilui” (des-realiza) o objecto (o torna *flou*), por outro faz do *tempo* (duração) o próprio objecto (ser) da imagem. Como observa Virilio, “le temps fait surface” e enquanto tal configura-se ele próprio como ecrã

11 “Nous voilà donc de retour [...]. C’est bien là, sur cette planète, que nous existions autrefois. Tous ces visages de vivants ne sont plus qu’une pâle imitation de nous-mêmes. Ils ne sont pas chez eux et n’ont rien à faire ici. C’est décidé, nous reprenons notre territoire immédiatement pour nous y installer. Ainsi serons-nous délivrés de l’éternité”, conclui-se no romance (Kurosawa 2004, 24).

12 Mamiya, o “hipnotizador” (mesmeriano) de *Cure* (1997) — “fantôme moderne” (Mesnildot 2011, 66), “machine à faire le vide” (Jounel 2009, 44) e “archétype du personnage Kurosawaien” (*idem*, 43) —, constitui já, em certa medida, o *protótipo*, talvez ainda (demasiado) “humano”, deste tipo de “seres” (entidades) e “personagens”.

13 Dito de outro modo, o motivo da “évaporation de l’humanité”, ao mesmo tempo “évidemment du réel” e “implosion au ralenti de la société” (Mesnildot 2011, 89).

14 Nos termos do romance de Kurosawa esta questão desdobra-se noutra: “Qu’est-ce qu’on devient après la mort?” (Kurosawa 2004, 60), o que implica confrontar-se com a reflexividade opaca, e o efeito “medusante”, do seu “anti-regard” (Jounel 2009, 86) (excepto quando houver indicação em contrário, os sublinhados são os do texto).

(mais abstracto) e “suporte” da “inscrição” (e exponenciação) dos outros *media* (1984, 15).

Deste modo, ao “contínuo” de um espaço-tempo sintético (virtual), e à utopia da sua “transparência” (intermedial) sem resíduo — o “presente”, por assim dizer permanentemente (intemporal), da *net* —, devido à persistência da “duração” (dessa dimensão atemporal e mais abstracta das imagens) no filme, acaba por ocorrer uma espécie de desdobramento interno do espaço e de “enevoamento” da sua “transparência” (“l'apparence des surfaces cache une transparence secrète, une épaisseur sans épaisseur”, observa Virilio [1984, 18]) que funciona como “filtro” (e “modalizador”), no sentido da sua *fantasmização*, da própria “representação”.

Assim, enquanto “espectro intermedial” com uma dupla presença (corpo) material e virtual, o “fantasma” em Kurosawa é produzido por um efeito de *desrealização*, descorporização reconfigurante, já que a passagem ao “virtual” não impede, e permite mesmo, uma sua *re-encarnação*. Na sua dimensão de “imagem” (imaginária), o “fantasma” seria mesmo, como observa S. Jounel, um verdadeiro *corpo-pulsão*, afecto (2009, 96), e isto talvez devido à *des-encarnação=des-socialização* dos indivíduos, assim como ao seu estado de “isolamento” (solidão), um estado que, apesar das esperanças de Harue (que chega a pensar que depois da morte se viveria “feliz” e rodeado pelos outros)¹⁵, se prolongava na própria “morte”, podendo esta ser, como referimos, a sua própria substância=essência. *A morte é um isolamento eterno*, afirma o fantasma que Kawashima encontra já no final, confirmando a hipótese de Harue: “É talvez isso ser um fantasma” — e, ao ver imagens de pessoas num ecrã de televisão, ela continua: “Julgas que estão vivos? O que os distingue dos fantasmas? Ao fim e ao cabo tanto faz estar vivo como morto. [...] Os fantasmas não matam os homens, tudo farão para que eles sejam ‘imortais’, fechando-os subrepticamente na sua solidão”¹⁶.

Consequência dessa “desrealização” e “desumanização” (pela perda= implosão do conteúdo do “humano”), o efeito de *desfiguração* do “fantasma”, assinalado na imagem por um efeito de *flou*¹⁷.

No entanto, como uma das “aparições” o lembra, estes corpos são *físicos* (“Eu existo verdadeiramente”, afirma essa presença, já no fim, com o seu rosto branco e

¹⁵ Vemo-la assim, num plano, a procurar abraçar — num grande-plano que ocupa e sutura quase por completo a imagem — o “vazio”, essa “interzona”, espaço intermedial entre o real e o virtual. “Não estou só”, exclama então.

¹⁶ Se não há grandes diferenças entre vida e morte, ou entre real e virtual, as “passagens” entre os dois planos são fáceis. A facilidade do “suicídio”, aliás, é logo comentada pelos colegas da estufa *Sunny Plant* depois da morte de Taguchi. Suicidam-se também em directo, entre outros, a mulher de vermelho que salta do alto de um silo fabril, Harue na fábrica abandonada ou o homem com um saco negro na cabeça, este visto no ecrã de um computador. O cinema constituiria mesmo um dos “portais” dessa passagem.

¹⁷ O *flou*, assim, enquanto resultado da contaminação pelo “virtual”, constitui ao mesmo tempo “le signe avant-coureur d’une disparition de l’être de la structure du monde” (Jounel, 106) e um “interface”, lugar de passagem entre vida e morte: “le flou est donc la matière de l’absence, l’anti-matière de la présence”, precisa Jounel (2009, 112). Teríamos assim *êtres-flou* (*idem*, 107) providos de um “corps mou, sans ossature, sans visage” (*idem*, 108) que lembram certas figuras da pintura de Francis Bacon (*idem*, 111).

desfocado que lembra a máscara de Michael Myers em *Halloween* de John Carpenter [1978])¹⁸ e, em certas circunstâncias (como a que referimos), eles têm mesmo a capacidade de *falar* (nessa “linguagem dos mortos” que lembra a do Sr. Valdemar no conto de Edgar Allan Poe [“The Facts in the Case of Mr Valdemar”]).

De qualquer modo, a questão mais “ontológica” *O que é um fantasma?* coloca já, por si, outra: *como o representar, figurar?*, ao fim e ao cabo, como “dar forma” = “figura” ao *vazio*.

E isto no âmbito de um cinema de “géneros” (ou seja, da “memória”) que Kurosawa sempre reivindicou¹⁹, que pode partir do tradicional *kaidan eiga* (“história de fantasmas”, na linha de *Ghost Story of Yotsuya* de Noburo Nakagawa [1959]) e passar pelo *nensha* (fotografia “espírita” e de “espíritos” [vd. *Cure*])²⁰, para depois colocar — tendo em conta a reformulação do Horror proposta pela chamada “teoria Konaka” (de Chiaki Konaka) — a questão da introdução do “fantástico” (e do “fantasma”) no *décor* do Japão contemporâneo: um “fantástico” agora não “histórico” mas do “quotidiano”, ligando desertificação social e espectralidade, e que se cruza, em certa medida, com o filme de “pessoas comuns” japoneses (o *shoshimin eiga*).

Assim, se o “fantasma” (electrónico-cibernético) resulta de uma “doença” do real/ imagem, uma espécie de “bug existencial” (Jounel 2009, 97), a questão que se coloca é: como o “figurar”, tendo em conta nomeadamente, como refere Denise Arnaud, que “l’image du fantôme est un fantôme d’image” (*idem*, 117)?

Com efeito, uma vez que na tradição japonesa o “real” é poroso em relação ao plano do “fantasma”, este tende a encontrar-se *já lá* no real e no plano: “la hantise du plan précède la vision du fantôme”, observa Stéphane du Mesnildot (2011, 90), enquanto Denise Arnaud se refere a um “déjà-là fantomatique” (Arnaud 2007, 115). O próprio Kurosawa precisa: “Je veux que les spectateurs feuillent dans le cadre [...]. C’est comme découvrir un fantôme caché sur une photo” (Kurosawa 2008, 119)²¹. Deste modo, se o “fantasma” já *está lá* nas coisas (real) e no “enquadramento” (plano) (ele é dado “dans les profondeurs et les recoins du cadrage” [Arnaud 2007, 90]), o cinema revela-se o dispositivo

¹⁸ “Cette chose existait bien. [...] Avec sa bouche et ses épaules, c’est de la chair qu’elle [Michi] avait touchée, celle d’un drôle de corps, ni chaud ni froid, comme composé de caoutchouc”, lê-se no romance (2004, 243-244).

¹⁹ “Je commence avec un genre en tête”, “le genre est premier”, afirmou o autor numa entrevista, precisando: “on commence avec le genre qui est de l’ordre de la fiction, et on se déplace progressivement vers la réalité”, “quelque part entre les deux, on trouve le film” (*apud* Arnaud 2007, 32).

²⁰ Vários autores ligados ao *J-Horror* referem-se à importância, para eles, dos programas na TV sobre essa matéria. É o caso de Chiaki Konaka, que recorda: “Notre génération a beaucoup regardé à la télé ces émissions truquées qui montraient soi-disant des images où l’on voyait des fantômes. On ne distinguait pas grande chose sur ces images et je me suis dit que ça serait plus intéressant si l’on voyait un peu plus les phénomènes” (*apud* Mesnildot 2011, 179). Embora posterior, de 2008, *Shutter* de Masayuki Ochiai (um autor desse grupo), é um bom exemplo dessa tendência.

²¹ Encontramo-nos assim no quadro de um “fantástico de antecipação” (Kurosawa refere-se à “peur par anticipation” [2008, 14]), como o pretendia Poe (vd. final de “The Fall of the House of Usher”). Daí a observação de Denise Arnaud de que “la mise en péril imminent du dévoilement a quelque chose d’éminemment proche car le danger provient d’une dimension à peine sous-jacente du visible” (2007, 109).

(veículo) que o levanta e manifesta, o dá a conhecer aos personagens e ao espectador²².

O processo de “revelação” dos “fantasmas”, semelhante ao do “negativo” de uma fotografia, pode processar-se de diversos modos: antes de mais, pela “luz” (“ils sont graduellement dévoilés, souvent par une variation de lumière qui éclaire un coin d’ombre” [Mesnildot 2011, 90]), pela “duração” do plano (“les esprits acquièrent leur matérialité dans la durée” [*idem*, 91])²³, mas também porque mudam de posição, se deslocam no plano (caso da mulher de negro que surge a Yabé ou dos vultos que surgem, primeiro a Michi quando procura recuperar Junko, ou depois a Kawashima na loja de jogos), fazendo-o por vezes com um movimento descontínuo e desarticulado (eles parecem avançar por *jump cuts*, saltos na imagem)²⁴ que evoca essa dança do “corpo obscuro” que é o *butô* (*vd.*, em particular, a mulher de negro que ataca Yabé)²⁵.

Neste cinema (um cinema, é claro, do “tempo”), que é mais o de uma *fantasmagoria objectiva* (em que é o “real” que se constitui como “fantasma” na sua literalidade) do que o de uma *metamorfose* (gradual, contínua), tudo se passa ou “à vista” (ainda que difícil, míope) ou em “contra-campo” (havendo um “jeu de cache-cache avec l’invisible” [Arnaud 2007, 115] em que o “fora de campo” “signifie la mort, la disparition totale et définitive” [Jounel 2009, 36]). Como observa Jounel, se o “real” se vê esvaziado de imagens, acumulando-se ele depois nelas como o seu fundo=recalcado, isso cria uma situação de “saturação” subliminar do plano (“une pression depuis le dessous du plan” [2009, 65]), devido à qual o regresso dessas imagens acaba por “creuser” o “hors-champ” (da “morte”) nas imagens (“le réalisateur, en mêlant le hors-champ au champ, induit une menace au sein même du plan, diffuse, qui peut surgir à tout moment, de n’importe où et de n’importe qui”, precisa [*idem*, 67]).

²² Temos aqui o cinema encarado como um dispositivo de *visibilização* (melhor, “credibilização”, realização) do “virtual” (e do “fantasma”) no sentido em que Warren Buckland se refere ao efeito de *realismo* da imagem digital em que não só o “virtual” (“conceptual possible” [2010, 213]) é “realized on screen via digital technology” (*ibid.*) como este “mundo paralelo” *parasita* o analógico, utilizando a sua “iconic appearance” [*idem*, 210] como cobertura=máscara (“conferring photographic credibility upon objects that do not exist in the actual world” [*idem*, 211]). Numa releitura interessante de Bazin, Buckland sublinha como a interação entre os agentes dos dois espaços (real/ virtual), assim como certos processos fílmicos (profundidade de campo, plano-sequência, efeito de *blur*, movimentos de câmara), ajudam a criar um realismo ao mesmo tempo espacial, dramático e psicológico nesses “universos” (modos) alternativos (*idem*, 213-215).

²³ Mesnildot afirma: “quand ils sont révélés ils occupent le plan avec une densité et une durée qui chargent l’espace avec bien plus de force que les fragiles êtres humains” (2011, 90).

²⁴ Jounel reporta-se a “une chorégraphie ralentie, indolente et silencieusement plaintive” de um corpo (“forme humaine”) “qu’ils maîtrisent mal” (2009, 95) “leur danse spécifique finit de déconstruire l’humanité du corps en exhibant son intermittence et son extinction irrémédiable” (*idem*, 100).

²⁵ O *butô* (“danse du corps obscur”) constitui um tipo de dança criado nos anos 60 do século passado no Japão (com Tatsumi Hijikato, Kazuo Ohno), como “réaction violente et effrayante au tragique du temps”, que Patrice Pavis aproxima do teatro do “absurdo” de Samuel Beckett (Pavis 1998, 200). Caracteriza-se por um *grau* o da “expressão” (“expressivité” [*idem*, 203]) que corresponde ao “vazio” (“esvaziamento”) da “interioridade” [*idem*, 209] e que trabalha o corpo, “descentrado” [*idem*, 209], como um “vazio” (“boîte à conserver le vide”) ou um “mineral” [*idem*, 201]: uma matéria “pesada” e “opaca” (“la lourdeur absolue et immuable de la pierre” [*idem*, 206]), “muda” (sem língua) e “não-humana” (de acordo com uma lógica de resistência “à la anthropomorphisation et à l’humanisation” [*idem*, 203]) que aproxima o corpo de um “cadavre agissant” (*idem*, 203). Assim, a sua “gestualidade” codificada, como a dos “fantasmas” de *Kairo*, por “explosão” ou “implosão”, dar-se-ia à interpretação como um Ideograma (*idem*, 212).

Assim, sempre dificilmente figurado, o “fantasma” (é mesmo a sua forma “terminal”) pode ainda ser *indicialmente* referido como “mancha” (deixada pelos corpos no chão ou na parede), participando de um melancólico *devenir-tache* do “humano” (Arnaud 2007, 96). Uma figura de “cinza” (residual, por vezes levada pelo vento, como no caso de Junko), própria de um “real” *em perda*. Uma espécie, afinal, de “*matière-ombre*” (Jounel 2009, 119)²⁶, figura de “une vie de l’après-vie, ou une mort de l’après-mort” [*idem*, 29], a que corresponde, no plano da imagem (da sua “ontologia”), o registo intermediário (e intermedial) da *grisaille* [*idem*, 30]. Afinal, “ce qui reste de la figure humaine” [*idem*, 21]²⁷.

4. *Kairo* é, assim, um filme sobre a *fantomização* — ou seja, o *devir espectro* (fantasma), uma entidade (corpo: matéria) virtual — que se processa através do “vide transitionnel” (lugar de um “effacement identitaire” [Arnaud 2007, 67]) de um sistema em rede de ecrã/ computadores, funcionando a *internet* como o equivalente do “au-delà” (Mesnildot 2011, 88)²⁸.

Como se disse atrás, o próprio título do filme, *Kairo*, coloca graficamente (no genérico) não só a questão da “rede”=“circuito” como, através da dimensão icónica (figural) dos seus dois caracteres, refere a função estruturante da noção de *cadre* (grelha, geometria do enquadramento) na “forma” do filme²⁹. Cada vez mais, aliás, seguindo uma espécie de *devir-Ozu* da imagem, o cinema de Kiyoshi Kurosawa tem-se vindo a caracterizar por um rigor geométrico (e em profundidade) dos enquadramentos — a entender, pensamos, enquanto *objectivação da ideia* —, procurando desse modo captar=fixar a *hiper-realidade* (pós-figurativa) das coisas. Dir-se-ia mesmo que, nos últimos filmes “catástrofe” de Kurosawa (*Before we Vanish*, *Foreboding*), cabe ao cinema *salvar* o que resta — tanto no plano do “humano” como no das “coisas” — do “desastre”: precisamente aquilo que ele é *capaz de enquadrar* e que passa depois por um processo de “ritualização” ou de “fetichização” próximo da noção

²⁶ Aproximamo-nos talvez aqui da noção de “horizonte negativo” de Paul Virilio em que, no “faux jour d’une visibilité indirecte”, a “sombra”, enquanto diluição átona dos contornos e dos limites (daí também o efeito de *flo*), se substitui à lógica dramática e identitária do “claro-escuro” (1984, 111).

²⁷ Essas “manchas”, enquanto imagens *achiropoïètes*, “não produzidas pela mão do homem” (Arnaud 2007, 96), com o seu estatuto de “imagens verdadeiras (*vera icona*), replicariam as marcas deixadas pelos corpos incinerados e desintegrados pelas bombas de Nagasaki e Hiroshima em Agosto de 1945. “Minéralisation de la chair” como “résurgence probable d’Hiroshima, mais d’un Hiroshima subjectif”, por “implosão” dos indivíduos, comenta ainda Jounel (2009, 30).

²⁸ Paul Virilio, aliás, observa que, no regime de “aceleração” da (pós-)modernidade, a “morte” pode tornar-se um mero “acidente técnico” que pode conduzir — o que se aplica bem ao cinema e ao filme de Kurosawa — à “separação da banda-som da banda-imagem” (Virilio 1980, 70). Neste quadro, o “continuum” do espaço-tempo sintético da *internet*, o seu “presente permanente” (eterno) em que a “instantanéité de l’ubiquité aboutit à l’atopie [nirvânica] d’une unique interface” [*idem*, 19], constituiria um sucedâneo do espaço (universo) da “morte” (Virilio 1984, 19).

²⁹ “Le petit carré rouge dans le grand carré blanc [com o seu efeito de “*mise en abyme*”] inscrit dès le départ une ‘zone interdite’ en relation avec les nouvelles images. Le circuit en jeu engendre la fiction à partir du déploiement de ‘films-écrans’ en réseau”, comenta Denise Arnaud (2007, 151).

de *ruína* como alegoria, teorizada por Walter Benjamin a propósito de Baudelaire³⁰.

Como Denise Arnaud refere, há como que uma “lógica fatal” na noção de “plano” do autor (ela refere-se mesmo ao “mouvement suicidaire du plan” [2007, 75]) que constitui sempre uma espécie de “prisão”. Sébastien Jounel, por seu turno, alude ao carácter “panóptico” do “plano”, sem “au-delà” (Jounel 2009, 51), que tolhe os movimentos (a liberdade) dos personagens (produzindo, nos termos de Arnaud, uma “emprise géométrique du cadrage sur la dynamique des corps” [2007, 10]). “Mecânica fatal” das ficções e das formas que, segundo o próprio Kurosawa (referindo-se nomeadamente a *Vampyr* [1932], de Dreyer), teria a ver com o movimento de “toutes les choses qui se mettent en marche et conduisent à la mort sans que l’on puisse en arrêter le mécanisme” (2008, 52)³¹.

Daí o carácter “insular”, simultaneamente “global” e “fechado” do plano — enquanto superfície/ecrã o equivalente de dispositivos como o computador ou a televisão³² —, um “plano” (“cadre”) sem exterior ou contra-campo, ou seja, desconectado do “real” e do “simbólico” (sem nada para “integrar”, “articular” ou “sintetizar”). Um “plano-piège” (Jounel 2009, 59) que refere e acentua também o “isolamento” (“solidão”) do personagem no ecrã.

Se o “plano” (imagem) não se “articula” com o real — isto é, *não* representa *nada* (a não ser o “nada”, essa “falha” da representação ou de comunicação) —, então tudo o mais é *imaginário*, objectivado e fixado pela grelha do ecrã: os “fantasmas” do real visibilizados pelo dispositivo do cinema (não o “real” mas o “hiper-real” a que atrás aludimos). “Si le fantôme est à l’écran, *il existe*”, afirma Kurosawa (2008, 24 [sublinhamos]).

Com efeito, à estrutura *en boucle* (ela própria fechada, imbricada sobre si) do filme (a que voltaremos), corresponde toda uma topografia (xadrez) de superfícies (ou volumes: a fábrica encerrada, os silos) que se justapõem ou sobrepõem (acumulam) mas não se articulam e que compreende tanto espaços “interiores” (as divisões das casas de Taguchi e Harue, sobretudo) e “exteriores” (a estufa ou “*rooftop gardens*” da firma *Sunny Plant* em que Michi e Junko trabalham)³³, como a multiplicidade de ecrãs/interfaces do filme (*vd.* sala de computadores da Faculdade de Harue).

³⁰ Se o *spleen* constitui, segundo Walter Benjamin, “la catastrophe en permanence” (1982, 214), e as “alegorias” “les stations sur le chemin de croix du mélancolique” (*idem*, 219), compreende-se que para Baudelaire — se tivermos em conta a hecatombe da Modernidade de que é exemplo, para ele, o esvaziamento do “velho Paris” pela raiva urbanística do Barão Haussmann (*vd.* poema “Le Cygne”) —, “l’allégorie s’attache aux ruines” já que ela, enquanto tropo hierático (estático), oferece “l’image de l’agitation fixée” (*idem*, 222) num cenário afinal muito próximo de Tóquio enquanto *ghost town* em *Kairo*.

³¹ A propósito de Tobe Hooper (*Funhouse*, de 1981), Kurosawa ainda precisa: “L’une des choses qui l’intéressent, c’est de mettre en scène la mécanique implacable qui conduit à la mort” (2008, 137). “Fatalidade”: “mecânica dos dispositivos” que produz um efeito (sentimento) de “renoncement” (desistência) nos personagens: “la mort se manifeste juste *avant* que le personnage ne meure. Comme si ce dernier, pensait: ‘ça y est, c’est la fin’” (*idem*, 154).

³² Jounel refere-se à “conception du plan comme entité globale et englobante, comme insularité radicale” (2009, 58).

³³ Toda a “estufa” no tecto do edifício (cubo perspectivo que realiza o modelo da “4.ª parede” de Denis Diderot e André Antoine, agora transparente e à vista), com as suas divisórias de vidro e os plásticos que envolvem e protegem as plantas, é filmada como o “barracão” do final de *Cure*. Um “portal” agora exterior, ao alto, e não interior, na cave das casas.

Desde a primeira sequência com Michi em casa de Taguchi que o “espaço” se apresenta dividido por várias cortinas (separadores/conectores) de plástico (mais ou menos transparente)³⁴ que funcionam elas próprias como ecrãs (difractando e deformando a imagem), exponenciando por um lado a imagem (elevando-a a uma potência de “figurabilidade” superior), ao mesmo tempo que, por outro lado, constituem verdadeiros “*seuils*”, fronteiras e lugares de passagem entre os dois mundos (planos de representação)³⁵.

Temos assim um espaço exterior que se desdobra, se dá em representação nos ecrãs dos computadores (se é que desde o início já não nos encontramos nesse espaço virtual de onde tudo é percebido=visto?), mas de computadores que, eles próprios, são dados *em rede* (conectados no presente ou em diferido mas sempre com um efeito de reprodutibilidade das imagens e da perda da sua “aura”) de acordo com uma lógica (fatal) de *mise en abyme* (e desencaixotamento de perspectivas) tanto entre si³⁶, como passando por outros dispositivos (*media*), em particular a televisão³⁷.

No seu “encaivamento”, enquanto póliplo comunicacional (“*network*”) e estrutura autónoma (ligando-se e desligando-se por si), os computadores colocam a questão de se saber *qual é o ponto de vista que lhes corresponde*.³⁸

Não só o deles próprios (de que lugar, estúdio, rede emitem: talvez o “inferno” ou o “outro-mundo”?) ou o da sua conexão interna (em rede) — que implica sempre uma “desestabilização perceptiva” (Arnaud 2007, 88), a que se acrescenta por vezes o efeito de “estranheza” do som³⁹ —, mas também o ponto de vista *por detrás* deles: um ponto de vista exterior, distanciado e clínico, que Jounel descreve como a “*vision inhumaine*” (2009, 70) de um *olho-3* (“*oeil en dehors de l’oeil*” [*idem*, 71], já não “*cerveau de metal*” [nos termos de Jean Epstein] mas “electrónico”) que tanto pode ser o da “casa” ou o da câmara (sistema de vigilância) que a filma, como o do “fantasma” que já ocupou e se substituiu ao real, observando as últimas escaramuças da sua invasão (têm-se assim,

³⁴ Comentando a “multiplicidade de ecrãs” na imagem, Diane Arnaud, referindo-se a essa mesma sequência com Michi, precisa: “L’encadrement de la composition par un rideau plastique, nouvel écran du champ, participe à la déconstruction spatiale en autant de surfaces réfléchissantes et instables, noyées dans une coloration jaunâtre” (2007, 150).

³⁵ Comenta Jounel: “C’est là la principale modalité de contamination: ouvrir une béance dans le plan, creuser une anti-chambre, une plateforme communicante entre profondeur et surface, en-deçà et au-delà, qui est matérialisée par les zones interdites et qui a pour fonction de propager la *spectralité* dans l’espace du plan” (2009, 63).

³⁶ É o caso da sequência já referida com Harue em sua casa em cujo início ela começa a ver imagens de outros quartos no ecrã do computador — num deles surge a recorrente figura do homem de camisa vermelha e saco negro na cabeça que acaba por se suicidar com um tiro na garganta —, para depois se ver a ela própria, de costas, no ecrã; seguem-se planos, sempre conectados por *jump cuts*, dela noutras divisões da casa, mas sempre vista de trás. Assim, tanto ela como nós vemos essas imagens em simultâneo, no plano e no computador.

³⁷ Caso da cena em que Kawashima vê numa televisão acesa, na rua, notícias sobre diversos desaparecimentos de pessoas. “Intérieur, extérieur, important, futile, tout était sur le même plan, elle ne pouvait faire la distinction”, é também dito por Michi, no romance, face à televisão (Kurosawa 2004, 121).

³⁸ Ter-se-ia assim, para Sébastien Jounel, um “entrelacs de surfaces (in)sensibles dotées d’un regard”: um “écran-regard”, “sans regard, aveugle, un oeil sans paupière”, “qui assiste insensiblement au spectacle de la fin du monde” (2009, 73).

³⁹ Jounel refere-se a “sons-fantasma” que “materializam”, “[donnent] une épaisseur, une consistance au vide”; “sons” (ruídos electrónicos), para lá da representação, que ele também designa por “sons-fossiles” (2009, 34).

ainda segundo Jounel, “planos-fantasma”, “de ninguém”, “parasitas” [2009, 69,72])⁴⁰.

Um ponto de vista *estranhante* e alienado a que pode corresponder tanto o *sistema em rede* dos computadores como o do *cinema* (“une instance fictionnelle ubiquitaire” com “le pouvoir métafilmiqque de filmer derrière le dos des personnages” [Arnaud 2007, 88]): ao fim e ao cabo, um *meta-cinema* desbobinando-se por meio de “hiper-imagens” (exponenciadas) mas *fagocitado* (corroído, contaminado) pelas imagens-electrónicas (vídeo).

Dado nessa “alternance marquée cinéma/vidéo” (ou digital: virtual) (Arnaud 2007, 88), o “vídeo” das imagens-fantasmas (=ecrã) não só contamina (gangrena) com o “real” o cinema (“l’image vidéo s’est introduite dans le corps filmique comme un corps étranger, un agent de la contamination” [Jounel 2009, 108]) como impõe o seu primado estruturante=reconfigurante no quadro da *guerra das imagens* em curso “entre les images projetées cinématographiques qui représentent le mode fictionnel des protagonistes vivants” e “les images numériques qui traitent visuellement les fantômes” (Arnaud 2007, 116).

Assim, a “virtualização” do novo estado do sujeito — talvez um “Narciso electrónico”, como sugere Jounel (2009, 78)⁴¹ —, em consequência da acção conjugada do carácter granular da imagem vídeo e da multiplicação de pontos (pixelização numérica) de imagens-fantasma (e parciais), leva à decomposição da “figura” (forma) unitária do “humano” num meio (vazio transicional) que favorece o seu “apagamento identitário” (Arnaud 2007, 67)⁴².

Mas será essa a última fase (forma) da figuração do “humano” no (e do) cinema?

5. Retomemos então alguns dos fios relançados, mais do que “resolvidos”, pelo final (ou ausência de final) do filme (“il n’y a pas de fin dans mes films”, alertava-nos já Kurosawa [*apud* Jounel 2009, 39]).

Já no fim do filme, de regresso ao “*deck*” do barco que viramos no início, Michi questiona-se se “fugir” (isto é, persistir no “humano”, como sempre insistira Kawashima face à mais hesitante Harue) fora a escolha certa, em vez de seguir o “devir-fantasma” do real: “A morte acaba sempre por chegar. Talvez tivéssemos sido mais felizes se fizéssemos como os outros. Mas escolhemos continuar, ir sempre mais longe”, diz Michi ao capitão do barco (Koji Yakusho, actor-fetice de Kurosawa e nomeadamente o detective de *Cure*).

⁴⁰ in da Jounel: “Les vues récurrentes qui surplombent les personnages, souvent en plongée ou derrière un paroi vitrée, copient un dispositif de surveillance”. E precisa: “Elles incarnent une puissance ‘omnivoyante’ dont l’origine est énigmatique. Insérées dans le montage comme une cassure (elles brisent la frontalité des plans), elles apparaissent comme une vision externe, séparée du corps, *décollée*” (2009, 68).

⁴¹ “Le fourmillement des points qui forment la trame vidéo pixellise son visage, atomise son corps”, “figurant un travail de décomposition, de défiguration”, comenta Jounel (2009, 78), precisando: “le Moi se désagrège devant le reflet”, tal um novo Dorian Gray (*ibid.*).

⁴² Jounel: “Le grain de la vidéo donne l’impression que chaque geste est un effort considérable qui érode le corps, qui le dissout, qui l’englue dans un espace-seuil entre la surface et le dessous du plan” [106]. Lembremo-nos também de Deleuze que afirmava na sua entrevista “Le cerveau, c’est l’écran” aos *Cahiers du Cinéma* (em 1986): “Le cinéma ne reproduit pas des corps, il les *produit* avec des grains, qui sont des grains de temps” [32] — de diferentes “tempos”, conforme os diferentes *media*, acrescentaríamos hoje (sublinhamos).

Ou como a questão se coloca no romance: que posição tomar face à alternativa entre o *nada* (a morte humana) e a *eternidade* (o “devir-fantasma”): “Le néant ou l’éternité? Quelle est donc la voie de la délivrance?” (Kurosawa 2004, 133). Dito ainda de outro modo, entre *fim do mundo* (humano) ou *recomeço* (inumano?): “L’expression ‘fin du monde’ ne convenait donc pas, puisqu’elle signifiait la fin de la race humaine et qu’après l’extinction de celle-ci, la Terre continuerait d’exister sans profonds changements par rapport à maintenant”. E isto porque mesmo os “seres humanos” não “desapareceriam” verdadeiramente, “ils continueront d’exister mais sous une autre forme”, escreve-se no livro (*idem*, 210).

Assim, ao ponto de vista do alto do final do filme corresponde uma verdadeira *imagem terminal* com um estatuto (ontológico) incerto, já que os seus sucessivos reenquadramentos, num processo de “*mise en abyme*” pontuado na imagem pelo efeito do *jump cut* e no som por *clics* sucessivos, a aproximam de uma imagem de computador.

Será este ponto de vista final o da *internet* ou o do *fantasma* de que tudo, desde o início, seria visto? Algo que a construção *en boucle* do filme (marca nele do discurso da *alegoria* recorrente no autor), com o “*raccord*” da imagem de costas de Michi e a continuação (agora dita/ ouvida) do que podia ser o seu “discurso interior” do início, parece afinal confirmar (“les fantômes regardent l’histoire depuis leur moniteur puis l’annéantissent”, observa Denise Arnaud [2007, 165])⁴³.

Assim, depois da última tirada de Michi (“Estar com o último amigo que me resta [Kawashima já evaporado, desintegrado, pura mancha na parede]... Encontrei a felicidade”), tem-se o plano, visto do alto, do minúsculo barco na imensidão do oceano; essa imagem, enquadrada num fundo negro, torna-se depois, por reenquadramentos sucessivos, cada vez mais pequena no fundo até desaparecer, ao mesmo tempo que se ouve um *clic* de desligar de um computador.

Esta é uma imagem, como o filme, engolida pelo dispositivo de “desaparição” do/no real, surgindo o filme como “*mémoire futuriste de souvenirs oubliés*” (Arnaud 2007, 103), talvez *reprise* dos “fantasmas” (manchas) de Hiroshima aqui apresentadas com o intuito de “[rejouer] Hiroshima pour une jeunesse amnésique” (Mesnildot 2011, 92)?

Ou será antes *filme-emissário* (“*avant-coureur*”) de um novo real pós-histórico e pós-humano em que, pela imagem, se procederia à “recompositon numérique du corps physique” (Jounel 2009, 129), filmando afinal não a memória do “(não?)acontecido” mas coisas “*en train de s’engendrer*” no “presento eterno” das imagens (Kurosawa: 2008, 108 [sublinhamos])?

Ter-se-ia, deste modo, um cinema (“*langue étrangère [creusée] dans la langue*”,

⁴³ No romance, os “fantasmas” estão lá, nas nuvens: “D’épais nuages surgirent dans le ciel [...]. Alors, au milieu des nuages noirs qui ondoyaient, apparut un visage fantomatique tout nouveau dont le regard, de là-haut, fixait les deux gens d’un air moqueur. D’innombrables autres visages inconnus se bousculaient à l’intérieur d’une immense baudruche. Pas la moindre trace de vie chez aucun d’eux. Avec une froideur effrayante, chargée de désespoir et de nostalgie, ils épiaient Michi” (Kurosawa 2004, 253).

como o defendia Deleuze)⁴⁴, serenado e curado do homem (como nos sete minutos finais de *O Eclipse* de Michelangelo Antonioni), em que, como chamas a crepitar nas cinzas do lume, ainda vibra (arde: respira) a “paixão” (pulsão) do “humano” = vida⁴⁵?

⁴⁴ E continua Deleuze: “une oeuvre est toujours la création d’espaces-temps nouveaux [...] il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent eux-mêmes les vrais personnages” (1986, 31). Ou seja, *criem* a nova realidade da sua forma.

⁴⁵ Ao fim e ao cabo, o cinema de *Before we Vanish* e de *Foreboding* já anunciado pela canção (pop) de *Jellyfish* (2002): “Mesmo se um dia tivermos todos de desaparecer,/como a neve desfeita e imaculada, as nossas emoções continuarão a acumular-se./Foi uma pequena revolução quando me tocaste no ombro./Apertámo-nos um contra o outro e fizemos amor./Foi a plenitude./Mesmo as fronteiras de hoje parecem estar em vias de desaparecer,/e as flores da neve desabrocham de novo./Uma bolha de sabão elevou-se no ar/para depois explodir e desaparecer./Continuaremos contudo a fazer/elevar-se novas bolhas que atinjam o céu./Saltando de uma só vez sobre mil noites/viveremos juntos de um só fôlego./O mundo é hoje sem limites,/o futuro radioso.” (traduzido do francês [apud Arnaud 2007, 164, sublinhamos]).

Bibliografia

- Arnaud, Denise. 2007. *Kiyoshi Kurosawa — Mémoire de la disparition*. Pertuis: Rouge Profond.
- Baudrillard, Jean. 1997. *L’échange impossible*. Paris: Galilée.
- Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris: Payot.
- Buckland, Warren. 2010. “Realism in the photographic and digital image (*Jurassic Park* and *The Lost World*)”. In *Studying Contemporary American Film — A Guide to Movie Analysis*, edited by Thomas Elsaesser and Warren Buckland, 195-219. London/ New York: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, Gilles. 1986. “Le cerveau, c’est l’écran”. *Cahiers du Cinéma* n° 380.
- Jounel, Sébastien. 2009. *Kairo de Kiyoshi Kurosawa. Le réseau des solitudes*. Paris: L’Harmattan.
- Kurosawa, Kiyoshi. 2004. *Kairo* [2001]. Arles: Éditions Philippe Picquier, Poche n° 233.
- Kurosawa, Kiyoshi. 2008. *Mon effroyable histoire du cinéma — Entretiens avec Makoto Shinozaki*. Pertuis: Rouge Profond.
- Lyotard, Jean-François. 1997. *O Inumano — Considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Estampa.
- Mesnildot, Stéphane de. 2011. *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis: Rouge Profond.
- Pavis, Patrice. 1998. “Du Butô considéré comme du Grand-Guignol qui a mal tourné”. In *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*, 252-266. 4e édition revue et augmentée. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Virilio, Paul. 1980. *Esthétique de la Disparition*. Paris: Balland.
- Virilio, Paul. 1984. *L’Espace critique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

Filmografia

- | | |
|---|---|
| Antonioni, Michelangelo — 1962, <i>O Eclipse</i> [L’Eclisse]. | Kurosawa, Kiyoshi — 1997, <i>Cure</i> . |
| Carpenter, John — 1978, <i>O Regresso do Mal</i> [Halloween]. | Kurosawa, Kiyoshi — 2001, <i>Kairo</i> [aka <i>Pulse</i>]. |
| Dreyer, Carl T. — 1932, <i>Vampyr</i> . | Kurosawa, Kiyoshi — 2002, <i>Jellyfish</i> [aka <i>Bright Future</i>]. |
| Godard, Jean-Luc — 1988, <i>Histoire(s) du cinema</i> . | Kurosawa, Kiyoshi — 2017, <i>Before we vanish</i> . |
| Honda, Hiroshi — 1954, <i>Godzilla</i> . | Kurosawa, Kiyoshi — 2014, <i>Foreboding</i> . |
| Hooper, Tobe — 1981, <i>Funhouse</i> . | Nakagawa, Noburo — 1959, <i>Ghost Story of Yotsuya</i> . |
| | Ochiai, Masayuki — 2008, <i>Shutter</i> . |

Nota biográfica

Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Director do Centro de Estudos de Teatro da mesma instituição. Para lá de artigos sobre literatura e cultura francesas dos séculos XVII a XIX (do Classicismo às Luzes e ao Romantismo), tem escrito sobre a problemática da Representação na pintura, na fotografia e no cinema (nomeadamente as relações entre Fernando Pessoa, o grupo de Orpheu e o cinema). Publicou, entre outros, os livros de ensaios *Monstros Felizes — La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (2000), *O Caminho da Montanha* (2001), *O Canto de Mársias — por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Teoria do Fantasma* (2011) e *Cinema EL DORADO — Cinema e Modernidade* (2015).

CV

[161E-47D9-C6B4](#)

Morada institucional

Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa.

Recebido Received: 2020-04-22

Aceite Accepted: 2020-10-28

DOI <https://doi.org/10.34619/vhgg-st16>

De Geest van Maju: The ghost lecture in the Netherlands

O Fantasma de Maju: a lição-demonstração de fantasmas nos Países Baixos

DULCE DA ROCHA GONÇALVES

Utrecht University, The Netherlands

d.m.darochagoncalves@uu.nl

Abstract

The ghost-themed optical exhibition was very popular in the nineteenth century: from Robertson's Phantasmagoria in post-Revolutionary Paris to *Pepper's Ghost* at the London Polytechnic in the 1860s, audiences rushed to witness the ghostly demonstrations, also known as ghost lectures. Recently, scholars such as Bernard Lightman and Iwan Rhys Morus have argued for a re-evaluation of historical practices such as these, which used to be considered mere spectacular entertainment: what was the role of these media experiences in making their audience relate to the new industrial and technological world around them? This article will focus on the arrival of the most famous of all ghost lectures, *Pepper's Ghost*, which was brought to the Netherlands by Levie Kinsbergen Maju (1823-1886): I will trace the performances of the re-labelled *De Geest van Maju* (The Ghost of Maju) on Dutch fairgrounds and in permanent indoor theaters. The information I have gathered derives mainly from primary sources such as historical newspaper advertisements and reports. Additionally, I will approach the historical information through the concept of *dispositif*, following the proposal of media historian Frank Kessler: what aspects are at work in the *dispositif* of the ghost lecture? And how

is this approach productive in terms of understanding *Pepper's Ghost* and *De Geest van Maju* as historically situated media practices?

Keywords

Ghost lecture | Pepper's Ghost | magic lantern | L. K. Maju | dispositif

Resumo

No século dezanove, a demonstração de fantasmas era um tipo de espetáculo de tecnologia óptica muito popular: Da *Phantasmagoria* de Robertson numa Paris pós-revolucionária ao *Fantasma de Pepper* no Politécnico de Londres na década de 1860, o público acorria com entusiasmo para testemunhar estas demonstrações fantasmagóricas, também conhecidas sob a designação de lição-demonstração de fantasmas. Recentemente, historiadores como Bernard Lightman e Iwan Rhys Morus defendem uma reavaliação de práticas históricas como esta, anteriormente consideradas meramente espetáculos de entretenimento: Qual era o papel deste tipo de experiências de tecnologias dos media no estabelecimento de uma relação entre a audiência e o emergente novo mundo industrial e tecnológico? Este artigo aborda a chegada da mais famosa lição-demonstração de fantasmas, o *Fantasma de Pepper*, importado para os Países Baixos por Levie Kinsbergen Maju (1823-1886). Será apresentado um roteiro das performances do rebaptizado *De Geest van Maju* (o Fantasma de Maju) nas feiras e teatros holandeses. A informação recolhida provém, na sua maior parte, de fontes primárias como anúncios e notícias publicadas em jornais contemporâneos. Para além disso, a informação histórica será analisada através do conceito de *dispositif*, seguindo a proposta do historiador dos media Frank Kessler. Que elementos fazem parte da configuração do *dispositif* da lição-demonstração de fantasmas? E quais os conhecimentos que podem ser produzidos através desta linha de investigação, considerando o *Fantasma de Pepper* e o *Fantasma de Maju* como práticas situadas em contextos históricos específicos?

Palavras-chave

Lição-demonstração de fantasmas | Fantasma de Pepper | lanterna mágica | L. K. Maju | dispositif

The Ghosts at the Oude-Schans

“Have you already seen the ghosts?” is at the moment here in the city, a question that immediately follows the common “How are you?” when you meet an acquaintance whom you have not seen in the last eight days.

(*Algemeen Handelsblad* 1833)



Image 1

De Geestverschijningen op de Oude-Schans, lithography print by Johannes Hilverdink, from a drawing from Cornelis de Kruyf | (c) Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.

In the early days of October 1833, ghosts were the talk of the town in Amsterdam. They could reportedly be seen on the non-residential side of the Oude-Schans, a wide canal just east of Nieuwmarkt square, as “they hovered along the warehouses on the Oude-Schans like wandering lights over a swamp.” (*Algemeen Handelsblad* 1833) Far from being frightened of witnessing such a prospect, Amsterdam city dwellers converged in great numbers on the Oude-Schans after dark in order to enjoy the sight. According to a first-hand account of the experience, the ghosts only revealed themselves according to a very particular schedule:

The ghosts of the Oude-Schans are not of a common type. They do not appear at the unpleasant hour of midnight. No! Soon after darkness has fallen, sometimes even before the streets are lit, they show their ethereal appearance, and when the clock on the Montalbans tower strikes twelve, they disappear for good. The habitués of the Oude-Schans already know this, and barely after the twelfth stroke has faded, they leave promptly and assuredly, that there is nothing left to see, as spectators of a theater show after the fall of the curtain, after the final act of the last piece of the program. (*Algemeen Handelsblad* 1833)

While the writer of this account waited for the sought-after sight among his fellow “spectators” assembled at the embankment, and eventually returned home without having spotted the ghosts, this ghostly occurrence seems to have generated sufficient contemporary interest in order not only to draw crowds, but also newspaper reports, several illustrations (such as the one presented in Image 1), a song, and a place in the urban folktales of Amsterdam. (ter Gouw 1871, 664) While lacking confirmation, one of the most generally accepted explanations refers to a group of students projecting images with a magic lantern as the culprits of the situation. (*De Oude Tijd* 1869, 354)

It is not clear, however, if this open-air ghost projection ever actually took place: for one, the first-hand testimony mentioned above seems to point to this conclusion. But more dependable seems to be the idea that an audience really assembled there expecting to *see something*. And they knew very well what to expect. The Dutch were in fact well aware of projections used in phantasmagoria shows, or, in the vernacular, *geestverschijningen*. The audience at the Oude-Schans behaved as if attending an open-air version of one of these shows: *Geestverschijningen op de Oude-Schans*, writes the illustrator as a caption of the depicted scene (Image 1). At least since 1805, *fantasmagories* were advertised in the Netherlands, usually as the last piece of *séances* of amusing physics performed in theaters and on fairgrounds across the country.¹

Ghost projections were among the most popular visual media experiences for nineteenth century audiences. Arguably, one of the most famous examples is Pepper’s Ghost, the ghost illusion at the Royal Polytechnic in London that was presented for the first time by John Henry Pepper during Christmas of 1862. (Brooker 2007, 193) After being dismissed as sheer entertainment by academia for a number of years, recent scholarship has emphasized the relevance of Pepper, and Pepper’s Ghost, and proposed a reevaluation of the role of magic and illusion in negotiating scientific and technological developments in the nineteenth century.² Pepper was one of the most famous popular scientific lecturers of the Victorian age for whom the *lecture* space was the natural environment for his ghost. (Lightman 2007, 121) Pepper’s ghost lecture arrived in the

¹ See, for instance, (*Amsterdamse Courant* 1805; *Courrier d’Amsterdam* 1811a; *Feuille d’Affiches, Annonces et Avis Divers de Groningue* 1812; *Nederlandsche Staatscourant* 1817; *Journal de La Province de Limbourg* 1818; *Middelburgsche Courant* 1831).

² See, for instance, (Weeden 2008; Morus 2007; Lightman 2009; Secord 2002; During 2002; Lachapelle 2015).

Netherlands during the month of May of 1864, directly from the Polytechnic and via Dutch showman Levie Kinsbergen Maju (1823-1886). Eventually, Pepper's ghost became popularly known in the Netherlands as *de geest van Maju*. In this article I trace its arrival and exhibition across the country, while also examining how its relocation contributed to the media experience of historical audiences.

Previous Dutch scholarship has examined optical and projection-based media experiences. Willem Albert Wagenaar, Annet Duller and Margreet Wagenaar-Fischer (2014) have focused on lantern and slide production in the Netherlands, as well as optical forerunners such as peepshows and festive illumination, mostly during the seventeenth, eighteenth and early twentieth century. Vera Tietjens-Schuurman has remarked upon an important change that took place around the beginning of the nineteenth century: while up to this time, projection shows had been often delivered by itinerant lanternists, also known as Luikerwallen since many came from the region of Luik (Liège) in Wallonia, who wandered the streets announcing their act and in search of a paying audience, after the 1800s it was the audience that would seek the sites where the show would take place. (1979, 17-18) This development is in line with the slow transition from temporary itinerant entertainment sites, such as tents, to the construction of permanent and more specialized venues such as indoor theaters, during the nineteenth century in the Netherlands. (Logger et al. 2007, 26) But before this transition was complete, the fairground was a leading environment where the Dutch audience could attend optical shows. In Marja Keyser's survey of the Amsterdam fairground in the nineteenth century, optical shows were frequent acts presented by "physikers, mechanikers en goochelaars" (physicians, mechanics and magicians): these optical shows included phantasmagorias, but also dissolving views, panoramas, dioramas, cosmoramas, cyclo-ramas and optical theaters. (1976, 26, 54-66) Keyser also briefly mentions *De Geest van Maju* as the most popular ghost show to feature in the Amsterdam fairground. However, Keyser mistakenly attributes the identity of Maju to another member of the Kinsbergen family, Roelof Hermanus Kinsbergen, a statement that she herself concedes as being possibly incorrect. (Keyser 1976, 27-28)

In the last years, historians have benefited from improved access to a large number of historical documents due to the ongoing process of archival digitalization. In the Netherlands, a robust search engine developed by the Dutch Royal Library, *Delpher*, allows free online access to millions of historical newspapers, periodicals and books, from the fifteenth century to the present, gathered from a number of scientific and heritage institutions and libraries.³ In addition to this digital archive, Dutch historical publications and documents can also be accessed through an online resource which aggregates information from municipal archives and collections, some of which are also digitized.⁴

³ The research engine can be accessed at www.delpher.nl

⁴ This online resource can be accessed at www.archieven.nl

The combination of these two online resources provides a significant geographic coverage of national but also, importantly, local publications. Based on these sources, I will present new and detailed insights regarding the performance of *De Geest van Maju* in the Netherlands, as well as its largely overlooked Dutch showman, L. K. Maju, and his particular connection to the London Polytechnic. In order to investigate Maju's international contacts, I have also complemented the Dutch digital sources with information gathered from international counterparts, namely from Belgium (*BelgicaPress*) and the United Kingdom (*British Newspaper Archive*).⁵

Art historian Noam Elcott recently formulated the concept of the phantasmagoric *dispositif* in order to understand media experiences in which images, such as ghost images projected outside a visible classical frame or screen, share a space-time continuum with the spectator. (Elcott 2016, 56) Elcott's use of the notion of *dispositif* focuses on the stable characteristics of the phantasmagoric configuration in order to differentiate it from what he terms the cinematic and domestic *dispositifs*. In this article I will use a different approach to the concept of *dispositif*: in addition to the stable features of the ghost lecture as a device, I will also focus on the *unstable* characteristics of the ghost lecture in comparing *Pepper's Ghost* to the *Geest van Maju* as historically situated media practices. For this, I will be following the historical pragmatic approach proposed by media historian Frank Kessler. (Kessler 2011)

A long tradition of projecting and explaining ghosts

Ghosts are intrinsically connected to the history of projection. Currently, the generally accepted evidence for dating and attributing the invention of the magic lantern is a sketch of a dancing skeleton in several positions drawn by Dutch scientist Christiaan Huygens (1629-1695) in 1659. Huygens' caption read: "For representations by means of convex glasses in a lantern". (Mannoni 2000, 38) But Huygens did not believe that the lantern could be an object for scientific practice or communication; he rather considered it "an instrument of entertainment for the 'pleasure of the evening'". (2000, 41)

However, a long tradition exists of connecting ghost visions to scientific principles. Since Pliny's *Natural History* (AD 77) there have been efforts to explain phantoms and apparitions as the result of projection using plane and concave mirrors. (Hecht 1984, 2) In the seventeenth century, German Jesuit Athanasius Kircher (1602-1680), for a long time credited as the inventor of the magic lantern, used the projection of devilish apparitions to explain natural phenomena (even if he did not deny the existence of demons in his theological worldview). Koen Vermeir has described Kircher's projections as a form of analogical demonstration, which he defines as a "magical symbol visualizing invisible and hidden processes in nature." (Vermeir 2005, 156) Charles Musser

⁵ Free access is also available to the Belgian online archive (www.belgicapress.be), however the British Newspaper Archive requires a membership fee (<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>).

considers Kircher's ghost explanations a defining moment in the relationship between the projected image and the observer. He writes that Kircher "urged practitioners (exhibitors) to explain the actual process to audiences so that these spectators would clearly understand that the show was a catoptric art (involving reflection and optics), not a magical one." (Musser 1990, 17) Musser considers this moment, the moment that the spectator is able to attribute the existence of ghostly apparitions to human agency and not to magical or supernatural forces, as the starting point of the history of screen practices, the moment in which the observer is transformed into "the historically constituted subject we now call the spectator." (Musser 1990, 18)

In the eighteenth century, the projection of ghosts became a famous type of entertainment show. According to Tom Gunning, these shows "incorporated [Kircher's] demystification process into their elaborate magic lantern spectacles that claimed to present "phantasms of the dead or absent" to a paying public." (Gunning 2007, 108) Presented Paris in 1789, the Fantasmagorie of Étienne-Gaspard Robertson (1763—1837) was one of the most well-known ghost shows. Robertson, however, considered his performances to be more than entertainment: in his own words, he considered his sessions as "lectures on the Phantasmagoria, a science that studies all the physical means that for all time and in every nation have been used to persuade people of the resurrection and re-appearance of the dead." (Mannoni 1996, 397). Robertson's very successful ghost lectures were not considered true scientific endeavors, neither by the audience, nor by the contemporary scientific community. According to Laurent Mannoni,

His attempts to make his show resemble a class in scientific experiment or a philosophical denunciation of the 'empire of prejudice', were completely in vain. Parisians went to the Pavillon de l'Échiquier [Robertson's first venue for his Phantasmagoria] to be entertained, to experience thrills, not to be instructed. (2000, 151)

The first mention of Fantasmagorie (or *Geestenverschynning* as they clarify in the same advertisement), that can be found in the digital newspaper archive of the Royal Dutch Library dates from 1805: M. Mayu & Comp. announces that the fantasmagorie of a ghost-ballet will close the exhibition of physics and mechanics at the coffeehouse Keyzerlyke, in Amsterdam.⁶ (*Amsterdamse Courant* 1805) In 1811, a Mr. Bienvenu, professor of experimental physics, delivered his "amusing and instructive" experimental lectures in several theaters, of which the Fantasmagorie was the highlight of optical illusions. (*Courrier d'Amsterdam* 1811a; *Courrier d'Amsterdam* 1811b; *Rotterdamse Courant* 1811) In the early 1830s, K. Maju, the stage name of Meijer Kinsbergen, the father

⁶ The similarities between the name M. Mayu and the father of Levie Kinsbergen Maju, (Meijer) K. Maju, may suggest they were the same person. However, this is not the case: in an elucidative quarrel published in the newspapers, D. L. Bamberg accuses K. Maju, Meijer, as appropriating the name of Mayu. (*Overijsselsche Courant* 1823).

of Levie Kinbergen Maju, toured the fairgrounds across the Netherlands with his program of mechanical automata, pantomime and Fantasmagorie: his production seems to have focused more on theatrical performances than on amusing experiments that other ghost exhibitors featured in their programs. (*Middelburgsche Courant* 1831; *Leeuwarder Courant* 1833) In the following years, Fantasmagories were advertised in diverse fairground programs such as conjuring shows and even acrobatics. (*Journal de La Haye* 1840; *Rotterdamsche Courant* 1844). This mixture of amusing physics, conjuring and ghost projections, was in line with what was happening in other countries during that period. (Lachapelle 2015, 18) International performers such as Henri Robin also performed in the Netherlands during that period, with his popular scientific and spectacular program of amusing physics. (Vanhoutte and Wynants 2017a, 154) However, Robin's own ghost illusion, which led to a public controversy involving Pepper's Ghost regarding who was the true inventor of the device, was not yet part of the program that he presented in the Netherlands. (Vanhoutte and Wynants 2017a, 154; Lachapelle 2015, 31)

Pepper's Ghost at the Royal Polytechnic Institution in London

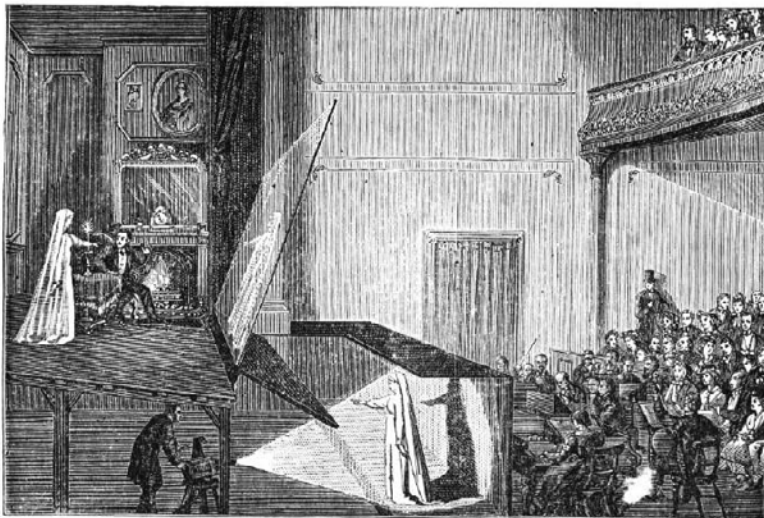


Image 2

Pepper's Ghost in the frontispiece of the Dutch edition of *The Magic lantern: how to buy and how to use it, also how to raise a ghost: De tooverlantaarn. De wijze van samenstelling en gebruik, alsmede de kunst om een geest op te wekken*. Amsterdam: C. L. Brinkman. (Een Spook 1873) | (c) Public domain

The days of witchcraft and sorcery are happily past; and when in this nineteenth century any phenomenon savouring of the inventions of romantic fiction gains the public ear, explanatory suggestions, based on known principles of science, are immediately forthcoming, and the mystery is soon solved.

This was well illustrated in the case of the popular illusion called "the Ghost," which attracted so much attention at the Polytechnic Institution a few years ago.

(A mere Phantom 1874, 94)

The name giver of the Polytechnic Ghost, John Henry Pepper (1821 — 1900), started lecturing at the Polytechnic in 1847 and rose to the position of Resident Director of the Institution in 1854. (Smith 2005, 140) He is credited with having transformed the Polytechnic into the epitome of Victorian rational entertainment as it pushed the boundaries of scientific instruction and theatrical recreations. (Lightman 2007, 116) Rational entertainment, explains Richard Altick, was an idea which articulated and pacified the moral challenge between the path towards self-improvement through instruction and the “innate human desire to enjoy oneself, irrespective of any lasting benefit.” (Altick 1978, 227) A myriad of performances could be included under this designation. According to Jeremy Brooker, the Polytechnic was a venue which permitted “a wide range of encounters from small-scale demonstrations of glass blowing to popular lectures on ‘serious’ subjects and burlesque entertainments, loosely brought together in the name of ‘rational entertainment’.” (Brooker 2007, 189) A common evening program at the Polytechnic would last 2 hours and be divided into three sections: a lecture on astronomy, one lecture on mineralogy and one section for dissolving views, for instance. (Brooker 2013, 69)

Pepper’s Ghost was “an apparatus for producing ‘spectral optical illusions’ by the use of mirrors in conjunction with living actors.” (Altick 1978, 505) It was based on a reflecting glass positioned at a particular angle in which the projected image of a hidden actor could be displayed: the reflection would be then seen in amalgamation with the living actors on the stage (Image 2). The ghost lectures that were delivered at the Polytechnic between 1862 and 1863 featured different scenes such as *The Strange Lecture* (the very first), *The Artist’s studio*, *The reading of the Love Letter* and *The Knight watching over his Armour*, among others. (Brooker 2007, 195) An invention of Henry Dircks perfected by Pepper, the device was the object of several misappropriation accusations (involving Henri Robin, for example) and patent infringement procedures, which Pepper discusses at length in his publication of 1890, *The true History of the Ghost and all about Metempsychosis*. (Pepper 1890) Pepper’s Ghost was an extremely successful performance: besides the money earned with granting licenses for the patented exhibition of the Ghost, Pepper remarks that ticket admissions for the fifteen-month run of the first Ghost scene at the Polytechnic, amounted to twelve thousand pounds. (1890, 12) As Brooker observes, the Polytechnic, with its scientific aspiration and instructive intent, had created “the most famous of all ghosts.” (2007, 203)

Some years later, the popular guidebook for lanternists *The Magic lantern: how to buy and how to use it, also how to raise a ghost*, besides the direct allusion made in the subtitle of the book, included not only a section devoted to guidelines on how to operate the device, but also an illustration of Pepper’s Ghost in the frontispiece (Image 2). Raising Pepper’s Ghost could by now be attempted by any fearless lanternist, but with what degree of success was a totally different matter.

De Geest van Maju: The Ghost arrives in the Netherlands

In April 1864, a pre-announcement in *Algemeen Handelsblad* stated that “Maju! Member of the Royal Polytechnic and the Royal Colosseum” would be imminently arriving from London with the patented instruments of Professor Pepper (and Dircks, although the inventor’s name would not always be present in these advertisements) to perform the “inimitable and wonderful Ghost Illusion” in the biggest cities in the Netherlands; the first performances would take place at the fairground of The Hague. (*Algemeen Handelsblad* 1864a)

Levie Kinsbergen Maju was not an unknown name to the Dutch public. Since the 1850s he had performed conjuring acts and “fantastic mechanical experiments” on fairgrounds and in theaters and coffee houses across the Netherlands under the name of L. K. Maju, Professor of Sleight-of-Hand. (*Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant* 1850; *Groninger Courant* 1853; *Dagblad van Zuidholland En ’s Gravenhage* 1856) However, by the summer of 1863, Maju had become a regular feature of the program of the Royal Colosseum in London.⁷ Exploiting his nationality as an exotic feature, he performed under the title L. Kinsbergen-Maju, Professor of Magic to the King of Holland. (*The Globe* 1863) After the Colosseum closed, in January 1864, Maju stayed in London and became part of the program of the Polytechnic, earning a mention in a humorous account of the daily procedures of the institution:

(...) and then, a séance by Herr Maju, the celebrated Dutch prestidigitateur. This gentleman is really amusing. He plays tricks with mice and birds, and disguises them in false skins and feathers, until you begin to believe all Dr. Darwin’s theories of development. Presently, however, the mouse or the canary takes deliberate aim with a small quarter of an ounce field-piece at the canary or the mouse. He fires. The charm is snapt. The mouse becomes a canary and the canary becomes a mouse, and Herr Maju and Professor Pepper live happily everafter. (*Lloyd’s Weekly Newspaper* 1864)

During this period Maju secured a license for Pepper’s patented device (which he later said had cost him two hundred pounds), about which he expounded in the first advertisements he placed in the Dutch newspapers: no, it was not an invention of A. Sylvester, “who has a small shop and is a portrait photographer by profession”; he dismisses the claims that an attempt at this performance had been made at the Portuguese Court and also addresses the controversy with Henry Robin’s device, “the show had been performed only for the English Court, and possibly the French Court, because Mr. Robin, from the theater of the Boulevard du Temple, had payed 1000 pounds to

⁷ I have published elsewhere an interactive map displaying the range of Maju’s performances, as well as their temporal and spatial distribution between the 1850s and the 1880s. See (da Rocha Gonçalves 2020b), access via <https://sagepus.blogspot.com/2020/10/on-trail-of-19th-century-science.html>.

Professor Pepper, concerning only the patent rights for Paris”; that he had secured a six month agreement for the Netherlands for which he was the *only* authorized exhibitor; that he had assisted Pepper in performing the Ghost to the British royal family, and that it would be the exact same way that he would show it in the Netherlands, “without any quackery.” (*Dagblad van Zuidholland En ’s Gravenhage* 1864b)

Besides the newspaper announcements payed by Maju, there is evidence of other promotion material that was circulated at least in The Hague in May 1864 before his arrival at the local fairground in that same month, the first performance in the Netherlands. An elucidating newspaper report describes the suspenseful marketing strategy:

Since a few days, the sight of many inhabitants has been arrested by seven letters in doors and passages and in squares and street corners, seven letters, from which one is red and six are black; they form the words: “De Geest.” [The Ghost]. What do these words mean? Which ghost do they mean? Would there be a ghost circling our streets? What is the ghost coming to do here? One hears these questions a lot. Now we can give the answer to these questions. (*Dagblad van Zuidholland En ’s Gravenhage* 1864a)

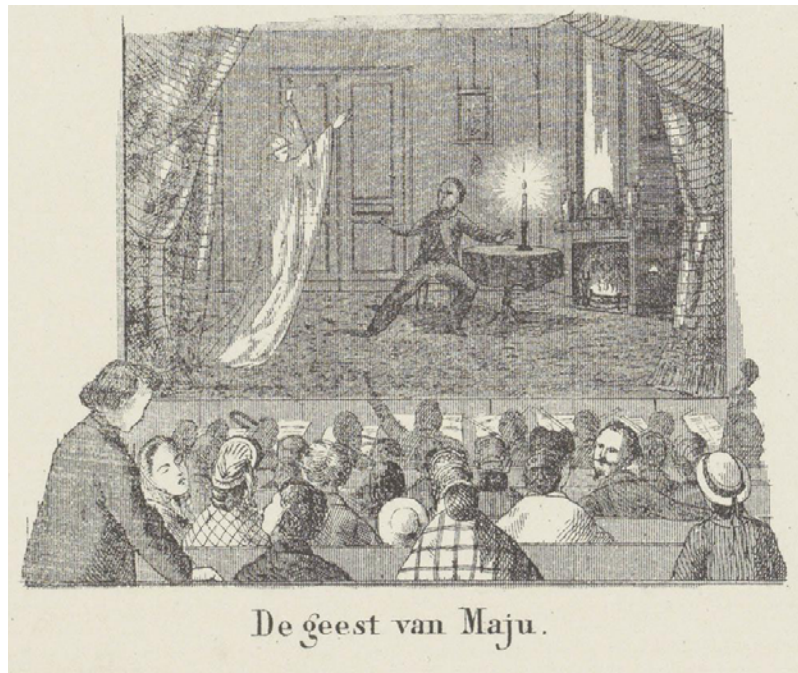
The Ghost was well received in the Netherlands. The reports were favorable, and a visit was highly recommended. Many descriptions were published of Maju’s performance: the “cloud-like” ghosts interacted with real people — such as the ghost and the person attempting to sit in the same chair (*Algemeen Handelsblad* 1864b); Maju explained how the ghost illusion was produced and reassured the audience that the spirits, visible in a mysterious atmosphere of near darkness, were in fact harmless (*Rotterdamsche Courant* 1865); and the shapes of the ghost were subject to change, as reported on the show’s move from the fairground tent in the Botermarkt in Amsterdam, to the permanent indoor theater Odeon, in the same city. (*Algemeen Handelsblad* 1864c)

Between May and September 1864, I have been able to trace Maju’s Ghost performances on the fairgrounds of Dordrecht, Den Helder, Leiden and Amsterdam, and in permanent indoor theaters in Amsterdam and Breda. (*Nieuwe Rotterdamsche Courant: Staats-, Handels-, Nieuws- En Advertentieblad* 1864; *Bredasche Courant* 1864) During the 1864-65 winter season, Maju took the Ghost to Belgium for a few months. By November the Belgian newspapers *Journal de Bruxelles* (1864a) and *Het Handelsblad van Antwerpen* (1864) announced that Maju would be exploiting Pepper’s patent of the Ghost Illusion in the country: for most of the month, “Professeur Maju of the Royal Polytechnic of London” held daily presentations of *Le Fantôme* in the Théâtre des Variétés (Salle van Dyck) in Brussels. (*Journal de Bruxelles* 1864b)

In the summer of 1865, Maju toured the Dutch fairgrounds again: between May and August he presented the Ghost in Assen, Deventer, Leeuwarden, Zwolle, Rotterdam, Haarlem and Arnhem. At this point, he seems to have included several variations, such as the interaction between spectators and the ghost, “the spectator speaks with the

Image 3

Detail of *Wat de kermis te zien geeft*/ *Nieuwe Nederlandsche Kinderprenten*, paper print published by George Lodewijk Funke, 1865–1875 | (c) Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.



ghost and he answers correctly questions about expressions or color of clothes” (*Provinciale Drentsche En Asser Courant* 1865); or a performance advertised as “how can people see their own ghost”, which seems to imply that the illusion device was set-up in such a way that the reflection of a spectator would be projected — this particular performance was advertised as running every hour, for more than six consecutive hours. (*Nieuwe Rotterdamse Courant: Staats-, Handels-, Nieuws- En Advertentieblad* 1865)

During the winter season of 1865-1866 Maju returned with his conjuring acts to the London Polytechnic program. (*London Evening Standard* 1865) Coming back to the Netherlands again in May 1866, he repeated the operation and imported the latest cabinet-based illusions *Proteus* and *The Sphinx* from the Polytechnic: this time, however, the performance skipped the fairground circuit and was delivered directly in the Paleis voor Volksvlijt, the Dutch “Crystal Palace”. (*Algemeen Handelsblad* 1866) After this, Maju kept the Polytechnic type of lecture as a central feature of his professional activities: he presented a range of optical illusions, dissolving views, microscopic projections and technological novelties, in a program usually featuring three or four acts.⁸ The diversity of the program catered to the different interests of the audience, but for some a Maju lecture still meant an appearance of the Ghost, as one contemporary reporter remarked:

For the lovers of natural science, Maju offered, by means of his [microscope] device, much to see, mostly from the animal kingdom, that raised their interest to such an extent that

⁸ See also my article “Science between the fairground and the academy: The case of Dutch science popularizer L. K. Maju (1823-1886),” (da Rocha Gonçalves 2020a).

he didn't disappoint them, together with the clear explanations given by Mr. Maju. Another section of the audience was more pleased with the statuettes, landscapes, seascapes, etc. which were projected on the screen, so that there was something for everyone. There were also those who felt totally disappointed, because they had imagined that Mr. Maju would be working with his optical mirrors and wanted to see "the ghost." However, "the ghost" could not come unless much more money would have been available. (*Opregte Steenwijker Courant* 1871)

Maju's ghost performance seems to have been so successful that the term *De geest van Maju* lived on in the Netherlands as a popular expression. Leo Boudewijns explains that 'de geest van Maju' was named as the culprit of "unexplained" phenomena such as creaking wooden floors, self-closing doors or strange noises coming from the attic: in such a situation, the ghost of Maju was readily the one to blame! (2001, 5) But, possibly, the most notable use of the expression "de geest van Maju" while alluding to the unsubstantial apparitions of his performances can be found in the work of renowned Dutch writer and Maju's contemporary Eduard Douwes Dekker, better known under his pen name Multatuli. In the footnote of his *Idea nr. 175*, Multatuli writes:

There is. Look at it, 'the word' par excellence, the *Logos*! Here I think I have found philosophy's best, most solid, and only foundation. It's no use reasoning with someone who does not accept this assumption. One can walk through him as through a ghost of Maju [*geest van Maju*]. (1879)

The Ghost Lecture as *Dispositif*

The concept of *dispositif* has been used in academia in many different frameworks. Michel Foucault described the concept of *dispositif* as the system of relations between "a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws (...) — in short, the said as much as the unsaid." (1980, 194) With this approach, he aimed to create a framework to study the power relations articulated between the state and the population through strategic *dispositifs*, such as imprisonment for instance. (Foucault 1980, 195). Giorgio Agamben also follows Foucault's perspective regarding power relations, and he highlights the subjectification action of the *dispositif*: the idea that *dispositifs* transform human beings into *subjects*, for instance the *dispositif* of the mobile phone transforms human beings into mobile phone users. (Agamben 2009, 14) In terms of visual media scholarship, Jean-Louis Baudry has proposed the concept of cinematic *dispositif*.⁹ Baudry's approach singles out the work

⁹ It has been remarked that the concept first emerged in the work of Jean-Louis Baudry connected to film studies, and only later in Michel Foucault's work. See Frank Kessler, "Notes on Dispositif," November 2007, www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf).

of Plato and Freud in connection to the experience of cinematic spectatorship, by comparing the darkened movie venue to Plato's cave, where the chained human beings observed an impression of reality which they mistook for reality itself, while at the same time forging what Freud would describe as a metapsychological connection with the projected image. (Baudry 1976, 107)

Frank Kessler proposes another framework for the concept of *dispositif* adapted to media historical research.¹⁰ Kessler suggests arranging Foucault's "heterogeneous ensemble" of elements, in terms of visual media experiences, into a triangular configuration with three constitutive poles: the techno-pragmatic pole, the textual pole, and the user-spectator pole. (Kessler 2018, 56). As such, the relations between the different elements can be approached from the perspective of these three poles. The techno-pragmatic pole includes physical and social constraints and affordances ranging from the size and arrangement of the room, to the technology present, such as magic lanterns and screens, or the ideology (or main purpose) of the organizing institution. The techno-pragmatic pole enables a communication space for the transmission of the media text and also commits the spectators to a particular goal, for instance to be informed, entertained, persuaded. The textual pole includes not only the projected images and sounds such as performed or recorded music or sound effects, but also the voice of a presenter or lecturer for instance. The user-spectator pole is situated in relation to these two: the spectator accepts the assigned role on the basis of certain expectations as a response to being addressed in a particular mode by the media text, which, in turn, is made available by the rhetoric possibilities enabled by the communication space. (Kessler 2018, 55–56) Therefore, in terms of its analytical dimension, the *dispositif* approach enables us to understand the media experience as a system of inter-dependent elements. Thus, what happens when one considers the ghost lecture as a *dispositif*?

A central premise of the ghost lecture as a *dispositif*, is the fact that, as Elcott characterizes it, the spectators' bodies share the same time-space continuum with seemingly disembodied images of ghosts. But, more importantly, this visual experience, this media text, is made possible only by meticulous showmanship and the flawless operation of the technological device: the illusion works only by rendering the technological apparatus "invisible" to the spectators. In other words, for the audience to accept the success of these ghostly apparitions, the technology needed to be convincingly eclipsed. As Iwan Rhys Morus says, audiences of a ghost lecture "were seeing a multi-layered set of technologies and performances that were designed to conceal as much as to reveal." (2012, 47) As an example, the screen, the glass surface positioned in front of the stage, as well as the actor that provides the ghost reflection, must remain "invisible" to the audience (Image 2 and 3). These issues of a techno-pragmatic nature have repercussions to the

¹⁰ See also (Kessler 2020; Vogl-Bienek n.d.).

textual dimension of this *dispositif*: the successful handling of the technological apparatus becomes part of the media text by implicitly addressing the audience with the very particular question “how does this work”? Robertson’s audiences, for example, refused to consider his phantasmagoria instructive, refused to understand it as a lecture, for their expectations were to “be entertained and to experience thrills.” (Mannoni 2000, 151) The Victorian audience of Pepper’s ghost lecture, on the other hand, expected something else: as indicated by Morus, “the Ghost’s virtue lay in the challenges it posed to the audience of deciphering the trick behind its production.” (2007, 362) In terms of rhetorical strategy, the ghost lecture is a demonstration lecture of a very particular kind: paradoxically, for the ghost lecture to succeed, the very technology it claims to demonstrate must remain invisible. Technology, thus, must work as magic. In the mid-nineteenth century this was important, because it connected technology to a wholesome type of magic: the ghost lecture “provided a means of making the rational magical.” (Morus 2007, 362) Reportedly, spectators of Pepper’s Ghost at the Polytechnic “wondered whether they were awake or dreaming.” (During 2002, 143) The format of the ghost lecture enabled science to “conjure ghosts.” (Vanhoutte and Wynants 2017a, 165)

Another important aspect of the *dispositif* approach as a historical tool is that it goes beyond understanding the ghost lecture purely as a media experience detached from particular conjunctural elements: the *dispositif* approach highlights the mutability of media texts across different viewing situations, different intentions, different expectations at different historical moments. (Kessler 2011, 23) By encouraging the integration of the media text within a historically situated practice, this reveals a range of different factual historical experiences, as opposed to something otherwise perceived as a monolithic media object, functioning, as it were, *outside* history. Elcott’s approach, as well as Baudry’s proposal, focus on the stable, universal characteristics of the *dispositif*, while Kessler critiques this ahistorical perspective. (2018, 54) For the current discussion, there are two main *unstable* aspects of a techno-pragmatic nature grounded in the historical particularities of this case that need to be addressed: the characteristics and discourses connected to the diverse performance spaces in London and in the Netherlands; and the two front-stage showmen whose names became permanently attached to the performance, Pepper and Maju.

In terms of performance spaces, the only recovered illustration so far of *De Geest van Maju* (Image 3 and 4) paints the picture of an exhibition context very different from the one at Pepper’s Polytechnic: the cord dancers, the jugglers, the animal trainers and the carousels of the fairground are depicted as the neighboring acts of the Ghost in the Netherlands, as opposed to the edifying lectures and experiences of a “science center” such as the Polytechnic. (Lightman 2007, 116) At this time, the fairground was the object of impassioned discussions in the Netherlands, the “kermiskwestie”, or fairground question: even if it was not a new topic of controversy, by the middle of the nineteenth century, and following the so-called “civilizing offensive” movement, the fairground

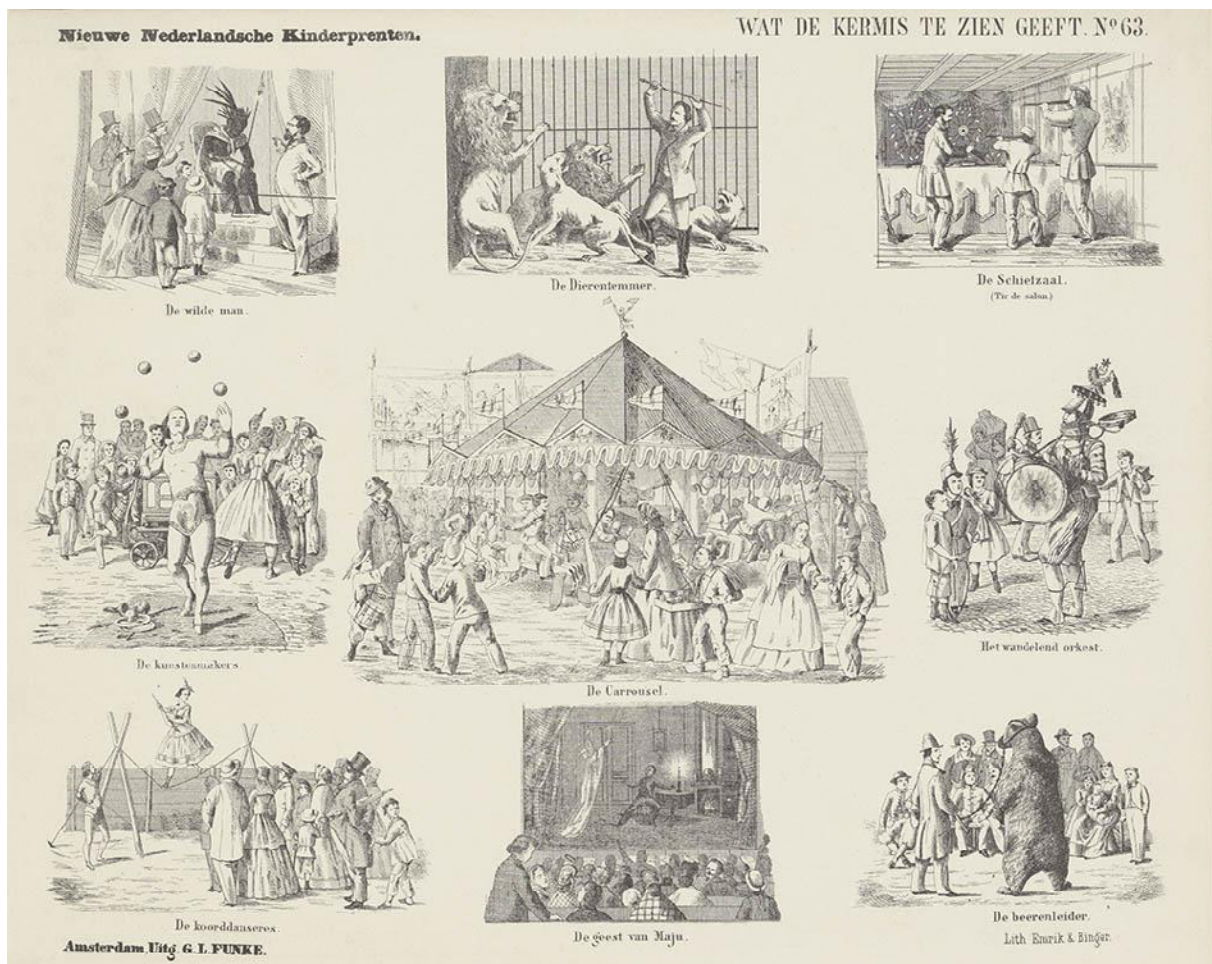


Image 4

Wat de kermis te zien geeft/ Nieuwe Nederlandsche Kinderprenten, paper print published by George Lodewijk Funke, 1865-1875 | (c) Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.

was the object of complaints mainly regarding “excessive drinking and vulgar entertainment.” (Dekker 1996, 193; de Rooy 1995, 12)

Even if never explicitly mentioned in his advertisements, which is comprehensible since he probably did not want to hinder his position towards either side of the discussion, Maju seems to have been well aware of this polarizing issue, for he presented his “unadorned lecture” as exceptional among other fairground acts. In the introduction of the booklet that described the three ghost scenes that comprised his performance in the summer of 1865, Maju writes:

I have, through many monetary sacrifices, managed to produce something for the audience in the Netherlands the likes of which they have never seen, and because of the unadorned lecturing, or the omission of all so-called quackery it can not be compared to fairground

entertainment, since it deserves a top ranking in the field of true art. (“Tekst-Boekje van Professor Peppers Geest, of Ontastbare Menschen, Geheel Nieuwe Illusie” 1879)

Regardless of Maju’s efforts, it is unclear if *De Geest van Maju* was considered an example of acceptable rational entertainment for those who asked for the abolition of the Dutch fairground. Nevertheless, Maju was apparently able to seamlessly navigate between presenting the Ghost at the fairground and in permanent indoor theaters such as the Odeon in Amsterdam and the Schouwburg of Breda. (*Algemeen Handelsblad* 1864c; *Bredasche Courant* 1864) This is relevant because besides inferring the reach of the ghost lecture towards more diversified audiences, it also reveals that Maju was able to swiftly adapt the technological apparatus to different physical settings. Besides, it seems that Maju was aware of the ongoing transition from the temporary fairground as a privileged site for entertainment, to the more modern, and possibly more refined permanent sites in the city. (Klötters 1995, 83)

Pepper, appointed professor of chemistry by the board of the Polytechnic, was considered to be too theatrical for a popular science lecturer, a trait of which the staging of the Ghost might be the ultimate example: Pepper was “a self-fashioned theatrical lecturer par excellence.” (Lightman 2007, 122–23; Smith 2005, 140) Conversely, Maju seems to have bridged a conjuring background towards lecturing and technological exhibition. At the Polytechnic, while Pepper still had scientific credentials despite his theatrical penchant, Maju performed prestidigitation acts and “the most astonishing experiments in natural magic and legerdemain.” (*London Evening Standard* 1865) His professional activities fit in with what Simon During describes as magic assemblage, for which sleight of hand and conjuring was considered as a “threshold skill for a career which involved investment in, and the presentation of, a number of para-magical genres” (2002, 69). Among these para-magical genres, Simon During places the magic lantern and new technologies that could be considered “magical.” (2002, 69) After importing the cabinet-based illusion *The Sphinx* from the Polytechnic in the summer of 1866, Maju became more and more involved with new technologies and lantern lectures. By the end of the 1870s, when Pepper returned to the Polytechnic and presented the new illusion *Metempsychosis* (an illusion which would be exploited extensively as a fairground attraction), Maju was presenting Edison’s phonograph, not only to the general public but also to the Royal Dutch Academy of Sciences.¹¹ So if Pepper seems to have transitioned from a background of science and technology towards producing spectacular performances, Maju, whose background was in stage magic, realigned his performances towards scientific demonstrations and technological novelties.

¹¹ About the illusion *Metempsychosis* at the Polytechnic see (Brooker 2007, 200); about *Metempsychosis* as a fairground attraction see (Jonckheere and Vanhoutte 2019, 275); about Maju’s phonograph lectures in the Netherlands see, for instance, the contemporary newspaper reports in (*Het Nieuws van Den Dag: Kleine Courant* 1878; *Nederlandsche Staatscourant* 1878), and also (da Rocha Gonçalves 2020a).

There is a big distinction to be made in terms of presenting a technological apparatus as its inventor, or only as its exhibitor. As (co)-inventor of the technological device, Pepper had the benefit of authority over the Ghost, even before it became a successful performance, something which was not the case for Maju. Despite the fact that the Pepper's name was dropped in the Dutch context, and its expression changed to the Ghost *of Maju*, Maju never claimed to be the inventor of the Ghost nor advertised it under different designations. On the contrary, he repeatedly advertised the Ghost with Pepper's and the Polytechnic's name, and he would lose no opportunity, also in later years, to brand himself as a "member of the Polytechnic." (*Algemeen Handelsblad* 1867) This branding strategy seems to have functioned as a way of providing legitimization and authority to his performance: the alliance with the London Polytechnic placed him in the context of technological expertise and scientific entertainment. It signaled to the Dutch audience that their expectations should not be directed towards Maju, the conjuror that they might recognize from the 1850s, but towards Maju, member of the Royal Polytechnic in London.

Considering *Pepper's Ghost* and *De Geest van Maju* as historically situated media practices under the framework of the *dispositif* approach allows for understanding these performances in terms of their similarities (they were in fact based in the same *patented* device) but also, importantly, in terms of their distinctive features. The diversity of elements which the *dispositif* approach brings to the fore directly influence and shape the experience of historical audiences. As discussed above, in the early 1860s, the fairground circuit in the Netherlands and the Royal Polytechnic Institution in London negotiated particular social and cultural discourses, some even of a contradictory nature such as their position in terms of popular edification efforts. Pepper, professor of chemistry, and Maju, professor of natural magic, commanded, without doubt, different figures upon a stage, even if during the ghost lecture they both assumed the same role: as narrators, they explained the ghostly apparitions and "how to see through the effects." (Morus 2012, 48; *Rotterdamsche Courant* 1865) In any case, Pepper and Maju had something in common: they both demonstrated flawless showmanship and command of the technological apparatus to make the Ghost a public success. And this was no lesser feature for the "superlative piece of stagecraft" that was the ghost lecture. (Morus 2007, 366)

Postscript: A ghost in Dam Square

For centuries the ghost has been used to challenge our knowledge of the world: from Kircher's demystification efforts to Pepper's exaltation of technological expertise, the ghost has been used to explain the workings of nature as well as the workings of technology. As Vanhoutte and Wynants remarked, the shifting and elusive, not-here-and-not-there nature of the ghost make it the perfect figure to understand the limbo of successfully combining science and magic on a stage. (2017b, 165) And Tom Gunning describes the ghost as the ultimate mediator: "the phantasm mediates between

presence and absence, possession and loss, reality and sign, opening up a realm not only of mourning and symbolic action but also of play and artistry.” (2007, 120)

The Dutch of the nineteenth century seemed to have been quite fond of the ghost device. In the *Algemeen Handelsblad* of September 29, 1874, a short article reported on a recent impromptu evening gathering of hundreds of people at Dam Square, in Amsterdam. While the title of the text mentioned “a ghost,” this idea was immediately debunked by the explanation that a “phenomenon of optical illusion” had been the reason for the interest of the crowd. Furthermore, the ghostly appearance of a white lady in the dome of the tower had been tentatively justified with the fact that the tower clock had been recently restored and a possible new reflection could have created the image. This theory had been quickly put to the test: “some men that were in the *Groote Club*, climbed the roof to inspect the cause of such remarkable reflection.” (1874) Alas, it was to no avail. But while the actual cause of these apparitions remained a mystery for the curious onlookers, one thing was certain: they were not afraid. The audience at Dam Square, as the one at the Oude-Schans some decades before, knew very well that there were no such things as ghosts. And, by climbing the roof in search of its rational explanation, they were, as the spectators of the ghost lecture, trying to answer the question that was somehow being posed to them: How does it work? How can we explain the ghost?

Bibliography

- A mere Phantom. 1874. *The Magic Lantern: How to Buy and How to Use It, Also How to Raise a Ghost*. London: Houlston and Sons.
- Agamben, Giorgio. 2009. “*What Is an Apparatus?*” *And Other Essays*. Translated by David Kishick and Stefan Pedatella. Stanford, California: Stanford University Press.
- Algemeen Handelsblad*. 1833. “De Spoken,” October 17, 1833. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010069219:mpeg21:p004>.
- . 1864a. “Advertentie De Geest van London,” April 23, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010139158:mpeg21:p006>.
- . 1864b. “Concert En Tooneelnieuws,” September 19, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010139344:mpeg21:p004>.
- . 1864c. “Concert En Tooneelnieuws Maju,” September 26, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010139353:mpeg21:p004>.
- . 1866. “Voorstelling Maju De Sphinx En Proteus,” May 14, 1866. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010140703:mpeg21:p003>.
- . 1867. “Advertentie Maju Polytechnic,” February 9, 1867. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010138571:mpeg21:p006>.
- . 1874. “Een Spook Op Den Dam,” September 29, 1874. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010104093:mpeg21:p002>.
- Altick, Richard Daniel. 1978. *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Amsterdamse Courant*. 1805. “Advertentie M. Mayu En Comp.,” January 12, 1805. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010719753:mpeg21:p004>.

- Baudry, Jean-Louis. 1976. "The Apparatus." Translated by Jean Andrews and Bertrand Augst. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 1, n. 1: 104-26.
https://doi.org/10.1215/02705346-1-1_1-104.
- Boudewijns, Leo. 2001. *De geest van Maju: muziekverhalen, anekdotes uit de platen- en CD-wereld*. Baarn: De Prom.
- Bredasche Courant. 1864. "Maju Breda," June 12, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010155546:mpeg21:p004>.
- Brooker, Jeremy. 2007. "The Polytechnic Ghost". *Early Popular Visual Culture* 5, n. 2: 189-206.
<https://doi.org/10.1080/17460650701433517>.
- . 2013. *The Temple of Minerva: Magic and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution, London, 1837-1901*. London: The Magic Lantern Society.
- Courrier d'Amsterdam*. 1811a. "Advertentie Monsieur Bienvenu," April 10, 1811. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010244952:mpeg21:p003>.
- . 1811b. "Théâtre Allemand Bienvenu," April 24, 1811. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010244966:mpeg21:p003>.
- Dagblad van Zuidholland En 's Gravenhage. 1856. "Advertentie Maju Kermis 1856," May 10, 1856.
<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:000011450:mpeg21:p004>.
- . 1864a. "Binnenland Residentie-Nieuws," May 3, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:000022001:mpeg21:p002>.
- . 1864b. "Advertentie De Geest," May 8, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:000022005:mpeg21:p004>.
- De Oude Tijd. 1869. A.C. Kruseman. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMSFUBA02:000050800>.
- Dekker, Betty. 1996. "De Vereeniging Tot Veredeling van Het Volksvermaak Te Amsterdam, 1871-1910. Van Volksverheffing Tot Oranjevereniging". *De Negentiende Eeuw* 20, n. 3: 192-204. https://webdoc.ubn.ru.nl/tijd/n/negeee/vol20_1996/veretovev.pdf.
- During, Simon. 2002. *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Een Spook. 1873. *De Tooverlantaarn. De Wijze van Samenstelling En Gebruik, Alsmede de Kunst Om Een Geest Op Te Wekken*. Amsterdam: C. L. Brinkman.
- Elcott, Noam M. 2016. "The Phantasmagoric Dispositif: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space". *Grey Room* 62: 42-71. https://doi.org/10.1162/GREY_a_00187.
- Feuille d'Affiches, Annonces et Avis Divers de Groningue. 1812. "Advertentie Verhagen & Co.," September 25, 1812. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010172810:mpeg21:p007>.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 — 1977*. Edited by Colin Gordon. New York: Vintage Books.
- Gouw, Jan ter. 1871. *De Volksvermaken*. Haarlem: Erven F. Bohn.
- Groninger Courant*. 1853. "Advertentie Maju Concertzaal," April 5, 1853. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010772974:mpeg21:p005>.
- Gunning, Tom. 2007. "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision". *Grey Room*, no. 26: 94-127.
<https://www.jstor.org/stable/20442752>.
- Hecht, Hermann. 1984. "The History of Projecting Phantoms, Ghosts and Apparitions: Part 1". *New Magic Lantern Journal* 3, n°1: 2-6. <http://www.magiclantern.org.uk/new-magic-lantern-journal/pdfs/4008584a.pdf>.
- Het Handelsblad van Antwerpen. 1864. "Binnenland," November 4, 1864. <https://uurl.kbr.be/1095501>.
- Het Nieuws van Den Dag : Kleine Courant. 1878. "Gemengd Nieuws". October 17, 1878. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010061617:mpeg21:p002>.
- Jonckheere, Evelien, and Kurt Vanhoutte. 2019. "Métempyscose as Attraction on the Fairground: The Migration of a Ghost." *Early Popular Visual Culture* 17, n° 3-4: 261-78. <https://doi.org/10.1080/17460654.2019.1667645>.
- Journal de Bruxelles*. 1864a. "Arts, Sciences et Lettres," November 1, 1864. <https://uurl.kbr.be/1340571>.
- . 1864b. "Spectacles et Concerts," November 11, 1864. <https://uurl.kbr.be/1340580>.

- Journal de La Haye*. 1840. “Advertentie D. L. Bamberg,” May 9, 1840. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010093036:mpeg21:p004>.
- Journal de La Province de Limbourg*. 1818. “Advertentie Hoestenberghe,” May 13, 1818. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010041988:mpeg21:p004>.
- Kessler, Frank. 2011. “Recadrages: pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique.” *Recherches sémiotiques* 31: 15–32. <https://doi.org/10.7202/1027438ar>.
- . 2018. “The Multiple Dispositifs of (Early) Cinema.” *Cinemas: Revue d'études cinématographiques* 29 (1): 51. <https://doi.org/10.7202/1071098ar>.
- . 2020. “The Educational Magic Lantern Dispositif.” In *A Million Pictures: Magic Lantern Slides in the History of Learning*, edited by Sarah Dellmann and Frank Kessler. New Barnet: John Libbey.
- Keyser, Marja. 1976. *Komt Dat Zien! De Amsterdamse Kermis in de Negentiende Eeuw*. Amsterdam: B. M. Israel.
- Klötters, Jacques. 1995. “Amusement in de Dagen van Olim.” In *.....Dat Is de Kleine Man....: 100 Jaar Joden in Het Amsterdamse Amusement, 1840-1940*, edited by Joost Groeneboer and Hetty Berg, 83–116. Zwolle: Uitgeverij Waanders; Joods Historisch Museum.
- Lachapelle, Sofie. 2015. *Conjuring Science: A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*. <https://doi.org/10.1057/9781137492975>.
- Leeuwarder Courant*. 1833. “Advertentie K. Maju Leeuwarden,” July 12, 1833. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010582071:mpeg21:p004>.
- Lightman, Bernard. 2007. “Lecturing in the Spatial Economy of Science.” In *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, edited by Aileen Fyfe and Bernard Lightman, 97–132. Chicago, IL, United States: University of Chicago Press.
- . 2009. *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*. Chicago, IL, United States: University of Chicago Press.
- Lloyd's Weekly Newspaper*. 1864. “Polytechnic Institution,” May 15, 1864. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000079/18640515/035/0008>.
- Logger, Bob, Eric Alexander, Menso Carpentier Alting, Nico van der Krogt, and Nathalie Wevers, eds. 2007. *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- London Evening Standard*. 1865. “Advertisement Royal Polytechnic,” December 26, 1865. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000609/18651226/011/0001>.
- Mannoni, Laurent. 1996. “The Phantasmagoria.” *Film History* 8 (4): 390–415.
- . 2000. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Translated by Richard Crangle. Exeter Studies in Film History. Exeter: Univ. of Exeter Press.
- Middelburgsche Courant*. 1831. “Advertentie K. Maju Middelburg,” July 30, 1831. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010270194:mpeg21:p002>.
- Morus, Iwan Rhys. 2007. “‘More the Aspect of Magic than Anything Natural’: The Philosophy of Demonstration.” In *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, edited by Aileen Fyfe and Bernard Lightman, 336–70. Chicago, IL, United States: University of Chicago Press.
- . 2012. “Illuminating Illusions, or, the Victorian Art of Seeing Things.” *Early Popular Visual Culture* 10, n°1: 37–50. <https://doi.org/10.1080/17460654.2012.638806>.
- Multatuli. 1879. *Ideën I*. Amsterdam: G. L. Funke.
- Musser, Charles. 1990. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York, N.Y.: Charles Scribner's Sons.
- Nederlandsche Staatscourant*. 1817. “Advertentie Mr. Comte,” September 27, 1817. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010052062:mpeg21:p004>.
- Nederlandsche Staatscourant*. 1878. “Koninklijke Akademie van Wetenschappen,” October 31, 1878. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMKB08:000146802:mpeg21:p002>.
- Nieuwe Rotterdamsche Courant : Staats-, Handels-, Nieuws- En Advertentieblad*. 1864. “Advertentie Dordrecht,” May 24, 1864. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010111234:mpeg21:p004>.
- . 1865. “Advertentie Geest Rotterdam,” August 10, 1865. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010111612:mpeg21:p004>.

- Opregte Steenwijker Courant*. 1871. “Steenwijk, 3 Februarij,” February 6, 1871. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMGASLo1:000361032:mpeg21:p00004>.
- Overijsselsche Courant*. 1823. “Advertentie D. L. Bamberg,” August 1, 1823. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010118339:mpeg21:p002>.
- Pepper, John Henry. 1890. *The True History of the Ghost and All About Metempsychosis*. London, Paris, New York and Melbourne: Cassel & Company, Limited.
- Provinciale Drentsche En Asser Courant*. 1865. “Assen, 26 Mei,” May 27, 1865. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010775753:mpeg21:p003>.
- Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant*. 1850. “Advertentie Maju Koffijhuis,” February 26, 1850. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010121509:mpeg21:p002>.
- Rocha Gonçalves, Dulce da. 2020a. “Science between the Fairground and the Academy: The Case of Dutch Science Popularizer L. K. Maju (1823–1886).” *Public Understanding of Science* 29, n° 8: 881–91. <https://doi.org/10.1177/0963662520965093>.
- . 2020b. “On the Trail of 19th Century Science Performers: The Case of L. K. Maju.” *Sage Public Understanding of Science* (blog). October 21, 2020. <https://sagepub.blogspot.com/2020/10/on-trail-of-19th-century-science.html>.
- Rooy, Piet de. 1995. “Toen Zijn de Mannen Uithuizig Geworden.” In*Dat Is de Kleine Man...: 100 Jaar Joden in Het Amsterdamse Amusement, 1840-1940*, edited by Joost Groeneboer and Hetty Berg, 9–23. Zwolle: Uitgeverij Waanders; Joods Historisch Museum.
- Rotterdamsche Courant*. 1844. “Advertentie Boesnach,” August 10, 1844. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010394694:mpeg21:p004>.
- Rotterdamsche Courant*. 1865. “De Geest,” August 17, 1865. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010975799:mpeg21:p002>.
- Rotterdamse Courant*. 1811. “Théâtre Rotterdam Bienvenu,” May 25, 1811. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010123732:mpeg21:p003>.
- Secord, James Andrew. 2002. “Portraits of Science: Quick and Magical Shaper of Science”. *Science* 297, n° 5587: 1648–49. <https://doi.org/10.1126/science.297.5587.1648>.
- Smith, Lester. 2005. “Entertainment and Amusement, Lectures and Instruction: Lectures at the Royal Polytechnic Institution”. In *Realms of Light: Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, 138–45. Ripon: Magic Lantern Society.
- “Tekst-Boekje van Professor Peppers Geest, of Ontastbare Menschen, Geheel Nieuwe Illusie.” 1879. Gaspard Philippe Charles van Breugel. Programma’s, strooi- en aanplakbiljetten en andere stukken betreffende de Haarlemse kermis (met veel voorbeelden van reuzen, dwergen en andere ’wonderen der natuur’), 1870-1874, 1879. Noord-Hollands Archief.
- The Globe*. 1863. “Advertisement Royal Colosseum,” June 1, 1863. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18630601/011/0001>.
- Tietjens-Schuurman, Vera. 1979. *Van Toverlantaarn Tot Kinematograaf*. Rottevalle, Friesland: Stichting Peter Bonnet Museum.
- Vanhoutte, Kurt, and Nele Wynants. 2017a. “On the Passage of a Man of the Theatre through a Rather Brief Moment in Time: Henri Robin, Performing Astronomy in Nineteenth Century Paris”. *Early Popular Visual Culture* 15, n.º 2: 152–74. <https://doi.org/10.1080/17460654.2017.1318520>.
- . 2017b. “Magie en wetenschap in de spektakelcultuur van de negentiende eeuw: Henri Robin in de Lage Landen”. *Journal for Media History* 20, n°. 2: 30–53. DOI: [10.18146/2213-7653.2017.330](https://doi.org/10.18146/2213-7653.2017.330).
- Vermeir, Koen. 2005. “The Magic of the Magic Lantern (1660–1700): On Analogical Demonstration and the Visualization of the Invisible.” *The British Journal for the History of Science* 38, n°. 2: 127–59. <https://doi.org/10.1017/S0007087405006709>.
- Vogl-Bienek, Ludwig. n.d. “The Dispositif of the Historical Art of Projection. Heuristic Concept for Interdisciplinary ResearchDispositif of the Historical Art of Projection.” E-Laterna Historical Art of Projection. Accessed April 20, 2020. http://tcdho1.uni-trier.de:9191/en/sections/fundamentals/copy_of_magic-lantern/the-dispositif-of-the-historical-art-of-projection.-heuristic-concept-for-interdisciplinary-research-new-version.

Wagenaar, Willem Albert, Annet Duller, Margreet Fischer-Wagenaar, and Wim Tigges. 2014. *Dutch Perspectives: 350 Years of Visual Entertainment Based on the Research of Willem Albert Wagenaar and Annet Duller*. London: Magic Lantern Society.

Weeden, Brenda. 2008. *The Education of the Eye: History of the Royal Polytechnic Institution; 1838 — 1881. The History of the University of Westminster 1*. London: Granta Edition.

Biographical note

Dulce da Rocha Gonçalves has a background in visual arts, design and cinema. She obtained her first MA in Dramaturgy and Directing (Cinematographic Project) from the National School of Theatre and Cinema, in Lisbon. In 2018, she received her second master's degree (cum laude) in Film and Photographic Studies from Leiden University, in the Netherlands. Her thesis focused on media archaeology and the archive. Currently she is a PhD candidate at the Institute for Cultural Inquiry in Utrecht University in the project 'Projecting Knowledge — The Magic Lantern as a Tool for Mediated Science Communication in the Netherlands, 1880-1940'.

ORCID iD

[0000-0002-5467-7610](https://orcid.org/0000-0002-5467-7610)

Acknowledgements and funding

This work is part of the research program "Projecting Knowledge — The Magic Lantern as a Tool for Mediated Science Communication in the Netherlands, 1880-1940" with project number VC.GW17.079 / 6214, which is financed by the Dutch Research Council (NWO)..

Morada institucional

Muntstraat 2-2a, 3512 EV Utrecht,
The Netherlands.

Received Recebido: 2020-05-09

Accepted Aceite: 2020-10-05

DOI <https://doi.org/10.34619/rss7-d797>

A Lanterna Mágica nas obras de Renato Ferrão e Francisco Tropa: da reprodução à apresentação

The Magic Lantern in the works of Renato Ferrão and Francisco Tropa: from reproduction to presentation

SARA CASTELO BRANCO

Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Instituto de Comunicação da NOVA — ICNOVA
saraalmeidabranco@gmail.com

Resumo

Partindo de uma abordagem ao fantasmático enquanto elemento de experiência e percepção na arte contemporânea, este artigo procura reflectir acerca de determinadas dimensões técnicas, ópticas e performativas da projecção e da lanterna mágica presentes no trabalho dos artistas portugueses Renato Ferrão (Braga, 1975) e Francisco Tropa (Lisboa, 1968), que na sua obra recriam frequentemente dispositivos a partir dos princípios das lanternas mágicas, reflectindo acerca de diferentes motivos fantasmagóricos e virtuais inteligíveis nas instalações de arte. Através de um devir fantasmagórico e onírico, as obras *Em Trabalho* (2016-2017) de Renato Ferrão e *Scenario* (2011) de Francisco Tropa radicam num pensamento sobre a imagem na contemporaneidade técnica e, mais amplamente, acerca de elementos como a projecção, a obsolescência, a aura, a reprodução da imagem, a topologia da instalação, a materialidade e a imaterialidade, a representação e a apresentação. Arte contemporânea portuguesa | Lanterna Mágica | reprodução da imagem | Instalação de arte | fantasmagoria

Palavras-chave

Abstract

Starting from an approach to the phantasmatic as an element of experience and perception in contemporary art, this article seeks to reflect on the technical, optical and performative dimensions of projection and the magic lantern in the work of Portuguese artists Renato Ferrão (Braga, 1975) and Francisco Tropa (Lisbon, 1968), who often recreate devices based on the principles of magic lanterns, reflecting on different phantasmagorical and virtual subjects in art installations. From a ghostly and illusory becoming, the works *Em Trabalho* (2016-2017) by Renato Ferrão and *Scenario* (2011) by Francisco Tropa are established in a thought about the image in the technical contemporaneity and, more broadly, about elements such as projection, obsolescence, aura, image reproduction, installation topology, materiality and immateriality, or, representation and presentation.

Keywords

Portuguese contemporary art | Magic Lantern | image reproduction | art installation | phantasmagoria

Introdução

No texto *Paris, Capital do Século XIX* (1939), Walter Benjamin afirmava que os espetáculos de Fantasmagoria pareciam enunciar o advento de um elemento medular na comunicação moderna, advindo de uma transição nas formas da comunicabilidade: a transformação de uma comunicação de co-presença em comunicação com um outro ausente. Esta noção de fantasmagoria indiciava simultaneamente o declínio da comunicação narrativa para um predomínio crescente da indústria da informação:

as novas formas de vida e as novas criações de base económica e técnica que devemos ao século passado entram no universo de uma fantasmagoria. Essas criações sofrem uma tal ‘iluminação’, não apenas de modo teórico, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Elas manifestam-se enquanto fantasmagorias (Benjamin 2019, 123).

Na metrópole parisiense oitocentista, os instrumentos ópticos pareciam portanto traduzir um imaginário apoiado em fenómenos de projecção e de aparição, onde nessa “era de revoluções que fizeram desaparecer a estrutura cultural religiosa e o mundo que

a precedeu, os aparelhos ópticos respondem ao fantasma social e histórico de fazer aparecer o ausente” (Vohoang 2011, 38).

Dando sucessão a estes enunciados, Hans Belting sugere que a tecnologia desempenha uma função de intermediária entre o humano e o que lhe é estranho, entre espaços reais e imaginários — algo que constitui o próprio enigma da imagem onde

presença e ausência encontram-se enredadas de modo indissolúvel. Ela está presente no seu meio (de outro modo não poderíamos vê-la) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é uma imagem. Lemos o ‘aqui e agora’ da imagem num meio, em que ela se apresenta aos nossos olhos (Belting 2014, 43).

Por outro lado, se todas as imagens se presentificam através de uma transmissão medial que lhes dá visibilidade, podemos afirmar que esta concepção potencialmente xamânica ou mediúnica dos dispositivos tecnológicos convoca justamente a contradição inerente à imagem em ser “a *presença de uma ausência*. (...) O paradoxo das imagens reside no facto de elas serem ou significarem a presença de uma ausência — e semelhante paradoxo é em parte um resultado da nossa capacidade de diferenciar entre imagem e meio (Belting 2014, 15-16).

De acordo com Tom Gunning, a proliferação tecnológica de imagens virtuais leva a que o conceito de fantasma adquira na contemporaneidade uma nova valência enquanto elemento do imaginário cultural. O fantasma emergiu como uma poderosa metáfora nos mais recentes estudos literários, na história cultural e até na teoria política. Uma examinação da história da sua representação, incluindo os dispositivos visuais recém-emergentes, pode aguçar e renovar estas metáforas (Gunning 2013, 211).

Esta renovação do fantasmático enquanto elemento de imaginário cultural está presente na forma como diversos artistas trabalham uma experiência de visualidade espectral e fantasmagórica — activando traços atávicos distantes da linearidade histórica: “a ênfase está a mudar para um tratamento da história enquanto construção em múltiplas camadas, num fluxo dinâmico de relações” (Huhtamo 1997, 221). Tendo por base uma problematização acerca do uso da projecção e da lanterna mágica na arte contemporânea, este texto aborda o trabalho dos artistas portugueses Renato Ferrão (Braga, 1975) e Francisco Tropa (Lisboa, 1968), que convocam o imaginário das lanternas mágicas para reflectirem sobre diferentes princípios fantasmagóricos inteligíveis nas instalações de arte que utilizam imagem projectada: o primeiro, convocando a obsolescência do técnico e a reprodução da imagem a partir das tensões entre original e cópia, materialidade e imaterialidade; e, o segundo, interpelando as relações entre *apresentação* e *representação* que influenciam as experiências espectatoriais, topológicas e temporais do espaço intermédio e fantasmático da instalação. Recorrendo à capacidade mediúnica e encantatória da imagem, estas obras actuam num jogo entre o objectivo e o subjectivo, problematizando os valores de *presença*, *apresentação* e *representação* através dos sistemas ancestrais da lanterna mágica.

Lanterna(s) Mágica(s): entre o Objectivo e o Subjectivo

Apresentada no interior da grande sala de um antigo armazém situado junto ao Grande Canal veneziano, a exposição individual *Scenario* de Francisco Tropa — exibida na 54.^a Bienal de Veneza, em 2011, com curadoria de Sérgio Mah —, era composta por sete dispositivos de projecção semelhantes às lanternas mágicas. Todas as projecções repetiam a mesma configuração, que era composta por um pedestal onde estava a máquina, uma lente circular e uma caixa de latão que projectavam imagens em ecrãs de estuque sobre painéis de madeira. Na base de cada projector encontrava-se o objecto de onde as imagens eram originadas: uma ampulheta, o filamento incandescente de uma lâmpada, uma mosca morta, uma folha seca, várias situações em que gotas de água caem através de um fio, de uma pequena taça de vidro ou de uma garrafa. Ao lado de alguns destes ecrãs estavam ainda dispostos vários objectos como troncos de árvores, tábuas de madeira e cavaletes. Já a instalação *Em Trabalho* (2016-2017) de Renato Ferrão — apresentada na exposição colectiva *Them or Us!*, em 2017, numa curadoria de Paulo Mendes para a Galeria Municipal do Porto — partia identicamente da interacção da fotografia projectada com dispositivos mecânicos e jogos de luz. Estes cinco dispositivos, pousados no chão do espaço expositivo, projectavam espectralmente imagens de máquinas de reprodução técnica (como maquinaria de impressão serigráfica, *offset* ou *plotter*), convocando assim questões relacionadas com a obsolescência, a reprodução imagética ou a aura no técnico.

Estas obras de Francisco Tropa e Renato Ferrão reproduzem dispositivos de projecção que, de forma geral, seguem o princípio de funcionamento das antigas lanternas mágicas. Este foi um dos primeiros aparelhos destinado a projecções colectivas, contrariamente às caixas ou instrumentos ópticos cuja utilização determinava que se olhasse individualmente através de lentes, espelhos ou prismas. Inventada em 1659 por Christiann Huygens, e descrita de forma mais precisa e documentada pela primeira vez em *l'Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671) de Athanasius Kircher, a lanterna mágica manteve praticamente os mesmos princípios, embora com pequenas variações, desde o século XVII até ao início do século XVIII (Banda e Moure 2012)¹. Partindo justamente da utilização da lanterna mágica, Étienne-Gaspard Robert, ou Robertson, apresentou o espectáculo de Fantasmagoria na capital francesa em 1798, que assentava num mecanismo designado por Fantascopo que expunha imagens da mitologia greco-latina e e judaico-cristã, fazendo igualmente aparecer “uma legião de personagens célebres que tinham falecido recentemente, projectados sobre um ecrã de fumo ou uma retro projecção, (...) misturando com astúcia os corpos pintados, os corpos reais projectados e os corpos reais de actores” (Laurent e Campagnoni 2009, 135-136).

¹ A lanterna mágica “é uma caixa óptica, de chapa, cobre ou papelão, de formato cúbico, redondo ou cilíndrico, que através de uma fonte de luz e de uma lente convergente projecta numa superfície branca uma imagem transparente, ampliada e pintada num prato de vidro” (Banda & Moure 2012, 62, tradução livre).

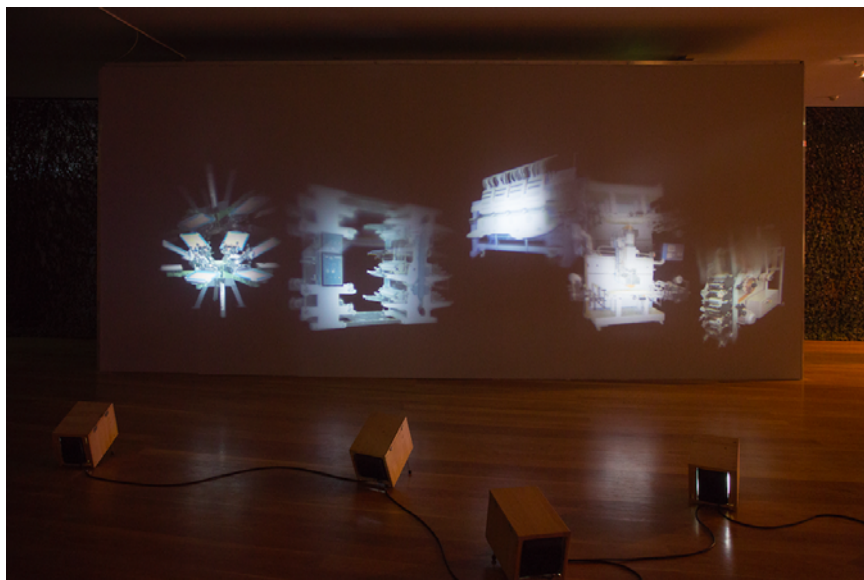


Imagem 1

Obra *Em Trabalho* (2017) de Renato Ferrão, apresentada na exposição THEM OR US!, um projecto de ficção científica social e política, exposição-instalação comissariada por Paulo Mendes, Galeria Municipal do Porto, 2017 | (c) Paulo Mendes Archive Studio / Rui Pinheiro.

Imagem 2

Exposição *Scenario* de Francisco Tropa, 54.^a Bienal de Veneza, em 2011, com curadoria de Sérgio Mah | (c) Teresa Santos e Pedro Tropa.

Ao vacilar entre a crença e a descrença, a Fantasmagoria detinha um aspecto desmistificador, embora conseguisse produzir uma experiência sensorial e imersiva fantástica:

Tais demonstrações apresentaram a ciência como uma sucessão de maravilhas e surpresas, enquanto os vários dispositivos ópticos e acústicos espalhados por toda a sala foram desenhados para confundir e transformar os sentidos, demonstrando a insegurança sentida pelos seres humanos em perceberem se o que eles realmente viam e ouviam era o que parecia ser. (Gunning 2004, 3)

Assim, a Fantasmagoria pertence a essas “técnicas modernas — electricidade, rádio, telefone, fonógrafo, avião — que reconstituem duma maneira prática o universo mágico onde reinam a acção à distância, a ubiquidade, a presença-ausência, a metamorfose” (Morin 1970, 255). Além do parentesco técnico e operativo com a lanterna mágica, os dispositivos criados por Ferrão e Tropa também estabelecem uma afinidade com a aptidão deste aparelho em criar imagens evanescentes que reanimam um carácter onírico e heurístico, habitando em planos simultâneos entre o material e o etéreo, o objectivo e o subjectivo. Neste sentido, as duas instalações ligam o imaginário e a técnica, que se encontram aqui como sobreimpressões mútuas que articulam paradoxalmente o real e concreto ao projectivo e fantástico.

Em Trabalho de Renato Ferrão:

Obsolescência, Reprodução e (I)Materialidade

Circunscrevendo uma ordem de destruição do valor e não do material em si, a obsolescência resiste numa forma latente, tal como as imagens fantasmagóricas que são inerentemente imagens que voltam: “É precisamente a persistência da coisa num papel restrito ou silencioso, e não o seu desaparecimento, que define a obsolescência” (Durham Peters 2016). A este propósito Thomas Elsaesser afirma que existem actualmente determinadas “poéticas de obsolescência” (“poetics of obsolescence”) que estabelecem uma relação distinta entre o passado, o presente e o futuro, não apenas através de

actos de anacronismo criativo, mas também tratando a obsolescência tecnológica como uma âncora, lançada ao mar agitado de um futuro incerto, provocado não apenas pela episteme do digital, mas também pela globalização da arte e da prática museológica. (Elsaesser 2016, 111)

A obsolescência surge nesta prática museológica contemporânea associada a uma tentativa de olhar para os media a partir de um questionamento das suas funções e de um alinhamento diferente das suas operatividades². É a partir de uma mesma latência fantasmagórica — e da sua consequente capacidade potencial de reaparecimento —, que Elsaesser incide sobre a existência de uma qualidade circular nos sistemas do obsoleto, na medida em que ao suspender o tempo

revertendo o seu fluxo, a obsolescência pode ser um momento de reavaliação e de renovação (...) a obsolescência implica uma relação especial do passado com o presente que não segue mais a linearidade directa da causa e efeito, mas toma a forma de um *loop*, onde o presente redescobre um certo passado, ao qual atribui o poder de moldar aspectos do futuro que agora são o nosso presente (Elsaesser 2016, 113).

A criação dos dispositivos de projecção que constituem a obra *Em Trabalho* alicerçou-se precisamente num imaginário alusivo à obsolescência do técnico. Segundo o artista, a questão da obsolescência assoma nesta obra através de dois graus distintos:

um que se relaciona com o próprio dispositivo óptico e o seu parentesco à lanterna mágica, e outro que existe nas fotografias propriamente ditas das máquinas e no modo como são tratadas do ponto de vista dos movimentos que lhes são atribuídos (Ferrão 2020)³.

Os dispositivos de Ferrão projectam imagens fantasmagóricas e difusas de máquinas que têm como função efectuarem reproduções. Além de uma inversão daquilo que é habitualmente mostrado (a imagem, e não a máquina que a produz), esta instalação propõe uma antinomia entre a representação de máquinas maciças que têm a função de reproduzirem materialmente determinado elemento, e a sua apresentação inversa numa forma evanescente e imaterial. Por outro lado, *Em Trabalho* convoca a presença de três elementos distintos: as máquinas, as fotografias dessas máquinas e a projecção dessas fotografias — um original que é dobrado, multiplicado e reminiscente, sendo então por efeito uma imagem fantasmagórica ao apresentar sempre o acontecer do mesmo como outro.

Nos dispositivos que constituem *Em Trabalho*, a luz atravessa uma imagem fotográfica invertida e em transparência. Entre esta imagem e a lente que a projecta exteriormente, existem outras lentes e um motor que confere movimento a um espelho posicionado de modo a que o movimento da imagem especular se processe na direcção desejada. De acordo com o artista, trata-se da projecção para o plano exterior de duas imagens da mesma fotografia: a *imagem real*, aquela que decorre dos raios que

² Ver: Leal, Miguel. 2011. “Obsolescência e inoperatividade: a arte como contrafluxo da mediação”. *Interact: Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*, nº 18. <http://interact.com.pt/18/obsolescencia-e-inoperatividade/>

³ Entrevista com artista realizada em Abril de 2020.

atravessam a fotografia e a ampliam e exteriorizam através da lente de vidro; e, a *imagem virtual*, que decorre dos raios que atravessam a fotografia, mas que antes de chegarem à lente de vidro que a exterioriza e amplia, encontram o espelho em movimento que os direcciona. Neste sentido, estas duas imagens “coexistem simultaneamente no plano e produzem o balançar de um duplo da imagem fotográfica, uma espécie de vai-vém nessa duplicação” (Ferrão 2020).

Jacques Derrida afirmou que as “tele-tecnologias” (“télé-technologies”) contemporâneas⁴ — como o cinema, a televisão, a fotografia, a internet ou as imagens digitais — estão envolvidas numa “lógica da espectralidade”, que é orientada por uma evolução estética e técnica que confunde o real e o virtual, o presente e o ausente. Estas tele-tecnologias distinguem-se portanto pela sua capacidade em reproduzirem o

‘momento de inscrição’ — o evento tendo lugar — com uma extraordinária ‘proximidade’ (...). Reunindo, então, o próximo e o distante com uma aceleração e amplificação até então desconhecidas, as tele-tecnologias contemporâneas têm a especificidade estrutural de ‘restituírem o presente vivo’ — embora um ‘presente vivo’, como Derrida especifica, ‘do que está morto’, na medida em que a morte está estruturalmente inscrita em qualquer meio de reprodução. (1996: 48) (Burchill 2009, 166)

Retomando esta tensão paradoxal entre o presente e o ausente, há uma contradição contemporânea que ocorre do facto do processo de *desaparecimento* virtual dos objectos coincidir com a sua própria propagação proliferada (Bogalheiro 2016). Segundo Mary Ann Doane, as tecnologias de reprodução mecânica e electrónica “da fotografia até aos media digitais, parecem mover-se assintoticamente em direcção à imaterialidade, gerando imagens através da luz e electricidade” (Doane 2006, 131).

No entanto, embora a técnica digital comprometa uma desmaterialização da consistência física e palpável dos elementos, o interior desses dispositivos tecnológicos continua a ser material “de acordo com a aceção histórica de matéria enquanto categoria dura ou palpável. Assim, a hipótese de um estado de ausência absoluta de matéria poder-se-á começar por refutar com a constatação de que a *matéria dura* ainda existe” (Bogalheiro 2016, 51). Na obra *Em Trabalho*, o carácter industrial, pesado e compacto que acompanha o imaginário desta maquinaria contrasta assim com uma configuração sua imaterializada na luz e em movimentos diáfanos e virtuais: esta obra contrapõe máquinas que ainda reproduzem elementos de forma material com uma virtualização da sua própria fisicalidade. Por outro lado, a imagem projectada é igualmente

⁴ Ver: Derrida, Jacques, Stiegler, Bernard. 1996. *Échographies de la télévision*. Paris: Éditions Galilée.

uma imagem-máquina como existe uma imagem-vitral, uma imagem que não pode ser reproduzida sem a máquina. Ao contrário da imagem impressa (...) a imagem projectada depende de uma pesada complexidade técnica (Païni 1997, 174).

Neste sentido, *Em Trabalho* concebe uma igual reflexão acerca do confronto entre o peso e o gigantismo que caracterizou o século XX, e o consequente discurso de desmaterialização que vem a caracterizar o século XXI.

Segundo Roland Barthes, a fotografia tem uma natureza tautológica, trazendo “sempre consigo o seu referente (...): eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (Barthes 2013, 13). A imagem fotográfica é por natureza uma imagem de reprodução, na medida em que “o próprio princípio da fotografia é que a imagem resultante não é única, mas, pelo contrário, infinitamente reproduzível” (Berger 2013, 318). No entanto, Susan Sontag afirma que um simples contraste entre a imagem (“cópia”) e a coisa representada (“original”) não se adequa à fotografia porque

como observou E. H. Gombrich; nas sociedades primitivas, a coisa e a sua imagem não eram mais do que duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia ou espírito. A isso se deve a suposta eficácia das imagens para propiciar e controlar presenças de grande poder. Esses poderes, essas presenças estavam presentes nelas. (...) O que define a originalidade da fotografia é o facto de, no preciso momento em que o secularismo triunfa por completo na longa e cada vez mais secular história da pintura, fazer reviver — em termos absolutamente seculares — algo que se assemelha ao estatuto primitivo das imagens. (Sontag 2012, 151)

Embora a fotografia seja “literalmente uma emanção do referente” (Barthes 2013, 91) detendo uma força referencial pela conexão física e material com o elemento, Philippe Dubois afirma que existe nela uma separação espaço-temporal, uma “fissura irreduzível entre o signo e o referente” (Dubois 1992, 88), sublinhando que a imagem fotográfica, enquanto índice, por mais próxima que esteja do objecto que representa e do qual emana, não fica mais unida a ele:

À ilusão de uma identificação com o real, a fotografia opõe a necessidade de uma clivagem constitutiva, de uma distância que vem perturbar a própria relação da imagem com o seu objecto e, consequentemente, a nossa relação com um e com outro. (Dubois 1992, 88)

Esta fissura é convocada nesta obra de Renato Ferrão, cujo desdobramento imagético parece articular um distanciamento simbólico entre o referente e a sua virtualização fotográfica, e posteriormente projectiva. Segundo o artista, interessava-lhe criar um dispositivo semelhante à lanterna mágica pelo facto desta ser um aparelho produtor

de imagens projectadas, e não reprodutor: não há lugar para a gravação. Desta forma, Ferrão parece apelar a uma mesma determinação paradoxal que define a imagem fotográfica enquanto articulação complexa entre regimes de presença-ausência, mostração-ocultação, remissões e alteridades. De outro modo, a instalação *Scenario* de Francisco Tropa unia no mesmo espaço a imagem e o objecto, permitindo ao espectador confrontar a imagem com o seu referente, com o “objecto *original* e não uma imagem *intermédia* (como sucede numa convencional projecção fotográfica ou fílmica)” (Mah 2011, 19). Além de quebrar o diferimento temporal existente entre a captação da imagem e a sua apresentação, concebendo-se portanto numa experiência de tempo directo, a observação paralela da representação e do objecto da sua origem passado a bronze originava “uma mesma marcação ontológica, a mesma condição remissiva” (Mah 2011, 19). Porquanto, tal como a imagem, o

objecto fundido é o resultado de um transporte, a transmutação de uma coisa para outra coisa, de um estado a outro. É este processo alquímico que é reacendido quando Francisco Tropa recorre à fundição, permitindo-lhe sublinhar uma linhagem histórica que se sedimentou pela longínqua e fecunda união entre magia, arte e ciência, mas que as sociedades modernas gradualmente diluíram (Mah 2011, 19).

Desta forma, mesmo que empregando métodos e técnicas distintas, as obras de Ferrão e Tropa parecem coincidir numa reflexão acerca das complexidades tensionadas entre o objecto e a sua (re)apresentação.

Se os sistemas computacionais permitem uma reprodução infinita, múltipla e circulatória, com a “desmaterialização do objeto cultural, o conceito de cópia (e, por extensão, o de reprodução) torna-se destituído de seu significado. A cópia está ainda aprisionada a um objeto único que não é mais o original, visto que não se destina à exibição” (Machado 2001, 18). De acordo com a conhecida teoria de Walter Benjamin, a reprodução de uma obra de arte sacrifica o que o autor chama de *hic et nunc* da obra, o seu *aqui e agora*, *autenticidade* e *valor de culto*. Com a introdução das técnicas mecanizadas de produção e reprodução da obra de arte⁵, o valor de culto é substituído pelo valor de exposição, e a obra passa a ser cada vez mais exibível, passando de um valor de uso para um valor de troca. A este propósito, Benjamin avança com o conceito de *aura*: o carácter singular, original e com contexto espacial fixo da obra.

Trata-se do halo de singularidade e de originalidade irrepetível que a envolve e que marca uma distância definitiva quanto ao sujeito (Benjamin 2012). Mas se o original tem uma *aura* devido à sua unicidade e posição fixa topológica, a cópia pelo contrário

⁵ De acordo com Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível, o que se alterou foi a sua reprodução através de meios mecanizados e técnicos: “a reprodução técnica da obra de arte é algo de novo que se vai impondo, intermitentemente na história, em fases muito distanciadas umas das outras, mas com crescente intensidade” (Benjamin 2012, 63).

não tem lugar e, portanto, é ahistórica, sendo desde o seu início uma multiplicidade potencial. A reprodução (...) transporta a obra de arte para redes de circulação topologicamente indeterminadas. Mas se a diferença entre o original e a cópia é apenas topológica — se apenas existe uma diferença entre um contexto aurático fechado, fixo, marcado, e um espaço aberto, sem marcas e profano de circulação anónima massiva — então não se trata apenas de uma operação de deslocação e desterritorialização do original, mas também uma operação de realocação e reterritorialização da cópia (Groys 2009, 3).

A fotografia e, sobretudo, o cinema servem a Walter Benjamin como exemplo de uma arte não aurática. No entanto, para Susan Sontag, as qualidades de presença e de autenticidade existem também através de uma relocalização da fotografia nos espaços da arte:

Benjamin pensava que uma fotografia, sendo um objecto reproduzido mecanicamente, não podia ter uma presença genuína. Poder-se-ia argumentar, contudo, que a própria situação que hoje determina o gosto fotográfico, a sua exibição em museus e galerias, revelou que as fotografias possuem uma espécie de autenticidade. Mais ainda, que embora nenhuma fotografia seja um original no sentido em que uma pintura o é sempre, há uma grande diferença qualitativa entre aquilo a que podemos chamar originais (....) e gerações subsequentes da mesma fotografia (Sontag 2012, 138).

Partindo identicamente desta convocação da exibição museológica, Boris Groys afirma que a instalação de arte contemporânea opera justamente como um reverso da reprodução:

A instalação extrai uma cópia do suposto espaço aberto e sem marcas da circulação anónima e a coloca — mesmo que apenas temporariamente — no contexto fixo, estável e fechado de um ‘aqui e agora’ topologicamente bem definido. Isto significa que todos os objectos dispostos numa instalação são originais, mesmo quando — ou precisamente quando — circulam como cópias fora da instalação (Groys 2009, 4).

Desta forma, os componentes de uma instalação são originais devido à sua inscrição topológica, na medida em que é necessário que o visitante aceda espacialmente à instalação para os ver, e embora esta possa ser formada por vários elementos e médiums, a matéria-prima que a constitui é sempre o próprio espaço: “A instalação é material por excelência, pois é espacial. Estar no espaço é a melhor definição de ser material” (Groys 2009, 6, tradução livre). Desta forma, a principal característica da instalação está numa acção transformante do espaço, convertendo-o em parte integrante da obra de arte: “Não é apenas constituída como um espaço em si; é uma criadora de espaço” (Bruno 2014, 101). A obra *Em Trabalho* é assim paradigmática deste atributo, uma vez que, enquanto instalação, mobiliza uma espacialidade que envolve o visitante, e que se

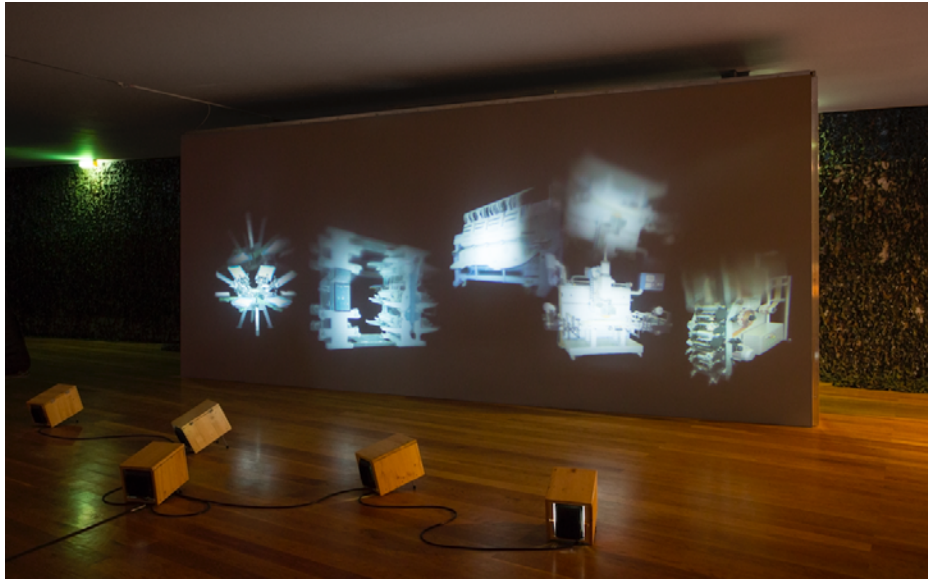


Imagem 3

Obra *Em Trabalho* (2017) de Renato Ferrão, apresentada na exposição THEM OR US!, um projecto de ficção científica social e política, exposição-instalação comissariada por Paulo Mendes, Galeria Municipal do Porto, 2017 | (c) Paulo Mendes Archive Studio / Rui Pinheiro.

Imagem 4

Exposição *Scenario* de Francisco Tropa, 54.^a Bienal de Veneza, em 2011, com curadoria de Sérgio Mah | (c) Teresa Santos e Pedro Tropa.

vê redobrada pela experiência da projecção das imagens que, de forma intrínseca, concede uma ambiência de sensação espacial.

Scenario de Francisco Tropa: Instalação e Apresentação

A instalação gera uma forma de espaço que difere da simples apresentação de uma escultura, na medida em que não se trata apenas de um objecto, mas de uma espacialidade feita para os visitantes entrarem e explorarem:

A instalação de arte cria uma situação na qual o espectador entra fisicamente, e insiste em que se olhe para ela como uma totalidade singular. A instalação de arte difere dos media tradicionais (...) na medida em que aborda o observador directamente como uma presença literal no espaço (Bishop 2011, 6).

Com base nesta espacialidade singular, a instalação concebida por Francisco Tropa convoca justamente na sua denominação, *Scenario*, a formação de um espaço que envolve um percurso expositivo que propicia vários pontos de vista “em profundidade e em altura, à esquerda e à direita, como um jogo de possíveis visões e significações que se vão revelando no tempo e no movimento, na *duração* do andar e do olhar do espectador” (Mah 2011, 24). Tal como afirma Françoise Parfait, uma projecção só se torna instalação quando o espaço é colocado em jogo pelo dispositivo, quando o “sentido de espaço” é levado em conta e reflectido pelos artistas: “a instalação (...) gera uma sensação de espaço no espectador (...). Este sentimento não nasce sobre o lugar, mas durante o percurso, nas relações e durações que o visitante experimenta” (Parfait 2001, 166, tradução livre). Neste sentido, de acordo com o curador da exposição, o visitante em *Scenario* desponta como figura que dá sentido ao dispositivo, pois a este cabe “completar o acto de expor, ou mais exactamente, o ciclo de expor. Deste modo, a experiência do espectador realiza-se mediante uma aproximação necessariamente espacial, *progressiva e premeditada*” (Mah 2011, 26). Na instalação criada por Tropa, a espacialidade assoma intrinsecamente representada na configuração da projecção, que se forma nesta colocação do espaço em jogo, transformando o visitante numa entidade simultaneamente dinamizadora e receptora, que se implica desta forma numa

prática intermitente de olhar que, a cada movimento, é inaugurado e perdido, desenrolando-se em encontros imprevisíveis que permitem ao espectador uma relação heterogénea com as imagens segundo vectores e trajectórias múltiplas. (Parfait 2001, 166)

No entanto, se estes visitantes realizam trajectórias virtualmente indefinidas, essa indeterminação pode também ser submetida a diferentes etapas pensadas pelo artista, dado que

essa cenografia, quando existe, implica o estabelecimento de um percurso que o espectador, na sua mobilidade, deve procurar seguir se quiser apreender o sentido e a totalidade da exposição que está a percorrer. (Zabunyan 2012)

Em termos históricos, *scenario* é a denominação dada ao libreto de uma ópera ou uma breve descrição preparatória das acções dos actores da *commedia dell'arte*. De acordo com Sérgio Mah, o *scenario* convocado nesta exposição de Tropa alude a um espaço em suspenso “*onde algo se passará*, o espaço do princípio, o espaço que antecede a noção de lugar. (...) a construção deste Scenario foi então pensada como uma alegoria do espaço fundador, a partir do qual o homem desperta e olha com espanto para a natureza” (Mah 2011, 22). A cena teatral, tal como a cena pictórica, baseiam-se na unificação do espaço da representação, numa profundidade imaginária além da superfície real que é realizada por um corte entre o lugar da acção e o lugar da visão definido pelo *proscénio*⁶:

o estabelecimento de uma barreira intransitável, ainda que invisível e imaterial, entre o proscénio — o espaço de acção — e a *cavae* — o espaço da visão — condiciona a estrutura projectiva da representação que dá à cena uma profundidade aparente e, portanto, abre-a ao desdobramento e ao movimento de figuras por meio de toda uma gama de procedimentos ilusionistas. (Michaud 2016, 19)

Segundo Philippe-Alain Michaud, as primeiras experiências de cinema, baseadas nesta profundidade fictícia, irão integrar justamente o modelo da teatralidade no seu dispositivo:

com a anulação da frontalidade, dos gestos estilizados, dos décors tipológicos frequentemente compostos por simples telas pintadas, ou seja, todos os procedimentos cénicos usuais no cinema dos primeiros tempos, não correspondiam a uma rejeição da teatralidade, mas à sua própria realização. (Michaud 2016, 22)

Embora o cinema e o teatro se inscrevam numa linhagem ligada ao *proscénio*, Erwin Panofsky afirma que a diferença entre os dois se deve sobretudo às condições formais de apreensão do espaço pelo sujeito e à posição que este ocupa nele:

No teatro, o espaço, entendido como espaço representado no palco e enquanto relação que liga o espectador ao espetáculo, é resolutamente estático. No cinema, por outro lado, se o espectador ocupa um lugar fixo é apenas no plano físico, e em nenhum caso como sujeito de uma experiência estética. Ele está constantemente em movimento, na medida

⁶ No antigo teatro grego e romano, o *proscénio* designa a zona do palco entre a cena e a orquestra, e no teatro moderno denomina a frente do palco junto à ribalta que se estende desde a boca de cena até ao fosso da orquestra.

em que o seu olho se identifica com a lente da câmara que muda sem parar de lugar e de direcção. (Michaud 2016, 25)

Tendo este enquadramento por base e prolongando-o à instalação de arte, Margaret Morse sustenta que tentar compreender o porquê de uma instalação ser teatral ou fílmica leva a uma elucidação maior sobre o que a distingue de outras artes mais ilusionistas:

Nas artes do proscénio (...) o espectador é cuidadosamente separado do campo a ser contemplado (...). O proscénio do teatro, na sua expressão mais idílica, a quarta parede, assim como o ecrã do filme dividem o aqui e o agora do espectador. (...) O visitante de uma instalação, por outro lado, é cercado por um espaço aqui e agora, encerrado dentro de uma construção que é fundada no espaço actual (não ilusionista). (Morse 1991, 156)

Segundo Morse, a instalação pode ser compreendida como parte de uma mudança maior nas formas da arte em direcção a *algo ao vivo* (“liveness”) que se iniciou na década de 1960, num campo que incluía *happenings*, performance, arte conceptual, *body art* ou *earth works*. Essas artes exploram o *plano de apresentação* (“plane of presentation”) num *aqui e agora* (“here and now”), relacionando-se com tensões entre a *apresentação* e a *representação*:

A arte no plano da apresentação pode ser contrastada com a arte como representação, uma evocação de ausências que foram o foco da exploração artística desde o Renascimento. A representação invoca coisas à parte de nós, usando a linguagem como uma janela para um outro mundo. (...) Outras técnicas [foram] desenvolvidas para suprimir o aqui e agora em que inevitavelmente recebemos as representações como, por exemplo, na separação do domínio da recepção por meio do proscénio, do enquadramento ou do ecrã. (Morse 1991, 156-157)

O elemento crucial de uma instalação está porém ausente de qualquer construção bidimensional, sendo construída como um *espaço-a-meio* (“the space-in-between”) que se realiza na “construção real de uma passagem para os corpos ou figuras no espaço e no tempo. (...) Assim, a instalação não é uma arte do proscénio” (Morse 1991, 153). Em *Scenario*, há uma contaminação entre o espaço do espectador e o espaço virtual da imagem pela acção da projecção lumínica da lanterna mágica, que convoca essa mesma dimensão “entre” fantasmagórica que está na base da instalação: “o espectador entra num completo *espaço-a-meio*, assumindo um itinerário, um papel num conjunto no qual as imagens se movem através de diferentes níveis ontológicos” (Morse 1991, 153). A própria luz projectada é um espaço intermediário, determinando-se de forma intrínseca neste lugar “entre”: uma projecção é sempre o movimento de um percurso no espaço de uma imagem, que se desmaterializa no feixe lumínico e se materializa numa superfície.

As imagens de *Scenario*, tal como as de *Em Trabalho*, inscrevem-se portanto naquilo que Jacques Aumont denomina por *imagens-luz*, em contraponto às *imagens-opacas*, que podemos tocar e que resultam da sua colocação num suporte de que se tornam inseparáveis. As *imagens-luz* emergem da presença fugitiva de uma luz sobre uma superfície, sendo imagens que são sempre pensadas como transitórias, como

se só estivessem ‘de passagem’, e como se tivessem uma *fonte* localizável (visível ou não). A imagem-luz, a imagem feita de luz, é recebida pelo seu espectador, não só como mais imaterial que a outra (o que é evidentemente uma fantasia, porque a luz não é nem mais nem menos material do que qualquer outro aspecto da matéria), mas como se fosse intrinsecamente dotada de uma dimensão temporal — muito simplesmente porque é quase impossível pensar a luz sem pensá-la no tempo (a luz não é um estado, mas um processo). (Aumont 2011, 83)

Este pensamento em tempo que advém da dimensão temporal da luz emerge identicamente em *Scenario* pela relação que a exposição estabelece entre o espaço, o tempo e a sombra dos objectos. A obra interpela assim a noção de que a projecção possibilita uma experimentação desse fluxo temporal e duracional, não apenas como “um fenómeno externo, mas também interno. (...) Esse espaço de projecção pode nos fazer retornar à passagem mais fundamental do tempo, que é basicamente uma passagem de luz” (Bruno 2014, 117, tradução livre). Por outro lado, a disposição espacial desta instalação que propicia uma aproximação corporal do visitante aos dispositivos, suscita uma igual experiência de *aqui e agora*. Desta forma, *Scenario* inscreve esse mesmo carácter de *apresentação* directa da projecção, que também parece ecoar no mesmo interesse de Renato Ferrão pela natureza produtora e não reprodutora da projecção.

Conclusão

Ao convocar as dimensões contemporâneas da fantasmagoria, Tom Gunning afirma que particularidades como

a natureza da percepção, as bases materiais das obras de arte, o papel da ilusão, o estímulo dos sentidos, a convergência entre realismo e fantasia — estas questões tão claramente colocadas pela Fantasmagoria, não apenas representam questões essenciais da epistemologia moderna, mas também questões que artistas e obras de arte questionam com crescente frequência à medida que avançamos no século XXI. (Gunning 2004, 5)

As obras de Ferrão e Tropa abordam estas características definidas por Gunning, ampliando-as a uma reflexão sobre a mobilização do espaço virtual na instalação de arte — e da fantasmagoria enquanto desdobramento de uma realidade do passado que age no presente —, radicando num pensamento sobre a imagem na contemporaneidade técnica

e, mais amplamente, acerca de elementos como a projecção, a obsolescência, a aura, a reprodução, a materialidade e a imaterialidade, a representação e a apresentação.

Partindo de um estado em potência fantasmagórica que existe entre o virtual e o actual, as duas instalações propõem uma visão empírica que se desdobra numa visão onírica, que se realiza numa abordagem às consequências técnicas e imaginárias desse acto da projecção enquanto “fenómeno luminoso de transporte de uma imagem de um lugar para outro” (Païni 1997). Ao convocarem os princípios tecnológicos de outros tempos, estas obras relacionam-se igualmente com o que Rosalind Krauss afirmou acerca da capacidade dos artistas em libertarem um potencial oculto quando adoptam uma tecnologia antiga:

Benjamin acreditava que, aquando do nascimento de uma dada forma social ou processo tecnológico, a dimensão utópica estava presente e, além disso, é precisamente no momento da obsolescência dessa tecnologia que ela mais uma vez liberta essa dimensão, como o último brilho de uma estrela moribunda (Krauss 1999, 41).

Nota

Todas as tradução de textos consultados no original são da responsabilidade do autor.

Bibliografia

- Aumont, Jacques. 2014. *A Imagem — Olhar, Matéria, Presença*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Banda, Daniel e José Moure. 2012. *Avant le cinéma, l'œil et l'image*. Paris: Armand Colin.
- Barthes, Roland. 2013. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Belting, Hans. 2014. *Antropologia da Imagem — Para uma Ciência da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Benjamin, Walter. 2019. *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 2012. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Burchill, Louise. 2009. “Jacques Derrida”. In *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, 164-178. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Bruno, Giuliana. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques e Bernard Stiegler. 1996. *Échographies de la télévision*. Paris: Éditions Galilée.
- Doane, Mary Ann. 2007. “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”. *Differences* 18, nº 1: 128-152. <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-025>.
- Zabunyan, Dork. 2012. “Du Cinéma au Cinéma Exposé: Un Détour par la Télévision”. <https://www.debordements.fr/Du-cinema-au-cinema-expose-un-detour-par-la-television>
- Elsaesser, Thomas. 2016. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Huhtamo, Erkki. 1997. “From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes toward an Archaeology of the Media”. *Leonardo* 30, nº 3: 221-24. <https://doi.org/10.2307/1576453>.
- Fernandes, Manuel Luís Bogalheiro Rocha. 2016. “Materialidade e Tecnicidade: Investigação sobre a objectualidade técnica”. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/20608>.
- Gunning, Tom. 2004. “Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters”. https://digitalvideodesign.weebly.com/uploads/1/1/7/2/11722228/_phantasmagoria-tom_gunning.pdf

- Gunning, Tom. 2007. "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision". *Grey Room* 26: 94-127. <https://doi.org/10.1162/grey.2007.1.26.94>.
- Groys, Boris. 2011. "La topología del arte contemporáneo". (blogue), 22 de abril de 2020. <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- Manoni, Laurent, Campagnoni, Donata Pesenti. 2009. *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*. Paris: La Martinière, La Cinémathèque Française.
- Krauss, Rosalind. 1999. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson.
- Machado, Arlindo. 2001. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: EDUSUP.
- Mah, Sérgio, ed. 2011. *Scenário: Francisco Tropa*. Lisboa: Ministério da Cultura — Direcção-Geral das Artes / Bienal de Veneza.
- Michaud, Philippe-Alain. 2016. *Sur le Film*. Paris: Éditions Macula.
- Morin, Edgar. 1970. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Edições Moraes.
- Morse, Margaret. 1999. "Video installation Art: The Body, the image, and the Space-in-Between". In *Illuminating Video — The Essential Guide to Video Art*, 153-167. New York: Aperture/BAVC.
- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo: un Art Contemporain*. Paris: Éditions du Regard.
- Peters, John Durham. 2016. "Obsolescence in the Digital Era". 11 de abril de 2020. <http://cosmologicsmagazine.com/john-durham-peters-obsolescence-in-the-digital-era/>
- Païni, Dominique. 1997. "Faut-Il en Finir Avec la Projection". In *Projections : les transports de l'image*, 163-165. Paris: Hazan — Le Fresnoy — AFAA.
- Sontag, Susan. 2015. *Ensaïos sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Trachtenberg, Alan, ed. 2013. *Ensaïos sobre Fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Vohoang, Fabrice Nam. 2011. "Le 19e Siècle et La Fantasmagorie du Cinéma: Image Spectacle, Tems Hanté et Vampire Cinématographique" PhD diss., Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/4243/1/M12155.pdf>.

Nota biográfica

Doutoranda em *Arts et Sciences d'Art e Ciências da Comunicação* pela Université Paris 1 — Panthéon Sorbonne (Paris) e na FCSH-Universidade Nova de Lisboa, enquanto bolseira da FCT — Fundação para a Ciência e para a Tecnologia. É membro do Instituto de Comunicação da NOVA — (ICNOVA). Desenvolve uma investigação sobre as relações entre arte e cinema no contexto da arte contemporânea portuguesa. Tem programado ciclos de filmes de artistas e cinema experimental, como o *Out Off Nature* (Arsenal — Institut für Film und Videokunst — Berlim, 2019), *Under the Ground* (Galerias Municipais de Lisboa, 2020), *Ecologicity Sessions* (Cripta747 — Turim, 2021), entre outros.

ORCID iD

[0000-0001-9930-7472](https://orcid.org/0000-0001-9930-7472)

CV

[FA19-514A-1E45](#)

Morada institucional

ICNOVA — Colégio Almada Negreiros.
Campus de Campolide, Gab. 348.

Morada postal

Av. de Berna, 26 C. 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2020-05-05

Aceite Accepted: 2020-07-06

DOI <https://doi.org/10.34619/r2jv-r902>

Photographic Encounters with (In)visible Mothers in Roland Barthes' Camera Lucida, W. G. Sebald's Austerlitz and Erri de Luca's Non ora, Non qui

Encontros Fotográficos entre as Mães (In) visíveis em Camera Lucida de Roland Barthes, Austerlitz de W. G. Sebald e Non ora, non qui de Erri de Luca

GIANMARCO BOCCHI

University of Toronto, Centre for Comparative Literature
gianmarco.bocchi@mail.utoronto.ca

Abstract

This article deals with three literary texts by Roland Barthes, W. G. Sebald and Erri De Luca, linked with each other thanks to the employment of photography in relation to the image of the mother. Yet, the ways in which each author negotiates with the mother-son photographic encounter are diverse: while in Barthes the photograph of his mother is substituted by the one of another woman, Nadar's mother, in Sebald the photograph is physically printed on the page and interspersed within the literary narration; finally, in De Luca the photograph is depicted only verbally. On the one hand, photography seems to be the right medium to use in order for the process of recollection to be fulfilled; on the other hand, its employment problematizes some of the medium's characteristics. Indexicality, materiality, and the relationship that the act of viewing establishes between the self and the other, as in such encounters, for instance, "the image becomes

a subject and the subject becomes an image” (Cadava 2009, 9), are indeed put under scrutiny. The distance between the narrators and their mothers is not uniquely temporal (the former are always older than the latter, who are mainly framed as young girls, thus deprived of their motherhood, and deceased at the moment of the narrators’ recollection) but also spatial. Photography, and its usage within verbal narrations, creates in fact a separation—both ideological and material—between the space of the viewer and that of the viewed. In sum, the comparison among these texts promotes a reconsideration of the ontology of the photographic medium, in particular of its presence/absence dichotomy, as “a photograph is always invisible” (Barthes 1980, 18), and a re-contextualization of the space/time units, among other issues.

Keywords

Photography|mother-son|absence|memory|temporality

Resumo

Este artigo lida com textos literários de Roland Barthes, W. G. Sebald e Erri De Luca, conectados entre si graças ao uso da fotografia em relação a imagem da mãe. As formas com que cada autor negocia o encontro fotográfico entre mãe e filho são diversas: enquanto em Barthes a fotografia da sua mãe é substituída por uma de outra mulher, a mãe de Nadar, em Sebald, a fotografia está fisicamente impressa na página intercalada com o corpo do texto literário; finalmente, em De Luca, a fotografia só é representada verbalmente. Por um lado, a fotografia parece ser o meio correto para completar o processo de recordação; por outro lado, o seu uso problematiza algumas características do medium. Indexicalidade, materialidade e a relação na qual o ato de ver se constrói entre o eu e o outro, nestes encontros, cujos “a imagem se torna um sujeito e o sujeito se torna uma imagem” (Cadava, 9), são de facto colocados sob escrutínio. A distância entre os narradores e suas mães não é unicamente temporal (eles são sempre mais velhos que elas, normalmente apresentadas como jovens raparigas, destarte desprovidas da sua maternidade e mortas no momento da recordação dos narradores), mas também espacial. A Fotografia e o seu uso em narrativas verbais criam, portanto, uma separação — tanto ideológica como material — entre o espaço do visualizador e o que é visualizado.

Em suma, a comparação entre esses textos promove uma reconsideração da ontologia do meio fotográfico, em particular da sua dicotomia de presença/ausência, uma vez que “a fotografia é sempre invisível” (Barthes, 18) e a uma recontextualização das unidades de espaço/tempo, entre outras questões.

Palavras-chave

Fotografia | mãe-filho | ausência | memória | temporalidade

Introduction

“It is said that mothers do not have age,” (1989, 15)¹ affirms De Luca’s narrator in *Non ora, non qui* (*Not here, not now*) whilst looking at a photograph of his mother. When considered in its biological and representational forms (i.e., photographic, cinematic or literary), the mother-son bond complicates the linear structure of time and opens up confusion in discerning between presence and absence (Marder 2012), life and death, together with a difficulty in determining the processes that guide memory. With this premise, this paper seeks to highlight and problematize some of these theoretical concerns by focusing on three encounters with the mother in Roland Barthes’ *Camera Lucida*, W.G. Sebald’s *Austerlitz* and the aforementioned *Non ora, non qui* by Erri De Luca.² What these works have in common, apart from the centrality of the mother, is the crucial involvement of photography in such encounters that also pre-empts any criticism on the arbitrariness of these texts’ selection, and thus on the validity of this research. Whether formally embedded in the text (*Austerlitz*) or figuratively described by the narrator (*Non ora, non qui*), or even thematically prominent but formally replaced with another image as in Barthes’ case of Nadar’s snapshot,³ photography stands for an umbilical cord that connects and also separates the mothers and their sons. Moreover, despite their apparent distance in terms of cultural traditions (French, German and Italian) these authors’ works have been written very close to one another, as the temporal span between *Camera Lucida* (1980) and the other two texts (*Austerlitz* 2001 and *Non ora, non qui* 2003) does not exceed twenty years. Also, it seems that both Sebald

¹ “Si dice che le mamme non abbiano età”. Due to the absence of official English translations, all the in-text quotations from *Non ora, non qui* will be translated from Italian to English by me whereas the original in Italian will be provided in the footnotes.

² Far from being the only ones that employ the photograph of the mother as a trope, these texts have been chosen as three examples where such topic stands out.

³ Barthes integrates his mother’s portrait with a photograph by Nadar depicting a woman. The photograph provided with a caption saying, ‘The artist’s mother (or wife).’ With this deliberate choice Barthes, according to Hausteijn, “enhances the portrait’s fine, melancholic, eroticism” (2012, 137).

and De Luca read and were influenced by Barthes: the former's works have been frequently compared to Barthes', as they notably engage with some of the French critic's theories; the latter published the short pamphlet *La Parola Contraria* ('Contrary Word,' in English), which critics link to Barthes' *Writing Degree Zero* for its focus on semantics opposed to Barthes' on linguistics. Throughout this paper, I will pursue the anxiety for the encounter with the mother's image by questioning when and how the narrators find the photographs of their mothers and the implications of their discoveries for the exclusion or inclusion of photography in the narrative and how the in-between reality that the photograph creates affects the way in which presence and absence are conceived. Moreover, both in the close and comparative reading of the texts, I will examine elements that will respond to the following questions (among others): Do the written descriptions of the photographs help or hinder our understanding of the image? As the mothers at the time when their photographs in question were taken, are always younger than the sons as they view the portraits, what does this display about the encounter itself and the temporal schema of the books suggest? Is the connection with the maternal image that the son struggled to achieve always fulfilling?

Roland Barthes' *Camera Lucida*: Searching for Henriette Barthes

Camera Lucida is the last book by Roland Barthes, published during his lifetime (in 1980, the year of the author's death). It is considered a theoretical work about photography, as it includes concepts such as *studium* and *punctum* together with other speculative reflections on the photographic medium. Barthes combines them with pictures by famous photographers such as Nadar and Kertész, non-famous ones, and two by unknown photographers. Yet it also contains a personal excursus on a photograph coming from his private life that he names Winter Garden Photograph, which also complicates the work's categorization. The image follows a quest for a photograph that could grasp the essence of the writer's mother—or his mother's *true being* as displayed in *Camera Lucida*—and that would matter only for him. He begins a journey through tactile memories and smells, "I can waken in myself the rumpled softness of her crêpe de Chine and the perfume of her rice powder" (Barthes 1980, 65) that makes it a truly multi-sensorial experience. It is important to note that this process of recollection that Barthes undertakes is posterior to his mother's death, an event that unforgettably marked the writer's life: "one November evening shortly after my mother's death, I was going through some photographs. I had no hope of 'finding' her. [...] No, what I wanted [...] was 'to write a little compilation about her, just for myself'" (Ibid, 63). Although Barthes is looking for a recent photograph of his mother, he ends up picking an old one and he gives the readers the following description of it: "[...] the photograph just managed to show two children standing together at the end of a little wooden bridge in a glassed-in conservatory, what was called a Winter Garden in those days. My mother was five at the time (1898), her brother seven" (Ibid, 67). The (unexpected) certainty of the ages/dates that Barthes

provides is surely meaningful: as these details can only be retrieved through a physical proximity to the photograph (that information must have been written on it, probably in the back), their addition, therefore, aims to prove both Barthes' possession of the photographic document and, more importantly, its existence. However, the photograph in question is not printed in the book. Alongside its large description, in fact, Barthes decides—provocatively yet consciously—to add a photograph of someone else's mother, i.e. Nadar's (Image 1).



Image 1

Nadar: The Artist's Mother
(or wife), 1890 | (c) *Camera Lucida*
(Roland Barthes 1980, 68).

The addition of the photograph of Nadar's mother is very interesting: on the one hand, it reveals Barthes's need of somehow filling a psychological and material void by materializing the photograph of *a* mother; on the other hand, it further complicates the concept of indexicality of photography, the quasi-haptic relationship between the photographed and the photograph, which proves that what is photographed has been there. In *Camera Lucida*, Barthes' verbal description of the Winter Garden photograph intermingled with Nadar's photograph not only displays the lack of an indexical referent, but it also shows how such absence has been overcome (or better, aims to be overcome) with the creation of a new referent, Nadar's mother's photograph. Because of this photographic substitution and because the mother is younger than the writer, which is what

prevented him from recognizing her, as she is a girl that he never knew, it is likely appropriate to define the encounter between the writer and his mother as utopic.⁴ Apart from the utopian nature, which is easily intelligible and stems from the temporal impossibility of the encounter, as both present and past come into play in the trajectory of photo-viewing, the meeting is also very vague because of the faded description Barthes is giving us. The only thing that allows Barthes to recognize his mother are her lineaments: “I never recognized her except in fragments” (Ibid, 65). Can we as readers really picture the Winter Garden Photograph? Critics have debated this: on the one hand, some claim that “Barthes describes the photograph in detail, both its physical attributes and its image” (Batchen 2009, 13), while on the other hand, others—like Elkins—argue that “If I take my eyes off that face, and look instead at the things crowded around it, then I see almost nothing, because Barthes doesn’t give me anything to imagine. A bit of railing on a wooden bridge; his mother ‘holding one finger in the other hand, as children often do; a plant or two” (2011, 91). Whichever of these positions we want to support, I would argue that it seems as though Barthes deprives the WGP⁵ of any physical elements. What he is showing (though only verbally) is a common picture of a young girl, whose relevance makes sense only for him,⁶ as he claims in *Camera Lucida* (Barthes 1980, 73). Throughout his book one gets to know some details about Barthes’ relationship with his mother, such as their limited communication, but there is little information that can help to reconstruct Henriette Barthes’ portrait. In sum, what lies behind the writer’s choice to devote so many pages to such a personal element?

The importance of this photograph lies in its indefiniteness. Certainly, we, as readers, are not able to see it (and its verbal description does not help us to visualize the picture); but the WGP demonstrates the challenging nature of interpreting the text, which is missing the image that it talks about, as well as the relevance of the image (or its absence). Ultimately, its evocation brings to the fore the photographic process itself. The WGP is a barthesian punctum, yet clearly an invisible one in this case, but still profoundly linked to the author’s most intimate sphere. This photograph, as *punctum*, breaks the rule between life and death, representation and reality, as it locates its subject (Barthes’ mother) “in a time that is neither a present nor a buried past. The past is still a vivid reality because photography actualizes it in its own physical identity” (Taminiaux 2009, 134). Moreover, not only does photography prove that someone did exist in the past (*has been there*), by making the dead coming back (*still is*), but it subverts the situation by making those who are “alive always dead without being dead” (Cadava and Cortés-Rocca 2009, 125). *Camera Lucida*

⁴ For more information about the utopic aspect of Roland Barthes’ *Camera Lucida*, specifically in relation to the encounter with the mother please see J. Derrida, “The Deaths of Roland Barthes” in Hugh J. Silverman (ed.), *Philosophy and Non-Philosophy Since Merleau-Ponty*.

⁵ From now on, for the sake of readability, I will abbreviate Winter Garden Photograph as WGP.

⁶ This idea comes back from a previous theorization of the writer on the connotative and denotative nature of photography contained in “The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills” in *Image, Music, Text*.

is dominated, with the insertion of the WGP—or at least its verbal representation—by a fluctuation, which derives from an overlap of timeframes: we are told about the photograph of the mother when she was five years old, which has been recovered in the present by her son who “gradually mov(es) back in time with her” (Barthes 1980, 67). In *Camera Lucida* the photographic encounter is anticipated by the reconstructions of the last moments of Henriette’s life when Barthes, her son, was taking care of her, becoming a kind of parent for the woman. By doing this, it subverts the conventional mother-son bond, where the former is typically appointed with a privileged role. Despite the fact that with the WGP a switch of positions can undoubtedly be traced, what struck the attention the most is the closure of the life cycle with the figure of the mother depicted as a child in multiple instances: in the present, because of her illness; in the past, because of her age. Furthermore, such photographic encounter includes the time of the future, as the writer is almost envisioning his death: “always contains this imperious sign of my future death” (Ibid, 97). Even though throughout the book the writer mentions more than once that the encounter with his mother triggers a final preparation towards his own death, “From now on I could no more than await my total, undialectical death” (Ibid, 72), the WGP does not function primarily as a foreshadow of death, neither Barthes’s (although it will be effectively his last work before his death) nor Barthes’ mother’s, as she is depicted in the photo as a young girl. On the contrary, it underlines a link between the two, which seems to overcome death and persist in time, as stated by Haustein: “Barthes’s text avoids nostalgic excursion into the past. While passionately seeking to recover something that has been lost it remains strangely attached to the present” (2012, 141). Undoubtedly, this movement back in time, which is the process Barthes is undertaking, represents a way of re-experiencing his mother’s suffering and death, “Of course, I was then losing her twice over, in her final fatigue and in her first photograph, for me the last” (Barthes 1980, 71), but it is also thanks to this moment that the writer is able to approximate her the most, though not as a being nor as an image because of the photograph’s substitution. The photograph in question can be characterized as Janus-faced because it resurrects the dead mother and makes the son see her again, and provokes anguish, as her restoration makes her son relive the pain for his mother’s ‘first’ death: “Barthes posits the WGP as both monster and his Ariadne” (Mavor 2007, 144).

***Austerlitz* by W. G. Sebald: The Partial Retrieval of the Mother’s Image**

Published in 2011, *Austerlitz* is probably the most well-known book by the German author W.G. Sebald. As much as the other texts such as *The Emigrants*, *The Rings of Saturn* and *Vertigo*, this too is dominated by a photographic bricolage that illustrates the verbal narration and also constitutes the set of the protagonist’s objects of memory. Photographs represent a way in which the main character, Austerlitz, who is also an amateur photographer, tries to make order out of his wavering memories, partially obliterated by personal, historical and political circumstances, which led him to sense a condition of

displacement from an early age. He lives with a foster family who adopted him after his natural parents are deported and who sends him at the age of twelve to a private school. However, the sense of displacement not only remains spatial, but pervades most of the aspects of Austerlitz's everyday life—for example, when he became aware of his real name, i.e. Jacques Austerlitz (instead of Dafyold Elias, the one he had always been using). The feeling of displacement reaches its acme only after many years when he suffers a serious breakdown and decides to begin a journey back in time to recover his identity through an exploration of his and his biological family's past. He will embark on a quest that will eventually bring him to discover why his parents had to abandon him and “even if we do not learn exactly how Austerlitz's mother was killed, (*he*) we do see, in detail, the places where tens of thousands were tortured and murdered” (Zilkosky 2006, 794). While on one hand the main narration is moving chronologically, on the other hand, “the style of the text disrupts this linearity. Meetings between Austerlitz and the narrator in particular appear to be taking place outside of temporal chronology” (Boese 2016, 110). This is because time, by following Austerlitz's point of view, is not linear at all. The protagonist shifts from a classic view of time, typical of the XVII century, and fosters a subjective conception of it, as “time, said Austerlitz in the observation room in Greenwich, was by far the most artificial of all our inventions” (Sebald 2001, 100). He goes further by affirming that time does not exist, but one can trace “only various spaces interlocking according to the rules of a higher form of stereometrics, between which the living and the dead can move back and forth as they like” (Ibid, 185). As previously seen with Barthes, the conception of time is at stake when dealing with photography, as multiple temporalities form, inform and transform differently the ways in which instances such as remembrance or anticipation are processed. Therefore, it ought not to surprise that also in Sebald's case this would be crucial.

Time implicates the concept of memory, which constitutes a cornerstone of *Austerlitz*. As displayed in the book, memories are latently present, but always hidden, which believe they have all been forgotten: “no sooner had I arrived in Prague than I found myself back among the scenes of my early childhood, every trace of which had been expunged from my memory for as long as I could recollect” (Ibid, 150). Memories only need to be evoked. It happens when they are triggered by something or someone whose connection is relevant for them to come out or simply when one thinks about them, as the moment when, at the railway station of London Liverpool street, Austerlitz visualizes himself in the waiting room of the railways station of Prague, which permits him to get closer to his childhood and, by extension, to his past. Yet, the passage where, in my opinion, the concretization of the aforementioned theorization of memory reaches its pinnacle comes when *Austerlitz* is travelling towards Cologne. It is during the journey that the memory of the places of the past comes back, first almost represented as a dream (not even as facts); then, thanks to the physical experience of travelling through it, the narrator is able to materialize these ‘dreams’ and make them emerge as if they were real:

As I gazed out, a distant memory came to me of a dream I often had both in the manse at Bala and later, a dream of a nameless land without borders and entirely overgrown by dark forests, which I had to cross without any idea where I was going, and it dawned upon me, said Austerlitz, that what I now saw going past outside the train was the original of the images that had haunted me for so many years. (Ibid, 224)

Austerlitz is not only aware of the presence of memories and of the processes that bring them forth, but he voluntarily sets a barrier against them, “as far as I was concerned the world ended in the late nineteenth century” (Ibid, 139). It is only by looking back and facing the past that he would be able to fill up, through the restoration of fragments, some of the blind spots that the temporal amnesia left behind: “I know beyond any doubt that these fragments of memory were part of my own life” (Ibid, 141). Similarly to what happens in Barthes’ *Camera Lucida*, where the writer tries to pull together pieces of memories of his mother, in *Austerlitz* too the protagonist is only able to uncoil the rhizomatic arrangement of his past through the reconstruction of fragments.

The concept of memory is linked together with that of representation, and thus photography. Both memory and photography, for instance, “share a common lack of the thing represented or remembered; this apparent lack is asserted again and again in writing and in images that testify to the force of the insistent ‘presence’ of absence in Sebald’s works” (Sears 2007, 211). As much as for memory, photography displays the removal of the thing that is in a photograph, which is now gone, from the space that the viewer occupies—as in the case with Barthes and his mother, for instance. Undoubtedly, photography plays an important role in this attempt of recovery. Not only is the protagonist an amateur photographer, as previously mentioned, who often goes out with his camera and knows how to develop the images that he takes, but more importantly, photographs constitute the visual counterpart of his fragmented memory: whether objects, outdoors, family album (like the one that belonged to Emyr Elias, the protagonist foster father, whose pages Austerlitz is leafing at the beginning of the narration), or hunted phantoms like Austerlitz’s mother’s, “an image that has no accurate corollary in his memory, but which still constitutes an object of desire that motivates the latter part of his narrative” (Ibid, 212). However, it is important to highlight that most of the photographs in *Austerlitz* depict buildings, therefore inanimate landscapes. This is probably due to the profession of the protagonist, who works as an architect, but it surely implies much more. Not only is that memory firstly triggered by buildings, but the lack of family portraits may also underline the difficulty of the familiar recovery. It is precisely a photograph of the natural mother, Agáta, that Austerlitz tries to retrieve, which occupies the second part of the book. The protagonist contacted his old nanny, Vera (*nomen omen*, as she is the only one who can recognize the *true* features of Austerlitz’s mother), because, as Darby conveys “he (the protagonist) sees nothing, except that sometimes, for a fraction of a second, he believes, he does recollect sense impressions, which, however,



Image 2
Footage from a German movie
| (c) *Austerlitz* (W. G. Sebald
2001, 251)

disappear when he attempts to capture them” (2013, 173). By following Vera’s descriptions of his mother, Austerlitz begins a quest for the photograph that almost follows the patterns of a legendary story, based on obstacles but always accomplished. The protagonist, in fact, does find the true photograph of his mother, but before his discovery he spots other two images that he misinterprets as his mother’s: a photograph of an actress (his mother’s occupation back then), and footage of a German movie (Image 2) where he traces a woman that he wrongly assumes to be his mother.

Both hypotheses are dismissed by Vera. The footage especially strikes the narrator, who uses it as a point of departure to discuss the veracity of the visual apparatus. The images were taken for a documentary used by Germans as propaganda to show an almost idyllic representation of a Bohemian village. Unable to decipher the images, Austerlitz has “the segment slowed down, hoping in this way to catch a glimpse of his mother. In a sense, he attempts to transform the medium of film into something resembling photography, slowing the moving frames into isolated still shots” (Kempinski 2007, 465). By doing this, he also echoes Barthes and his works on the distinction between cinematic and photographic time. Only the third attempt turns out to be effective because in the photograph that Vera finds in the archives, she “recognize(s) Agáta as she had then been” (Sebald 2001, 253). Despite the fact that we, as readers, are provided with the photograph of Agáta (Image 3), Austerlitz does not spend much time on it; moreover, the image depicts a young girl that is an “anonymous actress” (Ibid, 253). As stated by Masschelein, “The ultimate discovery of his mother’s face turns out to be an anticlimax. It does not put an end to his journey. After this, the quest turns to his father and the lost beloved, Marie de Verneuil” (2007, 377). While on the one hand the recuperation of the photograph of the mother has been fulfilled, on the other, such photographic encounter barely moved Austerlitz, who not only was unable to recognize his mother, but who also had to seek someone else’s assistance (Vera’s) in order to accomplish his

goal. A considerable portion of this book, as for the second part of Barthes' *Camera Lucida*, is focused on a maternal photograph (its description in Barthes, its recollection in Sebald), and again, it seems as if both texts convey a certain disappointment at the end. How can we explain this choice? Is it because Austerlitz doubts its truthfulness, as the other two photographs were 'false' representations? Is it because he does not fully trust his memory? I tend to think that he is discouraged both by the photographic medium, by memory, and, I would add, by the in-between space that the medium (together with its act of viewing) creates, as endorsed by Katherine Fry, who affirms that Austerlitz's "interaction with photography, far from achieving the messianic fusion of past and present [...], produces a *heterotopia*, a site of incapacitating difference in which Austerlitz approximates himself to the past without being able to make meaning out of what he sees" (2018, 139-140).



Image 3
Austerlitz's mother,
Agáta | (c) Austerlitz (W. G.
Sebald 2001, 253)

De Luca: The Incommunicability of Photography in *Non ora, non qui*

Non ora, non qui is the first work published in 1989 by Erri De Luca, an Italian journalist, poet, translator and writer born in 1950 in Naples. The book represents an important starting point when considering De Luca's fictional narratives. Not only does the text encapsulate themes that can be found throughout the writer's production, such as loneliness, unhappiness and misery after World War II, but it also establishes a dialogue with visual arts, in particular photography. The discovery of the narrator's mother's photograph is what awakens the protagonist's memory, as "the visual element triggers the memory of the smell of winter Sunday, which collapses the boundaries between reality

and fiction” (Spunta 2001, 393). The story is set in Naples and it is built around two different temporalities: the present of the narrator, already in his sixties, who is looking at photographs taken by his father years ago, and his past, evoked by one of those pictures (his mother’s), when he was a young, seven-year-old child. As for Barthes’ and Sebald’s cases, previously analyzed, the mothers are deceased at the time when this photographic remembrance happens; plus, like in Barthes, the narrator is certain about the age of the photographed subject(s), but he does not give any account on how this is so. The readers, though, are informed that the family was living in a humble, Second World War-era neighbourhood in Naples, profusely pervaded by starvation, bad smells, and working-class dialects, and that the protagonist/narrator was suffering from stuttering. In spite of the fragmentary composition of the text, which well mirrors the disjointed structure of memory, the narrator’s remembrance turns out to be clear-headed, truthful and thoroughly organized, for instance “each section presents a clear snapshot, a complete and coherent picture, which at the same time is linked to the previous and the following one through strong thematic and structural coherence, building a kind of photographic album” (Ibid, 387).

The character of the mother appears promptly in the text when the narrator is recalling the story of a yellow ball that he used to play with in his childhood. The first impression we get from the narrator’s description of his mother is one of submission: “her voice used to govern my breath and stop it as soon as her tone rose”⁷ (De Luca 1989, 9). Additionally, by following the narrator’s recount of past events, the existence of a problematic relationship between the two grows more evident, both because of their incommunicability, “You were no longer speaking to me, you were not telling me what was going on [...] You used to say that I changed, I remember you telling this to dad by enumerating (*my*) physical transformations in order to demonstrate the others”⁸ (Ibid, 75), and tension, “once, as exasperation for my deficiency you accused me of stuttering on purpose”⁹ (Ibid, 20). It is interesting to notice how the mother’s depiction in the verbal narration substantially differs from the one brought up by the photographic encounter, which conversely, seems to reveal the narrator’s attempt to heal the pain caused by the mother by rewriting—albeit melancholically—the past.

The narrator comes across a photograph depicting a scene of everyday life, which acquires a personal value when he zooms in, through a quasi-cinematic procedure, on the faces of those who were passing-by: “I look at the photograph. I am not surprised about how it is enlarging and of the details that I can grasp”¹⁰ (Ibid 1989, 14). Staring at the photograph and posing his attention on its details, he eventually recognizes the face

⁷ “la sua voce governava il mio respiro e lo fermava appena alzava anche di poco il tono”.

⁸ “Non mi parlavi più, non mi dicevi le cose che succedevano [...] Dicevi che ero cambiato, te lo sentivo ripetere anche a papà nominando le trasformazioni fisiche per dimostrare anche le altre”.

⁹ “Una volta, per esasperazione verso il mio difetto mi accusasti di balbettare ad arte”.

¹⁰ “Guardo la fotografia. Non mi stupisco di come si vada ingrandendo e dei particolari che riesco a cogliere”.

of one woman that he identifies as his mother, “I examine with my eyes people’s faces, among them yours”¹¹ (Ibid, 15). The peculiarity of the narrator’s mother is her age, as she is stuck in time at the age of thirty, “how old are you in this winter? Presumably half as old as I am, you are in your thirties”¹² (Ibid, 16), whereas the narrator is in his sixties. The shift of the mother and son’s age not only “allows a reversal of roles, which puts the son in a speaking position and the mother in a listening one” (2001, 389), as stated by Spunta in “A balanced displacement,” but also, it highlights an epistemological change, which brings consequences in terms of the linearity of time and position of power, as I will underline in the upcoming and last section. By following the composition of his mother’s photograph, the narrator is almost becoming part of it: he imagines himself catapulted inside of a bus, that is present in the snapshot, and he makes up a hypothetical and parallel narrative by thinking about what would happen in the case he could get off that bus and meet his mother:

Now in the photograph that stops us I would get off at this stop. I would meet you by crossing the street. It would be possible to have a continuation. I would come to give you my arm. What would we do? We would comprehend. By walking arm in arm with each other we would comprehend all our life. We would see it in the separations that had not weakened the affection, in the returns that did not strengthen it either”¹³ (De Luca 1989, 51-52).

The scene is pervaded by a dynamism typical of the cinematic medium made possible by the verbal narration, and it problematizes the static nature of photography as much as it happens, for instance, in ‘Las Babas del Diablo’ (Blow Up) by Julio Cortázar.¹⁴ However, the gaze of the mother, corresponded to by the son’s, is compared to the pictorial “that follow[s] the spectator anywhere s/he is moving. This is for me now: you look and I have the impression to be seen”¹⁵ (De Luca 1989, 18). De Luca is playing with the static and dynamic nature of both media by integrating them in the verbal narration. The epiphanic encounter between the narrator and his mother is marked by a match of gazes, which creates a scene that is mystic thanks to the introduction of the light

¹¹ “Perlustro con occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo, mamma”.

¹² “Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta”.

¹³ “Ora nella fotografia che ci ferma io potrei scendere a questa fermata. Ti verrei incontro attraverso la strada. Potremmo ancora avere un seguito. Verrei a darti il braccio. Cosa faremmo? Noi capiremmo. Sottobraccio capiremmo tutta la nostra vita. La vedremmo nelle separazioni che non ci hanno indebolito l’affetto, nei ritorni che non ce l’hanno rinsaldato”.

¹⁴ Blow up by Julio Cortázar establishes a very dynamic relationship between the photographer and the photograph. When the photographer comes home and starts looking at the photograph he took, thanks to photographic close-ups, the image seems to be moving and revealing aspects that were hidden to him when he was taking it. The cinematic movement of the photograph makes possible his understanding (or at least it tries to make possible): “[...] when I saw the woman’s hand beginning to stir slowly, finger by finger. [...] The kid had ducked his head [...]; he had turned up the collar of his overcoat [...]. Now the woman was talking into his ear, and her hand opened again to lay itself against his cheekbone” (Cortázar 1995, 209).

¹⁵ “che seguono lo spettatore ovunque esso si sposti. È così per me adesso: tu guardi e io ho l’impressione di essere guardato”.

(possibly the flash of the camera). The addition of this particular interestingly recalls Barthes' acknowledgment of light in *Camera Lucida*, "light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed" (1980, 81); therefore, it sets an additional comparison among the two works:

I look at your face: you look. It is strange that on the street you are laying your eyes on something. You are looking at the bus. You moved from the sidewalk, but you keep your feet together, you are not trying to cross. It seems as if you were suddenly stopped. There are not cars coming. An intense light is filtering bright and dense — it might come from high clouds.¹⁶ (Ibid, 17)

The only element that impedes the encounter to be fulfilled is the presence of the bus window, which acts as separation between the two yet enables the narrator to fleetingly see his mother. The mirror sets the limit between the time of the narrator and that of the mother, and therefore it defines two temporalities that seek to reach each other but that cannot collide: "There is a window and you can't hear me not even if I scream. There is a window that protects you, there is a window in everyone's death"¹⁷ (Ibid, 90). In *Non ora, non qui* we find a continuous spatial and temporal fluctuation between the time of the narrator and the one of the mother, that independently carry on by following their natural flow: "We are stopped in a photograph, but you know what is going to happen because you moved forward. Otherwise, I know who you are, but not the after that you know. I know your name, you know my destiny. This is a strange condition"¹⁸ (Ibid, 44). Nevertheless, there is the addition of the crystallized time of the photograph, which is neither the mother's nor the narrator's; it is something in between that allows the other two temporalities to get closer. In sum, the (photographic) encounter between mother and son is only partial: the two are able to finally *communicate* probably for the first time after years. It happens in the idyllic world of the photograph that does not allow its realization both because of the window that circumscribes the space of the meeting, which keeps the distance between the two, and of the different temporal span, which impedes even a physical recognition between them: "You don't recognize me"¹⁹ (Ibid, 41). The narrator's approximation to his mother (or at least to her image) can be seen as a *memento mori*, as he sees her many times throughout the recollection of his memories: "I know that my death is coming. Others before me saw their mother coming without recognizing,

¹⁶ "Guardo la tua faccia: tu guardi. Strano che in strada tu posi lo sguardo su qualcosa. Stai fissando l'autobus. Sei già scesa dal marciapiede, ma tieni i piedi uniti, non stai cercando di attraversare. Sembra che ti sia fermata di colpo. Non ci sono vetture in arrivo. Una luce forte filtra bianca e densa, forse da nuvole alte".

¹⁷ "C'è un vetro e non mi puoi ascoltare neppure se grido. C'è un vetro a proteggerti, c'è un vetro nella morte di ciascuno".

¹⁸ "Siamo fermi nella fotografia, ma tu sai quello che sta per accadere perché tu hai proseguito oltre. Io invece so chi tu sei, ma non il seguito che conosci. Io so il tuo nome, tu sai il mio destino. È questa una strana condizione".

¹⁹ "Non mi riconosci".

they called her name, but maybe there was a window. [...] You warn me of this: you will come towards me, like you used to come towards my bed to turn off the light”²⁰ (Ibid, 45).

Conclusion

The three books that I took into account throughout this paper have much in common. Apart from the evident elements of time and distance, they share issues of memory, silence and cinematic movement. Memory is obviously the driving force at the base of any of these recoveries. Moreover, it is interesting to notice that in the case of *Austerlitz* and *Non ora, non qui* personal memory mingles with a collective one: in Sebald the protagonist is the emblem of “the catastrophe of modern European history, a history of war, violence, displacement, and destruction, of which the Holocaust is the ultimate manifestation” (Brockmeier 2008, 352); in De Luca’s, the narrator is likewise recalling one of the most difficult moments of his personal and Italian history. The aspect of silence connects *Non ora, non qui* with *Camera Lucida*, as the former “is nothing rather than a research of communication of a son with his mother (even though in the wrong time and space)” (Fabris 1994, 48). In the same way, Barthes affirms that he never “‘spoke’ to her, never ‘discoursed’ in her presence, for her; we supposed, without saying anything of the kind to each other” (Barthes 1980, 72). The photograph is the place where it is finally possible to voice that silenced contact between them. Moreover, there is the element of the moving image that links *Non ora, non qui* and *Austerlitz*: while the narrator of the first needs the photograph to be enlarged (through a quasi cinematic process) in order to distinguish its details, the protagonist of the second is misled by footage of a German movie.

Not only do the three texts depict stories of displacement in time (and space), but they also play with the idea of movement back and forth in time of the photographic medium and by doing this, they challenge Newtonian notions of linearity, chronology and sequentiality in favor of a more dynamic organization of memory. Photographic time is a non-time: it is a frozen moment tied both to present, past and future.²¹ As affirmed by Hughes referring to Barthes’ *Camera Lucida*, photography “preserves the living person whose death is captured in the future anterior, the will-have-been of the photograph. If photographs entomb the living, then, they also bring the dead to life” (2009, 197). This leap between different temporal instances is the characteristic that might have attracted the main characters of the three books and that moved their recollections of memories, which are, for the narrator of *Non ora, non qui*, “continually juxtaposed by metadiegetic

²⁰ “So che mi sta accadendo di morire. Altri prima di me videro la loro madre venire senza riconoscerli, la chiamarono per nome, ma forse c’era un vetro. [...] Mi avvisi di questo: verrai verso di me, come venivi verso il lettino a spegnermi la luce”.

²¹ This same idea has been well explained by Walter Benjamin by employing the image by Paul Klee of the *Angelus Novus* “who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at. [...] His face is turned towards the past. He sees one single catastrophe, [...] but a storm [...] drives him irresistibly into the future, to which his back is turned” (1999, 257-258).

passages in present and even future tense, introducing a series of flashbacks and flash-forwards. In these moments the narrator returns to the initial time, [...] which allows him to ‘see’ the past”, and finally to address his mother” (Spunta 2001, 388).

The time deferral is the common starting point in the three books, but the way the encounters have been depicted and accomplished is different. While in De Luca the photograph is very well detailed, in Barthes it is only rapidly alluded to, and in Sebald it is not described at all, as claimed by Masschelein: *Austerlitz* “reveals the mother in a kind of ghostlike *clair-obscur*” (2007, 377). Hence, in the last two cases, the readers are not able to mentally envision the photograph that both have found; however, while Sebald inserted the image of the mother, Barthes does not allow the readers to materially see it, as the French writer decided not to embed it in the text. Whereas in *Camera Lucida* and *Non ora, non qui* the encounter is represented as an epiphany, in *Austerlitz* the climax that precedes the encounter does not find actualization, as Austerlitz does not focus his attention on the photograph and immediately moves away in search of his father’s past. The family albums where the protagonists find the photograph of their mothers (excluding *Austerlitz*), which are proof of closeness, and the power position of the age of the protagonists (as the mothers are always younger than the sons) can be seen as advantages. However, I would argue that the maternal encounters and, consequently, the recovery of the past, despite the protagonists’ burgeoning intentions, failed to be attained. By following this argument, I would support the idea of looking at these encounters as a confrontation with the self instead of son-mother’s (Hirsch 1997, 172). What is the object of these encounters, the mother or perhaps the son himself? The exact idea of recovering photographs of their mothers when they were young and not yet ‘mothers,’ thus, when recognizing them would not have been very feasible, also reveals a suspicion of a failure.

As photography is the tool that these authors use to recreate the mother-son relationship, it is necessary to scrutinize it: photography is probably the medium that puts us in contact with the past the most, and this is surely the reason why it was adopted by the three writers as a device for the mother-son encounters. For instance, “for Barthes the photograph exists only as a way to think about his mother; and, by extension, in Barthes’s account photographs are opportunities to meditate on such things as the passage of time and the modulations of memory, loss, and pain” (Elkins 2009, 175). Yet can we really lean on photographs? They slip away, and they are both “a pseudo-presence and a token of absence” (Sontag 1977, 16). When looking back at the encounters analyzed in this paper and at the dubious visibility of the mothers, it seems we cannot.

Bibliography

- Barthes, Roland. 1980. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York, NY: Hill and Wang.
- 1977. “The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills”. *Image, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. Hammersmith and London: Fontana Press.
- Batchen, Geoffrey. 2009. “Palinode: An introduction to Photography Degree Zero”. *Photography Degree Zero*, edited by Geoffrey Batchen, Cambridge and London: The MIT Press.
- Benjamin, Walter. 1999. ‘Theses on the Philosophy of History.’ In *Illuminations*, ed., Hannah Arendt. Trans. Harry Zorn. London: Pimlico.
- Boese, Stefanie. 2016. “Forever Just Occurring: Postwar Belatedness in W. G. Sebald’s Austerlitz.” *Journal of Modern Literature* 39, no. 4: 104-121. <https://muse.jhu.edu/article/631552>.
- Brockmeier, Jens. 2008. “Austerlitz’s Memory.” *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 6, no. 2: 347-367. <http://doi.org/10.1353/pan.0.0016>.
- Cadava, Eduardo and Cortés-Rocca Paola. 2009. ‘Notes on Love and Photography.’ In *Photography Degree Zero*, edited by Geoffrey Batchen, Cambridge and London: The MIT Press.
- Cortázar, Julio. 1995. ‘Blow-Up’ Trans. Paul Blackburn. In *The Short Story and Photography*, edited by Jane M. Rabb, 1880’s — 1980’s.
- Darby, David. 2013. ‘Stations, dark rooms and false worlds in W. G. Sebald’s Austerlitz.’ In *A literature of restitution*, edited by J. Baxter, V. Henitiuk and B. Hutchinson, Manchester University Press.
- De Luca, Erri. 1989. *Non ora, Non qui*. Milano: Feltrinelli.
- Derrida, Jacques. 1988. ‘The Deaths of Roland Barthes.’ In *Philosophy and Non Philosophy Since Merleau-Ponty*, edited by Hugh J. Silverman. Routledge.
- Elkins, James. 2011. *What Photography Is*. New York and London: Routledge.
- 2009. “What do we want picture to be?” *Photography Degree Zero*, edited by Geoffrey Batchen, Cambridge and London: The MIT Press.
- Fabris, Mariarosa. 1994. Review of *Non ora, non qui*, by Erri de Luca. *Italianistica*, vol. 2, no. 2, pp. 47-51. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v2i2p47-51>.
- Fry, Katie. 2018. “Lost Time and the Heterotopic Image in W. G. Sebald’s Austerlitz” *Mosaic: an interdisciplinary critical journal* 51, no. 1: 125-141. muse.jhu.edu/article/688067.
- Haustein, Katja. 2012. *Regarding Lost Time: Photography, Identity, and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes*. Cambridge: Legenda.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Hughes, Gordon. 2009. ‘Camera Lucida, circa 1980.’ In *Photography Degree Zero*, edited by Geoffrey Batchen, Cambridge and London: The MIT Press.
- Kempinski, Avi. 2007. ‘*Quel roman!* Sebald, Barthes, and the Pursuit of the Mother-Image.’ In *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, edited by Lise Patt and Christel Dillbohner. The Institute of Cultural Inquiry.
- Marder, Elissa. 2012. *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Fordham University Press.
- Masschelein, Anneleen. 2007. ‘Hand in Glove: Negative Indexicality in André Breton’s *Nadja* and W.G. Sebald’s *Austerlitz*.’ In *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, edited by Lise Patt and Christel Dillbohner, The Institute of Cultural Inquiry.
- Mavor, Carol. 2007. *Reading Boyishly. Roland Barthes, J. M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott*. Durham and London: Duke University Press.
- Sears, John. 2007. ‘Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald’s Prose.’ In *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, edited by Lise Patt and Christel Dillbohner. The Institute of Cultural Inquiry.
- Sebald, Winfried Georg. 2001. *Austerlitz*. New York: Random House.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York, NY: Picador.

- Spunta, Marina. 2001. "A balanced displacement: images of vision and silence in Erri De Luca's *Non ora, non qui*". *Forum Italicum* 35, no. 2: 383-402. <https://doi.org/10.1177/001458580103500206>.
- Taminiaux, Pierre. 2009. *The Paradox of Photography*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Zilcosky, John. 2006. "Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's 'Austerlitz'". *MLN* 121, no. 3: 679-698. <https://www.jstor.org/stable/3840763>.

Biographical note

Gianmarco Bocchi is a PhD candidate at the Centre for Comparative Literature, University of Toronto. His interests encompass intermedia studies, specifically photography and its employment in verbal narrations. His PhD research project focuses on theories of photography and narratology, in particular on issues of spatiality and (photographic) ekphrasis.

ORCID iD

[0000-0002-0325-0166](https://orcid.org/0000-0002-0325-0166)

Morada institucional

Isabel Bader Theatre, 3rd Floor, 93 Charles Street West, M5S 1K9, Toronto (Canada).

Received Recebido: 2020-05-31

Accepted Aceite: 2020-07-06

DOI <https://doi.org/10.34619/jrh1-r457>

O Fantasma da Teoria: o que significa “ver-através” de fotografias?

*The Ghost of Theory: what does it mean
“seeing-through” photographs?*

BENJAMIM PICADO

Universidade Federal Fluminense, Departamento
de Estudos Culturais e Mídia

jbpicado@hotmail.com

Resumo

Pretendo examinar o problema da “transparência” fotográfica, no quadro dos costumes das teorias da fotografia em estatuir para suas imagens o aspecto da “indexicalidade”: definida esta última como modalidade de significações enraizada no suposto de uma pura “causalidade do mundo natural”, caracterizo essas idéias como uma *fantasmagoria conceitual* persistente na história dessas teorias. Com este propósito, tento ilustrar estratégias para exorcizar esses espectros teóricos, através da correlação entre a significação fotográfica e certas instâncias de mediação conceitual da experiência perceptiva — com especial foco sobre a noção de *imaginação ficcional*, nas modalidades de ver que caracterizam a experiência da imagem (e a fotográfica, em especial), em autores como Kendall Walton.

Palavras-chave

Fotografia | transparência | indexicalidade | ver-através | Kendall Walton

Abstract

I intend to examine the problem of photographic “transparency”, in the context of customary ways in photography theories of stating the aspect of “indexicality” for its images: the latter being defined as a meaning modality

rooted in the assumption about pure “natural causality of natural worlds”, I characterize such ideas as a persisting *conceptual phantasmagoria* of these theories. For this purpose, I illustrate strategies for exorcising these theoretical spectra, through correlations between photographic significance and instances of conceptual mediation of perceptual experience — with special focus on the notion of *fictional imagination*, in the modalities of seeing characterizing the experience of the image (and the photographic one, in particular), by authors like Kendall Walton. Photography | transparency | indexicality | seeing-through | Kendall Walton

—
Keywords

Serão os índices espectros de um *a priori* das teorias da fotografia?

Proponho abordar esta espécie de *sombra discursiva* projetando-se sobre a extensa história de reflexões acerca do fenômeno da fotografia, *fantasmando-a* desde sua origem — a ponto de tornar muitas vezes quase impossível tematizá-la através de outros quadros de pressupostos: partindo dos enquadramentos que muitas destas teorias condicionaram para pensar a particularidade das tecnologias da reprodução visual, nas artes e na cultura da modernidade, esses discursos alegam uma experiência de excepcional *transitividade perceptiva* propiciada pelas manifestações dessa infra-estrutura material da produção visual da modernidade — seja nas práticas sociais que definem a circulação da fotografia ou nos sistemas de crenças que determinam o particular efeito de realismo que obtemos das mesmas.

Essa *fantasmagoria conceitual* das teorias da fotografia — cujos efeitos se fizeram sentir, ao menos por algum tempo, também nas teorias do cinema — se consubstancia fundamentalmente na alegação de qualidades tais como a da “indexicalidade” ou da “transparência” de sua significação (Dubois 1983; Schaeffer 1986; Walton 1984), propiciadas pelo caráter do “automatismo” ou da “imediaticidade” de sua filogênese¹ (Bazin 1945; Barthes 1961; Arnheim 1974; Scruton 1981): tais admissões decorrem da

¹ No uso que faço do termo “filogênese”, refiro-o às abordagens de certos ramos da psicologia e da pedagogia do desenvolvimento (por exemplo, em Piaget e Vigotsky), designando as características da criatura definidas como herança da espécie (filogenéticas), contrapostas àquelas que implicam a participação do indivíduo nas dinâmicas de reforço e condicionamento social da conduta (ontogenéticas). Uma vez transpostas para o debate sobre a fotografia, as teses que reforçam uma significação dessas imagens como derivadas da natureza de sua feitura se associam à filogênese, como aspecto de sua natural fisicalidade originária — ao passo que aquelas que inscrevem tal valor do realismo visual às dinâmicas *gestálticas* da mediação perceptiva, orientando padrões simbólicos de sua circulação social e cultural, seriam da ordem da ontogênese.

supostamente necessária clivagem entre diferentes gêneros de produção visual, por seu turno pautados pela “intencionalidade” ou “causalidade” de sua *arché* — designando os lugares culturais e axiológicos para a fruição e avaliação da pintura e do desenho, de um lado, e da fotografia e do cinema, de outro.

Pois bem, numa linha diversa daquela que sugere a tópica desse dossiê (o tema da fantasmagoria como dado perceptivo, possivelmente em razão da alegada “causalidade” que define a gênese dessas imagens), me interessa perguntar sobre a razão pela qual cremos que fotografias nos permitem, mui simplesmente, *ver coisas diretamente*: se admitimos a existência de ordens de entidades como fantasmas, espectros, espíritos e outros, na medida mesma de sua instanciação fotográfica (sem que discutamos artifícios fotográficos e estados intencionais que viabilizam tais possibilidades), há no suposto desta crença um atributo de “realismo” embutido em nossas inclinações perceptivas, em face de imagens fotográficas, em geral.

Cabe-nos, então, questionar se um tal suposto (que não deixa de ser obra de uma longa tradição de escritos que consolidou a teoria da fotografia como campo sério de pesquisas) não constitui, em si mesmo, um tipo mais profundo de espectralidade — nos levando assim a perguntar sobre os reais fundamentos de nossa crença em uma nativa “transparência” dessas imagens e de seu modo de legitimar-se como experiência cultural da modernidade: é, em suma, sobre os significados reais e conceituais de um vindicado “ver-através” de fotografias que desejo falar neste artigo.

Na estrutura de minha argumentação, organizo esta exposição da seguinte maneira: em primeiro lugar, identifico a “tenaz persistência” do tema da indexicalidade que permeia os debates sobre uma natureza própria da imagem fotográfica (Elkins 2009), restituindo-a ao espectro filosófico de uma “significação natural” — por contraste àquela que caracteriza o sentido derivado de regras convencionais da conversação, tema característico de certas correntes da filosofia da linguagem — e que estranhamente visita as teorias da fotografia, na maior parte das vezes sem a devida mediação.

Neste primeiro momento, desejo demonstrar como boa parte dessas teorias, exercitadas a partir de um largo e heterogêneo arco de doutrinas, filosofias e fenômenos, resulta em uma tese que estrutura tal qualidade “existencial” da imagem fotográfica, estritamente em razão dos aparatos físicos, químicos e informacionais da gênese desses ícones, implicando aí inclusive as supostas analogias e sobre-determinações entre aparatos óticos e estruturas naturais da percepção (Snyder e Allen 1975) — e que alhures passei a designar em seu todo como constituindo um “argumento do dispositivo” das teorias clássicas da fotografia (Picado 2017).

Na segunda parte de meu argumento, recobro a amplitude alcançada pela noção semiótica do “índice” e de suas possíveis aplicações à teoria da fotografia, para além da sua assimilação a uma mera “ontologia da imagem fotográfica” — a partir de um caminho indicado por certas tradições menos freqüentes da discussão teórica sobre a fotografia: partindo da noção de que as imagens fotográficas instanciam um fenômeno

de significação de “transparência” (pelo qual se daria a hipótese de uma modalidade do “ver-através” de fotografias), certos autores pareceriam recobrar temas tradicionais dessas teorias, associados ao sotaque mais “metafísico” da reflexão sobre a fotografia — algo que, em meu modo de entender, constitui um equívoco de apreensão.

Desejo argumentar que a noção do “ver-através” se constitui, ao menos em autores como Kendall Walton, como a matriz conseqüente de uma consideração sobre como elaboramos — em contextos de uma *ficção perceptiva*, da ordem de um jogo de “faz-de-conta” (Walton, 1990) — a impressão de um contato instantâneo com os objetos representados fotograficamente. Uma vez mais, não é a “ontologia da imagem fotográfica” (na significação conferida por sua *arché* natural) que comanda esse processo, e sim uma pragmática das relações entre o fenômeno fotográfico, com sua naturalidade causal, e as *dinâmicas gestalticas* da percepção comum, que oferecem a este jogo as matrizes conceituais de seu funcionamento na experiência visual.

Podem signos “naturais” representar alguma coisa?

Que se pense, de saída, na idéia de que imagens fotográficas possam ser ou não concebidas como “representações”: a se considerar o rigor desse conceito, especialmente naquilo que concerne o fato de falarmos freqüentemente em “representações pictóricas” (na pintura e no desenho, por exemplo), por que não concederíamos à fotografia esse mesmo *status* de sua vigência, nos modos como a circulação cultural de seus ícones opera, a variados títulos (na ilustração de atualidades jornalísticas, na atestação jurídico-policial e científica, na documentação histórica e social, dentre outras)?

Na perspectiva em que ataca este problema, Roger Scruton não hesita em dar à questão uma resposta liminarmente negativa, justamente em função do rigor conceitual do emprego do conceito de “representação” para imagens fotográficas: assim sendo, a ligação significativa que faz de pinturas e desenhos algo apropriado ao atributo das representações constitui-se na base daquilo que ele designa como “pensamento intencional”, operando na origem mesma dessas formas visuais. Falar em pinturas que *representam* alguma coisa (um indivíduo, uma paisagem, um evento) significa estipular que o universo de discurso da imagem é, nesses casos, uma decorrência daquilo que se pode supor que ela leve a *pensar*, no âmbito de sua fruição e apreciação estéticas — uma vez conferida a ela uma *intenção* originária de sua elaboração por um sujeito que conduz sua origem — a saber, o artista.

Embora não haja espaço para discutirmos o conceito de ‘compreensão’ que está aqui envolvido, é válido mencionar o seguinte ponto: compreender uma pintura envolve a compreensão de pensamentos. Tais pensamentos são, em certo sentido, comunicados pela pintura. Eles sustentam a intenção do pintor, ao mesmo tempo em que informam nosso modo de enxergar o quadro. Tais pensamentos determinam a percepção do homem que vê enquanto compreende, sendo parcialmente em termos de nossa apreensão dos pensamentos que devemos descrever o que vemos na imagem. (Scruton 1981, 581)

Na medida em que pouco me interessam as implicações conceituais mais remotas de uma tal definição de “representação”, contento-me aqui em avaliar o ponto através do qual é rejeitado esse *status* para o caso da fotografia — pois é a partir dele que extrairei as maiores implicações daquilo que designo como “fantasma da teoria”, na reflexão sobre a fotografia, não obstante as diferentes opiniões acerca da localização de seus produtos em circuitos culturais variados (arte, informação, documentação e que tais).

A argumentação de Scruton — filósofo e esteta sabidamente situado nas sendas do pensamento conservador — conflui de modo sintomático para muitos daqueles aspectos da teorização da fotografia que constituíram a moeda através da qual se fez, por outro lado, sua justa apoteose: qualidades tais como “causalidade”, “automatismo”, “involuntariedade” e símiles são tantas daquelas através das quais a teorização sobre a fotografia estipulou seu solo fenomênico mínimo, de modo a legitimar a posição dessas imagens, no contexto de uma cultura da modernidade.²

Exatamente por esta razão, o que me interessa em argumentos como o de Scruton é aquilo que é mais freqüente nos debates sobre a fotografia, quando se necessita fazer apelo a algum tipo de *excepcionalidade constitucional* em suas imagens — uma vez mais, independentemente de tratar-se de algo adventício ou deletério no surgimento da própria fotografia em nosso horizonte cultural: nessas teorias, o tipo de *conexão existencial* que preside a gênese dessas imagens é algo que se transfere imediatamente para o plano de sua *significação perceptiva* — estas formas visuais derivam necessariamente de um dispositivo automático de visualização. Uma vez mais, é a costumeira implicação que a tradição das teorias da fotografia faz entre a *existencialidade* dos signos visuais e a suposição de uma *arché* propriamente fotográfica que constitui o objeto espectral de preferência dessas mesmas teorias. No argumento de Scruton, por exemplo, trata-se de definir que a imagem fotográfica não pode ser intencional, em razão de seu processo causal de origem:

A fotografia ideal também está em certa relação com seu assunto: uma fotografia é uma fotografia de alguma coisa. Mas a relação aqui é causal e não intencional. Em outras palavras, se uma fotografia é a fotografia de um objeto, segue-se daí que o objeto existe, e se x é uma fotografia de um homem, há um homem particular de quem x é uma fotografia (...). A fotografia ideal também produz uma aparência, mas a aparência não é tão interessante como realização de uma intenção quanto um registro de como o objeto real se apresenta. (Scruton 1981, 579)

² No cânone da pedagogia das teorias da fotografia, poderíamos enumerar os vários exemplos dos autores que, a partir do início do século passado, evocaram essa mesma qualidade “mecânica” da fotografia, menos para depreciá-la no aspecto de ser mais “registro” que “representação” (como faz Scruton), e mais para acentuar sua significação adventícia de sintoma de transformações importantes no campo da arte e da cultura. Basta que pensemos em casos tais como os de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e André Bazin, (e epígonos como Susan Sontag e John Berger) se não desejarmos exaurir a fonte dessa matriz das teorias nesse campo.

Aspecto ainda mais interessante desse suposto é o modo como as teses de Scruton assimilam as funções mais genuínas daquilo que ele designa como fotografia “ideal” às mesmas características pelas quais, por volta da mesma época, Philippe Dubois identificara o corolário semiótico do “ato fotográfico”, a saber, sua precisa “indexicalidade”³: sem formulá-la em um tal jargão semiótico, Scruton ainda assim sugere esta outra forma de proximidade com as “teses do dispositivo” dominantes das teorias da fotografia desse período, quando menciona uma qualidade “indicadora” da imagem fotográfica, como função dêitica da imagem, mais um item da rejeição de seu *status* representacional — a partir do exemplo no qual a imagem representa um sujeito que imita um outro personagem, atuando em frente à câmera:

A câmera, então, é usada não para representar alguma coisa, mas para apontar para ela. O assunto, uma vez localizado, cumpre seu papel próprio e especial em um processo independente de representação. A câmera não é essencial no processo: um gesto indicador do dedo poderia ter servido igualmente. Se o exemplo mostra que fotografias podem ser representações, então o que ela mostra é o mesmo que o gesto indicador com o dedo. (Scruton 1981, 589)

Em linguajar pré ou extra-semiótico, as teorias da fotografia ainda transpiram essa espécie de passivo, nem sempre argumentado com suficiência (e por isso mesmo vigorando como *a priori spectral*), da idéia quase idílica de uma modalidade “natural” da significação: quando se consideram argumentos sobre a fotografia que buscam menos uma desqualificação de suas pretensões estéticas, em lugar de uma aproximação mais “fenomenológica” de sua aparição no horizonte cultural da modernidade, é ainda essa idéia de *transferência* física do mundo visual para a superfície da imagem que fascina o pensamento — como se testemunhássemos o instante em que uma modalidade de extensão de nossa percepção pudesse reter fisicamente a quase integralidade das características do mundo visual. É assim, por exemplo, que André Bazin nos reporta — em seu célebre, breve e influente ensaio — aos encantos de um outro tipo de “realismo”, talvez mais situado na infra-estrutura material da arte e técnica fílmicas do que na história dos estilos narrativos — e, portanto, sobre-determinada no plano de sua materialidade fotográfica:

³ “O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar, o traço, a marca, o depósito (...). Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categorias de ‘signos’, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento) a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (sinal de uma doença), a marca de passos, etc. Todos esses sinais têm em comum o fato ‘de serem realmente afetados por seu objeto’ (Peirce, 2.248), de manter com ele ‘uma relação de conexão física’ (3.361). Nisso, diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção* geral).” (Dubois 1998, 50)

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. (Bazin 1983, 125).

Finalmente, nesse outro texto clássico, atribuído como originário das vertentes “semiológicas” dessas teorias, ilustra-se o esforço em traduzir a questão das modalidades da analogia visual em termos dos efeitos de significação das imagens que decorrem do modo de sua aparição para horizontes de sua compreensão segundo convenções. Uma vez mais, é o caráter *tecnologicamente derivado* da significação que motiva o argumento sobre o valor de significação próprio das imagens fotográficas — aspecto que fica particularmente acentuado, na consideração sobre a particularidade analógica da imagem fotográfica, no contexto mais vasto da produção discursiva do acontecimento jornalístico:

Ora, em princípio, para a fotografia, não há nada disto, pelo menos para fotografia de imprensa, que nunca é uma fotografia ‘artística’. A fotografia se dando como análogo mecânico da realidade, a sua primeira mensagem é, de alguma forma, plena de sua substância mesma, não deixando espaço para o desenvolvimento de uma segunda mensagem. (Barthes 1961, 129)⁴

E mesmo na língua filosófica mais familiar às posições de Scruton (a da filosofia analítica), já se identificara o advento da fotografia com modalidades “naturais” de significação — desafiando a inclusão das imagens fotográficas ao *status* de sucedâneos visuais desse fenômeno: nessa particular região de debates, mesmo conferindo sinais trocados com a rejeição de Scruton ao *status* de “representação” para fotografias, prevalece ainda a noção de que estas instituem uma particular qualidade da experiência

⁴ Reporto-me aqui, evidentemente, à fase “semiológica” do pensamento de Barthes sobre a fotografia — tomada por aquilo que o próprio autor já designou como seu período de “embriaguez estruturalista”. Ainda assim, o acento mais “fenomenológico” das últimas teses de Barthes sobre a fotografia (especialmente na primeira parte de *La Chambre Claire*, de 1980), mesmo que deslocando o centro das atenções para certos efeitos de recepção na significação visual da experiência da imagem, ainda situa a possibilidade desses efeitos em características específicas do fenômeno fotográfico — preservando então, em noções como a da “emanação do referente”, a idéia de que a imagem fotográfica sempre aporta algo de sua filogênese para os processos de sua significação. Em tempo, ironia decerto involuntária, a noção do “referente” fotográfico em Barthes é ali definida exatamente como “*Spectrum*” — em seu caso, pela assonância e proximidade semântica com a do espetáculo da “volta dos mortos” (Barthes 1980, 22,23). Devo essa última observação a um dos avaliadores anônimos de meu artigo, ao qual oportunamente agradeço.

visual, genericamente classificada como sendo da ordem da “transparência” — ou seja, são formas de representação visual que propiciariam um “acesso perceptivo” a seus objetos, praticamente sem a mediação de uma “intenção” (já que instituídos pela natureza mesma do processo mecânico de sua origem).

Ademais, estas outras vertentes da tese sobre a particularidade da representação fotográfica fazem apelo a idéias como a de uma significação “natural”, de modo a situar essas imagens no âmbito daquilo que a experiência de sua visão lhes atribui como aspecto da *conexão existencial* com seus objetos — aqui cifrada como um tipo de significação estruturada pela “dependência contrafactual”, ou seja, causalmente determinada pela existência dos objetos da representação que a imagem instancia. A idéia mesma de uma modalidade “natural” da significação fotográfica é oriunda da pragmática conversacional de Herbert Paul Grice, aspecto não apenas notado por comentadores, mas expressamente assumido por muitos dos autores nesse campo que refletem sobre o fenômeno fotográfico (Abell 2005, Alward 2012, Atencia-Liñares 2013, Cohen e Meskin 2004, Sluga 2017).

Consideremos, então, aquilo que Grice teria definido, a partir dessa idéia de significados “naturais”: em face da variedade de sentidos com os quais falamos sobre eventos, indivíduos, acontecimentos ou contextos que “significam” alguma coisa, duas idéias são aí comumente associadas: em primeiro lugar, aquela que talvez empregemos com maior frequência, o atributo da significação é derivado de uma expressão lingüística intencional; muito embora se possa interpretar esse uso da intenção de “significar” como um correlato daquilo que a lingüística estrutural cunhou como significado “arbitrário”, o próprio Grice se apressa em advertir que a “não-naturalidade” cobriria mais aspectos do fenômeno do que aqueles designados por sua estrita “convencionalidade”.

Pois algumas coisas podem ‘significar’ (em um sentido não-natural), não sendo por isso mesmo signos (por exemplo, palavras não o são), e outras não são convencionais em nenhum sentido (por exemplo, certos gestos); enquanto algumas coisas que significam naturalmente não signos daquilo que elas significam. (Grice 1957, 379)

No que respeita o sentido “natural” de “significar”, portanto, Grice situa aqueles fenômenos que definem seu próprio conceito sobre a função e a natureza mesmas de um “signo” (de algum modo, sugeridas pelo fato de que, na citação logo acima, o autor parece rejeitar às palavras um tal estatuto), ou seja: quaisquer eventos que sejam tomados na sua relação de implicação “natural” com respeito a seu sentido. Ainda assim, na maior parte de sua reflexão sobre significados, o propósito de Grice é mesmo o de fixar a dimensão “não-natural” do significado de expressões — especialmente naquele aspecto em que sirvam como instâncias de uma situação intersubjetiva de comunicação.

É precisamente em tal contexto que o próprio Grice aporta um exemplo das diferenças entre significações “naturais” e “não-naturais”, a partir do caso da fotografia: ao

incluir a situação em que exibo a alguém uma fotografia de uma pessoa que se assemelha à sua esposa, a percepção dessa semelhança não decorreria, segundo Grice, de minha intenção “não-natural” em induzir tal crença em alguém, mas sim do fato de que a fotografia mesma já cumpriria esta função, por resultar do processo físico de atestação dessa relação de semelhança: usada como mero exemplo daquilo que o autor deseja estatuir sobre a relação entre “significado” e “intenção”, a imagem fotográfica reproduz exatamente o quadro conceitual através do qual a transitividade “natural” da imagem fotográfica será pensada a seguir, por um considerável punhado de autores na tradição analítica das teorias da fotografia.

Claramente que, no caso (...), o reconhecimento de fazê-lo crer que há alguma similaridade entre o Sr. X e Madame X é (mais ou menos) irrelevante, com respeito a este efeito da fotografia. O Sr. X poderia ser levado pela fotografia mesma a suspeitar que se tratava de Madame X, mesmo se, ao invés de haver mostrado a imagem a ele, eu a houvesse deixado em seu quarto por acidente; e eu (como o portador dessa fotografia) não ficaria ciente do fato. (Grice 1957, 383)

Ora, é precisamente esse passivo não-tematizado das teorias de Grice sobre o significado (a saber, a noção mesma de uma modalidade “natural” de sua ocorrência) que parece haver inspirado um sem-número de pensadores a tomar o fenômeno fotográfico como exemplo preferencial desse fenômeno: a partir do provocativo ensaio de Scruton, presenciamos a emergência de um interesse pela imagem fotográfica, invariavelmente situado na admissão de que ela nos forneceria acesso a interessantes universos da significação e da referência que teriam dispensado quase por completo o recurso a supostas instâncias intencionais de origem da significação; e não é casual, por isto mesmo, que aqui ressurgam imagens como aquelas do “traço” (Currie 1999), da “transparência” e do “ver-atravs” (Walton 1984, 2008), como maneiras privilegiadas de rejuvenescer a clivagem entre espaços axiológicos da compreensão e da experiência de grupos de representações visuais — reforçando assim o afastamento da fotografia em relação à pintura e o desenho.

Na impossibilidade de abordar essas questões em sua devida extensão (o que excederia o limite desse ensaio)⁵, procuro situar-me em face de um de seus casos mais notáveis, a saber, o das idéias de Gregory Currie sobre a representação fotográfica: considerando — contra a posição de Scruton — o caso da fotografia como fenômeno de representação visual, este autor mantém-se contudo no limite da admissão de uma

⁵ Dou apenas notícia de um grupo de autores contemporâneos, todos situados no campo da filosofia analítica, congregados em torno de algo que designam como “nova teoria da fotografia” — a propósito da qual cifram problemas relativos a diferentes ramos das teorias da linguagem, do conhecimento e das teorias estéticas, à luz do exame sobre os vários regimes de funcionamento da imagem fotográfica. Exemplares dessas posições teóricas encontram-se nas obras de Dominic Lopes e Diarmuid Costello (Lopes 2016, Costello 2018). Um apanhado compreensivo dos autores e problemas dessas novas vertentes encontra-se em Atencia-Liñares, 2013.

fundamental diferença entre modos de acessarmos a informação perceptiva oriunda de diferentes modalidades de imagem. De saída, ele rejeita o suposto de que tenhamos, através de fotografias, um *acesso privilegiado* a objetos da percepção: não obstante, ainda há o que se fazer com respeito ao tipo de relação que mantemos com estas imagens, na propriedade inconfundível que manifestam com relação a outros tipos de representação visual.

Como tratarei das questões da percepção de fotografias mais adiante, permito-me ficar restrito às admissões de Currie sobre o que é “específico” de fotografias — já que é aqui que o vemos exercitar esta mesma *fantasmagoria* da radicalidade transitiva da significação fotográfica: pensada primeiramente enquanto representação (portanto, *contra* Scruton), aquilo que se requisita das imagens fotográficas é menos relativo aos “estados intencionais” que ela exprime — ou, ao menos, indica — e sim o fato de que sua transitividade é apenas uma outra modalidade concebível para as representações visuais — se, para Scruton, a causalidade do processo fotográfico interdita que se pense sobre suas imagens como representações, Currie permanece qualificando essa diferença como *a priori*, apenas sem subtrair das fotografias essa sua dimensão representacional:

Tão logo façamos a distinção dentro da classe das representações entre o natural e o intencional, podemos fazer justiça a nosso intuito de que fotografias e pinturas são diferentes tipos de coisas, sem chegarmos ao extremo de dizer que fotografias nos conferem um contato perceptivo com seus objetos. Poderemos dizer, ao invés, que fotografias são representações naturais e pinturas são intencionais. (Currie 1991: 25,26)

Mais tarde, ao considerar as qualidades aparentemente inatas de “documentação” da fotografia (em contextos diversos de sua aplicação, especialmente no caso do cinema), Currie se aproxima sintomaticamente desse costume do pensamento clássico sobre a fotografia em identificar seus produtos com algum aspecto de *significação existencial* — dadas as relações de sua filogênese visual em contigüidade com seus objetos: é precisamente aqui que emerge a noção, de resto freqüente em outros autores (a partir de outras designações) da imagem fotográfica como “traço visual”, inclusive reforçando o ditame freqüente nas teorias da fotografia em apartar seus produtos com respeito àqueles que caracterizam a mediação artística ou intencional dessa mesma gênese (casos da pintura e do desenho, nos quais a relação entre imagem e objeto seria da ordem do “testemunho”).

Para compreender o contraste entre traço e testemunho, que se compare uma pintura e uma fotografia. O pintor poderia construir uma semelhança com seu objeto tão vivida e detalhadamente que alguém poderia tomá-la como uma fotografia. Mas a fotografia não é apenas um artifício para fazer pinturas de modo mais rápido e barato; a fotografia é um traço de seu objeto, enquanto a pintura é um testemunho. (Currie 1999, 286)

A meu ver, tal requisição do aspecto de “traço” visual para a imagem fotográfica

possui a vantagem de permitir a Currie garantir que sua discussão se mantenha no arco das variedades de representações visuais — tópico da reflexão de Scruton que, preservando a relação “natural” entre fotografia e mundo, subtraía de suas imagens o *status* de “representações”. Ainda assim, Currie se mantém no interior do costumeiro padrão de reflexão sobre a fotografia que persiste no suposto de que suas imagens necessitam segregar-se — do plano de sua *natureza* — de quaisquer aspectos que a vinculem, para além de sua *arché*, ao conjunto de aspectos significativos que fazem da pintura e do desenho iguais modalidades de significação.

Em suma, persistem em Currie aquelas mesmas admissões que instituíram o pensamento sobre essas modalidades visuais da fotografia, resultando na compreensão de que “índices” visuais — funcionando como signos “naturais” (ou seja, causalmente derivados de seus objetos) — somente podem ser restituídos ao pensamento sobre a fotografia, na condição mesma de exprimirem relações de significação fundamentalmente distintas daquelas que caracterizam modalidades pregressas dos regimes semióticos da imagem.

Preservando, assim, o aspecto significativo e representacional dos “traços” (algo que, face às teses de Scruton, representa decerto um ganho dessas versões mais recentes), as teorias da fotografia permaneceriam ainda assombradas pelo fantasma conceitual de que o “índice” somente pode ser um signo de tipo existencial — ou seja, “natural” de um ponto a outro, sem envolver quaisquer mediações conceituais ou intervenção de estados intencionais. Pretendo oferecer a seguir alguns sinais que talvez nos permitam — se não tanto exorcismar esses *espectros apriorísticos* da teoria — ao menos não nos permitir a ficarmos excessivamente reféns de seu encanto desorientador.

Seriam apenas “causas naturais” que fazem com que índices signifiquem?

Na história das teorias da fotografia, independentemente das eventuais concorências com respeito aos modos de se endereçar seu objeto a partir de uma “natureza” ou “essência” definidoras, somos invariavelmente restituídos às mesmas imagens de sua *arché*, conferida pelas relações de “causalidade” — especialmente daquela espécie “natural”: se a significação visual da fotografia é conferida por sua “indexicalidade”, ou se o modo de “ver-através” de fotografias se define pela “transparência” dessas imagens ou por sua “dependência contrafactual”, é porque, afinal de contas, a imagem fotográfica é o resultado de um processo causal — aspecto que atravessou os discursos da história e da teoria desse meio, como um *a priori* spectral.⁶

⁶ Sem desconhecer as devidas particularidades de muitas dessas teses sobre a significação mais existencial da imagem fotográfica, ainda insisto em meu argumento de que tais diferenças entre autores e tradições das teorias clássicas da fotografia refletem muito mais as especificidades dos léxicos de escolas de pensamento aqui exercitadas (do estruturalismo semiológico, da pragmática ou da filosofia analítica) do que um real afastamento de cada uma destas em relação a diagnósticos de saída sobre a “naturalidade” fotográfica, sempre em razão da “fiscalidade” de seu processo de origem.

Ora, esta qualidade exibida pela imagem fotográfica de ser “contígua” a seus objetos — contigüidade que, mesmo que não sendo *sinônimo* da indexicalidade, é decerto corolário lógico ou semiótico dessa “emanação do referente” — é, para falar bem francamente, uma característica das suposições que fazemos sobre estas imagens (ou dos aspectos através dos quais elas são significativas para nós), como refletindo o modo como são produzidas; ou, pelo menos, do modo como somos informados acerca desse fato — quando constituímos nossas crenças sobre a significação dessas imagens (Michaud 2002). Quando leio alguém que diz, por exemplo, que a experiência da fotografia é a “tematização de sua *arché*” (Schaeffer 1986), sou levado a perguntar sobre até que ponto o conhecimento do processo fotográfico é realmente um aspecto da imagem que percebo — ou, por outra, se esta informação acerca da contigüidade entre imagem e realidade (decerto conferida de modo quase “natural”) é a única que posso ter em vista na experiência da fotografia.

Na história de sua reflexão, o processo fotográfico — mais do que sua imagem — foi comparado a um sem-número de fenômenos nos quais supõe-se que a atribuição de significação é uma operação do mundo natural — ou, em linguagem filosoficamente mais própria, é um resultado das *relações causais entre fenômenos*: assim sendo, a fotografia já foi comparada a cata-ventos, pegadas no solo, manchas de sol na pele, sombras projetadas numa superfície, todas estas ordens assimiladas à noção de que a imagem fotográfica aí perfilada faz jus à noção do “traço” ou do “índice”, na medida em que tais modalidades da significação dependem de relações originadas pela causação, como aspecto estruturante do mundo natural.

É assim que parece fazer sentido, em certa medida, que a significação da imagem fotográfica tenha sido assimilada — ao menos nas versões mais recentes dessas teorias — à idéia da significação natural em Grice, como já vimos aqui. Mas tal assimilação a padrões “naturais” do sentido não poderia se dar, sem as devidas cláusulas restritivas de mediação: dentre tantas outras, aquela que pede que não se confunda a origem “física” dos processos fotográficos com aquilo que efetivamente atribuímos como matriz significativa das imagens, na experiência perceptiva; uma tal exigência foi francamente negligenciada por praticamente todos os discursos dessa teoria que correlacionaram a “transparência” com a “causalidade” natural da *arché* fotográfica, resultando por confundir o estatuto propriamente significativo da imagem, enquanto “índice”, com os processos materiais que caracterizam sua origem mecânica (aquilo que tenho designado como sua *filogênese*), tais como “projeção”, “impregnação”, “impressão”, “delineamento”, dentre outros.

Já argumentei em diversas oportunidades que o problema das teses sobre “transparência” ou “indexicalidade” fotográficas não se encontra tanto na admissão de que experimentemos visualmente na fotografia uma tal contigüidade entre imagem e realidade, mas a de que esta experiência seja imediatamente identificada com a *filogênese mecânica* da imagem — ou seja, com os aspectos supostamente “naturais” do dispositivo

fotográfico (Picado 2017): ao prosseguirem nessa linha de concepção, as teorias clássicas da fotografia (e mesmo algumas das suas versões mais “novas”) reduzem a significação indexical a uma pura subscrição de causalidade contrafactual entre eventos, sem o concurso de qualquer mediação conceitual ou mesmo de um estado intencional que oriente seu agenciamento.⁷ No caso da fotografia, é como se o *status* da origem da imagem fosse determinante em nossos modos de qualificá-la significativamente, em quaisquer de seus aspectos (documentais, estéticos, intencionais, narrativos, etc.).

É precisamente num tal contexto que as idéias de Kendall Walton sobre uma modalidade própria de experimentar fotografias (designada como “ver-através”) se reveste de importância central para permitir que façamos uma cunha sobre esse mecanismo costumeiro de significar a fotografia através da causalidade que preside sua origem física: de saída, o argumento sobre a “transparência” fotográfica é apenas colateralmente derivado de uma discussão sobre a natureza intrínseca dos processos ou dispositivos fotográficos — se é que este aspecto sequer visite o pensamento de Walton, como fator preponderante; de maneira mais importante, a idéia aqui é configurar a particularidade da imagem fotográfica, com respeito ao tipo de experiência que ela propicia, sobretudo no plano da singularidade que instaura nos “modos de ver”.

Nossa teoria precisa, de qualquer maneira, de um termo que se aplique simultaneamente a meu ‘ver’ meu bisavô quando olho para sua fotografia e meu ver meu pai quando o tenho diante de mim. O que é importante é que reconheçamos uma comunidade fundamental entre os dois casos, um tipo natural simples ao qual ambos pertencem. Poderíamos dizer que eu *percebo* meu bisavô mas não o *vejo*, reconhecendo um modo de percepção (‘ver-através-de-fotografias’) distinto da visão — se a idéia de que eu percebo meu bisavô é tomada a sério. Ou poder-se-ia fazer esse mesmo ponto de uma outra maneira. Eu prefiro a formulação mais ousada: o espectador de fotografias vê, literalmente, a cena que foi fotografada. (Walton 1984, 252)

Em face ao que presenciemos até aqui sobre a *dominância espectral* de visões acerca da “contrafactualidade natural” na experiência de ver fotografias (em virtude da causalidade inerente ao processo de origem dessas imagens), a perspectiva trazida por Walton não parece centrar-se tanto na natureza dos *dispositivos fotográficos* quanto na dos *regimes perceptivos* que aí se instalam. De saída, o autor sequer se preocupa em estatuir a vocação “representacional” da fotografia, a partir da satisfação devida ao modo como Scruton a havia renegado, por exemplo: ao invés de abordar o problema pelo viés de uma *ontologia negativa* das formas representacionais em geral (abordando a pintura

⁷ Exemplo dessa persistência de uma concepção “ontológica” da indexicalidade: por volta de 2015, na ocasião de um evento sobre as “novas teorias da fotografia”, em Londres, argumentei com Dominic Lopes, a propósito da necessidade de expandir a noção do “índice” nas teorias da fotografia, na direção dos efeitos que a correlacionariam com potencialidades narrativas do instante visual — como é o caso da pintura de gênero. Em resposta, Lopes me advertia que esta noção, no caso da fotografia, deveria se restringir precisamente ao modo como nela se inscreve essa dimensão da “agência natural” dos processos de origem da imagem fotográfica (mesmo quando considerados os aspectos de sua possível singularização estilística, próprios ao trabalho de artistas-fotógrafos).

como o “outro” da fotografia), Walton prefere acessar o caráter distintivo da última, a partir de suas modalidades de percepção, o que melhora em muito as condições do debate, pois finalmente nos deslocamos da infra-estrutura material da fotografia para uma experiência concreta da imagem.

É neste ponto que emerge a afirmação mais forte de uma diferença entre fotografia e pintura, residente no caráter peculiar dos “modos de ver” que lhes são próprios — no caso da fotografia, consistindo nas modalidades do “ver-através”: assim sendo, o realismo que as imagens fotográficas provêm (constituindo o subtítulo de seu famoso ensaio sobre as “imagens transparentes”) se constitui como um tipo de “auxílio” a cada um de nossos modos habituais de dizer que vemos alguma coisa — tal como ocorre quando examinamos alguém ou nós mesmos através do reflexo num espelho, ou então um fenômeno inacessível a olho nu, seja através de um microscópio ou telescópio; nestes termos, inclusive, Walton estabelece, no centro da questão sobre a fotografia, uma maior clareza quanto ao significado de seu modo peculiar de permitir “ver”.

Ver diretamente e ver com o auxílio da fotografia são diferentes modos de percepção. Não há razão para esperar que as experiências de ver nos dois modos sejam similares. Ver algo através de um microscópio, ou através de um espelho distorcido, ou sob a água, ou em condições peculiares de iluminação, não é bem como ver essas coisas diretamente ou em circunstâncias normais — mas não há razão para negar que ver em todas essas outras maneiras é *ver*. (Walton 1984, 255)

No fundamento da abordagem da experiência visual da fotografia, segundo Walton, o elemento essencial é que as fotografias são de uma “natural dependência contrafactual”: isto significa que, ao vermos uma fotografia, nossa disposição de impor dúvidas à veracidade da imagem será sempre dependente daquilo que os aspectos da mesma fotografia permitem visualizar — e não por qualquer dado colateral ou externo à imagem mesma (por exemplo, o discurso do fotógrafo). Este aspecto decisivo da experiência da imagem teria, decerto, relações com a *arché* fotográfica (implicando factualmente a noção de que a imagem resulta de um particular dispositivo)⁸, mas o ponto de Walton interessa mais por suas conseqüências do que por supostos acerca da origem causal do processo fotográfico.

A diferença essencial entre pinturas e fotografias é a diferença na maneira pelas quais elas, e não as crenças daqueles que as vêem, são baseadas nas crenças de seus autores. Fotografias são contrafactualmente dependentes da cena fotografada mesmo se as crenças (ou outras atitudes proposicionais) do fotógrafo se mantêm fixas. Pinturas que têm uma dependência contrafactual da cena pintada perdem-na quando as crenças (e outras atitudes proposicionais) do pintor se mantêm fixas. As crenças e as experiências

⁸ Este é inclusive o aspecto que faz com que Jean-Marie Schaeffer, ao fim de seu *L'Image Précaire* (Schaeffer 1986) nos dê notícia da descoberta que fez desse artigo, quando da entrega das provas de seu livro — manifestando integral concordância com as teses de Walton, inclusive supondo-as como integralmente coligadas a seu próprio elogio do dispositivo fotográfico.

visuais que os espectadores derivam de uma imagem são dependentes das crenças de seu autor, qualquer que seja a maneira em que a imagem se manifeste. (Walton 1984, 264)

Ora, o caso das fotografias suscita toda uma outra ordem do ver, independentemente dos regimes aos quais a imagem fotográfica está submetida: para Walton, o “ver-através” se define como um tipo de experiência própria à fotografia, pela qual (mesmo em seu caráter documental ou jornalístico) ela suscita um certo tipo de *imersão existencial* face aos motivos visuais propostos. Em termos, o que caracteriza a estrutura da visão própria às fotografias se relaciona com um certo modo no qual a crença que assumimos na origem causal da imagem passa a orientar nossos modos de percebê-la e, até mesmo, valorizá-la.

Pois bem, aqui convergem devidamente os aspectos da reflexão sobre a particularidade da imagem fotográfica, na implicação que faz com respeito a uma abordagem genérica de nossa experiência das imagens, enquanto representações: enquanto os debates em torno de seu ensaio pareçam contaminados pela fantasmagoria das próprias teorias da fotografia (na maior parte das vezes, tendo que se acertar com as relações entre a “existencialidade” das imagens e a “fisicalidade” do processo fotográfico), as réplicas de Walton a muitos de seus críticos acentuam de modo cada vez mais expresso a articulação entre as noções de “transparência” e de “ver-através” e o quadro mais amplo de sua teoria sobre a experiência ficcional — particularmente centrada na noção de jogos de “faz-de-conta” (Walton 1990).

E nesse contexto, a convergência entre *modos de ver* e *imaginação ficcional* é particularmente ilustrativa dos defeitos das teorias clássicas da fotografia em não apenas implicar a “naturalidade” da imagem fotográfica e a “causalidade” de sua origem, mas também de isolar esta qualidade visual de qualquer outro contexto de sua significação na experiência propriamente perceptiva da imagem — como se a “transparência” fotográfica fosse exclusivamente resultante da fisicalidade do processo fotográfico.

Ao postular que imagens fotográficas são “representações” a justo título, Walton primeiramente implica as características que as definem em sua condição mais particular (como “imagens transparentes”), sem contudo excetuar o contexto geral no qual funcionam como instrumentos de certos tipos de experiência: no caso das representações pictóricas, Walton as define como suportes ou *adereços* (“*props*”) em dinâmicas do “faz-de-conta”, sendo que fotografias cumpririam aí o mesmo tipo de finalidade — com a ressalva de serem percebidas como “transparentes”. Em diversas oportunidades de sua argumentação sobre o significado do “ver-através”, Walton restitui a experiência visual da fotografia àquela sua mesma matriz conceitual das representações — ou seja, como partes de um *jogo ficcional* no qual “imaginamos ver” aquilo que a representação nos propõe como evento.

Uma imagem de uma tartaruga é um adereço em jogos nos quais espectadores imaginam ver uma tartaruga, e imaginam suas experiências visuais reais da imagem como sendo a de ver uma tartaruga. É uma ficção, no mundo do jogo, que a tartaruga seja um objeto de suas visões. A maior parte das abordagens da representação pictórica

reconhecem apenas o mundo da imagem, e mantêm o espectador do lado de fora desse mundo, observando-o. (Walton 2008, 74)

Ao abordar a fotografia nesse quadro conceitual, seria absurdo supor que Walton atribuisse à qualidade da “transparência” uma admissão que separasse a imagem fotográfica da estrutura na qual funcionam representações visuais, em geral — quando, de saída, ao replicar os vários questionamentos que seu ensaio clássico provocara no decorrer dos anos, ele sempre reconheceu na imagem fotográfica o caráter de funcionar para seus espectadores como sendo rigorosamente uma “representação”: ainda que fotografias sejam “transparentes”, ou que a experiência de apreciar aquilo que exibem implique num “ver-através”, nada disto significa negligenciar a mediação que caracteriza o modo de ver representações — um “imaginar-ver”, que resulta de jogos de “faz-de-conta”.

Se a fotografia faz alguma dobra, no âmbito das representações visuais (por seu significado implicar uma “dependência contrafactual” na percepção dos objetos representados), isto não a separa da estrutura na qual pinturas e desenhos instauram essa *imaginação de uma visão*, mediada pelas intenções do artista e assumida vicariamente pelos espectadores. Um dos aspectos mais debatidos pelos questionamentos das teses de Walton era o da significação do realismo fotográfico como implicando o “valor epistêmico” dessas imagens, ou seja: o fato de que, dado o modo como se originam causalmente, as imagens fotográficas seriam recursos mais eficazes para atribuir certas características a seus objetos.

Para Walton, o perfil representacional da fotografia, ainda que possa atender a tais demandas, é mais pronunciadamente afirmado naqueles aspectos em que a imagem auxilia a ativação de nossas capacidades de imaginar e — em última instância — *ficcionalizar* um contato perceptivo dos objetos representados. Mais do que isto, é o fato de que esta possibilidade induzida pela fotografia é, em verdade, uma faculdade genuína da percepção ordinária, aspecto para o qual o autor faz devido destaque:

Um dos maiores objetivos de ‘Transparent pictures’ era o de mostrar que a obtenção de informação não era a única importante função da percepção. Temos por vezes interesse em ver coisas, em estarmos em contato perceptivo com as mesmas, à parte de quaisquer expectativas de aprendermos algo sobre elas. Este interesse nos ajuda a explicar porque às vezes mostramos e cuidamos de fotografias de nossos amados (ou de uma estrela de cinema ou atleta ou herói pessoal), mesmo uma obscura e mal revelada fotografia, muito tempo depois de havermos extraído qualquer informação importante ou interessante que ela pudesse conter, e porque às vezes preferimos uma tal fotografia a uma pintura realista ou desenho que venha carregado de informação. Valorizamos a experiência de ver nossos amados (mesmo indiretamente), a experiência de estarmos em contato perceptivo com ele ou ela, por sua própria conta, e não como modo de adquirir conhecimento. (Walton 2008: 131,132)

Nesta última passagem, inclusive, pressente-se que uma comunidade entre o “ver-através” de fotografias e a “gratuidade” da experiência estética da imagem enquanto representação visual — num modo que reflete idéias arcanas da estética filosófica que herdamos do final do século XVIII, com a noção do “desinteresse” que preside certos tipos de relação sensível com a natureza e com a arte. Mais importante, contudo, adquirimos também a noção de que a alegada “naturalidade” da significação visual da fotografia não pode ser simplesmente debitada da pura fisicalidade de sua aparição — pois ela nos ocorre como fenômeno de compreensão e de sensibilidade: não há “indexicalidade” fotográfica que não dependa daquilo que pensemos perceptiva e conceitualmente sobre a “contigüidade” entre eventos; nenhuma pura ocorrência natural de causalidade produzirá essa percepção da “transparência”, se não formos capazes antes de articulá-la conceitualmente nas imagens que percebemos.

As ordens de experiência que obtemos da percepção de fotografias (informativas, afetivas, plásticas, narrativas, dentre tantas) não são conferidas pelo mero *acontecimento físico* da impressão do mundo luminoso sobre uma superfície sensível: sem a mediação das estruturas conceituais e intencionais que instanciam essas mesmas qualidades perceptivas na experiência, não haverá nenhum sentido humano, lógico ou estético a partir do qual possamos dizer que “vemos-através” de fotografias aquilo que elas contêm. Para quem ainda não entendeu até aqui, a indexicalidade fotográfica é, mui simplesmente, um *fenômeno de significação* e não um *acontecimento* “natural”.

Considerações Finais: de como exorcizar fantasmas teóricos

Há variadas lições a se extrair desse percurso sobre perplexidades que assombram as teorias da fotografia, praticamente desde seu nascedouro: se ainda hoje, necessitamos nos perguntar sobre, afinal de contas, o que se quer dizer com a “indexicalidade” própria às imagens fotográficas, é porque ainda se supõe que ela seja, em última instância, assunto ligado às operações dos dispositivos de visualização da fotografia; em meu modo de entender, esta é uma relação de base das teorias da fotografia, funcionando como *a priori* apenas aparentemente lógico — quando, no mais das vezes, é apenas um “fantasma da teoria”.

Do mesmo modo que, no caso de Walton, a noção de “transparência” das imagens fotográficas — e, mais precisamente a da modalidade do “ver-através” — não pode ser rentavelmente separada das condições em que representações são assimiladas às estruturas do “faz-de-conta”, é igualmente instrutivo lembrar àqueles autores que ainda hoje hipotecam a noção da “indexicalidade” como correlato lógico da significação fotográfica, que esta mesma categoria semiótica não deve ser igualmente separada dos *paradigmas inferenciais* em que signos funcionam necessariamente — aspecto de uma heurística pictórica notado, por exemplo, por historiadores da arte (Baxandall 2006, Ginzburg 1985). Se os exemplos que nobilitam esse tipo de significação parecem pertencer quase integralmente à esfera dos fenômenos da natureza (pegadas, rastros,

movimentos, sombras e que tais), é sempre bom recordar que há aspectos dessa significação que não decorrem de uma pura “causalidade natural” — pois a *direção* do vento ou os *contornos* das sombras acusam formas de reconhecimento da causalidade que são antes *constructos conceituais* do que puros *eventos físicos*.

Nesse aspecto, inclusive, poderíamos especular sobre uma co-naturalidade entre o modo como o reconhecimento de uma significação “indexical” (resultando numa relação de contigüidade natural entre dois eventos) depende de ajustes com a *proximidade morfológica* entre signos e objetos: se examinarmos a ortodoxia semiótica da classificação dos tipos de signos, em Peirce, notaremos a implicação entre a contigüidade própria aos “índices” e as relações de semelhança, própria aos “ícones” — aspecto observado por vários comentadores que justamente perscrutam a falta de rigor de muitas das teorias clássicas da fotografia em identificar a “indexicalidade” fotográfica na contramão da “iconicidade” pictórica (Elkins 2010, Lefèbvre 2009, Picado 2020).

Seja por intermédio de um exame sobre as dinâmicas imaginárias da ficção perceptiva, com Walton, ou por este último *zurück zu Peirce* que nos força a contemplar a necessária mediação inferencial entre os diferentes estratos de uma tipologia da significação visual, o que o debate sobre as teorias clássicas da fotografia nos permite estipular é a necessidade de que afugentemos — por instrumentais críticos e racionais — os fantasmas que insistem em assombrar a reflexão sobre estas imagens, especialmente na suposição que fazem sobre modalidades de significação definidas literalmente por sua independência radical com respeito ao que pensamos, percebemos, sentimos e qualificamos sobre relações entre eventos no mundo físico. Pensemos então, como sugeri no início desse ensaio, se o sintoma mais danoso das teorias da fotografia não seria tanto o da possibilidade de “vermos fantasmas” em imagens fotográficas (algo que podemos contemplar numa fantasia perceptiva ou num jogo waltoniano de “faz-de-conta” que atribuímos como sendo *causada* pela imagem), mas sim o do tipo de fantasma que consiste em pensar que vejamos a própria natureza diretamente através de fotografias.

Bibliografia

- Abell, Catherine. 2005. “Pictorial implicature”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no.1 (janeiro): 55-66. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00181.x>.
- Alward, Peter. 2012. “Transparent Representation: photography and the art of casting”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no.1 (fevereiro): 9-18. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01494.x>.
- Arnheim, Rudolf. 1974. “On the nature of photographs”. *Critical Inquiry* 1 (setembro): 149-161. <https://www.jstor.org/stable/1342924>.
- Atencia-Liñares, Paloma. 2013. “Arts and Facts: fiction, non-fiction, and the photographic medium”. PhD diss., Faculty of Arts & Humanities, University College London.
- Barthes, Roland. 1961. “La message photographique”. *Communications*, 4: 127-138. https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921.pdf.

- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard.
- Baxandall, Michael. 2006. *Padrões da Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bazin, André. 1945. "Ontologie de l'image photographique". In *Qu'est-ce que le Cinéma?*, 9-17, vol. 1. Paris: Éditions Du Cerf.
- Cohen, Jonathan and Aaron Meskin. 2004. "On the epistemic value of photographs". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, no.2 (primavera): 197-210. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2004.00152.x>.
- Costello, Diarmuid. 2018. *On Photography: a philosophical inquiry*. London: Routledge.
- Currie, Gregory. 1991. "Photography, painting and perception". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, no.1 (inverno): 23-29. <http://dx.doi.org/10.2307/431646>.
- Currie, Gregory. 1999. "Visible Traces: documentary and the contents of photographs". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 3 (verão): 285-297. <http://dx.doi.org/10.2307/432195>.
- Dubois, Philippe. 1998. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus.
- Elkins, James. 2003. "What does Peirce's sign theory has to say to Art History?". *Culture, Theory and Critique* 44, no.1 (November): 5-22. <https://doi.org/10.1080/1473578032000110440>.
- Ginzburg, Carlo. 1985. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Grice, Herbert Paul. 1957. "Meaning". *Philosophical Review* 66, no.3 (julho): 377-388. <http://dx.doi.org/10.2307/2182440>.
- Lefèbvre, Martin. 2007. "The Art of Pointing: on Peirce, indexicality and photographic pictures". In *Photography Theory*, 220-244. London: Routledge.
- Lopes, Dominic. 2016. *Four Arts of Photography: an essay in philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Michaud, Yves. 2002. "Critiques de la Crédulité". *Études Photographiques* no.12 (novembro): 110-125. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/321>.
- Peirce, Charles Sanders. 1939. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Belknap Press.
- Picado, Benjamin. 2017. "Fotografia: teoria, interrompida?". *Galáxia* no.36 (setembro-dezembro): 59-71. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554233808>.
- Picado, José Benjamim. 2020. "(Des) Aventuras do índice nas teorias da fotografia". *Interin* 25, no. 2 (julho-dezembro): 9-26. <http://dx.doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp9-26>.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1986. *L'Image Précaire*. Paris: Seuil.
- Scruton, Roger. 1981. "Photography and representation". *Critical Inquiry* 3 (primavera): 577-503. <https://www.jstor.org/stable/1343119>.
- Slugan, Mario. 2017. "Taking Bazin seriously". *Projections* 11, no.1 (junho): 63-82. <http://dx.doi.org/10.3167/proj.2017.110105>.
- Snyder, Joel, Neil Walsh Allen. 1975. "Photography, vision and representation". *Critical Inquiry* 2, no. 1 (outono): 143-169. www.jstor.org/stable/1342806.
- Walton, Kendall. 1984. "Transparent Pictures: on the nature of the photographic realism". *Critical Inquiry* 11, no. 2 (dezembro): 246-277. <https://www.jstor.org/stable/1342806>.
- Walton, Kendall. 1990. *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge: Harvard University Press.
- Walton, Kendall. 2008. *Marvellous Pictures*, Oxford: Oxford University Press.

Nota biográfica

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na mesma instituição, liderando o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI), além de uma Rede Integrada de Pesquisa em Teoria da Fotografia (RedeGrafo). É autor de *O Olho Suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual do fotojornalismo moderno* (Rio de Janeiro: Azougue, 2014).

ORCID iD

[0000-0002-8982-9231](https://orcid.org/0000-0002-8982-9231)

Scopus ID

[57164762800](https://scopus.org/57164762800)

Morada institucional

Instituto de Artes e Comunicação Visual,
Universidade Federal Fluminense — Rua Lara
Vilela, 126 — São Domingos, Niterói, RJ
— CEP: 24210-590 — Brasil.

Recebido Received: 2020-05-09

Aceite Accepted: 2020-06-08

DOI <https://doi.org/10.34619/sjpe-gn58>

“To Look at Oneself and All the While See Nothing”: Haunting, Testimony and Mediated Memory in *I Am the Pretty Thing That Lives in the House*

“Olhar para si mesmo e o tempo todo não vê nada”: Memória Assombrada e Mediada em *Sou a Coisa Que Vive na Casa*

JOSH GRANT-YOUNG

University of Guelph — Canada

jgrantyo@uofguelph.ca

Abstract

This article explores the topic of mediated memory as expressed in the film *I Am the Pretty Thing That Lives in the House* (2016), chiefly concerned with the challenge of communicating memory from a spectral position. As the film’s narrative is related to audiences through the testimony of the ghost of Lily Saylor, it seems crucial to establish how one might commune with ghosts (or phantoms). In the first section of the article, I compare the richly mined conception of *hauntology* as imparted by Jacques Derrida and the recently re-examined precursor to his thought in the psychoanalytic tradition, expressed by Nicolas Abraham and Mária Török. Following a comparative analysis, I take up both as methods for interpreting the film, considering how each might speak to various hauntological themes in the film which correspond with their accounts (temporal indeterminacy, the role of memory, testimony and the past, trauma and the nature of ghosts/phantoms). A secondary concern of the film,

explored through a feminist reading of the film, is the role of women and their confinement and silencing within the domestic. Finally, I consider the question of what is to be done with the specters in the film: should one follow Derrida's ethical injunction to make space for the spectral, or ought one exorcize the potentially malevolent influence of the spectral on our lives and break the recurring cycle of transgenerational trauma that it haunts us with?

Keywords

Mediation| testimony| hauntology| memory| *I Am the Pretty Thing That Lives in the House*

Resumo

Este artigo se explora o tópico de memória mediada e a percepção como este expressou no filme “Sou a Coisa Gata Que Vive na Casa [I Am the Pretty Thing That Lives in the House](2016)”, principalmente interessado com o desafio falando da saudade desde uma posição espectral. Como o narrativo do filme ficando relacionado com a audiência por meio do testemunho do fantasma da Lily Saylor (personagem no filme), parece crucial para estabelecer os meios por quem poderia estar em comunhão com estes fantasmas. Na primeira seção do artigo, a no extraído puramente que se chama de espectrologia (hauntology em inglês). Espectrologia é uma noção que foi nomeado por Jacques Derrida e recentemente examinado novamente da doutrina chamada de psicanalítica, expressado por Nicholas Abraham and Mária Török. Após a análise comparativa, acho duas formas para interpretando o filme, considerando qual dos métodos podem falar para os temas de espectrologia no filme que corresponde com as contas delas (indeterminação temporal, a função de memória e o passado, trauma também dos fantasmas). Afinal, temos a questão de que será com os espectros no filme: deve alguma coisa segue a injunção ética criada por Derrida para criar espaço para o espectral, ou também uma coisa para extrair a influência malevolente do espectral nas vidas nossas e quebrando o ciclo recorrente de trauma transgeracional que nos atormenta?

Palavras-chave

Mediunidade| testemunho| espectrologia | memória | *Sou a Coisa Gata Que Vive na Casa [I Am the Pretty Thing That Lives in the House]* (2016)

Introduction

The 2016 supernatural horror film *I Am the Pretty Thing That Lives in the House* (hereafter, for expediency, *I Am the Pretty Thing*) is a tale told by a ghost. Lily Saylor, recently deceased, calmly relates how she came to live and die within the home of celebrated horror novelist Iris Blum. Lilly had been hired as the elderly Blum's personal stay-at-home caretaker by the estate's lawyer Mr. Waxcap. As viewers, we observe the still-living Lily experience strange occurrences: mould unexpectedly growing in a specific part of the house, unexplained presences, apparent hallucinations, and Blum's repeatedly calling Lilly "Polly". Lilly discovers a copy of Blum's famous book *The Lady in the Walls*, which tells of the murder of a young newlywed named Polly. Slowly, Lily begins to realize that the murder might not have been fictional, but in fact a real event that took place within the house before Blum bought it. Though eager to uncover the secret of Polly's death, Lilly also becomes increasingly frightened by the implications of the supernatural events surrounding her. Throughout the film, Lilly is never quite able to grasp, fully, the situation in which she finds herself. Can the viewer, from their vantage point, deduce what is occurring?

Within this article, I take seriously (considering Lily's spectral testimony as a driving force of the film's narrative structure) a series of ethical and epistemic questions related to *I Am the Pretty Thing*. Chiefly, how does one commune with spectres and what truth may we glean from their position? Further, what ethical obligations do we owe to the memories and testimony of the spectre: are we to be open to their memories, traumatic recounting and truths (regardless of their alterity), or are we to (recognizing the potential dangers of trauma's repetition) obliged to exorcise them?

Two lenses are applied within the article to allow for a greater depth in interpretation: the use of *hauntology* as a tool for interrogating problems of presence and absence, temporality, and the testimony of the spectral, and the film's theme of *looking* and the denial of epistemic clarity — chiefly via the confinement that come from one's own improper or occluded sight. While the former account is used primarily to establish the theoretical purchase of various spectral themes within the film's plot, the latter sets the tone for later feminist discussions.

What unites these two accounts are the preceding questions of testimony and ethics, as the hauntological accounts of Jacques Derrida and psychoanalysts Nicolas Abraham and Mária Török provide two positions for analyzing the testimony of the spectres within the film and the ability of them (and the audience) to properly assess the testimony which is given through this act of looking-back to the past. Denied clarity in the accounts given by Polly and Lily, audiences rely on these hauntological frameworks in their own looking to determine the best practice for engaging with the testimony of the spectral.

The second portion of the paper will make explicit the traumas found within the Braintree House that Lily, Polly, and Iris occupy, a house whose psychic atmosphere is

inundated with manifestations of visual and heard, and unseen and unspoken traumas. These traumas are explicitly named: the history of murder and death in the house, various acts of betrayal (principally by men, but also Iris' betrayal of Polly), and the tragic entrapment of these women within the Braintree House.

Another concern of the article is the role of women and their entrapment within the Braintree House. Traumatic testimony, the gaze, aesthetic images of beauty and death and looking, and women's relation to the domestic inform much of the terror which underscores *I Am the Pretty Thing*, warranting a feminist commentary on Gothic horror and the film itself as inscribing a terrifying subjectivity onto women within the place of the unhomely haunted house. Further, the privileged ability of men to either entrap women within the Braintree House, or to come and go at their pleasure (rather than remain confined within) will be interrogated.

In sum, I submit that *I Am the Pretty Thing* might be read as a feminist critique of home and the horrors of the haunted house specific to the context of women. Further, the problem of testimonial justice requires one to adapt Derrida's position on listening to specters to ensure one properly 'hears' the spectral and honors their testimony — rather than committing *epistemic violence*¹ against women (Spivak 2005; Dotson 2011).

Hauntology: A Matter of Specters and Haunting

The concept of *hauntology*, a Derridean *portmanteau* of *haunting* and *ontology*, represents a primary entrance point for this article's analysis of *I Am the Pretty Thing*, offering the means to parse various ethereal, epistemic, and ethical matters which intersect within the film's narrative. Within this paper, I explore the film through two primary accounts of hauntology: that of Jacques Derrida, popularized through Derrida's *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (1994), and its psychoanalytic precursor found in the work of Nicolas Abraham and Mária Török — chiefly the co-authored *The Wolfman's Magic Word: A Cryptonymy* and *The Shell and the Kernel*. Through these two conceptions of hauntology, I explore three pertinent themes within the film: presence and absence (through the theme of looking), time (Derrida's exploration of 'time out of joint' — with aid from the modified hauntology of Mark Fisher v. traumatic repetition in Abraham and Török), and testimony (contrasting Derrida's insistence on the ethics of listening to spectral testimony with Abraham and Török's suspicions regarding the veracity or credulity of such testimony).

Derrida's chief concern in *Spectres of Marx*, beyond the specter of communism (the

¹ For Spivak, epistemic violence refers broadly to ways in which persons or groups are disqualified as 'legitimate knowers' (often at the structural level) because of certain institutional practices or processes. In a colonial context, where the colonial power often sets the agenda for what practices, knowledges and ways of being are considered legitimate, resulting in various practices, knowledges and ways of being of colonized people being discounted as such. Dotson further posits that such structural practices often are enacted as a form of silencing, ensuring certain persons or groups are denied, by an inability to speak or give testimony, their very being.

continued insistence of Marxism despite its purported demise and the ‘end of history’ per Francis Fukuyama and liberal theory) which continues to haunt Europe following the collapse of the Soviet Union, is positing a challenge to philosophy’s metaphysical privileging of presence over absence — a discourse which bears considerably on the figure of the specter (Derrida 1994).

Derrida’s hauntology posits the present or explicit is constituted by absence (what haunts it) and, in this acknowledgement of the absent, some measure of indeterminacy. Ghosts are an apt figure for exploring this metaphysical issue: though we may rightly say they are dead in actuality, in a virtual sense their spectral nature is such that they act and haunt from beyond the grave, inhabiting spaces within the world of the living. Never fully present or completely absent, the ghost (in this state of indeterminacy) also conflates temporalities and potentialities in its figure. The ghost cannot be said to be fully *here* in the present, as the spectral insistence of a memory, but is not entirely *gone*, as it spectrally remains in the *here* (Derrida 1994).

But what do we owe the grave, or for that matter, to the future? For Derrida, the ghost presents an ethical question about a radical form of alterity via absence. Much of our ethical concerns often privilege the living, the present and the effable in philosophical discourse, but what of those to-be-born, those who have corporeally left the world of the living, or are absent from our contemporary political discourse. In thinking of our ethical duties to the absent, either to their lives, their deaths or memories, Derrida writes that “..without this responsibility and this respect for justice concerning those who are not there, what sense would there be to ask the question, ‘where?’ ‘where tomorrow?’ ‘whither?’”. Invoking the oppressed of the past and present whose conditions are ignored, a world marked by genocide (the Holocaust) and the absence of their futures or our willingness to listen to the testimony of the past which marks our present, Derrida suggests we are responsible for dignifying the absent and listening to it, lest it mean the foreclosure of any opportunity to right past wrongs or affirm futures to come (Derrida 1994).

What do we owe the ghosts of our world? Derrida’s ethics, reaching beyond the present and taking seriously the question of agency among those who are absent from our frequent modes of ethical deliberation, offers ghosts as a type of Levinasian Other, “a wholly irrecoverable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks, but whose otherness we are responsible for preserving”. The ghost is not a secret to uncover, or a trauma to be banished from our lives, a thing to reduce to some form of clean meaning. Rather, it calls to us as an openness to new meaning beyond our present conceptions of ethical duty, “addressed directly to the living, by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future” (Davis 2005).

Rather than the Derridean haunting of indeterminacy and the privileging of being, Abraham and Török’s hauntology points to a type of transgenerational communication of trauma: the phantom in their work is one often understood as a deceased ancestor or

forebearer whose presence (held and preserved within a living subject's Ego) aims to deny some shameful or traumatizing secret's being exposed. Abraham and Török posit that the phantom is understood as "not the content of repression Freud called a *familiar stranger*, but rather a *bizarre foreign body*." Put simply, rather than a trauma which exists solely within oneself, the phantom is the haunting of "the gap produced in us by the concealment of some part of a love object's life". It is not the presence or absence of the dead which haunts us, but rather some secreted away aspect or taboo of a loved one or ancestor which intrudes into our psychological life.

Unsurprisingly, with a narrative which involves secrets, hidden traumas of murder and betrayal built into the house, and the transgenerational transmission of trauma, such an account is pertinent to *I Am the Pretty Thing*. The past, in this account, is of primacy, as the return of repressed secrets, horrors and shame frequently impinge on the present, as audiences learn through the course of the narrative (Abraham & Török 1994; 2005).

Hauntology: Disjointed Temporalities and Haunting

Haunting, in the context of the ghost story, often occurs in the context of a site (a place, a home, a building) which has been marked by "broken time" (Fisher 2012) — echoing Derrida's frequent meditation on Hamlet's phrase "time is out of joint" (Derrida, 1994). Blum's house in *I Am the Pretty Thing* is apt example: it is the setting for the 'broken time' of the film's narrative (which contributes to various epistemic problems for the viewer), it is foreboding remote, and Gothic, and it is suffused with the virtual agency of spectres.

In this section, to build on Derrida's exploration of ghosts, I invoke the contemporary modification of Derrida's hauntology via the work of the late Mark Fisher (2012; 2014), who explores said hauntology through various films, television programs and music. Further, pertinent to Fisher's reappraisal of hauntology (which offers some measure of a bridge between Derrida and Abraham and Török's work), I also draw in Fredric Jameson's writings on postmodernism and his 'nostalgic mode'. Following this, I offer Abraham and Török's work on traumatic temporalities (invoking aspects of Freudian psychoanalysis — particularly the 'repetition compulsion') to make explicit the temporal repetition built into the concept of phantoms which informs *I Am the Pretty Thing*. Last, I return to Fisher as a figure who unites aspects of these two accounts of time, reflecting my assessment of the film's strong ties to both accounts of hauntology.²

If much of Derrida's invocation of the spectral in *Specters of Marx* aims to right

² Following Colin Davis (2005), I maintain a distinction between the conceptual terminologies of these two conceptions of hauntology: Derrida's 'ghost' and Abraham and Török's 'phantom'. In sections where I specifically invoke Derrida or Derridean hauntological methodology, I will refer to spectres as ghosts, and in those where I reference Abraham and Török, I will use phantom. Absent a direct discussion of either, or when both accounts are present, I will use 'specter', 'spectral' or 'spectrality' to denote spirits of the dead and considerations of them.

the wrongs of the past and preserve the future through the figure of the ghost, Fisher's (2012; 2014) work on hauntology pays close attention to the 'slow cancellation of the future' (a term drawn from the work of Franco 'Bifo' Berardi). Rather than the end of all direction of time, what Berardi means is the end of certain cultural expectations tied to a future potentiality (for example, in keeping with the purported death of Marxism, there would be no "founding of the new totality of communism" on the horizon), denied any psychological possibility (Berardi 2011).

For Fisher, this 'cancellation' brings with it, hauntologically, by compulsively repeating the ideas, trends, and cultural modes of the past — producing a strange conception of time out of joint. In presenting Jameson's notion of a 'nostalgic mode' in his essay "What is Hauntology", Fisher notes (in music, cinema, and the arts) the odd employment of anachronism alongside nostalgia (Fisher 2012). This nostalgic mode highlights the replication or insistence of cultural forms or techniques which belong to the past. Jameson uses the film *Body Heat* (1981) to illustrate this mode:

Technically, ... [*Body Heat's*] objects (its cares for instance) are 1980s products, but everyday things in the film conspires to blur that immediate contemporary reference and make it possible to receive this too as nostalgia work — as a narrative set in some indefinitely nostalgic past, an eternal 1930s, say, beyond history... (Jameson 2009)

This same nostalgic mode is at work in *I Am the Pretty Thing*. On one hand, the very untimeliness of the film itself is apparent to the viewer. Though the film is hypothetically close to contemporary (that is, set in the 2000's), the mixture of antiquated clothes worn by Lily and Mr. Waxcap, the old-fashioned vehicles, the aged objects in Blum's house (such as old telephones, televisions and an overall 1960s interior decor), the remoteness of the house, and the general American Gothic milieu all that time, in this story, is "out of joint". Like the Overlook Hotel of Stanley Kubrick's film *The Shining*, Lily's narrative overlays scenes which present the past (1863) but in so doing thereby also blur the boundaries between past and present.

The insistence on such settings and their disjointed temporality is not, for Jameson, coincidental. Rather, built into the very formal structure of the ghost story is the problem of historicism — embodied in the haunted house and proper to the medium of film. This problem of historicism, Fisher contends, is one marked by a "quality of (dis)possession", where the past "has a way of using us to repeat itself" in an effort to bring back a type of modernism in film or 'recover lost time' that "now belongs to the *no longer*" (Fisher 2012).

The haunted house, for all expressed purposes, is a type of anachronism to our contemporary world that insists on such desire to repeat. In his essay concerning *The Shining*, Jameson notes that what we might understand as anachronistic in ghost stories is their "peculiarly contingent and constitutive dependence of physical place and, in particular, on the material house as such" (Jameson 2009). Fisher, in an essay concerning his qualified Derridean hauntology, contextualizes this claim by placing it against a

general problem of historicity found in postmodernism — chiefly the “disappearance of space” alongside that of time, and the rise of ‘non-places’.³

In terms of time out of joint, the film commences with the understanding (via the mediation of Lily’s narration) that Lily is, in fact, a ghostly presence confined within the house. As such, she is imprisoned by her own ‘looking’ — her gaze fixed upon the moment of her death and events which preceded it and unable to see the futures which could be. At various points within the film, narrative shifts between the time Lily spends care-taking for Iris, the spectral incursion of her visions of the ghosts of the past, the intermittent and occasionally accelerated decay of the house itself, and the very deferral of Lily’s future in reference to her spectral imprisonment. Any notion of linear narration, it seems, is denied.

Recurrence is also a factor, whether one considers the frequent refrain of the Irving Berlin’s “You Keep Coming Back Like a Song”, with emphasis on the last stanzas: “From out of the past, where forgotten things belong. You keep coming back like a song” (Berlin, 1946). Berlin’s song, I suggest, is an apt choice. On one hand, it lyrically captures the spectral presence of trauma within the Braintree House (to be discussed in a separate section), always returning from the past to bear on the future. As Derrida writes in *Spectres of Marx*, “the specter is the future, it is always to come” — echoing both the song’s final sentiment and the general anxiety with which Lily always senses an impending event (Derrida, 1994). Further, it participates in the general nostalgic mode of the film, a refrain which (much like *The Shining*’s use of “Midnight, the Stars and You”) when paired with other signifiers of the past, proves to further unsettle the timeliness of the film.

Of Visors and Glass Panes: Derrida and Looking

What is it like to be bound in place by one’s sight, denied all clarity in past, present and future? In a spectral state between life and death, one may look back to the moments preceding one’s death, or to potential futures refused or unreachable and be offered no clear sense of either. Lily’s opening monologue in *I Am the Pretty Thing that Lives in the House*, juxtaposed with the scene’s visual appeals to blurring distortion, sets the epistemic tone for the film — the traumatic interruption of spectral perception and memory. Lily, in an appeal to Gothic literature’s narrative tropes of epistemic and temporal confusion, speaks from a disembodied perspective while viewers observe the pretty thing she was prior to her death. Even in death, Lily admits to seeing nothing of what is to come, and reflecting on her life, can make little sense of what has passed.

Within his discussion of spectrality, Derrida speaks of a perceptual issue of looking related to haunting — the inability to see that which looks *at us*, which he terms ‘the

³ ‘Non-places’ refer to a theoretical concept employed by Marc Augé, describing spaces like airports, shopping malls, or large chain stores — spaces which (Fisher writes) “resemble one another more than they resemble the particular spaces where they are located”. For Fisher, such sites are indicative of an “endemic spread of capitalist globalization”.

visor effect'. In *Spectres of Marx*, Derrida considers this notion by invoking Hamlet's ghostly vision of his father in William Shakespeare's *Hamlet*:

This thing meanwhile looks at us and sees us not see it even when it is there. A spectral asymmetry interrupts here all specularity...We will call this the *visor effect*: We do not see who looks at us. Even though in his ghost the King looks like himself..., that does not prevent him from looking without being seen ("Such was the very armour he had on"). (Derrida 1994)

While this visor worn by Hamlet's father provides a privileged vantage in some respects, we might rethink this problem within the scope of *I Am the Pretty Thing*.

First: if the spectral (Lily and Polly in the state of death and temporal indeterminacy) is capable of looking at another without being seen proper, what might this say about a case where the spectre looks at itself (albeit, in another form, the 'Pretty Thing' that was Lily in life). Lily, who the audience understands is a ghost before the film begins, admits that much of the recollection she can share with the audience is itself indeterminate — questions, confusions and unanswered mysteries abound.

How might the 'visor effect' be as the perceptual windows to which Lily refers, "smeared by rain" and impossible to gain a clean vantage of oneself in one's looking (*I Am the Pretty Thing That Lives in the House*, 2016). I suggest one might consider the visor (whether fixed upon an armored helmet, or as some other portal through which one's face is obscured) in reverse. Rather than considering the visor from the vantage of those who cannot see through it to perceive that which watches them (as if the narrative were purposively framed to deny us details of sight by the narrator, Lily), what gaps in sight or epistemic pitfalls lie in inhabiting the perception of one who wears such a visor, and cannot see their own condition properly? One could imagine that such a view would not be particularly clear either.

Such seems to be the case with *I Am the Pretty Thing*, where Lily and Polly, both ghosts, admit to a lack of spectral clairvoyance (clear seeing) regarding their life and death and the spaces in-between. While much of the film's plot is delivered through Lily's recollection of the moments proceeding her demise, providing some measure of clarity, it is also apparent that Lily is partially in the dark, and thus, so too are we. This asymmetry of vision (both narratively and aesthetically) serves to provide an *alternative* visor effect for viewers.

Much of the periphery of the film is unseen by audiences inhabiting the gaze of Lily, requiring them to make one of two choices: to accept the testimony of a ghost as it is related to them, or, to work (in the manner of an exorcism) to piece the details together and to make explicit what is haunting the Braintree House in order to expunge the traumas of the Braintree House — its history of murder, betrayal and the subordination and destruction of women.

The Seen and Unseeable: Establishing Trauma

The principle sign through which trauma in the film is communicated, both in dialogue visually, is that of decay or rot. As Lily toils in the Braintree House, she notes clear signs of decay around and within her. In various spots of the house, but most notably a wall in the main hall, black mould and rot begin to seep into the house's very structure (corresponding with the audience's first glimpse of Polly's spectral form and, as the audience learns, the place in the house where Polly's corpse was walled-in). Mould is found on the boxes holding well-hidden rough drafts of *The Lady in the Walls*, where Lily first begins to learn of Polly's unfortunate fate and Iris' failed relationship with Polly. Finally, in a particularly disturbing scene, Lily hallucinates her very body begin to decay, as her arms becomes engorged and saturated with mould spots.

But what is the trauma that this rot marks, and why does it infect house, manuscripts and bodily appendages in the Braintree house? The initial trauma which can be sensibly pointed to is the violent murder of Polly by her husband, one which has permeated literary bodies, the structure of the Braintree House and the very psyches of its inhabitants. The rot, in this sense, is a material example of the recurring return of a repressed traumatic event, taking root in the home, saturating texts which lie hidden within the house and contorting the very body of Lily.

Within the film, it is understood from its first scene that Lily is dead, merely looking back at the moments which led up to her demise. For all the audience knows, this is not the first time she has done so. As the audience sees Polly walking backwards at points in the film, and Iris mentions seeing such a phenomenon prior to Lily's arrival, we intuit some infernal cycle of haunting commences with each new occupant. But how does this relate to trauma?

Freud built on his conception of the *repetition compulsion* in his work *Beyond the Pleasure Principle* (1920) — particularly in "Remembering, Repeating and Working Through" (1914). In this article, Freud discusses the case of a patient who, despite having no recollection of behaviour and events which he has repressed, repeats them (Freud, 1953-73). Lily, by recollecting her past (despite its murkiness), seems nonetheless to be chained to a cycle of looking — chiefly at the events which precipitated her demise. This is in line with another kind of repetition compulsion that Freud discusses in *Beyond the Pleasure Principle*, in which dreams connected to certain traumatic neuroses return the patient to a traumatic event rather than presenting pleasant images from their past which would be healthier (1920). Yet, while Freud later suggested that one engages in such behaviour to attempt to exorcise the original trauma, Lily is altogether incapable of doing so, and instead is subsumed by it.

No doubt, for Polly, this is also the case — if we take seriously Lily's contention that spectral perception is one of constantly looking at one's own death. But what of Iris? Rather than a matter of repetition or personal trauma, Iris is in a state of despair over the loss of Polly and the failure to extract a satisfactory ending from her testimony.

Like Abraham and Török, Iris sees fit to make explicit, in her writing, the trauma which has marked the Braintree House, yet I claim this is not quite the whole story. The film suggests that Polly's departure from Iris was precipitated not simply by Iris' attempt to expose the trauma of the house, but to materially profit from it. Such a betrayal of confidence makes more sense than Iris' contention, that she left off the ending of her book in keeping with Polly's wishes. If Iris' account were true, why would Polly so suddenly depart from Blum's presence?

Iris, when speaking to Lily, cannot bring herself to speak truthfully about the way she and Polly ceased their communication. Iris appears remorseful but does not properly name the transgression by which their relationship was broken. I contend Iris' account of their relationship in the foreword to *The Lady in the Walls* is duplicitous: Iris is not being honest to her readers about her 'faithfulness' to Polly's wishes. When speaking to Lily, Iris asks if Polly missed her even a little bit. While this might read like a remorseful friend (or lover) speaking to the object of their affection, Iris later reflection on the 'rotting' of pretty things suggests a lingering resentment towards Polly for her inability to give to Blum the ending which would satisfy her.

The Heard and Unspeakable: A Matter of Secrets and Betrayal

Absence and the unspeakable also traumatically haunt the Braintree House. Early in the film, we learn through a phone call that part of Lily's motivation to take on such a lonely labor in the isolated Braintree House is that she was previously romantically involved with a man. While this is audible, a curious aspect of this conversation is that the audience is unable to hear the silent person who occupies the other end of the wholly eerie and unbalanced conversation between them (a matter I will attend to in the next section).

Lily avoids certain topics (particularly the matter of her relationship with this man) and is altogether peculiar in her tone (seeming distant and solemn, in contrast to her previously inquisitive and playful self) and demeanour (seeking to end conversation on the matter by abruptly shifting discussion). Her behaviour suggests the topic of her fractured relationship is uncomfortable and unspeakable. Is there a secret, or perhaps terrible knowledge beyond supposed infidelity, which underlies this peculiar phone call? Certainly, given Lily's hurried transition from a discussion of failed love to more positive topic of domestic tasks suggests this is the case. Further, given the strained relationship between Polly and Iris, this would mark a thematic continuity

Placed alongside Polly's life and death, as told through *The Lady in the Walls*, Lily's trauma and its role in the narrative becomes less opaque. In scenes depicting Polly as a newlywed, she walks the floors of the Braintree House, which has been prepared as her new home. Polly wears a black ribbon as a blindfold, and we see her husband lingering behind. No words are exchanged between them, only a confused glance from Polly as she takes off the blindfold and witnesses the smouldering anger of her husband at the moment of her death. Her death, unseen and unheard by the audience of the film

beyond a scream, becomes a secret: we are not privileged to know the motive for her murder. Her narration in the novel, mediated through Iris' words and Lily's reading of the text, offers no clues in any regard to what precipitated this traumatic event within the house, only that Polly's life was cut tragically short by the hands of her husband.

Consider the theme of betrayal that echoes in both of their lives : For Lily, she is haunted by the loss of her potential husband, who (hinted at through the telephone conversation) committed an act which was unforgivable, and their engagement was cut short. This act, for Lily, was so damaging that she prefers not to even speak of it. For Polly, her husband's betrayal is far more sinister: blindfolded and left to walk the Braintree House, she cannot see her husband's intention is not to surprise his new bride with his handywork as the promise of a life together to come, but rather to lure her to the spot where he will murder her.

Here, we anticipate a response from Abraham and Török. While Iris' betrayal might very well fit the mould for unethical behaviour on Derrida's hauntological account, it isn't abundantly clear how Derrida would respond to the traumatic in this film, beyond the prescription that we listen to the testimony of Lily and Polly. But what if, given the specters' unwillingness to be forthcoming (if not its tendency to be outright duplicitous), we cannot trust the testimony of said phantom to be reliable? Or what if the specter is tied to a particularly malevolent space or set of intentions — as in *The Shining*? Derrida seems to have little to offer as a reply for these questions. Nor is it abundantly obvious how Derrida directly wishes to make space for the spectral either (how does one make 'space' for the 'spaceless'?).

Yet Abraham and Török would suggest, in this case, the continued cycle of trans-generational trauma spoken through the figures of Polly and Lilly are such that, to simply listen (rather than analyze) leaves one prey to the transmission which has befallen the Braintree House. The trauma within the house remains such that, not to interrogate and expel said trauma, may well ensure its recurrence in future occupants — with those phantoms (Polly and Lilly) who occupy the house forever prisoners of their own looking. Further, counter to testimonial justice and listening, Abraham and Török might suggest that the content of testimony in phantoms, by nature, is imbued with half-truths or lies, rendering the credulity of any testimony from Polly, Lily or Iris of some suspicion.

The Traumatic Entrapment and Silencing of Women

Much of this article's effort has been, thus far, to either express the hauntological themes and content of *I Am the Pretty Thing*, or to name the various traumatic occurrences during (or preceding) the film's narrative: chiefly, betrayal and murder. Yet, a further traumatic reality — one which colours all preceding concerns, requires discussion. In this section, I discuss the entrapment and silencing of women within the film as an underlying concern of the narrative, adapting the guiding question of the article. How can we communicate with those who are silenced or confined in their testimony?

The position of the Gothic home and the women within said space is a contested one. On one hand, the domestic space is frequently one of entrapment, where women are frequently bound in place and subject to all manner of psychological and physical violence, terror and horror. Yet, Andrew Hock Soon Ng's *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House as Subject* (2015) posits an alternative possibility found in the house — one where trauma has the potential to be worked through. Citing contemporary film and literary examples, Ng works diligently to suggest that there is a potential dialectic between women and the home which allows (for example, in the case of Toni Morrison's *Beloved*) its female occupants the chance to confront and work through their traumas — suggesting a productive relationship.

However, while Ng's thesis is a fascinating possibility, *I Am the Pretty Thing* does not fit this model of contemporary troubling of the domestic space which Ng posits. There is, I claim, no redemptive or productive arc within said film which allows for women, in confronting their trauma, the capacity to either see it properly or to name it explicitly — rendering their testimony (no matter how truncated) mute in the ears of the audience.

The matter of entrapment is, at first perhaps, difficult to see. Lily, in her discussions with Mr. Waxcap, notes that the Braintree House receives no visitors — for Iris or herself, save Mr. Waxcap. But what about Lily's capacity to leave the house, perhaps to fetch groceries or even get a brief respite from tending to Iris' every need? Though it seems plausible that Lily might indeed venture outside the house for errands, it is crucial to note that she is never depicted (following her arrival) to have ever ventured outside the Braintree House. Lily, in fact, seems (per her discussions with Mr. Waxcap) acutely aware that her presence in the house, for Iris' sake, is constantly required.

A gendered spatiality also defines the house — both in terms of its binding effects and the mobility of men through space. Mr. Waxcap, as noted prior, is the sole visitor (until the demise of Lily and Iris, when two male ambulance workers remove their bodies from the Braintree House). Men, it seems, are the only individuals capable of traversing the Braintree House and subsequently leaving it — neither Lily, Iris, nor Polly are ever depicted outside the bounds of the house. It seems, in *I Am the Pretty Thing*, that there is an acute awareness that not only trauma binds these women to the house, but it creates a physical as well as psychic barrier to exiting the house. Further, in the history of the house, Polly's inability to leave is predicated on domestic violence and murder — her body entombed within the very boards and walls of the house, never permitted to leave, even for a proper burial.

Last, in terms of tele-technological apparatuses (phones, televisions), no signals are ever capable of permeating the house or being transmitted outside of it. While Lily is depicted to be on the phone early in the movie, no voice is heard on the other end and, when it is yanked from her hands, we still hear no cries of 'Lily... Hello? What happened?'. The television in Lily's room, rather than providing any respite from the eerie silence of the house, sends back only static when operated. It seems the very structure

of the house itself denies any potential communication outside of it, though communication within between parties seems equally difficult.

I suggest that this inability for tele-technologies to function effectively, paired with the failure of communication within the house, the history of domestic violence, infidelity and murder, and the inability for women to leave the house, all reflect a narrative of domestic abuse and trauma shared by the women of the Braintree House. Held in place, unable to properly articulate or understand the violence or terror that befalls them (outside of the house, or to each other), and (for Polly and Lily) are forever doomed to repeat it, or (in Iris' case) mourn that they perpetuated it through their ignorance of the stakes. Given that (per Mr. Waxcap's discussion with Lily), future women will occupy the house as part of a writing grant, the prospects for future occupants is grim — what horrors lay in store for the next woman and her family depicted at the end of the film?

Further aesthetic subtext colours the film's narrative, offering subtle hints to the entrapment of women. Flowers curiously play a considerable role within the film: as symbolic names of characters which describe their conditions, and as metaphors for the containment of women within the home.

White lilies are often considered (in the context of weddings and funerals) to symbolize either purity or rebirth. Here, I deliberately choose white as the colour of lilies here, as we first meet Lily discussing how wearing the colour white (even in the midst of the death of clients) can assure them that she “cannot be touched” by illness or death — maintaining purity in the face of ailments. Yet, for Lily, it is abundantly clear that when she enters the house (and slowly cycles her white clothing out of her daily wardrobe and interacts with the traumatic signs of the Braintree House) that she can — in fact — be corrupted by its damaging effects.⁴ In terms of rebirth, tied to one's death, Lily's eternal return seems less a positive rebirth by which she receives greater insight into her own death and life, but instead a position of confinement within the house, subject to a progressively blurring condition denying any epistemic clarity.

Irises, comparatively, invoke faith, truth and trust, and respect. Iris, as has been previously discussed, is a character notable for her outward contention that she kept faith with Polly's wishes to omit the ending of *The Lady in the Walls* and purports to have remained faithful to her memory — even in Polly's absence. Yet, this account provided by Iris is called into question — the employment of irises within her name seems to (narratively) be done so as oxymoron — that Iris represents the oppositions of these characteristics (unfaithfulness, lies, broken trust, and disrespect).

Flowers, in general in the film, have an interesting metaphorical position. While flowers are grown outdoors, one might rightly say their beauty is tied to their life-cycle

⁴ One also wonders whether the insistence on purity might, in some way, relate to the unspoken trauma which Lily discusses on the telephone. But it is difficult to determine easily, and, in consideration of space, I will only raise it as a speculative question for future accounts of the film.

— blooming healthily outside and growing properly within the cycle of the seasons. However, when cut and brought into a house, placed within a jar to be the subject of the gaze of a house's occupants, one might rightly say these flowers are marked in their terminal nature. They have been cut off from growth, and as Iris intimates to Lily, pretty things will eventually rot. While Iris is bound to the second floor of the house and Lily navigates the interior of the house, neither can be said to properly be able to leave the house. They are, like the flowers who Lily converses with one afternoon and even gives names to, disinterred, robbed of their roots, and bound to a single place — waiting for their death.

But is there another way the women of this story are bound — not merely by space, but by the epistemic incapacity to fully articulate their truths and conditions? Here, I turn to silence as a secondary form of oppression experienced by the women of the Braintree House, drawing on the conceptual language of *epistemic violence* and Derrida's discussion of presence and absence as it relates to the ghost.

Spivak, in her exploration of epistemic violence, argues that what should change (rather than the individual, is the structural apparatus by which one makes-meaning or excludes the recognition of another (Spivak 2005). Here, one might read her in concert with Derrida's own comments on the spectral and testimony: we ought to change the way we commune with and listen to the ghost.

Being that Derrida's ghost effectively acts as a stand-in for various injustices in cultural and historical memory — concerned with the very foreclosure of any desire to listen to the 'absent' (those memories and people often left out, but paradoxically constituting what is 'present') — warranting we determine ways to avoid silencing the testimony of the ghost. It is both necessary to speak to and together with the ghost (Derrida 1994).

A challenge then, is the silencing behaviour which is perpetuated throughout the house. Iris, in taking up Polly's story, aims to frame it as one of her novels rather than listen to the content of Polly's mournful testimony. Derrida and Spivak, on this account, would certainly admonish the exploitative way Iris simply extracts the profitable content of Polly's tale and leaving the more frightening implications to the side — likely fomenting Polly's resentment toward Iris. As for Lily, her unwillingness to either read the entire testimony provided in *The Lady in the Walls* or communicate in faith with Polly's memory (often citing fear, rather than recognizing the similarities between herself and Polly as grounds for dialogue with the radically Other) ensures that the fate of Polly (to be bound in place via haunting) will be hers too.

Last, in a brief return to the gendered asymmetry of the house, it is notable that Mr. Waxcap, the sole speaking male character, neither listens actively to Lily's concerns or assessments of Iris' health (at the best of times, feigning interest), and severely undercuts the potential agency and health of Iris (assuming her to be entirely subsumed in dementia and close to death, rather than very much alive and partially aware of the events of the plot).

You Keep Coming Back Like A Song: Closing Considerations

In the closing minutes of the film, Lily and Iris' bodies are found in the Braintree House, audiences only moments earlier having witnessed the death of Lily at the bottom of the staircase near the front door. For much of the film, the audience has been guided by Lily, hoping to see better than her the nature of her death and the events which precipitated it. Now, in the wake of her death, audiences — through a dual hauntological and feminist appraisal of the film's various themes — are presented an ethical question. In communing with the spectral, how do we properly receive their testimony? Is there a means by which to parse these various accounts provided to produce some imperatives for engaging with and respecting or putting to rest the spectral in *I Am the Pretty Thing*? More succinctly: what testimonial justice do we owe to the dead?

Admittedly, a primary impulse of readers might be to take up Abraham and Török's imperative to confront, expose and expunge any traumatic elements from the Braintree House. On the surface level, it appears as though the trauma which exists deserves to be named and vanquished in order to return the house to some semblance of security for future occupants — lest the compulsion to repeat past trauma linger on.

However, I suggest, in keeping with Derrida, Doston and Spivak, there is an effort which precedes this call for the silencing of trauma within the Braintree House: the willingness to listen to the testimony of the spectral presences who haunt this space. If, in their absence or the gendered silencing and binding experienced by the women of the house, the specters of the Braintree House are rendered unable to properly articulate the mournful ways in which they remain, perhaps we (as audience) deserve to travel with them on various trips through their traumatic reliving of past violence and terror in order to better reckon with the deeper metaphysical question tied to Derrida's interest in ghosts: why do we not listen to the ghost? On one hand, it may very well be that the philosophical canon and various forms of testimony operate on the need for explicit presence in order to be considered (ethically or otherwise), but on the other, perhaps (like Lily) we cannot yet listen because we do not know how to — even if we understand the conditions of silencing and violence.

In sum, *I Am the Pretty Thing That Lives in the House* is a film which takes seriously the possibility of articulating spectral epistemology — in all its opacity — to suggest to audiences how we might better communicate with the spectral. To do so is to attempt to reorient how we consider the seemingly absent words, deeds and horrors which come with haunting — the remainder of traumas we cannot easily articulate (in their absence) and the spectral inability to speak of them to us (from a position lacking easy epistemic, temporal, or testimonial clarity). Though we may find it difficult to determine the content of what we hear or see, as actively listening and watching audience, we owe ghosts the ethical duty to hear what ails them, that we might be better listeners and actors.

Bibliography

- Abraham, Nicolas and Maria Török. 1994. *The Shell and the Kernel*. Chicago: University of Chicago Press.
- Abraham, Nicolas and Maria Török. 2005. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Berardi, Franco Bifo. 2011. *After the Future*. Oakland: AK Press.
- Davis, Colin. "Ét At Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms". *French Studies* 59, n° 3 (July): 373-379. <https://doi.org/10.1093/fs/kni143>.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge.
- Dotson, Kristie. 2011. "Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing". *Hypatia* 26, n° 2(Spring): 236-257. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01177.x>.
- Fisher, Mark. 2012. "What is Hauntology?". *Film Quarterly* 66, n°1: 16-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Hampshire: Zero Books.
- Freud, Sigmund. 1953-73. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. Edited and translated by James Strachey. London: Hogarth Press.
- Jameson, Fredric. 2009. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2005. "Scattered Speculation on the Subaltern and the Popular". *Postcolonial Studies* 8, n°4: 475-486. <https://doi.org/10.1080/13688790500375132>.

Filmography & other media

- Body Heat*. Dir. Richard H Kline, USA, Warner Bros. Pictures, 1981. 113 minutes.
- I Am the Pretty Thing That Lives in the House*. Dir. Osgood Perkins, USA/Canada, Netflix, 2016. 87 minutes.
- The Shining*. Dir. Stanley Kubrick, USA, Hawk Films, Warner Bros. Pictures, 1980. 144 minutes.
- 'You Keep Coming Back Like A Song' *Blue Skies*. Perf. Bing Crosby, John Scott Trotter and His Orchestra. Decca, UK, 1946, 2 mins, 50 secs.

Biographical note

Josh Grant-Young is a PhD Candidate at the University of Guelph in Canada. His primary research fields are horror film, epistemology, mental health and affect theory. His cursory interests are in digital humanities and aesthetics. As someone who enjoys films, comic books, and literature, it isn't surprising that I mine these for philosophically interesting themes and questions. In the department, I run a film-watching/discussion series, *Philosophy in the Dark*, where students get together (to take a break from studies) to discuss horror film through philosophical lenses. In the past, I've co-organized a brief reading group on A.N. Whitehead and Ludwig Wittgenstein.

ORCID iD

[0000-0001-8501-9015](https://orcid.org/0000-0001-8501-9015)

Academia Edu

<https://uoguelph.academia.edu/JoshuaGrantYoung>

Acknowledgments

I would like to thank Dr. Patricia Sheridan, Nour Abuhsan, Kyle Novak, Gordon Trenbeth and Richard Valliere for their helpful comments during the process of writing this article.

Institutional address

University of Guelph — Department of Philosophy. 50 Stone Road E, Guelph, Ontario, Canada, N1G2W1.

Received Recebido: 2020-05-10

Accepted Aceite: 2020-07-08

DOI <https://doi.org/10.34619/e1qd-4s05>

Bostofrio: a recusa fotográfica como evocação

Bostofrio: photographic refusal as evocation

RICARDO VIEIRA LISBOA

Programador de Cinema

rmpvlx@gmail.com

Resumo

Em 2018 estreou o filme *Bostofrio* de Paulo Carneiro, a sua primeira longa-metragem. Este documentário, sobre um realizador em busca da história do seu avô, na homónima aldeia em que este viveu, insere-se numa linhagem de filmes “ruralo-fantasistas” sobre a paisagem e as vivências transmontanas. Nele a dimensão fotográfica surge de um ponto de vista narrativo mas também formal, acentuando-se a sua importância pela ausência de uma imagem chave: o retrato do “avô incógnito”. Neste ensaio procuro analisar de que forma essa ausência, juntamente com uma série de estratégias fílmicas “primitivistas” e de forte correlação gótica, converte a figura ausente numa presença espectral.

Palavras-chave

Documentário | cinema português | fotografia | espectralidade | gótico

Abstract

In 2018, the film *Bostofrio*, Paulo Carneiro's first feature film, premiered. This documentary, about a director in search of the memory of his grandfather, in the eponymous village in which he lived, is part of a line of “rural-fantastic” films about the landscape and the experiences of Trás-os-Montes. In it, the photographic dimension emerges from a narrative necessity but also from a formal point of view, emphasizing its importance

by the absence of a key image: the portrait of the “incognito grandfather”. In this essay I try to explain how this absence, together with a series of “primitive” filmic strategies with a strong Gothic correlation, convert the absent figure into a spectral presence.

Keywords

Documentary | Portuguese cinema | photography | spectrality | gothic

Nadar [o fotógrafo] recordava que Balzac tinha uma teoria do eu, segundo a qual a essência de uma pessoa era formada por uma série quase infinita de camadas espectrais sobrepostas, umas sobre as outras. O romancista acreditava ainda que, durante “a operação Daguerre”, uma dessas camadas era retirada e fixada pelo instrumento mágico. Nadar não se lembrava se, supostamente, essa camada se perderia para sempre ou se poderia haver regeneração (...).

Julian Barnes, *Os Níveis da Vida* (Trad. Helena Cardoso), Quetzal 2013, 28.

Por entre as desventuras do balonismo experimental, no século XIX, o escritor Julian Barnes reflete, no romance memorialista de onde recortei a epígrafe, *Os Níveis da Vida*, sobre o prodígio mágico da fotografia (outra das novas invenções desse século) e da combinação improvável destes dois meios de perceber o mundo: a fotografia aerográfica. O primeiro permite ver do ponto de vista dos pássaros a paisagem e tudo o que nela se deposita. O segundo permite ver o ponto de vista do outro, fixá-lo e transmiti-lo. Logo, a fotografia aerográfica permitirá fixar e transmitir o ponto de vista dos pássaros (imagens de uma visão alada e não-humana das coisas, não muito diferente de uma perspectiva celeste).

Se esta dupla consciência do olhar como espaço de constante modelação tecnológica (a técnica do balonismo e a mecânica da impressão fotográfica) não trouxesse já luzes suficientes para iluminar *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018), de Paulo Carneiro, a passagem que recortei cristaliza muito do que é a empresa do realizador em redor do poder memorial (e logo fantasmático) da imagem fotográfica por oposição aos modelos tradicionais de discussão da ontologia da própria fotografia.

O filme

Esclareça-se então a natureza do objeto de estudo. *Bostofrio* é uma aldeia, no Concelho de Boticas, distrito de Vila Real na sub-região do Alto Tâmega, província de Trás-os-Montes e Alto Douro. É nesta aldeia que decorrerá a investigação do realizador do documentário homónimo. O subtítulo, em francês, “où le ciel rejoint la terre” antecipa o cartão que encerra o filme, em jeito de súplica aforística, onde se cita Teixeira de

Pascoaes: “Deus e o Demónio são incompatíveis em toda a parte, exceto em Portugal.”

Bostofrio será, portanto, o espaço do território português no qual o realizador descobre o “encontro entre o céu e a terra”, isto é, entre o divino e o profano. Este subtítulo e respetiva citação pascoalina não é, de todo, inocente nos propósitos fantasmáticos a que o filme se propõe. Recorde-se que Teixeira de Pascoaes foi um poeta que sempre procurou investigar a natureza do ser português renovando, por exemplo, a mitologia espectral do sebastianismo. Citando Maria das Graças Moreira de Sá, em *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*,

[as] características que tornariam inconfundível a sua poesia: a fusão do mundo subjectivo e objectivo; o sentimento religioso das coisas, esse além que as sombras, os fantasmas e os espectros escondem e revelam simultaneamente; o fascínio pelo mistério e pelo enigma de tudo o que o rodeia; a vocação mítica que tudo transforma, até a terra natal, agora entendida como microcosmo do Universo, autêntica escada para o infinito; o sentido transcendente da ausência, ligada não apenas ao passado ou ao futuro, mas ainda a uma forma ideal da realidade autêntica. (Moreira da Sá 1992, 35)

Esta descrição da poesia de Pascoaes aplica-se, com improvável adequação, à prática documental de Paulo Carneiro em *Bostofrio*. Neste artigo procurar-se-á explicitar a natureza dúplice das estratégias do realizador para compreender o passado, uma vez que este é um documentário onde um jovem documentarista envereda pela paisagem transmontana, de inquérito em inquérito, procurando saber quem foi o seu avô (Domingos Espada) que ele nunca chegou a conhecer. Este é, assim, um filme de investigação familiar que procura desenterrar os não-ditos de uma aldeia encerrada nas suas tramas ocultas, em particular, sobre o porquê da não-perfilhação do pai do realizador pelo respetivo avô. Para isso, Carneiro opta, inesperadamente, por um esquema formal mais rígido que o típico documentário memorial.

De qualquer modo, convirá referir que o filme se pode integrar na corrente de retratos da “pós-ruralidade”, como a identifica Tiago Carvalho da Silva na dissertação *A etnopaisagem no cinema português*, quando afirma que o “distanciamento do conceito de ruralidade na sua tradicional e até romantizada aceção pode estar relacionado com a necessidade de se reconstruir a própria noção de universo rural segundo uma perspectiva contemporânea” — e acrescentaria, pessoal e íntima (veia comum a vários desses filmes). Carvalho da Silva conclui então que “os imaginários fílmicos que consolidam uma ideia de mundo rural a partir do século XXI vão debater-se concomitantemente com um processo de desconstrução da ideia de ruralidade à qual estávamos habituados” (2016, 112). *Bostofrio* integra-se neste paradigma estético dominante da produção cinematográfica portuguesa contemporânea que filmou o mundo rural, mas, como procurarei explicitar adiante, eleva esta ideia de desconstrução das tramas da ruralidade, na sua articulação com a fotografia, a um nível conceptual (quase forense).

O realizador subdivide o filme (que tem pouco mais que uma hora de duração)

em doze capítulos, sendo a quase integralidade deles dedicada a uma conversa entre o realizador e um, dois ou três habitantes da aldeia. Cada capítulo é identificado por um cartão, numerado e acompanhado pelo nome próprio do entrevistado (com exceção do prólogo e do, não nomeado, epílogo), e cada entrevista é tipicamente filmada em longos planos fixos. Por norma, as entrevistas de exterior (muitas vezes os entrevistados estão a desenvolver atividades de agricultura ou silvicultura e não interrompem as suas tarefas para falarem com o realizador) subdividem-se em dois planos: um primeiro, distante, em que se encena a aproximação do realizador à personagem; seguido de um segundo, noutro eixo e mais próximo, onde se aprofunda o depoimento. As entrevistas em interiores (sempre nas casas dos entrevistados) tendem a acontecer diante da lareira ou da lareira e são rodadas num único plano fixo que enquadra em equilíbrio (frente a frente ou lado a lado) o realizador e o entrevistado. Estes longos planos fixos são, por vezes, entrecortados por cartões negros com a inscrição “[...]” — enfatizando a ideia de uma montagem como forma de citação.

Paulo Carneiro compõe um filme de múltiplos relatos que evita afirmativamente a solução televisiva das “cabeças falantes” impondo a sua presença física em cada uma das entrevistas com idêntico peso que o entrevistado. Em segundo lugar, a montagem (de André Valentim Almeida, Francisco Moreira e Paulo Carneiro) apresenta e sublinha as suas descontinuidades, expondo as poucas costuras do filme e recusando (tanto quanto possível) a utilização de planos de corte que permitam re-apresentar o discurso dos entrevistados com uma ordem, uma estrutura e um ritmo diferentes daqueles que foram os da recolha documental.

Como que tomado pela escala da visão aérea (o referido balão de ar quente), Carneiro filma então com uma enorme distância, dando novas dimensões à escala do plano aberto. Entre cada capítulo, encontramos-lo passeando pelos trilhos transmuntanos como formiga no seu carreiro. A câmara preserva uma distância ética sobre os entrevistados (primeiro a introdução, só depois a aproximação) e cada sequência segue, quase sempre, esse modelo, entre o plano abertíssimo e o plano aberto.

Outro aspeto, que se prende com o anterior, passa pelo referido modo como o realizador encara o trabalho. Quase sempre, antes ou durante cada entrevista, a câmara descobre e acompanha uma pessoa na sua jorna: Casimira que cava um regueiro, Lucília e Octávio que colhem vides, Rosa e Salvador que passeiam o cão e preparam uma queimada, Maria que alimenta as galinhas, Saúl que roça as ervas. Esta forma de aproximação, pelo trabalho, a cada uma das personagens, revela outra das formas como o olhar do realizador enquadra a realidade.

O fotográfico

A forma como o realizador encara o trabalho e apresenta cada um dos entrevistados evidencia o primeiro vínculo do filme à dimensão fotográfica (ainda que, até aqui, apenas metafórica). Cada capítulo é uma conversa, mas também, e especialmente, um retrato.

O segundo vínculo resulta das fotografias que, por vezes, o realizador apresenta aos entrevistados (fotografias do seu pai enquanto criança) a que só eles (entrevistador e entrevistados) têm acesso — o enquadramento largo e a distância da câmara não permitem ao espectador aceder ao conteúdo dessas imagens, estratégia que repetirá.

O terceiro vínculo, decisivo, relaciona-se com a procura por uma imagem do avô, que Paulo Carneiro usa como *Macguffin*. Se a pergunta por “alguma fotografia dele” só surge no sexto capítulo do filme (aos 29 minutos), a resposta surge logo pronta, “No cemitério tens uma fotografia dele.” Daí em diante, a procura por uma fotografia do desconhecido avô ressurgirá mais algumas vezes, com idênticas réplicas dos aldeãos. E Paulo Carneiro termina o filme, no décimo segundo capítulo, entrando no cemitério da aldeia, mas sem nunca nos revelar a imagem que provavelmente lá se encontra.

Há, portanto, uma figura ausente, desconhecida e semi-mitológica (dadas as descrições dos vários habitantes da aldeia), que nunca encontra sequer uma forma (fotográfica). Domingos Espada, na sua imaterialidade, assombra *Bostofrio* (tanto o filme como a aldeia) e Paulo Carneiro reforça essa dimensão ao recusar dar-lhe (dar-nos) a, provavelmente, única imagem dele disponível. Só que, como com todos os fantasmas, nem tudo é o que parece e os espectros caracterizam-se pela sua semi-presença (ou semi-ausência). A imagem de Domingos Espada está, afinal, no filme de Paulo Carneiro, só que de forma indireta e dissimulada — o que reforça a sua espectralidade.

Primeiramente, através da acumulação de relatos que permitem compor um retrato complexo (e nem sempre coerente) de quem foi esse homem (e dos motivos que levaram a não casar nem perfiar as crianças que teve com Profetina). A esse respeito atente-se na inteligente construção narrativa de Paulo Carneiro. Cada conto acrescenta sempre um — e um só — ponto à tapeçaria memorial que é esta investigação familiar sobre um — afinal não tão desconhecido — avô incógnito.

No fundo é esse o argumento utilizado por vários daqueles que escreveram sobre o filme. Teresa Vieira, para a revista internacional *Cineuropa*, refere a canção que inicia e encerra o filme, “Dobadoura” (segundo o dicionário *Priberam*, “aparelho giratório em que se enfia a meada que se quer dobar”) explicando, “linha a linha, capítulo a capítulo, somos capazes de preencher alguns dos elementos em falta sobre o avô do realizador (...) numa tentativa de criar uma imagem completa: uma imagem desaparecida de um pai desaparecido (...)” (2019). Também Vasco Baptista Marques, crítico de cinema do jornal *Expresso*, defende que “[o] que cativa é a forma como (...) o filme vai construindo a imagem de um espaço-tempo do qual não dispomos de imagens, tal como Carneiro não dispõe de uma foto que lhe permita dar figura ao avô” (2019). E Luís Miguel Oliveira, crítico de cinema do jornal *Público*, acrescenta,

Essa personagem ‘ausente’, o avô, nunca se materializa — não é um filme ‘sobre o avô’, é um filme sobre um homem à procura de uma imagem para o seu avô (imagem, literalmente, como a questão das fotografias, que o filme acaba sem mostrar, comprova) (2018).

E, por fim, o júri que atribuiu o prémio de Melhor Filme Português no Festival Filmes do Homem a *Bostofrio*, conclui que o realizador “adopta o inquérito como figura de estilo onde o mais importante não são as respostas, antes a criação de um retrato fragmentário de uma aldeia e dos seus fantasmas” (Andrade 2018).

Segundamente, e como já anunciava na anterior citação, a relação entre fotografia e fantasmagoria está presente no filme exatamente através desse mecanismo de fragmentação.

Carneiro propõe uma visão assombrada sobre a relação do homem com a natureza. Uma delas, evidente, passa pela forma como se reencena a natureza perante a câmara, em particular os animais. Numa sequência em que uma série de vacas atravessa o plano, a pastora que as conduz comenta para com os animais, “querem ficar na fotografia”. Noutra sequência, a dona do cão Max comenta algo semelhante, ordenando à criatura que pose para a “fotografia”. Esta coincidência entre filmar e fotografar, além de resultar de uma força de expressão popular e do desconhecimento técnico dos entrevistados, traduz, de certo modo, o desejo fotográfico (de retratista) de Paulo Carneiro.

No entanto, em *Bostofrio* os efeitos de prestidigitação fotográfica são vários e inusitados, resultantes de gestos de manipulação tão simples como os usados pelas fotografias vitorianas de fantasmas ou os truques do mágico Georges Méliès (e, no entanto, tão poderosos que desacertam o naturalismo daquele território, reforçando a dimensão espectral da história). A saber: (1) no início do filme ouve-se, de facto, a canção “Dobadoura”, só que cantada ao revés, atribuindo-se-lhe assim a conotação de uma evocação mística, ainda para mais feita num cemitério, como que chamando a presença (sempre ausente) do morto que centra toda a trama e impondo uma conceção do tempo ao revés; (2) mais tarde, no único fundido encadeado do filme, a paisagem transmontana, ao entardecer, funde-se num céu rosado, assistida por um coro celestial que surge inesperadamente na banda de som; (3) vários são os fumos de queimadas noturnas, de nuvens passageiras (frente a luas cheias) e de nevoeiros matinais que preenchem os vales que cerceiam Bostofrio, isolando-a num mundo de fantasia — como escreve Baptista Marques, “o filme (...) inscreve-se (...) na linha nobre de um cinema documental [português] ‘ruralo-fantasia’.” (2019) —; (4) num dos planos recorrentes da paisagem, em que o vulto minúsculo do realizador se passeia pelos caminhos rurais, a sua figura literalmente evapora-se — fantasmaticamente — no prado; (5) o som distante de um cantar gemente acompanha uma queimada enquanto o fumo se dissipa pela paisagem e a noite cai; (6) a súbita entrada de um estrondo que interrompe o testemunho de Rosa e revela uma vaca, em primeiro plano, pastando calmamente sobre um fundo de chamas, como se o próprio bovino ardesse — Luís Miguel Oliveira justifica estas soluções como formas de citação cinéfila, Carneiro lembra-se de coisas tão insólitas, na maneira como abanam o registo do filme, que ele viu bem o seu Manoel de Oliveira (aquele ruído vindo do nada que precede os planos do incêndio na planície faz lembrar os planos ‘apocalípticos’ do *Acto da Primavera* [1963]). (2018).

A fotografia

Se os referidos efeitos de perturbação da realidade fotográfica do documentário são simples e evidentes, o mais invisível deles é, também (e por isso mesmo), o mais perfurante (porque o atravessa completa e silenciosamente todo o filme).

Ao longo da hora e dez minutos de *Bostofrio*, os supracitados cartões que marcam cada um dos capítulos surgem com as respetivas inscrições feitas segundo uma caligrafia manual de giz branco sobre ardósia, isto porque o fundo não é totalmente negro, antes marmoreado por uma série de nuances de cinzento escuro. Em cada cartão esse fundo modifica-se ligeiramente em matizes nebulosamente abstratas. Até que, quase no final, essas manchas granulosas e texturadas começam a assemelhar-se a formas reconhecíveis, em particular as duas últimas que são, ostensivamente, grandes olhos humanos em preto-e-branco, muito ampliados.

Seguindo as sugestões espectro-fetichista de Laura Mulvey, em *Death 24x a Second* — “A tecnologia digital permite ao espectador congelar um filme de uma maneira que evoca a presença fantasmática do fotograma individual” (2006, 26) —, revi o filme, e comecei a notar uma enorme asa de um nariz, por de baixo da inscrição “VII. Manuel Espada” ou um colarinho de camisa, por de baixo de “VI. Saúl”, ou ainda, a dobra de uma orelha encimada por “III. Maria”.



Imagem 1

Colagem a partir de doze fotogramas dos doze cartões de cada um dos capítulos do filme *Bostofrio*.

Recolhidos os “fotogramas individuais” correspondentes aos doze cartões dos doze capítulos do filme comecei a vislumbrar um rosto. Com ajuda de um programa básico de edição de imagem chega-se à seguinte montagem [Imagem 1], onde os olhos se encaixam um no outro e anunciam a cana do nariz, esta liga-se ao lábio superior que se funde no sorriso que curva a bochecha e alinha pela gola da camisa que atravessa o queixo e pescoço e descobre uma orelha desfocado e o recorte de uma testa curta e de um cabelo negríssimo. São apenas doze imagens, pelo que o rosto é lacunar e fragmentário — mas ainda assim há um vislumbre de personalidade, com os olhos amendoados, o sorriso malandro, a gola séria e a orelha alta.

Carneiro literaliza, neste pormenor quase oculto do seu filme, o processo e o objetivo de *Bostofrio*: a procura por uma imagem impossível de conseguir e as lacunas que uma reconstrução baseada na recolha de depoimentos sempre carrega (ou, simplesmente, o intervalo entre a coletânea de factos e o fazer História/contar uma história). Soma-se a isso a sequência de fragmentos, que se organiza cronologicamente pelo rosto descrevendo uma espécie de espiral que se inicia na testa, contorna toda a face pelo exterior e dobra na boca para o centro, terminando no olhar (o minotauro deste labirinto de Creta).

Espalhando a imagem do avô por todo o filme, o realizador impõe-no, igualmente, como figura sempre ausente e, no entanto, constantemente presente. Essa espectralidade resulta do próprio real — a tal teoria essencialista de Balzac, em epígrafe, sobre as multi-camadas identitárias — e da forma como esse real é fixado, ora pela memória (dos entrevistados), ora pela fotografia — o mecanismo por excelência de fixação dos fantasmas. Daí que o crítico da *Senses of Cinema*, Leonardo Goi, tenha afirmado, sobre o filme, que este era povoado por “personagens à procura de fantasmas” e que na “longa-metragem de estreia de Carneiro é o avô do argumentista-realizador [o fantasma]. Carneiro cose [*patches together*] o retrato de um homem que ele nunca conheceu, e só o ressuscita através das histórias daqueles que o conheceram,” concluindo que o filme resulta “do desejo de ressuscitar o parente morto”¹ (2018).

Se André Bazin defende, na relação entre fotografia e morte, o poder memorialista de uma imagem e a possibilidade de, através da recolção, evitar uma “segunda morte espiritual” (Ruffles 2015, 28), essa não é, de todo, a sugestão de Paulo Carneiro. Esta fotografia “invisível” que re-aparece, retalhada, ao longo de todo o filme, aproxima-se mais da metáfora freudiana do trauma como câmara fotográfica. A câmara foi usada, nos primeiros escritos de Freud, para descrever o inconsciente como um “espaço onde pedaços de memórias são arquivados até ao momento em que são revelados, como impressões a preto-e-branco de um negativo, em memórias acessíveis pela consciência.”² (Baer 2002,16). A investigação de Carneiro funciona, então, como sessão de psicoterapia de grupo, sendo que a cada entrevista o trauma vai emergindo das águas cheias de

1 Tradução do autor.

2 Tradução do autor.

reagentes químicos, como uma imagem latente, a caminho de uma catarse comunitária e individual. Assim o explica Damian Sutton, em *Photography, Cinema and Memory*,

é por isso que os processos fotográficos podem ser usados em cinema para produzir efeitos dramáticos — revelando a verdade de personagens, expressando a verdadeira imagem de uma revelação ou cristalização de uma personagem (...). No cinema, as fotografias carregam sempre consigo uma latência que, como um negativo, é uma sombra oculta (...).³ (2009, 119).

Como afirmou o realizador em várias entrevistas, o seu pai (a quem o filme é dedicado) nunca lhe falou muito — aliás, quase nada — do seu avô. Sempre fora um tabu, um trauma nunca tratado. O filme tem, por isso, essa vertente catártica, permitindo à família libertar-se de um fantasma. Daí que a relação entre revelação fotográfica e revelação traumática se evidencie na estrutura narrativa e formal de *Bostofrio*.

Há uma segunda dimensão, mais sociológica, associada a esta utilização da fotografia retalhada e escondida do avô, que não convirá descurar. Como se explica, eloquentemente, no filme de José Neves *A Fotografia Rasgada* (2002), era prática comum, para os emigrantes clandestinos portugueses que passavam a fronteira a salto, em direção às *bidonvilles*, rasgarem uma fotografia sua em duas metades. Uma ficava com o passador, a outra com o próprio emigrante. Quando chegavam ao destino pretendido, os emigrantes enviavam por correio a sua metade da fotografia de modo a garantir à família, que ficara em Portugal, a sua boa saúde. Encaixando as duas metades, a última tranche seria paga ao passador.

A fotografia retalhada era — paradoxalmente — a prova de vida e de bem-estar do retratado e a reunificação pictórica a garantia de uma distância que se esperava demorada. Recorde-se que a imigração, nomeadamente para França, teve na província de Trás-os-Montes e Alto Douro um grande impacto social, que o próprio “protagonista” do filme, Domingos Espada, foi, ele mesmo, emigrante em França (como explica o seu irmão, Manuel, no oitavo capítulo), e ainda que o pai de Paulo Carneiro migrou de Bostofrio para Lisboa aos 12 anos de idade (como era comum para os pré-adolescentes pobres do interior do país). Deste modo, a dimensão antropológica da fragmentação fotográfica encontra aqui uma redobrada ligação com a questão do encerramento da assombração. Fazer *Bostofrio* é reunir os pedaços da “fotografia rasgada,” e como tal garantir que o avô (semi-) incógnito chegou ao seu destino, são e salvo (e lá se demorará).

O gótico

Lendo esta descrição, o leitor poderá recordar-se da trama de uma qualquer novela gótica, em que a assombração só é encerrada quando os dados do caso particular do espectro são recolhidos e organizados num retrato compósito. É aí que pretendo terminar

3 Tradução do autor.

este artigo, na articulação entre o projeto investigativo de Paulo Carneiro em *Bostofrio* e as formas do gótico como tradição narrativa e, primeiramente, arquitetónica (na sua relação com os fantasmas que, ao longo dos tempos, sempre habitaram essas histórias).

Se, no cinema de Hollywood, os castelos assombrados e os casarões parecem combinar os registos da arquitetura medieval, Vitoriana, Elizabethiana e Georgiana (Curtis 2008, 77), nos poucos casos do gótico português as influências parecem ser essencialmente medievais e românicas, mas também manuelinas (o dito gótico português tardio) apenas em alguns pormenores mais carregados (Afonso 2013, 26). São disso exemplo filmes gótico-ruralistas portugueses como *Três Dias sem Deus* (1946, Bárbara Virgínia), *O Cerro dos Enforcados* (1954, Fernando Garcia), *O Crime de Aldeia Velha* (1964, Manuel Guimarães), *O Construtor de Anjos* (1978, Luís Noronha da Costa) ou, mais recentemente, *O Espelho Mágico* (2005, Manoel de Oliveira). Não é, naturalmente, nesta linha em que *Bostofrio* se enquadra, mas a sua abordagem ao mistério gótico faz-se segundo uma vertente documental, combinando assim a natureza rural da abordagem gótica das ficções portuguesas acima referidas com a tradição etnográfica do documentário rodado em Trás-os-Montes⁴.

Segundo o investigador Barry Curtis, no seu livro *Dark Places* o universo gótico arquitetónico é feito da recriação de um passado através de uma perspetiva romântica, no cruzamento de estilos e de épocas, “o estilo gótico é sempre um palimpsesto que se refere a origens que são essencialmente uma confusão cujas fontes são ultimamente indetetáveis.” (op.cit, 76) e acrescenta:

O estilo gótico domina a *mise en scène* das casas assombradas. O advento da assombração é acompanhado por uma regressão a um imaginário século XIX e à sua própria ‘recriação’ de um passado gótico misterioso. Parte do apelo do gótico surge como um antídoto para as superfícies frias, bem proporcionadas e lisas da tradição clássica (...). A natureza do gótico era fundir estruturas com ornamentos cuidadosamente elaborados, e os revivalistas góticos do século XIX estavam particularmente encantados com o jogo de luz e sombra nas fachadas góticas. (...) Parece que o gótico combinou com sucesso uma sensação de regeneração estranha e uma qualidade necrófila. (op.cit, 79)

4 Eduardo Prado Coelho, a propósito do mítico e mitológico *Trás-os-Montes* (1976, de António Reis e Margarida Cordeiro), começava por afirmar que “Uma das linhas mais produtivas do cinema português tem sido a da descoberta, em termos de pesquisa antropológica, de uma realidade rural em vias de desaparecimento.” Depois de um elogio da poesia desta vertente cinematográfica, fala-nos do “enorme interesse” do trabalho de António Campos e acrescenta: “merecem ainda menção, entre outros, Noémia Delgado [*Máscaras* (1976)], Leonel Brito [*Colónia e Vilões* (1977) e *Gente do Norte — A História de Vilarica* (1977)], Fernando Matos Silva [*Argozelo* (1977)], Manuel Costa e Silva [*Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (1977)], etc...” E eu acrescentaria, nesse *et cetera*, um outro título e um outro realizador, *Castro Laboreiro* (1979) de Ricardo Costa. Nesse mesmo artigo, o filósofo resume assim o que caracteriza o cinema “etnográfico” ou “antropológico” português: “começa por ser um projecto que arranca deste ‘movimento antropológico’ do cinema português. Mas, tomando à letra o ensinamento de Novalis, leva mais fundo e longe a abstracção ficcional: este ‘retrata’ uma realidade que já não existe, que nunca existiu, impossível de existir, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades” (1983, 69-72).

O curioso do universo da casa assombrada e da arquitetura gótica no cinema, nomeadamente norte-americano, é que este parece mimetizar inconscientemente os processos da investigação documentarista assim como a própria ontologia da imagem fotográfica. Curtis afirma que “os edifícios góticos partilham com o cinema uma capacidade de ligar tempo e condensar narrativas históricas de formas que intensificam e distorcem as percepções espaciais”⁵ (op. cit, 86-87).

Helen Hanson, em *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and Female Gothic*, é rápida em afirmar que a narrativa do filme gótico tende a estabelecer-se da frente para trás (como a canção ao revés que abre *Bostofrio*), ou seja, os personagens tendem a preocupar-se com o passado e com eventos a que não puderam assistir (ou que tendo assistido estão enterrados nas profundezas do inconsciente — a câmara freudiana) de modo que, na compreensão desse passado possam resolver as situações presentes, a assombração, o trauma, etc. Mas se os personagens efetuam este caminho inverso, também os leitores dos romances e os espectadores dos filmes têm que fazer idêntico caminho, que tanto se faz para trás como de repente progride (já que o regresso ao passado se faz com a intenção de compreender o presente — *Bostofrio* lateraliza isto quando a sua chave fotográfica só é acessível numa forma de espectador ativo que quebra a função injetiva do tempo que comanda a experiência do cinema em sala). Esta ideia, explicita-a Hanson com “É dentro desta narração retrospectiva que o gótico incorpora as ansiedades culturais, e é isso que mobiliza seu potencial de crítica social” (2007, 35), mas também Curtis afirma que “o tema chave dos filmes de casas assombradas é o poder disruptivo que o passado tem sobre o presente.” (2008, 84).

Curtis trata o processo narrativo do filme de casa assombrada em moldes muito semelhantes àqueles que descrevem o processo de Carneiro em *Bostofrio*, quando procede recolha dos diferentes testemunhos dos aldeãos. O investigador usa termos como “*resurrect*” e “*re-memorialize*” (op. cit) e acrescenta que os personagens devem procurar testemunhas vivas dos traumas que iniciaram o assombramento (o que pode ser lido como, testemunhas vivas que conviveram com o avô agora morto) ou vasculhar nos arquivos em busca de peças jornalísticas, documentários, fotografias (!) e outros testemunhos do passado. E acrescenta Curtis:

Este processo reflete algo essencial na natureza do gótico — a sua génese documental — a natureza construída de sua origem que está sempre numa versão de um passado. A história de fantasmas (...) é caracterizada pela sua preocupação com a autenticidade na forma

⁵ Existe uma qualidade cinematográfica na forma como os arquitetos góticos pensaram os seus monumentos e respetivas decorações. Qualidade essa que se manifesta no jogo das proporções que dão enorme destaque a uma divisão e depois parecem minguar outras, mas também na forma como os edifícios parecem ter sido feitos de remendos e acrescentos sucessivos pelas várias gerações que passaram por essas casas (revelando, por isso, a própria história do edifício e seus habitantes na próprias estrutura e decoração) — a estrutura de multicamadas do palimpsesto vs. a estrutura de multicamadas da fotografia espectral de Nadar?

de descrições precisas de lugares e de ambientes e circunstâncias plausíveis dentro das quais o sobrenatural se manifesta.⁶ (op. cit)

O investigador de fantasmas do gótico e o documentarista familiar contemporâneo são duas figuras não muito distantes, já que ambos procuram compreender as manifestações presentes de um passado que não compreendem totalmente através de documentos e traços desse mesmo passado. E essa pesquisa querem-na tão plausível e precisa quanto possível, porque só assim se poderá curar a assombração.

Não por acaso também, Curtis ressalva que todo o fantasma, independentemente da sua natureza, sempre se manifesta através do uso dos nossos meios de comunicação, nomeadamente a manifestação ectoplasmática numa fotografia, a estática em redor de um televisor, os troianos vírus cibernéticos de alguns filmes de terror atuais, etc. Esta infeção fantasmática da comunicação humana surge-nos como um exercício de palimpsesto, já que aquela que era a mensagem que se desejava enviar (no caso da fotografia, o retrato) surge agora rasurada e re-escrita (por cima) pela assombração (e é exatamente isso que acontece com as inscrições dos capítulos de *Bostofrio*). Curtis resume esta ideia do seguinte modo:

Como o ‘gótico’ de meados do século XVIII, sempre necromanticamente enamorado com um original que nunca foi recuperado, o fascínio com fantasmas é ainda indissociável da sua capacidade para armazenar informação, manipular o espaço, sofrer mutações ao longo do tempo e resistir à compreensão.⁷ (op. cit, 122)

Aqui as expressões a reter são, guardar informação, manipular o espaço, ser mutável com o tempo e resistir à compreensão. Pois bem, estas são expressões que se podem aplicar, quase sem tirar nem pôr, ao empreendimento de Paulo Carneiro diante da figura ausente do seu avô. *Bostofrio* procura compreender um objeto que constantemente lhe escapa e que constantemente resiste a ser compreendido. Encontrar uma imagem para o seu avô pressupõe a aceitação da natureza mutante dessa imagem (impermanente), já que não existe uma imagem (fotográfica) definitiva e o processo de historificação familiar é interminável — uma vez que com cada nova entrevista o filme iria encontrando novas formas para o avô, cada qual mais (ir)reconhecível.

Uma conclusão

Ainda assim há algo que permanece em todas as múltiplas versões dessa imagem do avô, esse algo é a capacidade da(que)la imagem fotográfica ter testemunhado o passado e conseguido conservar dele um farrapo retalhado.

⁶ Tradução do autor.

⁷ Tradução do autor.

Tudo isto foi, naturalmente, mais bem analisado e explorado por Roland Barthes no famoso ensaio sobre a fotografia da sua falecida mãe, o lutuoso *Camera Lucida*. Essa análise lançou as bases para uma reflexão mais alargada sobre as relações entre fotografia, morte e melancolia (Harvey 2007, 156). A evocação fantasmática de Barthes triunfou ao ver na fotografia de um morto não o seu fantasma, antes encarando-a (à própria fotografia objetual) como um fantasma presente. Como explica John Harvey, em *Photography and Spirit* (2007), “do mesmo modo que ectoplasmas são extrusões e formações dos mortos, também a fotografia [segundo Barthes] é literalmente a emanção do referente e a prova de existência”⁸ (157). Deste modo, as aparições fantasmáticas em fotografias são tão provas do sobrenatural como a linguagem o é. Daí que a importância de uma imagem se prende com a capacidade de se lhes atribuir um significado através do “idioleto” pessoal (op. cit). É isso que Paulo Carneiro acaba por fazer. Ao recusar diretamente a fotografia do avô ele impõe-lhe uma spectralidade que esta não tinha de partida. Ao negá-la ele convoca uma presença fantasmática.

O que Paulo Carneiro esconde, acaba por dar, e o que nos dá, cedo tira. Ficam, no final, as questões fundamentais, questões sobre a ausência e o que ela pode revelar: é possível conhecer o passado? Mesmo sabendo os factos, é possível compreender o real? Para que serve uma imagem nesse processo de investigação? O que pode ela iluminar? E o que pode ela esconder? O filme dá as suas respostas, mas deixa, acima de tudo, inquietações.

⁸ Tradução do autor.

Bibliografia

- Afonso, Luís. 2013. *O Gótico Português — História da Arquitetura*. Porto: Universidade Lusófona do Porto.
- Andrade, Sérgio C. 2018. “Filme alemão vence Prémio Jean Loup Passek em Melgaço”. *Público*, 5 de agosto de 2018. <https://www.publico.pt/2018/08/05/culturaipsilon/noticia/filme-alemao-vence-premio-jean-loup-passek-em-melgaço-1840186>.
- Baer, Ulrich. 2002. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, Londres: The MIT Press.
- Coelho, Eduardo Prado. 1983. *Vinte Anos de Cinema português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- Curtis, Barry. 2008. *Dark Places: The Haunted House in Film*. Londres: Reaktion Books.
- Goi, Leonardo. 2018. “Conjuring Ghosts: The 15th IndieLisboa”. *Senses of Cinema* (junho, n. 87). <http://sensesofcinema.com/2018/festival-reports/conjuring-ghosts-the-15th-indielisboa/>.
- Hanson, Helen. 2007. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and Female Gothic Film*. 1.^a ed. Londres: J.B. Taurius & Co. Ltd..
- Harvey, John. 2007. *Photography and Spirit*. Londres: Reaktion Books.
- Lisboa, Ricardo Vieira. 2019. “«Bostofrio»: a fotografia negada”. *À pala de Walsh*, 9 de novembro de 2019. <https://www.apaladewalsh.com/2019/11/bostofrio-ou-le-ciel-rejoint-la-terre-a-fotografia-retalhada/>.
- Marques, Vasco Baptista. 2019. “Vestígios do passado”. *Expresso — Revista E*, 9 de novembro de 2019. <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2454/html/revista-e/culturas/cinema/vestigios-do-passado>.

- Moreira de Sá, Maria das Graças. 1992. *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. 1.^a ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa — Ministério da Educação.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Oliveira, Luís Miguel. 2018. “O que estes filmes têm em comum é nada terem em comum”. *Público*, 26 de abril de 2018. <https://www.publico.pt/2018/04/26/culturaipilon/noticia/da-bosnia-a-tras-os-montes-a-competicao-nacional-no-indielisboa-1811329>.
- Ruffles, Tom. 2004. *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland & Company, Ins., Publishers.
- Silva, Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da. 2016. “A etnopaísagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito”. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. <http://hdl.handle.net/1822/40993>.
- Sutton, Damian. 2009. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Vieira, Teresa. 2019. “Review: Bostofrio.” *Cineuropa*, 12 de novembro de 2019. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/381124>.

Filmografia

- Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018, Paulo Carneiro).
- La Photo Déchirée, chronique d'une émigration clandestine* (2002, José Neves).

Nota biográfica

Formou-se em Matemática (pelo IST) e em Cinema (pela ESTC). É programador de cinema na Casa do Cinema Manoel de Oliveira e no IndieLisboa. É crítico sítio À pala de Walsh, e tem produzido comunicações e artigos nas áreas da história e do restauro de cinema. Realizou curtas-metragens e vídeo-ensaios.

ORCID iD

[0000-0003-0026-6477](https://orcid.org/0000-0003-0026-6477)

Morada institucional

Investigador independente.

Recebido Received: 2020-05-31

Aceite Accepted: 2020-07-19

DOI <https://doi.org/10.34619/zg1r-5f02>

Haunted tapes, killer copies — cinematic ghosts in *Ringu* and *The Ring*

*Cassetes assombradas, cópias assassinas
— fantasmas cinematográficos em
Ringu e The Ring*

MARISA MOURINHA

University of Lisbon, Centre for Comparative Studies

marisa.mourinha@campus.ul.pt

Abstract

In 2002, Gore Verbinski's remake of Hideo Nakata's 1998 film *Ringu* was released, under the name of *The Ring*. The film is based on a successful Japanese novel about a ghost that kills all those who dare to watch a cursed video tape. Narratively, as well as aesthetically, both films struck a chord with their intended audiences, and were extremely successful. The western remake of the Asian movie also seems to have started a trend, which in addition fueled an interest in Japanese horror. In this paper we set out to analyze how these films deal with their respective ghosts. Our focus will be on how the management of the cinematic specters in these two cases relates to tradition and, particularly, how the killer ghost who haunts the tape is rooted in Japanese tradition — not only in film, but also in folklore and traditional forms of Japanese theatre, like *kabuki* and *bunraku*. While avoiding to dwell excessively on inputs marked by a psychoanalytical matrix, we argue that the ambiguity of the ghostly in the Japanese culture enhances the uncanny feeling these representations are infused with, and that due to the filmic and viral nature of this *onryō* and its curse, we are facing an innovative and enticing version of the ghostly.

Keywords*Ringu* | *The Ring* | *onryō* | ghost | horror

Resumo

Foi lançado em 2002, com o nome *The Ring*, o *remake* de Gore Verbinski do filme de 1998 de Hideo Nakata, *Ringu*. O filme é baseado num popular romance japonês sobre um fantasma que mata todos aqueles que se atreverem a ver uma cassete de vídeo assombrada. Ambos os filmes obtiveram favor junto das suas audiências, e tiveram muito sucesso. O *remake* ocidental do filme asiático parece também ter começado uma vaga de *remakes*, o que veio a alimentar um interesse por parte do público no filme de terror japonês. Neste artigo analisamos o tratamento que cada um destes filmes faz dos respectivos fantasmas. O foco será colocado na forma como a gestão dos espectros cinematográficos nestes dois casos se relaciona com a tradição e, especificamente, como o fantasma assassino que assombra a cassete tem as suas raízes na tradição japonesa — não só no cinema, mas também no folclore, e em formas tradicionais de teatro japonês, como o *kabuki* e o *bunraku*. Evitando recorrer demasiadamente a contributos marcados por uma matriz psicanalítica, argumentamos que a ambiguidade do fantasmático na cultura japonesa potencia a sensação de *unheimlich* que habita estas representações e que, muito em função da natureza fílmica e viral deste *onryō* e da sua maldição, estamos perante uma inovadora e estimulante versão do fantasmático.

Palavras-chave*Ringu* | *The Ring* | *onryō* | fantasma | terror

Over the last two decades, a specter has been haunting the production of horror cinema around the globe. That specter is the figure of the *onryō*, or the avenging spirit of Japanese folklore. (McRoy 2015, 199)

Introduction

If cinema started out as a chemical pinning down of moving images onto a strip of film, thus allowing to encapsulate ghosts in a tin can, it has grown to be, first, less alchemical, as research made the emulsions more stable and the films less flammable, and then,

less material, as film gave way to the digital. If cinema is, as Derrida puts it, “the art of allowing ghosts to come back” (Ken McMullen, *Ghost Dance* 1983), the summoning depends more and more on zeros and ones, and less on physical support. In other words, the ghost is, increasingly, either in the machine, or the machine itself.

Back in the days in which analog was still a thing, while VHS was preparing its slow but steady stage exit and DVD was arduously but decisively creeping its way up to the home video market, a curious change was to come over one of the genres that depended the most on that market: horror. After the wear and tear of the slasher, there were a few whiffs of fresh air; these included experiments with pretense found footage, and a franchise with a kind of irony derived from self-awareness, in a metafictional loop that soon became weary. The horror scene was indeed in need of a twist, when *Ringu* (1998) came along. This movie about a haunted video tape ended up contaminating the way horror was operating as a genre, and helped provide the tools and concepts to rethink the genre at the turning of the millennium.

The fact that this particular movie has fulfilled this role owes much to chance. However, the storyline has some very powerful elements which were dealt with effectively both by the Japanese director of the original and the American director of the remake: each in their own way skillfully *translated* the material they had been given, and the result proved extremely suitable for both of their audiences. We chose to refer to *translation* in this case, as we find it particularly fitting, since we are facing an American remake of a Japanese film — each rooted in their own film and folklore tradition — which is, in turn, an adaptation (and not the first one) of a novel. The knot is quite entangled, and sometimes it becomes difficult to pinpoint what is *original* (Cf. Phillips and Stringer 2008, 299).

Ringu* and *The Ring

Ringu (1998) is a Japanese film directed by Hideo Nakata. Based on the 1991 novel of the same name by Kôji Suzuki, it changes a few details in the plot while basically using the same material, which has solid roots in the Japanese tradition. It was released simultaneously with its sequel *Rasen* (Hideo Nakata, 1998), but while the latter was quickly dismissed, *Ringu* was a box office and critical success. Such was its success, that in the following year, there was a South Korean remake directed by Kim Dong-bin, which became known under the name of *The Ring Virus* (1999), and a TV series, more closely based on the novel, was aired in Japan¹.

The success of Nakata's 1999 *Ringu* film made it travel the world, namely in bootleg VHS tapes. Legend has it (Lacefield 2010, 6) that one of these landed in Gore

¹ The first adaptation of Suzuki's novel was actually a television film, *Ringu* (*Ring: Kanzenban* in its home video release), released in Japan in 1995. In 1999, the Japanese television showed a 12 episode series named *Ring: The Final Chapter*; arguably in preparation for some time, it is apparently not connected in any way to the films or the previous television adaptation. That same year, a sequel television miniseries of 13 episodes and titled *Rasen* was also made.

Verbinski's hands; the poor quality of the copy made its mystique all the more powerful (Lacefield 2010, 6). And hence the overseas adventure began: in October 2002, Verbinski's remake, *The Ring*, is released, after a suitable marketing campaign, and is met with very positive reviews. The success of the film quickly built up to a small cult, aided by the fact that "when DreamWorks bought the remake rights to *Ringu*, it also purchased its distribution rights for the U.S. theatrical and video markets" (Herbert 2010, 167). And this is how a Japanese ghost story which had gotten into the public's heads in a peculiar way was appropriated by the mainstream. A feature film about a cursed videotape travels from Japan to the U.S., and from there to the world, after being advertised on TV, and via a series of promotional websites, until it makes its way to the DVD circuit. Along the way, a franchise was born. As we write, the *Ring* novels have had three new volumes, in addition to the original three², it has given origin to at least six *manga*, three American films and seven Japanese ones³, including the 2016 crossover with the *Ju-On* series *Sadako vs Kayako*, directed by Kōji Shiraishi.

Not only has it caused these follow-ups, but it also set a trend, by triggering a number of Western remakes of Asian movies: after the example of *Ringu/The Ring*, several Japanese films were remade with relative success, including *Dark Water* (based on *Honogurai mizu no soko kara*), *One Missed Call* (based on *Chakushin ari*), *Pulse* (a remake of *Kairo*), and *Ju-On* gave way to *The Grudge* — this last case is particularly interesting, since Takashi Shimizu directed both versions⁴; it did not stop with Japan (or with horror, even in this case we are limiting our analysis to this genre), since *Mirrors* (Alexandre Aja 2008) and *The Uninvited* (Guard Brothers 2009) are remakes of South Korean films, and *The Eye* (David Moreau and Xavier Palud 2008) is based on a 2002 Hong-Kong-Singaporean production.

Much has been written on this craze of remakes (Wee 2014), the alleged drift towards an Asian aesthetics (Balanategui 2018; Martin 2015) and the differences and similarities between the two perceived poles. Specifically on *Ringu* and *The Ring*, there are countless studies comparing both movies' intake on horror, gender, and the ghostly, with different strategies and outcomes (Wee 2011; Benson-Allott 2013; Walker 2017; Lacefield 2010). In this paper, we want to analyze their treatment of ghosts and images, focussing on the way these ghosts and images relate to tradition.

Phantom children and vengeful tapes

Let us consider the word "ghost" in its most common meaning, that of the presence of something absent, hence with a quality of juncture, insofar as it embodies the very threshold between worlds which are, by their nature, mutually exclusive. In a sense, the ghost is the impossible, the glitch in the otherwise smooth surface of sense in

² It had started out as a trilogy, including *Ring* (1991), *Spiral* (1995) and *Loop* (1998).

³ And here we leave out the Korean version we have mentioned before, as well as a few Chinese productions.

⁴ The remake is set in Japan as well, but many of the characters were changed so they would be Americans.

a given system of meaning. Whatever the context, the “ghost” depends on a bending of the laws that rule the environment in question: we say “ghost image” to refer to an unwanted duplicate of another image which is considered to be original or genuine, in the context of a malfunctioning device; “phantom limb pain” describes a very real, perceivable pain which afflicts a removed body part. Either way, the phantom, ghost or specter is, as Derrida puts it, a *revenant* (Derrida 1993, 32), something which was no longer there and then came back, an entity that travels between dimensions.

And this is precisely what we find in *Ringu* and *The Ring*: an *onryō* (vengeful spirit) which inhabits a cursed tape but, as the viewer will find out in what is arguably the crux of the plot, can move out of the TV set and into the real world. While Wes Craven’s Freddy Krueger (*A Nightmare on Elm Street*, 1984) could only get you while you were asleep, Sadako (or Samara in *The Ring*) has found the way to get into your world — first, through a film in a VHS tape and then, precisely seven days later, somehow leaving the magnetic field of the tape and materializing wherever you may be: “an upgraded version of supernatural malice, compatible with the requirements of the digital age” (Ancuta 2007, 24).

The opening scene of both movies may be summarized as follows: it starts out with two teenage friends giggling while brushing up on contemporary folklore⁵; they mention an urban legend about a cursed tape, which kills all those who watch it within a week. One of them, Tomoko (Katie, in the American remake), confesses how she has seen the tape, exactly a week before; when she is left alone, her TV turns on by itself; she turns it off, and tries to downplay the incident, but is perceivably anxious; and then something, which the viewer does not see, scares the life out of her. Literally: we learn in the next scene that Tomoko/Katie is dead, as are the friends with whom she had watched the tape; all of them died inexplicably. The autopsies only tell that their hearts stopped; the contorted, disfigured looks of fear in their faces explain the rest.

Ghosts and the uncanny

That is the premise. So far, the content of the tape is unknown to the viewer. Whatever killed Tomoko and Katie remained unseen. And this became fodder for commentary, fueling the debate on how the seen versus the unseen infuses feelings of terror, or horror, accompanied by extensive musings on the difference between the two. Daniel Martin (2015, 22-40) reflects profusely on the matter and, while compiling existing criticism on the subject, he takes sides with Gregory Waller — and so would we: “Waller is clearly uncomfortable with the adversarial tone of much of the writing on the restrained tradition and modern horror, and he claims that the opposition between the two is misleading” (Martin 2015, 25). It is, among other things, simplistic:

⁵ The reference to the American tradition of slasher films has been noted, for instance by Benson-Allott (2013, 105).

This approach to the genre unjustly serves the past as well as the present. We would do better, I think, to pay attention to films . . . which prove that the relationship between contemporary and golden age horror involves much more than simply the distinction between the graphically direct and the atmospherically suggestive. (Waller *apud* Martin 2015, 25)

Aesthetic and narrative issues aside, this discussion seems to overlook the fact that the budgetary constraints of *Ringu* and other B-movies are part of the reason they rely on atmosphere rather than special effects: the choice between “graphic” and “suggestive” is often not as free as some readings see them. This kind of dualism is but one of the risks that lurk over the analysis at hand. Also, at the heart of every essay on the ghostly lies the danger of circumventing the considerations made on the subject by Freud, in his 1919 text “The Uncanny” (Freud 1953); another hazard, and not a less ominous one, is that of hyperbolizing their functionalities, and forcing his categories into the analysis — or, even worse, forcing the analysis to fit the categories. Sorting out such trials is no easy task.

Freud’s essay deals with a E.T.A. Hoffmann tale (“Der Sandmann”, 1816) in which the theme of eyes, and that of doubles are of particular importance. Since *Ringu* and *The Ring* deal with doubles and gazes, and are films in which the eye has a very strong symbolism, it seemed suitable to resort to this piece. In it, Freud undertakes an analysis of the uncanny feeling one experiences reading Hoffmann’s story. He attributes the arising of this feeling to the return of repressed infantile material. Within the context of the story, he equates the fear of losing one’s eyes with the fear of castration; but another leitmotiv of Hoffmann’s Sandman is that of the double (*doppelgänger*), whose source is the primary narcissism of the child. In freudian terms, thus, this experiencing of the uncanny stems from the return of something long forgotten in our psychosexual history. Lacan (2014) takes it one step further, placing the uncanny at the core of his theory of anxiety.

What is productive for the analysis at hand is this idea of the uncanny as a result of an encounter with something uncomfortably familiar; foreign, but still relatable, though in an unexplained or unexplainable way. Also, the idea of the double as a paradigm of the uncanny is interesting to us, insofar as it represents a dense psychic node. We want to suggest that the storyline behind *Ringu* (1999) and *The Ring* (2002) taps into that kind of psychological material, long forgotten, with which the viewer is faced and cannot escape the kind of uneasiness these authors are writing about when they explore the field of the uncanny: the repressed complex revived, according to Freud, or taking the unhomely home, in lacanian terms, is what is at stake in this tale of ghosts and gazes, films and copies, wells and shutters.

In other words, when in these films one is faced with the impossible, one is already willing to embrace it as not only possible but as starkly real. Right from the beginning of the film, this is made obvious by the girls’ uneasiness: they try to reassure themselves

(one states the story of the cursed tape is but a rumor, the other claims she was joking about having seen a strange tape), but they are terrified by the ringing of the phone. For the viewer, the anxiety obviously stems from the agreement that, in a horror movie, things are not as innocent as they seem, and that something uncanny will happen. As Lowenstein mentions

The relief the two girls feel when they learn the caller's identity does not entirely reassure the viewer, because we already feel caught in a claustrophobic media web. Is the game on television the same one Tomoko's mother attends? Is the legend of the cursed videotape told by Masami the same one experienced by Tomoko? Can the phone that carries Tomoko's mother's voice also carry the power of the curse? In each case a technological medium (television, videotape, telephone) offers the promise of shared experience while simultaneously conveying the threat of suffocation and infection. (Lowenstein 2015, 82)

One of the reasons behind the success of *Ringu* (and its western *doppelgänger*) has to do with this revisiting of extremely and often effectively repressed terrors and, mostly, with the way it is done. The plot puts us before a ghost — and this is not new, nor particularly disturbing. But while the orthodoxy of haunting stories makes one afraid they will *see* a ghost, in this case it works the other way around. Even if one does not know it at the start, it is the ghost's own gaze that is to be feared.

The Japanese film's storyline and aesthetics are set in such a way as to create anxiety and uneasiness in the viewer, and its American remake, tinted as it is with its own tics, builds on that. This is aided by the fact that it is the ghost of a child who has been wronged (and, on top of that, by those she should be able to trust and depend upon — the mother in the Japanese film, the father in the American one); and this is sadly and utterly relatable; moreover, from the point of view of the ghost's victims, we have people who have watched a bootleg — and, again, (unlike the perspective of running into a chainsaw brandishing maniac, or accidentally building a house over a sacred burying ground) it does feel like it could happen to you.

Japanese ghosts

Therefore the way the spectator relates to the film strongly contributes to the psychological effect of the narrative: you may call it terror or horror, or evoke the category of the uncanny, with all its psychoanalytical weight, but one fact that stands is that this story has a set of details which speak to the viewers' sensibilities, disparate as they may be. In that sense, the bringing forth of the *onryō* folklore is indeed an innovation and one which bears the mark of Japanese culture: it is a leitmotif of the *kaidan* (ghost story) tradition, and a staple of the *kabuki* repertoire, but it was not, at least until the late 1990s,

a regular feature of Japanese horror. Just think of the *kaijū eiga*⁶, which gave us *Godzilla* (Ishirō Honda 1954) and the like, and may be considered a genre in its own right; consider the psychedelic hallucinations of Nobuhiko Obayashi's 1977 *House (Hausu)*, or the exploitation fantasies directed by Teruo Ishii. Even if you recall more recent films, like the cyberpunk body-horror of *Tetsuo* (Shin'ya Tsukamoto 1989), you still do not have anything like the *onryō* in *Ringu* — and, later, in *Ju-On* (Takashi Shimizu 2002). A whole different product, as well, is Takashi Miike's *Audition* (1999), whose influence can be seen in movies like *Hostel* and the *Saw* franchise.

For that purpose, one would have to go back to the 1950's and 60's, and to films like Mizoguchi's *Ugetsu monogatari* (1953), Nakagawa's *Tōkaidō Yotsuya kaidan* (1959), or Kobayashi's *Kwaidan* (1965). These bear features which are very close to the *kabuki* tradition of stories about *yurei* (female ghosts), and *onryō* (vengeful spirits): *Ugetsu monogatari* is the story of a potter who is seduced by the spirit of a noble woman; *Kwaidan* is a portmanteau of ghost stories; and *Tōkaidō Yotsuya kaidan* is an adaptation of what is probably the most popular *onryō* play in the *kabuki* repertoire. The depictions of ghosts in these films, and in *Ringu* as well, owe much to the *kabuki* aesthetics, whose roots can be traced back to the Edo period's ghost stories.

Compared to western representations, these ghosts are more like Alejandro Amenábar's Grace and her children (*The Others*, 2001), or M. Night Shyamalan's ghosts (*The Sixth Sense*, 1999): they do not *look* dead, they may not even know they are dead, “they walk around like regular people”. They may even marry the living — like in the medieval tale of “The Chrysanthemum Spirit”⁷, in which a young woman has a love affair with the spirit of a flower, until it is plucked and killed (McCormick 2013); in *Ugetsu*, Lady Wakasa seduces the potter; in *Kwaidan*, Yurionna (a vengeful spirit) kills Mosaku but spares Minokichi, because she finds him handsome; so much so that years later she goes on to marry him and have his children. In Japanese lore, one can live for years with a ghost without realizing it. The alterity is not so radical as it is in the western tradition.

The characterization of the ghost of Sadako in the Japanese *Ringu* film is very different from that of Samara in the American *The Ring*, and reflects this tradition: pale face and long black hair is as classical a ghost look in *kabuki* as the zombie make-up has grown to be in the West. Masks for ghost characters in classical Japanese theatre vary, but Sadako is immediately recognizable as an *onryō*: the lonely wronged female who, having met her untimely and violent end, roams the Earth unleashing upon others — usually men, in traditional tales — her often unquenchable thirst for revenge. In both movies, the ghost of Sadako/Samara is seen in a long white attire — reminiscent of the traditionally white burial kimono worn by *kabuki onryō* — and long black unruly hair. In Japan, hair is very important as a symbol — traditionally, hairdos signaled their bearer's

⁶ *Eiga* is “film” and *kaiju* means “strange creature”.

⁷ It is entirely unrelated to Mizoguchi's *The Story of the Last Chrysanthemum* (1939).

social (even marital) status and the grooming of one's hair has always been very strongly associated with one's social and moral position: "People with loose hair had loose morals and were outside the proper order of things", writes Sarah M. Nelson (Hiltebeitel and Miller 1998, 111) in her piece on Japanese influence in Korea.

Hair is also a very relevant and recognizable feature of *Yotsuya Kaidan*'s Oiwa, probably the best-known Kabuki ghost. Oiwa is depicted with the usual white burial kimono, the long ragged hair, and the white and blue face that signals her spectral nature. Moreover, having been poisoned by her husband, she has a severely injured, drooping eye, which matches the kind of horror *kabuki* fans expect to see; also as a consequence of the poisoning, her hair starts to fall off in one famous scene in which she combs her hair in front of a mirror. It is hard not to bring these images to mind when confronted with the woman combing her hair before the mirror in *Ringu*'s (and *The Ring*'s) cursed tape, or not to see a clear mention of Oiwa's in Sadako's distorted eye. As it is hard not to recall the well into which Sadako is thrown as an echo of the well into which Okiku (the character from a *bunraku* play called *Banchō Sarayashiki*) is thrown into by her lover (or the well into which the husband's body is thrown in Nagisa Ōshima's *Ai no Bōrei*⁸, for that matter). It is also worth mentioning how, in *Kwaidan*'s fist story, "Kurokami", the swordsman is killed by his ex-wife's long black hair.

However, in spite of the very quotational apparitions of Sadako in the Japanese movie, they are not what makes it so weary — this dialogue with a folklore and cinematic tradition no doubt contributes to create the mood, but *Ringu*'s horror depends more on what you are not shown, than on the visual footholds that help tell the story (it is arguably less so in the American version): characters fear what they know more than they fear what they see, because, other than the very short film of the cursed tape, they do not see much — nor does the viewer.

What you do not see is what you get

In *Ringu* and *The Ring*, what you do see is a young female journalist (in the book, the journalist is a man), Reiko/Rachel, investigating into the story of the haunted tape. Being the aunt of the teenager who died at the beginning of the film, she is personally involved as well. A set of photographs her niece and her friends had taken allows her to start the quest, and she quickly retraces their steps to the cabin in the woods in which Tomoko/Katie and her friends had seen the tape. She watches it too, and thus becomes fated to die within a week. At this point, she decides to enlist the help of her ex-husband Ryuji/Nathan, shows him the tape and leaves him a copy of it. Further investigations allow them to piece together the story of Sadako/Samara, the "author" of the tape and the avenging spirit that haunts through it. Meanwhile, their son Yoichi/Aidan had gotten

⁸ In English *Empire of Passion*, 1978.

hold of the tape and watched it too, so they have extra motivation to lift the curse. They manage to find her remains right before Reiko's/Rachel's seven days expire and, with that, they think they are safe. But then something happens: when Ryuji's/Nathan's time is up, his TV turns on by itself and, in a sequence that earned its way into the annals of horror, Sadako/Samara climbs out of the TV set into his living room, and kills him — apparently, he dies out of sheer terror, as she lays eye(s) on him.

Only at the climax, near the very end of the film, with the sudden twist of the plot (they thought they had lifted the curse), we get to see the first death — or the first complete death sequence. Five people die in the storyline of the movie: at the very beginning, Tomoko/Katie and her friends; and, by the very end, Ryuji/Nathan⁹. In the first case, we see little of Tomoko's/Katie's death and nothing of her friends'; we merely learn at her funeral that she is not the only victim; we see her nervous behavior while talking to her friend, her anxiety building up as they are discussing the subject and her seven days are running out; we see her uneasiness when she is left alone in the kitchen and nothing peculiar is happening, and then her alarm when the TV turns itself on. We then see her from behind, and when she turns to face the camera she reacts with a look of utmost fear. And that is it: no gore, no pain, no visible wound.

In that first scene of Tomoko's/Katie's death, and this is true for both filmic renditions of the story, we do not see the ghost nor the actual death (while in the book the process of dying is described). Just that frozen mask of horror which, in the Japanese version, becomes a still shot, with its colors inverted, as if in a negative film — and therein lies a telling difference. This may be a rather naïve effect, but it speaks volumes: in the specific case of this movie, a comment was being made not so much on technology as such, but on the act, the meaning, and the power of gazing. In *Ringu*, Sadako's face is never revealed until the climax scene in which she claims Ryuji and, at that point, what we see of her is just an eye, the one, distorted eye, gaping between pitch-black, unkempt bangs of hair — and when life abandons his body, the same negative film effect is given to the still shot of his fear-ridden, terror-contorted face.

Like Vertov's kino-eye, Sadako's eye works like a shutter. Being a vengeful spirit, she drains life out of her subjects; her gaze embodies the rage that drives her apparitions, and updates the *kaidan* tradition with just that hint of technology: Sadako does not just haunt you, she manages to impress a film with her *message*; after one has seen the tape, they receive a phone call (in the American version, a voice tells Rachel “seven days”; in the Japanese one, Reiko simply hears mysterious noises which seem to echo the tape she has just watched). And when Sadako finally gets to her intended victim, as we learn from Ryuji's death, what she does is look at them. And, with that — and this is the supernatural twist of it all — not only does she see them, as she captures the victim

⁹ Actually, there is one more death in *The Ring*: Samara's father commits suicide by electrocuting himself.

with her photographic eye, but they *see* her: “the machine that reveals the world to you as only the machine can see it” (Vertov 1923, 62). The fact that the transit is carried out both ways is at the core of the uneasiness conveyed by the *Ringu* movie.

This is not quite the take of the American version. The negative-image effect is absent and the general treatment of the ghost is different. Sarah McKay Ball is one of the authors who dwells on the disparity of the approach both films adopt towards the ghost and their behavior: Sadako is portrayed as wronged and, thus, vengeful; but the story of Samara is very different, and she is characterized, while in life, as dangerously deranged and — with a manichaeism which has been noted to be very American and little Japanese — *evil* (Cf. Ball 2006, 21). But regarding the visual choices made, it is striking how much more *neutral* the ghost of Sadako is.

Comparing ghosts

We have mentioned how the depiction of Sadako is solidly rooted in Japanese traditions of folklore and representations of the ghostly; the way this translates into the movie is by presenting us with a very natural-looking Sadako: although pale and in a white attire, she is not corpse-like, and her apparitions do not carry the same shock value as Samara’s do in Verbinski’s film. Nor do actual corpses, for that matter: in *Ringu*, you see the retrieving of Sadako’s remains, and a flashback revealing Tomoko’s body inside a closet, where her mother found her; Tomoko’s face is contorted in horror but, aside from that, she looks almost alive (which makes sense, as she had been dead for a few hours at most); when her corpse is found by Reiko, Sadako is little more than a skeleton covered in that all-encompassing hair that is such a staple of her image as a ghost. *The Ring*, on the other hand, shows you an absurdly decayed body in the flashback of Katie inside the closet, and does not resist resorting to special effects for the scene of the reclaiming of Samara’s mortal remains: when Rachel pulls her out of the water, her body is corpse-like but basically incorrupt — and then it decomposes before our eyes, within seconds. What we here refer to as “corpse-like” is not so much a description invested with forensic rigor, as it is a cinematic one; dead bodies in *The Ring* have that kind of make-up that was made popular by *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), and so does the ghost of Samara.

Samara, in *The Ring*, is presented as pale and long-haired, in a long white nightgown, but she is also dirty, ragged, and angry: we do see her face, and her expression is threatening. In the Japanese film, we hardly ever see the ghost’s face — we see her in flashbacks of her life, and she looks more like a normal little girl; in her ghostly persona, she shows little more than a distorted eye framed by long black hair; her skin (we do not see her face, but her arms and legs are partly visible) is pale but not torn or bruised, her clothes are intact. Samara’s ghost, on the other hand, displays signs of decay, both on herself and on her clothes, with visible cuts and bruises, and what seems to be rotting flesh, wherever she is not covered by her dirty and ragged nightgown.

One of the differences between the American film and the Japanese one is the inclusion of lines of dialogue for Samara: in Verbinski's film, the ghost's story is pieced together with a whole set of details, and it includes flashbacks in which Samara not only has a face, but also a voice. Regarding Nakata's Sadako, the mystery is more complete, and it is underlined by the fact that we not only never see her face, but we never hear her voice either.

The ghosts also move differently: in that harrowing scene in which the ghost in the tape begins emerging from the well and then out of the TV set, even if both directors used the same technique in order to show an unnaturally moving Sadako and Samara, the fact is that, as in every other detail of "monster" depicting, their choices are not exactly the same. When Ryuji's/Nathan's TV turns itself on, we see the figure of the long-haired ghost in the white gown, first slowly and eerily climbing out of the well, still onscreen; shortly after, she crawls head (actually, *hair*) first out of the television, gets up on her feet, and walks toward her victim. It is interesting to note that "[t]his scene was not present in Suzuki's original novel, and Nakata acknowledges that he was inspired by a similar scene in David Cronenberg's classic sci-fi film *Videodrome* (1983)" (Rojas 2014, 422). We have therefore a trait, and a very powerful one, which is common to both renditions, even if it was not suggested by the novel. This illustrates how the Japanese movie is indebted to a western filmic tradition as well.

For this scene, both Nakata and Verbinski filmed the actress playing the ghost walking backwards toward the television, and then played the film backwards, in order to get that awkwardness of movements that is distinctive of their apparitions. But the parallel ends here. As in everything else, Sadako is more natural, or neutral, if you prefer: she moves very, very slowly, hesitantly, both onscreen and once she is out in the real world; her hair is dry, even after coming out of the well and, all in all, the impression this ghost gives you is that it is very *physical*. Lowenstein notes how

Sadako's ghost, which becomes more and more corporeal as the film unfolds, moves in twisted, erratic spasms that unmistakably evoke the grotesque body movements made famous by *ankoku butoh* (dance of utter darkness), an avant-garde Japanese dance form originating with Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. Indeed, Nakata cast an actress trained in this dance form to play Sadako. (Lowenstein 2015, 98)

Samara, on the other hand, is presented to us in this scene as she had been throughout the whole movie: with a very strong halo of wrongness and wrongdoing, and inklings of her nature. The water she sheds all around her is both an omen and a token of her supernatural character. Aside from the decaying flesh and the angry face we have already mentioned, the Samara that climbs out of the television is visibly more aggressive than Nakata's Sadako; she moves jerkily as well, but far less slowly and much more resolutely. The unnatural quality of her presence owes less to the artifice of playing the

film in reverse, than to the choice of including visual effects which give away her earnestly filmic nature. She hunts down Noah with no hesitations in her body language, but her movement is disrupted by static outbursts and what we can only describe as a jump-cut editing, as she is progressing towards her prey. She may be out of the tape, but she still is *film*.

The ghost goes viral

But the terror, in this story, does not stem so much from the presence of the ghost as such. The bootleg vehicle of the haunting hints at that. What is most disturbing, both for the characters and for the viewer, is the filmic quality of this ghost (a quality which translates visually, as we have seen, in the case of Verbinski's rendition): in either interpretation, it is a vengeful spirit who can get herself on tape and, through that medium, not only reach her victims (and the pervasiveness of VHS tapes and their bootleg copies make it a frightening possibility), but kill them. This brings an innovation to the horror tradition. Typically, the haunting belongs to its own space: "In ghost films, *space remembers*. The haunted house refers to a space of recollection charged with affect: alternately fearsome, thrilling, or tragic" (Lim 2009, 206). Once you would have to be inside the haunted house/castle/dream to be under the killer ghost's reach. Not in this case: once you have seen their tape, Sadako and Samara will haunt you like certain frames in horror movies tend to do — but they will also hunt you down and kill you, and they will do so in spite of your virtue, courage, or wit. This ghost has a peculiarity (which we will see later on, in *Ju-On*), which is the fact that the curse is — or becomes — *personal*: once you run into its space, it sticks with you. You do not have to somehow aggravate the spirit in order to unleash its wrath: coming into contact with it will be enough. Once under the spell of its curse, you can pass it on, but you cannot escape it. Or, at least, not in the traditional ways of the genre. The only thing that makes a difference is self-referential and metafictional enough to tie a knot in your brain.

When Reiko/Rachel finds out that Ryuji/Nathan has died, even though they both have found and recovered Sadako's/Samara's remains — which they had though would bring her closure — she begins to fear for their son's life and to question why she has been spared; after all, her seven days had ran out before her ex's did. She then realizes — with the help of a flashback from the haunted tape in *Ringu* and a revealing montage in *The Ring* — that she had made a copy, and had shown it to someone. She concludes that, because she had contributed to keep the curse going, she had been exempted. She then proceeds to help Yoichi/Aidan make his own copy. In the Japanese film, we learn she is planning to make him show it to his grandfather, her father; the American film is more vague, and ends with the unanswered question: Aidan wants to know what will happen to whoever will watch the tape; Rachel shrugs it off.

This question, not explicitly formulated but also implied in *Ringu*, encloses the *meaning* of the curse: it is its viral nature that makes it so effective — and so disturbing.

Suzuki (Ball 2006, 40) recalls how he got the idea of “Ring” for the title¹⁰, toying with its double meaning of form and sound — the ring corresponded to the rim of light Sadako/Samara saw when the well she had been thrown into was covered by its lid, but also to the tone of the phone call one got after watching the tape. But the idea of the ring also has the reverberation of circularity which applies to the curse’s *modus operandi*: since to escape entails to pass it on, it can never end. This is particularly poignant in the Japanese version, which underlines the need to pass on the curse with Reiko’s determination to show her son’s copy of the tape to her own father; in that sense, the emphasis is on the viral nature of the whole process¹¹.

Verbinski’s version, on the other hand, downplays this relentlessness of the curse, both by the way it presents Samara as a troubled child — thus providing an explanation for her behavior — and by the movie’s insistence on the filmic, more than the viral, quality of the ghost. Aside from the features we have already discussed, there is a telling detail in the American film, in the scene in which Rachel takes the cursed tape into the video reproduction booth. With this, she has the technological means to access information otherwise unknown to the viewer: “she notices that the master track’s timer displays not numbers, but random gibberish (...) When Rachel gives Noah the copy to study in his video lab, these tiny digital blots immediately unsettle him” (Benson-Allott 2013, 115). Noah’s interpretation is that such a tape would be impossible (in his view, it should not have any images, since it has no proper control track), but his explanation is more metaphorical: he compares it to being born without fingerprints. Inaccurate as it is, his explanation helps to deliver the message. As Cætlín Benson-Allott puts it:

In point of fact, a control track (or time code) really just informs a VCR how fast to scan the tape, but Noah’s anthropomorphic mischaracterization of video technology actually tells the spectator how *The Ring* reads its videotape. For Noah, Samara’s tape either has no origins (was never recorded, does not exist) or is capable of obscuring its origins. The latter is particularly unsettling to Noah and the spectator because it reduces the viewer’s agency within the video apparatus. It suggests that the VCR subjects the spectator to its technology rather than affirming her as the subject of its technology.” (Benson-Allott 2013, 116)

In a way, the Japanese film, providing little or no explanation for the ghost’s behavior, underscores its viral nature, its irrational need to be reproduced and its relentless pressing for contagion. *The Ring*, on the other hand, explores in more detail the physical

¹⁰ The title of the original novel is a Japanese transliteration of the English word “ring”; this kind of use of loan words is a very common practice in Japan: Japanese uses several sets of writing symbols, and one of them is to be used exclusively to write foreign words; after the Meiji restoration, Japanese society is more open to contact with the outside and, after World War II, particularly prone to American influence.

¹¹ *Virality* is, in fact, very much present in the novel, and also in the film sequel, whose plot is based on an attempt to find out how the curse’s contagion actually takes place.

presence of the tape itself, and of its material existence. Both renditions play with our natural distrust of technology, but they present us with slightly distinct *translations* of the ghost. We would say that *Ringu*, through that effect which evokes a negative still of the victims, has a stronger claim on the power of the gaze (and thus invites more lacanian readings: Cf. Benson-Allott 2013, 119)

Wee (2014) has a very interesting and rather detailed analysis of the contents of both cursed tapes. In Suzuki's novel the tape is never described. An understandable and probably very adequate choice, considering the medium. But, by the same token, *seeing* the cursed tape is an unavoidable requirement of the film version: it would be harder in film to sustain the narrative tension about a cursed tape with an embedded countdown to extinction without revealing its content; at the same time, the degree of metafictionality and self-referentialness attained by the fact that the film shows you the tape, helps to build the impression of ambiguity which is at the very root of the premise for the story; such ambiguity is confirmed by the fact that, even though you *see* the content of the tape, you are not cursed.

Note

This paper has been written within the context of an ongoing research as a PhD candidate, with the FCT grant PD/BD/135207/2017.

Bibliography

- Ancuta, Katarzyna. 2007. "Ringu and the Vortex of Horror: Contemporary Japanese Horror and the Technology of Chaos". *Asian Journal of Literature, Culture and Society* 1, nº1: 23-42. http://www.aulibrary.au.edu/multim1/ABAC_Pub/Asian-Journal-of-Literature-Culture-and-Society/v1-n1-2.pdf.
- Balanzategui, Jessica. 2018. *The Uncanny Child in Transnational Cinema. Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ball, Sarah McKay. 2006. *The Uncanny in Japanese and American Horror Film: Hideo Nakata's Ringu and Gore Verbinski's Ring*. MA Thesis. North Carolina State University.
- Balmain, Colette. 2009. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Benson-Allott, Cætlín. 2013. *Killer Tapes and Shattered Screens. Video Spectatorship From VHS to File Sharing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Freud, Sigmund. 1953. "The Uncanny". In *The Standard Edition of The Complete Psychological works of Sigmund Freud*. Translated by James Strachey, 219-252. Vol XVII. London: The Hogarth Press.
- Herbert, Daniel. 2010. "Circulations: Technology and Discourse in *The Ring* Intertext". In *Second Takes — Critical Approaches to the Film Sequel*, edited by Carolyn Jess-cooke and Constantine Verevis, 153-170. New York: State University of New York Press.
- Hiltebeitel, Alf and Barbara D. Miller, eds. 1998. *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*. Albany: State University of New York Press.
- Lacan, Jacques. 2014. *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan*. Book X. Edited by Jacques-Alain-Miller. Cambridge: Polity Press.

- Lacefield, Kristen. 2010. *The Scary Screen: Media Anxiety in The Ring*. Farnham: Ashgate.
- Lim, Bliss Cua. 2009. *Translating Time. Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham and London: Duke University Press.
- Lowenstein, Adam. 2015. *Dreaming of Cinema. Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media*. New York: Columbia University Press.
- Martin, Daniel. 2015. *Extreme Asia — The Rise of Cult Cinema from the Far East*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McCormick, Melissa. 2013. “Flower Personification and Imperial Regeneration in The Chrysanthemum Spirit”. In *Amerika ni wattata monogatari-e*, 164-243. Tokyo: Perikansha.
- McRoy, Jay. 2015. “Spectral Remainders and Transcultural Hauntings: (Re)iterations of the Onryō in Japanese Horror Cinema”. In *Cinematic Ghosts — Haunting and Spectrality From Silent Cinema to the Digital Era*, edited by Murray Leeder, 199–218. New York/London: Bloomsbury Academic.
<http://dx.doi.org/10.5040/9781501304729.ch-012>.
- Phillips, Alastair and Julian Stringer, eds. 2008. *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London: Routledge.
- Rojas, Carlos. 2014. “Viral Contagion in the *Ringu* Intertext”. In *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, 416-437. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Walker, Michael. 2017. *Modern Ghost Melodramas: What Lies Beneath*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wee, Valerie. 2011. “Patriarchy and the Horror of the Monstrous Feminine”. *Feminist Media Studies* 1, n°2: 151-165. <https://doi.org/10.1080/14680777.2010.521624>.
- Wee, Valerie. 2014. *Japanese Horror Films and their American Remakes. Translating Fear, Adapting Culture*. New York and London: Routledge.

— Filmography

- Ai no borei* [Empire of Passion]. Dir. Nagisa Oshima. Argos Films, Japan, 1978, 108 min.
- Dark Water*. Dir. Walter Salles. Touchstone, USA, 2005, 105 min.
- The Exorcist*. Dir. William Friedkin. Warner Bros., USA, 1973, 121 min.
- The Eye*. Dir. David Moreau and Xavier Palud. Lionsgate, USA, 2008, 98 min.
- Ghost Dance*. Dir. Ken McMullen, Channel 4 Films, UK, 1983, 100 min.
- Gojira* [Godzilla]. Dir. Ishiro Honda. Toho, Japan, 1954, 96 min.
- The Grudge*. Dir. Takashi Shimizu. Columbia Pictures, USA, 2004, 91 min.
- Hausu* [House]. Dir. Nobuhiko Obayashi. Toho, Japan, 1977, 88 min.
- Ju-On*. Dir. Takashi Shimizu. Nikkatsu, Japan, 2002, 70 min.
- Kwaidan*. Dir. Masaki Kobayashi. Toho, Japan, 1964, 182 min.
- Mirrors*. Dir. Alexandre Aja. 20th Century Fox, USA, 2008, 111 min.
- A Nightmare on Elm Street*. Dir. Wes Craven. New Line, USA, 1984, 91 min.
- Ôdishon* [Audition]. Dir. Takashi Miike. Toho, Japan, 1999, 113 min.
- One Missed Call*. Dir. Eric Valette. Warner Bros., USA, 2008, 87 min.
- The Others*. Dir. Alejandro Amenabar. Dimension, USA, 2001, 104 min.
- Pulse*. Dir. Jim Sonzero. Dimension, USA, 2006, 86 min.
- Rasen*. Dir. Hideo Nakata. Toho, Japan, 1998, 98 min.
- Ringu*. Dir. Hideo Nakata. Toho, Japan, 1998, 95 min.
- The Ring*. Dir. Gore Verbinski. Dreamworks SKG, USA, 2002, 115 min.
- The Ring Virus*. Dir. Kim Dong-bin. AFDF, Japan and South Korea, 1999, 108 min.
- The Sixth Sense*. Dir. M. Night Shyamalan. Buena Vista Pictures, USA, 1999, 107 min.
- Tetsuo* [Tetsuo: The Iron Man]. Dir. Shin'ya Tsukamoto. Kaijyu, Japan, 1989, 67 min.
- Tokaido yotsuya kaidan* [Ghost Story of Yotsuya]. Dir. Nabuo Nakagawa. Shinto, Japan, 1959, 76 min.
- The Uninvited*. Dir. Lewis Allen. Paramount, USA, 1944, 87 min.
- Ugetsu monogatari* [Tales of Ugetsu]. Dir. Kenji Mizoguchi. Daiei, Japan, 1953, 94 min.
- Videodrome*. Dir. David Cronenberg. Canadian Film Development. Corporation, Canada, 1983, 89 min.

Biographical note

Marisa Mourinha is a member of the Centre for Comparative Studies and a part of their research project “Moving Bodies: Circulations, Narratives and Archives in Translation”, and a PhD Candidate at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon.

ORCID iD

[0000-0002-5484-268X](https://orcid.org/0000-0002-5484-268X)

Institutional address

University of Lisbon, Centre for Comparative Studies. Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

Received Recebido: 2020-05-31

Accepted Aceite 2020-09-02

DOI <https://doi.org/10.34619/717f-0y17>

Caindo no real — notas sobre *Welfare*, de Frederick Wiseman

*Falling in real — notes on Welfare,
by Frederick Wiseman*

PEDRO FLORÊNCIO

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas
pedroflorencio@fcsb.unl.pt

Resumo

Não animamos simplesmente as imagens com o olhar; por vezes, são elas que estão vivas e somos nós os fantasmas convocados para o *teatro* em que elas se engendram. Nesse caso, não é tanto de uma ligação afectiva entre o olhar e a imagem que se trata, mas sim de uma nova condição relacional: o olhar e a imagem estão numa relação recíproca. Tal condição produz-se, muito raramente, devido à possibilidade que a arte tem de albergar movimentos semelhantes aos do mundo de todos os dias, conseguindo dessa forma corporalizar (dar corpo) à estabilidade extática que se experimenta na vida em si mesma. Neste artigo, procuraremos entender o cinema justamente como uma unidade de opostos, na qual a imagem e o observador se situam entre mundos. Dessa particular tensão brota uma condição relacional, na qual se esbatem as fronteiras entre o material e o imaterial, entre o mundo e a sua representação, entre o corpóreo e o fantasmático. No que à relação entre o olhar e o real diz respeito, o desenho, a fotografia e o cinema sempre se pautaram pelo mesmo desejo de espacializar o movimento, resgatando-o do tempo. A imemorial correlatividade entre estas grafias do visível, ou aquilo que as assemelha enquanto gestos de aproximação do real, subtrai-se à disposição

essencialmente técnica da imagem fotográfica. No entanto, seria pobre não ter em conta a relação institucional que a fotografia, enquanto corpo ou suporte, permite estabelecer com as imagens da vida que ‘aprisiona’ no seu interior. O ‘teatro filmado’ de Frederick Wiseman serve-nos de mote para pensar essa rara tensão relacional que o cinema consegue estabelecer com a instituição total que é a vida. É do espaço de representação inaugurado em *Welfare* (1975) — ou, mais exactamente, dos primeiros dois minutos do filme — que nos propomos aqui a tratar. Com efeito, foi nesse filme que o cinema de Wiseman se revestiu pela primeira vez com uma segunda ‘pele’. Surge um interesse pelo corpo invisível, pelo não-dito, pelo não-ser em qualquer imagem. O observador deixa de ser um mero contemplador distanciado da vida dos outros (*fly on the wall*) e passa a ser um fantasma presente no espaço (*ghost in the shell*). De que tipo de observação falamos, quando falamos de um certo tipo de corpo, que cai no interior de um filme tão real como a própria realidade? É a produção desse corpo observante e fantasmático que aqui abordaremos.

Palavras-chave

Frederick Wiseman | *Welfare* | cinema | relação | transparência

Abstract

We don’t just look at images; sometimes they are alive and we are like ghosts summoned to the theater in which they are created. In this case, it is not an affective connection between the look and the image that it is at stake. It is a new relational condition: the look and the image are in a reciprocal relationship. Such a condition occurs (very rarely) due to the possibility that art has to accommodate movements similar to those of the everyday world, thus achieving the embodiment of the ecstatic stability that is experienced in life itself. In this paper, we will try to understand cinema precisely as a unit of opposites, in which the images and the observer stand between worlds. This unity sprouts in a theater of images, in which the boundaries between the material and the immaterial, the world and its representation, the corporeal and the fantastical are obscured. As far as the relation between gaze and reality is concerned, drawing, photography and cinema have

always been drawn by the same desire to spatialize movement, by rescuing it from time. The immemorial correlativity between these spellings of the visible, or what resembles them as gestures of approximation to the real, is freed from the technical disposition of the photographic image. However, it would be poor not to take into account the institutional relationship that photography, as a body or support, allows to establish with the images of life that keeps ‘imprisoned’ inside. Frederick Wiseman’s ‘filmed theater’ serves as a motto to think about this rare relational tension that cinema manages to establish with the total institution that is life. It is the space of representation conceived in *Welfare* (1975) — or, more precisely, in the first two minutes of the film — that we propose to analyse here. Indeed, it was in this film that Wiseman’s cinema first covered itself with a second ‘skin’. There is a switch into the invisible body, the unsaid, the non-being in any image. The spectator ceases to be a mere observer distanced from the lives of others (*fly on the wall*) and becomes an invisible presence (*ghost in the shell*). What kind of observation do we speak of when we speak of a certain type of body, which falls within a film so real as reality itself? It is the production of this observant and phantasmatic body that we will address here.

—
Keywords

Frederick Wiseman | *Welfare* | cinema | relational | transparency

— *Como se o observador estivesse a entrar dentro de um corpo, dentro da pele?*

— *Sob a pele.*

Sara António Matos & Rui Chafes (in Chafes, 2015)

Prelúdio

O filme *As Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders, conta a história de um anjo invisível que escuta pensamentos e observa movimentos na cidade de Berlim. Perto do final, o anjo decide trocar a sua condição fantasmática pela mortalidade da vida humana. Esta transformação dá-se através de uma queda intencional. Daí em diante, esse homem,

que já estava apaixonado por uma mulher antes de *cair no real*, passa a poder experimentar os factos a que só os seres humanos têm direito.

Desconhecemos ainda os contornos da *queda* em que se intensificou, como nunca antes, a condição relacional que o cinema estabelece com o mundo da vida. Momento esse no qual, no que à particularidade da imagem diz respeito, as contingências do aparelho cinematográfico, os movimentos do mundo de todos os dias e as particularidades do olhar humano se reconfiguraram mortalmente.

1. Teatros de imagens

No princípio (do cinema), era a fotografia. Nos seus *Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia*, Vilém Flusser diz-nos que o “que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (Flusser 1985, 10). A origem das imagens técnicas representa, no entender do autor, o deflagrar de uma era pós-industrial em que a nossa relação com as imagens se pauta pela perda da capacidade de tomar consciência sobre a distância que, anteriormente, nos separava da função representacional das mesmas. Por sua vez, Roland Barthes, na sua última obra *A Câmara Clara*, encontra um “Particular absoluto” na indexicalidade do referente fotográfico, uma evidência ontológica do que “só ocorreu uma vez”, que assim confere à imagem um excepcional estatuto corpóreo — a fotografia “reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo” (Barthes 1989, 13). Mais do que documentar, esse estatuto estimula uma ligação afectiva privilegiada ao “isso-foi” [ça-a-été] da imagem fotográfica.

Ao longo deste artigo, a nossa posição face à herança fotográfica que ainda subsidia o cinema situa-se algures a meio caminho. Fazendo equilíbrio entre as posições de Flusser e Barthes, entendemos o cinema justamente como uma unidade de opostos, cuja possibilidade de encenação de uma imagem a situa entre ‘mundos’. Se, por um lado, a imagem fotográfica depende ora de um conjunto de circunstâncias históricas e códigos culturais que a envolvem exteriormente, ora de mecanismos técnicos e formas de configuração que condicionam internamente, por outro, ela engendra uma relação com a vida que extrapola qualquer desejo de fixação ou sedimentação possível do real, isto é, a fotografia necessita sempre de um olhar vindo de algures, que a anime. Dessa particular tensão resulta um teatro de imagens, no qual se esboroam as fronteiras entre o material e o imaterial, entre o mundo e a sua representação, entre o corpóreo e o fantasmático.

Útil a este entendimento simultaneamente técnico e antropológico da imagem poderá ser, talvez, a proposta que Georges Bataille usou para poder definir um possível *Nascimento da Arte*, a partir da qual os humanos passaram a experimentar um “estado de transgressão”, um estado “que comanda o desejo, a exigência de um mundo mais profundo, mais rico e prodigioso, numa palavra a exigência de um mundo sagrado” (Bataille 2015, 56). Mas se Bataille identificou o primeiro momento de “transgressão” para um mundo alternativo (“sagrado”) a que as imagens gravadas na caverna de Lascaux

permitiram pela primeira vez aceder, aqui falaremos de uma passagem inversa que, por via de outra caverna — o cinema —, nos traz de *novo* para o mundo da vida (*Lebenswelt*).

O balizamento histórico dessa “transgressão”, para ‘lá’ e para ‘cá’, tem sido experimentado entre as mais distantes e mais consubstanciais das grafias do real. No que à relação entre o olhar e o mundo natural diz respeito, o desenho, a fotografia e o cinema sempre se pautaram pelo mesmo desejo de espacializar o movimento, resgatando-o do tempo. Com diferentes graus de aproximação possíveis, a câmara procura “embalsamar” (Bazin 2005a) o mesmo fluxo da vida que a mão do desenho se esforça por *re-criar*. Porque as imagens do cinema são estruturadas pelo tempo, a grafia do cinema concretiza tecnicamente o ‘pecado original’ da fotografia e do desenho. Das suas formas simultaneamente concretas e fluidas brota uma substância material que a fotografia e o desenho nunca deixaram de procurar encenar. A imemorial correlatividade entre estas grafias do visível (ou aquilo que as assemelha enquanto gestos de aproximação do real) subtrai-se à disposição essencialmente maquinal da imagem fotográfica. No entanto, seria pobre não ter em conta a dimensão cénica que a fotografia, sendo corpo ou suporte, consegue estabelecer com as imagens da vida que ‘aprisiona’ no seu interior.

Hans Belting apontou-nos esse mesmo caminho na sua *Antropologia das Imagens*¹, lembrando que somos nós, observadores, quem de facto anima qualquer imagem, sem que isso implique dissociá-la do meio ou suporte que as possibilitou existir materialmente.² Assim, a fotografia simboliza sempre “a nossa percepção e a nossa recordação do mundo, apesar das evoluções internas que sofreu desde a sua invenção” (Belting 2014, 269). Falamos, em boa verdade, de teatros de imagens (palcos, suportes, telas, etc.) que vão abrigando as imagens do real para que as possamos animar com o olhar; trata-se de imagens que “vagueiam entre os meios históricos que foram sendo inventados” e que são como “nómadas que armam a sua tenda em cada novo meio criado ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo” (Belting 2014, 268). A equação que Belting procurou resolver no seu esclarecido estudo é-nos necessária

1 João Maria Mendes sintetiza desta forma a tese geral delineada nos diversos ensaios deste livro de Belting: “Diz Belting que, para apreciarmos a extensão e as características das imagens que se nos deparam, para sermos sensíveis à sua *aparição* hoje como ontem, precisamos de as entender como um dos elementos da tríade *imagem-mei-mente* (na sua formulação, *imagem-meio-corpo*). (...) Por outras palavras, o *meio* de Belting, *material, suporte, dispositivo*, etc., é porventura e sobretudo a *mis en scène*, a encenação da imagem num espaço de *aparição/ instalação/ mostra*ção que a torna visível, variando esse espaço cénico de época em época (templo ou palácio, espaço público ou privado, praça ou *square*, museu, ecrã e sala de cinema). Esse espaço cénico é sempre um *valor acrescentado* à *aparição/reaparição* da imagem, valha ele o que valer. É nesse espaço cénico material e multiforme que a imagem ocupa o seu lugar e tenta preservar o seu sentido — se puder; e essa encenação determina a percepção que dela temos, a sua recepção” (Mendes 2018, 80).

2 No capítulo “A Transparência do Meio”, dedicado à especificidade da fotografia, Belting começa por argumentar como Roland Barthes se refuta a si próprio, a partir do momento em que, para elaborar a tese sobre a fotografia, recorreu a imagens afectivas. Barthes revelava assim, talvez inadvertidamente, uma vontade de conduzir “os limites mediais da fotografia ao contexto geral da imagem” (Belting 2014, 268). Quanto à exegese de Flusser, embora reconhecendo a correcta identificação de particularidades antropológicas da imagem fotográfica, Belting questiona a distinção que o filósofo checo decretou entre estatuto particular da “imagem tecnológica” e um tempo próprio da “imagem mágica”, argumentado que tais campos são correlativos e não consubstanciais (Belting 2014, 267).

para explicitar outro *credo*: no cinema, não animamos simplesmente as imagens; por vezes, são elas que estão vivas, e somos nós os “nómadas” convocados para o *teatro* em que elas se movimentam. Nesse caso, não é tanto de uma ligação *animista* entre o olhar e a imagem que se trata, mas, sim, de uma condição relacional. O olhar e a imagem estão numa relação recíproca.

Tal condição advém, muito raramente, da possibilidade que o cinema tem de albergar movimentos semelhantes aos do mundo de todos os dias, conseguindo dessa forma dar corpo à estabilidade extática que se experimenta na vida em si mesma. Nesses casos, as imagens do cinema revestem-se *automaticamente* com um outro tipo de pele, que não se depara somente perante nós, que não é mero palco para a imagem, mas que potencialmente nos envolve — imagens animadas, mas imagens que nos *reanimam*. Por outras palavras: tendo a capacidade de corporalizar a vida tal como a percebemos, o cinema pode ser, por vezes, mais que um simples teatro de imagens onde visitamos os seus fantasmas; pode ser um teatro de corpos, que testemunhamos, invisíveis, e no qual uma vital “pedagogia da visão”³ nos ‘insufla’, para reingressarmos no mundo de todos os dias, “como se de uma espécie de transfusão de sangue se tratasse, por assim dizer” (Kracauer 2012, 456).

O ‘teatro filmado’⁴ de Frederick Wiseman serve-nos de mote para pensar essa rara possibilidade relacional que o cinema consegue estabelecer com o mundo da vida. A *cinemato-grafia* mais importante dos últimos cinquenta anos tem vindo a desenvolver esta particular forma de encenação da imagem em movimento, densificando aquela que é, talvez, a questão capital da história do cinema e da sua relação corporal com o real. Aqui, vamos olhar de perto o momento da filmografia de Wiseman em que se começou a conceber de forma particular um novo tipo de imagem.

2. Um singular desejo de real

O cinema de Frederick Wiseman é motivo para pensar uma particular potência relacional da imagem cinematográfica. Há nele uma possibilidade de encenação do real que é indestrinçável de uma forma de apreensão cinematográfica da vida. Grosso modo, a filmografia wisemaniana apresenta uma rítmica figural que se assemelha à velocidade dos gestos, conversas e situações que nos rodeiam na vida concreta de todos os dias. Falamos de um modo de ver que, bem para além de um redutor naturalismo representacional, se molda num húmus de realidade sensível.

³ Jogamos aqui com a expressão de Byung-Chul Han *pedagogia da visão* (Han 2014, 39), a qual, por sua vez, remete para uma célebre proposta de Friedrich Nietzsche em torno de “Aprender a *ver* — dirigir os olhos com calma, com paciência, deixar vir a si as coisas; diferir o juízo, rodear o caso particular por todos os lados e aprender a compreender na sua totalidade. Eis a *primeira* escola da espiritualidade: *não* reagir imediatamente a um estímulo, mas controlar os instintos obstrutivos e excludentes” (Nietzsche s.d., 67).

⁴ Reformulamos uma das famosas expressões de Manoel de Oliveira (“O cinema é o registo audiovisual do teatro”), circunscrevendo o seu sentido nos limites do da representação visual.

No entanto, para o próprio realizador, mais ainda do que os seus filmes se apresentarem perante o espectador como simulações de uma realidade sensível, importa que funcionem como produtos de uma realidade necessariamente pensável, isto é, para lá do que é tornado visível.⁵ Por outras palavras, falamos de uma certa forma de ligação ao real em que, como na mais profunda arte, “nunca é o que se vê” que está em causa: “é, sobretudo, o que se vê para além do que se vê” (Chafes 2015, 124). Quando vemos um filme de Wiseman, não há nada que possamos almejar ver “para além do que se vê” senão *como se* lá pudéssemos estar. Esse ‘*como se*’ é a pedra de toque na qual o ritmo da realidade física, como o *sensorium* humano a conhece, se traduz em formas cinematográficas que nos instigam a ir além do visível.

Talvez já pudéssemos antecipar esse ‘*como se*’ cinematográfico nos rostos desenhados a carvão por Rembrandt, nas modulações pintadas a cor de Cézanne, nos corpos fotografados em sequência por Marey ou nos fragmentos de corpos esculpidos por Rodin, já que, nessas diferentes formas de re-criação de um momento instantâneo, ocorre uma mesma convocatória para o acto de “ver para além do que se vê” que passa pelo contacto com a pele de um corpo ‘real’. Elas recriam as condições de possibilidade relacionais que temos com o mundo em que estamos fundidos fisicamente. Mais que uma simples representação, a *re-presentificação* do que é dado a ver já não depende somente do aparato ou do formato que suportam a imagem, mas antes do momento em que ela se desprende do seu meio para se constituir enquanto acto no puro presente. O suporte da imagem passa a ser, também, o olhar daquele que a olha.

No cinema de Frederick Wiseman, uma certa forma de ligação ao real convoca o espectador para um outro nível relacional. Do estilo cinematográfico em causa foi sendo cada vez mais constituinte um modo de compreensão da imagem que a liberta parcialmente das especificidades e contingências do seu meio, ao mesmo tempo que o nosso olhar passa a ser condicionado por essas mesmas contingências e especificidades. Mas para que o ‘*como se*’ de uma sensação da vida apercebida se faça sentir, é preciso que observador prescinda do seu corpo para sentir verdadeiramente a fisicalidade do filme que o alberga. Assim, nesta convocatória para uma particular relação fantasmática com a corporalidade do real, parte-se dos seguintes princípios: sem a pressuposição de um olhar que se espanta com o mundo como se da primeira vez se tratasse, sem um olhar humano consciente da suspensão da sua posição carnal, o mundo representado na imagem seria, só e apenas, um índice à nossa disposição, espécie de objecto que guardamos no bolso — um encontro sem reciprocidade. Se esta última asserção pressupõe, por um lado, que a vitalidade fulcral do cinema de Wiseman se subtrai quase por completo às categorias em que costuma ser colocado (entre várias, “cinema documental”, “documentário”, “cinema observacional” ou a famosa designação histórico-estética de “*fly*”

⁵ “When my technique works, the audience becomes involved because they are placed in the middle of sequences and are asked to think through their own relationship to what they are seeing and hearing” (in Peary, 1998).

on the wall”), por outro, ela constata a primazia dada às novas condições de percepção daquele que se relaciona com as imagens geradas no interior do corpo (filme). É da produção desse corpo observante e fantasmático de que falaremos em diante.

De que tipo de produção falamos, quando falamos de um certo tipo de observação — essa que tem lugar no interior de um filme que se quer fazer sentir de forma tão real como a própria realidade? Siegfried Kracauer (2012) sonhava com tal possibilidade ao falar da particular percepção sobre factos da realidade física que só o cinema poderia reproduzir:

A percepção do ‘facto concreto’ pressupõe uma participação a um tempo intensa e desinteressada nesse facto; para manifestar a sua natureza concreta, o facto deve ser percebido por vias semelhantes às que desempenham um papel na apreciação e na produção da arte. (p. 456)

Naquela constatação, vislumbra-se um desejo de inversão do “estado de transgressão” que Bataille identificou em *O Nascimento da Arte*. Kracauer desejava que pudessemos habitar um mundo “sagrado” — o do cinema —, mas apenas para, mais tarde, voltarmos com um corpo renovado ao mais sagrado dos mundos: o mundo de todos os dias. Faltou-lhe, no entanto, ter conhecido a filmografia que viria a concretizar plenamente esse desejo.

3. A segunda ‘pele’ de *Welfare* (1975)

Desde cedo, os filmes de Frederick Wiseman pareceram querer aproximar-se da forma quintessencial da imagem cinematográfica — a qual, segundo Tomás Maia, dá “a grafia” de uma “estrutura cinematográfica da vida cuja temporalidade é inteiramente realizada pelo cinema” (Maia 2016, 22). O trajecto inicial dessa vasta filmografia não deixou de ir acentuando uma aproximação ao mundo concreto.

Com efeito, os primeiros filmes de Wiseman (*Titicut Follies*, 1967; *High School*, 1968; *Law and Order*, 1969; *Hospital*, 1970; *Basic Training*, 1971; *Essene*, 1972; *Juvenile Court*, 1973, e *Primate*, 1974) partilham já uma metodologia ímpar, em torno quer de uma “ética da atenção” (fase de produção) quer de um peculiar efeito de observação (fase de pós-produção) (Florêncio 2019, 101ss. e 185ss.) Todavia, eles coadunam-se ainda com a forma de dominação do visível que é sintomática das contingências tecnológicas e culturais do advento histórico do cinema directo.⁶ O seu ‘pecado original’ estava

⁶ Historicamente, podemos situar o aparecimento do cinema directo junto do estabelecimento hegemónico da televisão, numa fase em que a sobreprodução de “imagens vivas do vivo” (Derrida apud Belting 2014, 31) começaram a compor uma nova paisagem audiovisual global.

ancorado nos preceitos fulgurantes de uma recém-chegada “estética do hiper-real”.⁷ Difícil era, pois, abdicarem do fascínio por uma nova visibilidade excessiva, que nunca deixou de ser fonte de curiosidade para a imagem cinematográfica.

Nesses primeiros filmes de Wiseman, o *visível* almeja ainda estatuto do *verdadeiro*, por via do *imediato como evidência*. Mas, uma tomada de consciência discursiva, consolada a partir de um primeiro desvio conceptual, estabeleceria a linha de fuga para um outro tipo de experiência cinematográfica. A imagem complexa *do* mundo ambíguo dos primeiros filmes foi-se convertendo, gradualmente, em fundamento de apreciação da vida e compreensão *no* mundo. Através da reelaboração de um específico estilo de montagem (cf. Florêncio 2019, 191-203), o cinema wisemaniano permitiu que o espectador passasse a *figurar* como actor presente no espaço, ainda que de forma ‘invisível’ e sem ser lembrado desse facto; a sua interferência com o plano dramático dos filmes baseia-se, desde então, num modelo de percepção activa e de produção de sentido. O filme em que esta subtil e fulcral mudança se deu foi *Welfare* (1975). O *principium individuationis* do cinema de Wiseman, aí reinventado, manteve-se intacto até ao mais recente *Monrovia, Indiana* (2019).

Perceber como essa curva se dobrou é essencial para identificar a “transusão de sangue” que esta longa filmografia tem vindo proporcionar aos seus espectadores. Com efeito, foi em *Welfare* que este cinema se revestiu com uma segunda ‘pele’. Por um lado, esse novo revestimento apresentaria uma peculiar forma de resistência à emergente industrialização do visível num mundo cada vez mais repleto de imagens; por outro, no seu interior engendrar-se-ia a produção de um novo tipo de observador. Quando estamos “sob a pele” de um filme de Wiseman, o único fantasma presente somos nós. O observador deixa de ser um mero contemplador distanciado da vida dos outros (*fly on the wall*) e passa a ser um fantasma presente no espaço (arriscando uma possível definição: *ghost in the shell*).

4. A dupla libertação da imagem cinematográfica

É do mundo representacional inaugurado em *Welfare* — ou, mais exactamente, dos primeiros dois minutos do filme, que nos levarão a um essencial momento de inversão — que nos propomos aqui a tratar. À superfície, este filme põe em evidência a (in)

⁷ O ‘vulcão’ de acontecimentos políticos e sociais dos anos 60 e 70, a par das redefinições discursivas e linguísticas nos novos *media*, alteraram profundamente os paradigmas culturais. O fascínio pela imagem de um tempo *directo* aparecia agora como mais que um conteúdo testemunhado. Para Jean Baudrillard, esse fascínio devia-se à própria forma de um novo tipo de entendimento utópico da imagem: “O triunfo do realizador era dizer: ‘Eles viveram como se nós lá não estivéssemos’. Fórmula absurda, paradoxal — nem verdadeira, nem falsa: utópica. O ‘como se nós lá não estivéssemos’ sendo equivalente ao ‘como se você lá estivesse’. Foi essa utopia, este paradoxo, que fascinou os vinte milhões de telespectadores, muito mais que o prazer ‘perverso’ de violar uma intimidade. Não se trata de segredo nem de perversão na experiência ‘verdade’, mas de uma espécie de arrepio do real, ou de uma estética do hiper-real, arrepio de exactidão vertiginosa e falsificada, arrepio de distanciação e de ampliação ao mesmo tempo, de distorção de escala, de uma transparência excessiva” (Baudrillard 1991, 40-41). As origens do cinema de Wiseman relacionam-se inegavelmente com o mesmo tipo de fascínio cinematográfico por uma mundanidade ‘banal’.

capacidade humana de agirmos nos limites de um espaço institucional. Em profundidade, no entanto, é preciso tomarmos atenção à subtil progressão na simbólica cena de abertura para perceber que somos nós, espectadores, quem está também agrilhado a outro tipo de instituição: a herança arquivística da imagem fotográfica.

O filme ‘abre’ com uma sequência de oito retratos protocolares de cidadãos com idades e etnias diversificadas, realizados numa loja de assistência social. Em contraponto a estes retratos vai surgindo uma máquina fotográfica, acompanhada pela voz de comando que instrui e identifica os indivíduos. É a metáfora da objectificação do sujeito: as pessoas são fotografadas em série, transformando-se assim em *files* de informação cumulativa e processável. No último retrato, quando é pedido a um homem negro que retire o chapéu que o identifica como militar condecorado, constatamos que *Welfare* é um local burocrático, no qual se procurará reduzir qualquer pessoa à condição numérica. A sua lei de funcionamento assenta na necessidade de transformar corpos reais em casos sociais.

Giorgio Agamben diria sobre esta sequência que, a par da metáfora da conformação civilizacional com a perda de *máscara* (enquanto símbolo da identidade individual e particular), “acresce o prazer, ágil e quase insolente, de sermos reconhecidos por uma máquina, sem o fardo das implicações afectivas que são inseparáveis do reconhecimento operado por um outro ser humano” (Agamben 2010, 69). Para este filósofo, quanto mais nos desprendemos de qualquer identidade e pertença real ao mundo que está separado de nós, “mais gratificante” se torna sermos reconhecidos pela “Grande Máquina”, numa relação em que se perde a ideia de intimidade com os outros, em prol de uma inversão dos valores relacionais: “Existo se a Máquina me reconhece ou, pelo menos, me vê” (ibid., *itálico nosso*).

A ‘Grande Máquina’ de *Welfare* representa o cúmulo da condição maquinal que envolve o humano no mundo tardomoderno das “Caixas Negras”. Para Flusser, esse mundo começou com a invenção da máquina fotográfica. Ao ser automaticamente produzida por um aparelho, a fotografia prescinde conceptualmente da inteligência humana para ser fabricada enquanto imagem — “Neste aspecto, [a máquina fotográfica] é um instrumento inteligente” (Flusser 1985, 16). Ainda segundo Flusser, esta automação do pensamento representaria, desde o advento da fotografia, uma nova forma de “jogo simbólico” em desenvolvimento entre homens e aparelhos:

Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. (p. 17)

As teses de Agamben e Flusser encontram na “Grande Máquina” e na “Caixa Negra” os pressupostos de uma nova forma de gestão maquinal dos seres humanos. No

interior destes aparelhos, o sujeito movimenta-se agrilhado a outros corpos, qual prisioneiro alienado na alegoria da caverna de Platão.

Em *Welfare*, a dimensão biopolítica está tão presente como na demais cinematografia de Wiseman. Três grandes tensões modernas são aqui relevadas: 1) a tensão entre Identidade e Pessoa, através dos processos de reconhecimento institucionais; 2) a tensão entre os contornos dos processos de relação com o Outro enquanto dado somático, ou seja, enquanto objecto de conhecimento, consumo ou produção (em suma, de dominação) do Mesmo, e as possibilidades de *vita activa* no mundo moderno (Arendt, 2001); 3); a tensão entre corpo e espaço, indivíduo e sistema, actor e palco, etc., mediada por jogos de poder e linguagem. À superfície, os primeiros retratos fotográficos de *Welfare* tematizam essas tensões entre os humanos e os seus mundos institucionais. No entanto, a sequência de dezassete planos que se lhes seguem dá a pensar algo mais.

A seguir à série de retratos fotográficos que simbolizam certamente uma relação desigual entre “agentes humanos” e a “automação total de aparelhos”, como diria Flusser, o filme situa-nos no espaço social por via de tradicionais *establishing shots*.⁸ Vemos filas de pessoas que aguardam no exterior, ao frio, a hora de abertura daquilo que poderia ser uma loja de assistência social em qualquer área urbana dos E.U.A, à data de 1975.⁹ Logo depois, no interior do espaço, os sons rotineiros, as posturas conformadas e os pequenos gestos cansados, ensonados ou impacientes levam-nos a crer que estas pessoas, que podiam ser outras semelhantes noutro dia qualquer, são figuras dramáticas numa encenação de todos os dias a ter lugar naquele espaço social. Nesses dezassete planos introdutórios e relativamente rápidos (com uma média de 2 segundos de duração), eis uma primeira ‘ferida’ que se abre: Wiseman revela-nos que também o nosso olhar invisível, embora conduzido pela montagem de continuidade,¹⁰ opera um outro tipo de ‘violência’. À semelhança da máquina fotográfica que ‘rouba’ as almas de quem está prestes a entrar naquele ‘inferno’,

⁸ Em *Welfare*, apesar da fachada do edifício principal da acção ser mostrada num só plano geral do exterior, optamos aqui por equiparar toda a sequência introdutória em análise ao modelo canónico de apresentação do local de cada cena, nunca para além de três *establishing shots*, de acordo com a sua escala e função, segundo a tradição da economia narrativa no cinema de Hollywood (cf. Bordwell 1987).

⁹ A propósito deste filme, eis as palavras de James R. Dumpson, Comissário do New York City Department of Social Welfare: “I wish all the public, as well as all legislators and politicians, could see this film. It could have been made in any urban area in the United States...” (<http://www.zipporah.com/films/26>).

¹⁰ Ainda que os filmes de Wiseman só sejam verdadeiramente ‘escritos’ na fase montagem, as suas narrativas seguem o princípio de montagem do cinema clássico americano, cuja concepção começa ainda antes das filmagens. Tais narrativas dão-se a ver, em cada cena, por continuidades espaço-temporais sem rupturas perceptivas ou ‘estranhezas’ nas ligações entre planos distintos do mesmo espaço. Como tal, esta montagem é antecipada por uma elaborada planificação que antecede a própria rodagem. Sobre a lógica da ‘continuidade’ do cinema clássico, Vincent Amiel observa o seguinte: “Pode considerar-se que a lógica de planificação é um dos aspetos mais característicos do cinema clássico. Preserva a unidade e a continuidade numa rede cerrada de referências que formam uma espécie de teia rígida onde se oferece a representação do mundo.” (Amiel 2007, 20). É neste sentido que o cinema de Wiseman, procurando sempre a preservação da “unidade” e “continuidade” em cada cena, também se apoia na planificação que possibilita o efeito de ‘invisibilidade’ explorado na montagem do cinema clássico de Hollywood. A questão da antecipação *in loco* dos eventos dramáticos a serem decididos na montagem é assim esclarecida pelo próprio Wiseman: “Most of the time, I pick out what’s going to be shot, and I try to be very conscious in the shooting about what I’ll need in the editing. When I sit in the editing room tearing out my hair because I don’t have a shot, I tend to remember to get that kind of shot the next time. And I try to change camera positions frequently” (in Peary, 1998).

um outro discurso meta-cinematográfico e implícito nestas imagens diz-nos que também nós, à semelhança da “Grande Máquina”, tendemos a olhar *maquinalmente* aqueles corpos, extraindo-lhes violentamente as ‘almas’.¹¹

O cinema de Wiseman exprimia já aí, pela primeira vez, uma subtil alusão à dominação do olhar cinematográfico sobre a vida quotidiana. Mas seria só num terceiro e último passo essencial deste prólogo, já nos últimos dois planos, que uma irreversível inversão neste jogo simbólico dos olhares se efectuaria.

Logo após os já referidos dezassete *establishing shots*, surge a imagem de um rapaz que desenha esboços de retratos daquilo que o rodeia, como se de um plano em contra-campo dos dezassete planos anteriores se tratasse. Aos esboços no desenho deste rapaz, segue-se a primeira de muitas situações dramáticas que nos são dadas a testemunhar no resto deste filme. Estamos, assim, perante uma primeira reconfiguração do olhar, que se faz através figura angular do desenhador de retratos. A figura do desenhador seria a primeira metáfora do que, daqui em diante, o cinema de Wiseman procuraria ser: por um lado, libertação das contingências do aparelho cinematográfico, numa fuga à necessidade de subjugação do Outro pela imagem documental; por outro, convocatória de um olhar humano, figurado na grafia do desenho, a que só a fugacidade instável do gesto dá forma.

O segredo contido neste prólogo dá uma resposta à ‘violência’ do acto de filmar. Sincronizando a maquinal “grafia de um movimento [que] não é visível a olho nu” (Maia 2016, 22) com o gesto *demasiado humano* do desenho, Wiseman liberta, num só tempo, os corpos e quem os olha, condicionando-os entre si. Liberta os corpos filmados do determinismo fotográfico que assombrou o cinema desde o seu nascimento — e que nunca deixou de assombrar —, ao mesmo tempo que dota de consciência um observador que se apercebe estar sob a pele da mesma contingente grafia do visível que condiciona esses corpos. Nesta concepção relacional de liberdade, “Ser é ser percebido” (Berkeley). Dois minutos podem parecer pouco para tanto, mas são bem mais que o tempo da queda de um anjo que se quer juntar ao mundo dos vivos.

5. Por uma pedagogia da visão

O prólogo de *Welfare* liberta os corpos ‘adestrados’ do mundo institucional, porque produz um olhar fantasmático que se pode apaixonar por eles mesmo sem os poder tocar. Daí em diante, seria esta a condição relacional na *filmo-grafia* de Wiseman. Tal como na arte do desenho, esse cinema passa a ser caracterizado por se relacionar mais

¹¹ Para sustentar esta ‘extracção’, lembremos que a fotografia foi durante muito tempo entendida não só como mero ‘vestígio’, mas como um vestígio que se ‘arrebato’ ao mundo’ (Belting 2014). Foi num sentido semelhante que Manoel de Oliveira afirmou: “O próprio acto de filmar... quero dizer, de fotografar, é uma violência” (*apud* Guerreiro 2015, 380). A hesitação de Oliveira entre os verbos filmar e fotografar, talvez menos inconsciente do que à primeira leitura pareça, corrobora a analogia entre esta sequência de planos cinematográficos e a de retratos fotográficos que lhe precede.

com a “capacidade de olhar” que propriamente com a “capacidade de desenhar” (Chafes 2015, 123). Como Artur Ramos (2010) nos diz acerca da ética do desenho de retrato:

No confronto entre o retrato e o retratado procuramos o que é constante, o que é a marca da permanência que se dá no fluir da própria vida, seja como movimento ou como tempo. (...) O desenho é o registo de um tempo vivido, o retrato é uma média ou uma constante, não é um conjunto do que se expôs mas do que se foi expondo. (p. 457)

O *cinema do desenho* restitui a corporalidade original àqueles que a imagem fotográfica violentou. O modo imperfeito de um olhar *demasiado humano* sobre o Outro aproxima-se da estética desenho que, por não se sujeitar às “imposições das regras da aparência”, assume um “carácter mais livre e desinteressado que se interroga sobre a existência do que vê” (Ramos 2010, 424). Essas imagens cinematográficas, como o desenho que não consegue acompanhar o movimento do real, implicam uma atrofia das técnicas formais que estão associadas a uma privilegiada fixação do visível pela máquina de filmar/fotografar. Próximo do esboço de desenho, o cinema pode, assim, representar algo que “parece estar a aparecer mas não se vê na totalidade” (Chafes 2015, 123). Por contraste a um tipo de representação maquinal, o tipo de retrato ‘imperfeito’, circunstancial e fugaz passa a simbolizar formalmente um olhar que é reanimado pelos corpos daqueles que se encontram no espaço social de *Welfare*.

Ainda que os lugares institucionais sejam o ponto de partida de Wiseman para veicular temas e assuntos recorrentes na sua filmografia, passa a ser o modo de perceber as relações de poder entre os corpos no interior desses lugares aquilo que as imagens cinematográficas wisemanianas elaboram. E isso é feito em ‘traço fino’, como só sucede na ética relacional do desenho, que procura “distinguir o indivíduo enquanto homem, diferente de um objecto ou de uma coisa, conferindo-lhe por conseguinte o valor moral” (Ramos 2010, 425). Por trás das relações entre as instituições e os que a ela estão subjugados, cada filme de Wiseman apresenta-se como uma variação do mundo da vida.

O paradoxo formal após esta curvatura na filmografia de Wiseman — que é, repetimos, um momento capital para História do Cinema enquanto *pedagogia da visão* — está em constituir-se nesse olhar ‘imperfeito’ sobre assuntos (temas, contexto e conteúdos), que ocorrem em espaços sociais específicos (uma escola, uma esquadra, um hospital, um tribunal, um jardim zoológico, etc.), um *olhar* que corresponde a uma viagem sensível, que muda radicalmente a nossa percepção sobre os espaços, muito mais que no-los dar em meras imagens. Aprendemos a ver melhor o próprio mundo. Falemos, por fim, daquilo que torna particular a sensibilidade desse olhar.

6. A transparência do cinema

Com *Welfare*, o cinema de Frederick Wiseman aproxima-se da velocidade do desenho de retrato *in loco*, que visa captar esse eterno instante em devir. Mas os minutos

iniciais deste filme marcam ainda a passagem para um nível que vai além das formas de apreensão do estético: a passagem para uma nova forma de *transparência*, que irá reestruturar a poética de cada obra do realizador a partir de 1974.

Em *Welfare*, surge um interesse pelo corpo invisível, o não-dito, o não-ser em qualquer imagem. Quer dizer, um certo e onnipresente ‘ângulo morto’, a partir do qual o observador, *coincidindo com o estatuto da câmara de filmar*, passa a fazer-se sentir através da sua *leveza móvel*. O observador deixa de ser um mero contemplador distanciado da vida dos outros e passa a ser um fantasma presente no espaço. É ele quem se torna numa “aparição” fugaz. À semelhança do gesto fugaz do desenho, também o olhar desse observador tentará acompanhar o imparável movimento dos “factos concretos” que lhe escapam eternamente.

É no recurso ao ângulo morto que as técnicas de uma montagem de continuidade permitem que se passe a fazer sentir, de forma essencial, uma outra necessidade profunda: a de transformar a *imobilidade perceptiva* do voyeur na *leveza móvel* do fantasma. No que respeita à acção interna dos planos, não é por acaso que, salvo situações excepcionalmente inevitáveis, não há olhares dirigidos à câmara por parte das pessoas filmadas nos filmes de Wiseman, olhares que demonstrem consciência (*awareness*) de que estão a ser filmadas. O realizador alega que tal omissão se deve ao desejo de não querer que esses olhares quebrem a continuidade da situação representada. Para tal, a planificação (que ocorre nas fases de observação e filmagens) é essencial. Afirmar Wiseman: “I’m always collecting cutaways in order to condense a sequence in the editing. I may use a cutaway, or maybe two or three cutaways, to cover the look” (in Peary 1998). Esta opção ‘técnica’ omite uma dimensão conceptual mais profunda: são os fragmentos coleccionados pelo realizador (*cutaways*) que compõem um mundo de “factos concretos” que só o olhar do observador pode construir e dotar de sentido. Tanto o método de filmagem (que, como o realizador refere por diversas vezes em entrevistas, passa por estar tempo suficiente no espaço até que as personagens se ‘esqueçam’ da presença da equipa de filmagem), como o método de montagem (que produz uma invisibilidade do dispositivo cinematográfico) são concomitantes à observação simultaneamente testemunhal (passiva) e ‘interferente’ (activa) no *desenho* das cenas.

A ‘escrita’ wisemaniana¹² preocupa-se em *desviar* a percepção dos corpos filmados sobre uma câmara invisível que está presente, mas da qual o observador tem (deve ter) perfeita consciência. Tal desvio deve-se menos a uma vontade de manter o espectador num estado de contemplação distanciada e mais a uma afirmação da leveza da

¹² Sobre a analogia com o acto de escrita, registre-se que, em entrevista cedida à *Lumière Reading*, em resposta à questão “You’ve compared your filmmaking process to writing a novel. Is the editing a kind of assembly of language, putting the words together?”, Wiseman responde com estas palavras: “Yeah, I do think it’s quite analogous. It’s the opposite of feature filmmaking. In feature filmmaking, you write the script in advance. In my kind of film, you have to study the material and the problems are very similar to the problems of writing” (in Gnanalingam 2014).

sua condição fantasmática e imersiva. A ausência de olhares conscientes para a câmara contribui para um cumulativo desejo de relação: *inclinando-se* sobre certas personagens (aquelas por quem se apaixona), pode escutá-las melhor — já que, como um anjo invisível, não lhes pode tocar. Inversão de todos os valores: o olhar do observador-fantasma só pode animar *porque* é antes animado pelas imagens da vida.

Neste gesto co-criativo — lembremos que o realizador e o espectador *fazem* o filme a partir do mesmo ponto de observação, mas não necessariamente através da mesma perspectiva —, a imagem cinematográfica é reconfigurada por uma ontologia relacional; apaga-se enquanto mera forma de mediação, através de um *ângulo morto* a partir do qual as personagens representadas só existem *na sua forma imediata e ambígua* (de que a forma de mediação do desenho está mais próxima que qualquer tecnologia de captação fotográfica). Mais do que um cinema da transparência¹³, engendra-se uma *transparência do cinema*; mais do que uma forma de realismo, engendra-se um desejo de real.

Atingimos, aqui, o último passo do nosso argumento: a omissão de olhares para a câmara, a par de uma montagem que trabalha uma presença invisível da mesma, é uma forma de reiteração da presença específica do espectador nestes filmes — *somos anjos que observam o movimento do mundo e que conseguem escutar os seres humanos*. Na melhor das hipóteses, saímos do cinema ansiosos por outra “transgressão”, outra queda. Desejamos voltar a ter corpo, *caindo no real*.

¹³ Remetemos para a célebre expressão de André Bazin (2005b), na qual se advoga a favor de soluções técnicas e estéticas propensas a um cinema mais realista, isto é, uma representação cinematográfica mais de acordo com a percepção humana (óptica e visual) da realidade.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Amiel, Vincent. (2007). *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Arendt, Hannah. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Barthes, Roland. (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bataille, Georges. (2015). *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar.
- Baudrillard, Jean. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bazin, André. (2005a). "The Ontology of the Photographic Image". In *What Is Cinema?*, 9-16. Vol. I. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Bazin, André. (2005b). "The Virtues and Limitations of Montage". In *What Is Cinema?*, 41-52 Vol. I. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Belting, Hans. (2014). *Antropologia da Imagem — Para uma Ciência da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Bordwell, David. (1987). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Chafes, Rui (2015). *Sob a Pele — Conversas com Sara António Matos*. Vermoim, Maia: Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar (Documenta).
- Florêncio, Pedro. (2019). *Esculpindo o Espaço — O Cinema de Frederick Wiseman*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Flusser, Vilém. (1985). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora HUCITEC.
- Gnanalingam, Brannavan. (2014). "The Documentarian: An Interview with Frederick Wiseman". The Lumière Reader Film Criticism, Arts Journalism, and Digital Documentaries by leading New Zealand Writers and Filmmakers (July 23). Site: <http://lumiere.net.nz/index.php/an-interview-with-frederick-wiseman/>
- Guerreiro, Fernando. (2015). *Cinema El Dorado — Cinema e Modernidade*. Lisboa: Colibri.
- Han, Byung-Chul. (2014). *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Kracauer, Siegfried. (2012). "A experiência e a sua matéria". In *Naturalismos. De Lucrecio a Lobo Antunes*, orgs. by Kelly Benoudis Basílio e Felipe Cammaert, 455-475. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Maia, Tomás. (2016). *O Olho Divino — Beckett e o Cinema, seguido de Filme, de Samuel Beckett*. Lisboa: Documenta.
- Mendes, João Maria. (2018). *Sentidos figurados: Cinema, Imagem, Simulacro, Narrativa. Da Magia de Lascaux ao Animismo Cinematográfico e à Sociedade do Espectáculo*, Vol. 1. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.
- Nietzsche, Friedrich. (s.d). *Crepúsculo dos Ídolos — Ou como se Filsofa com o Martelo*. Lisboa: Edições 70.
- Peary, Gerald (1998). "Interviews: Frederick Wiseman". In *Gerald Peary — Film, Reviews, Interviews, Essays & Sundry Miscellany*. Boston, Phoenix, March. <http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>.
- Ramos, Artur. (2010). *Retrato — O Desenho da Presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Welfare. <http://www.zipporah.com/films/26> "(Website)".

Nota biográfica

É Assistente Convidado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova (onde lecciona História do Cinema). É docente na ETIC — Escola de Tecnologias Inovação e Criação (onde lecciona Documentário), Portugal, e na Escola Profissional Jean Piaget, Almada (onde lecciona Representação Espacial). É autor do livro *Esculpindo o Espaço. O cinema de Frederick Wiseman* (Edições Húmus), de capítulos de livros, e de artigos publicados dispersamente. Recebeu 12 prémios como realizador e argumentista.

ORCID iD

[0000-0003-1328-4084](https://orcid.org/0000-0003-1328-4084)

CV

[4C12-17AE-EBE0](#)

Morada institucional

Universidade Nova de Lisboa, Av. de Berna, 26-C — Lisboa 069-061, Portugal.

Recebido Received: 2020-05-11

Aceite Accepted: 2020-09-20

DOI <https://doi.org/10.34619/m4ve-qs60>

Fantasma à deriva: travessias da escravidão rumo ao Brasil contemporâneo

Wandering ghosts: images of slavery in contemporary Brazil

LUCIANA MARTINEZ

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

lucianatmartinez@gmail.com

Resumo

Neste ensaio sobre a imagem, pretendo articular determinada noção de fantasma com certa concepção sobre a imagem para pensar sobre retornos ou ressurgências, no Brasil contemporâneo, de ideias e práticas remanescentes dos tempos em que o tráfico negreiro esteve ativo no país e no mundo. Mais especificamente, analisarei imagens e discursos que apontem para permanências e abriguem vestígios da escravidão no Brasil atual. Para tal, parto da gravura *Navio Negreiro*, de Johann Moritz Rugendas (1803-1858), possivelmente uma das representações mais difundidas das embarcações que cruzaram o Atlântico, entre os séculos XVI e XIX, levando africanos para serem escravizados nas Américas. O objetivo é observar como fantasmas da escravidão assombram a sociedade brasileira a partir da análise desta e de outras imagens, de formações discursivas e letras de canções da música popular brasileira. Para Trouillot (1995), a escravidão é a um só tempo passado e presença viva. Um passado que retorna ao presente não como cópia, mas como repetição e diferença. Fantasmas, por sua vez, podem ser entendidos como as assombrações que nos lembram que o que parece ter sido pacificado, resolvido, aquilo que parece encerrado em outro tempo, está vivo e seus retornos muitas

vezes se dão de maneira intangível (Pile 2005, Gordon 2008). Com isto em mente, pergunto: em que imagens ou discursos dos nossos dias a gravura de Rugendas poderá persistir? Que rastros, mais ou menos tangíveis, os navios negreiros do século XIX terão deixado no presente? Travessias | fantasma | escravidão | imagem | Brasil

—
Palavras-chave

—
Abstract

In this paper, I intend to articulate a certain notion of ghost with a determinate conception of image in order to think about the returns or recurrences, in contemporary Brazil, of ideas and practices of the time when slave trade was permitted in the country. More specifically, I will analyze images and discourses that point to continuities or that gather traces of slavery in actual Brazil. To do so, I depart from the print *Negros in the cellar of a slave boat*, by Johann Moritz Rugendas (1803-1858), one of the most popular representation of the ships that crossed the Atlantic, between 16th and 19th centuries, taking Africans to be enslaved in the Americas. The goal is to observe, through this and other images as well as discursive formations and Brazilian popular songs, how ghosts of slavery still haunt Brazilian society. For Trouillot (1995), slavery is at once a passed time and a living presence. A past that returns to the present not as a simple copy, but as difference and repetition. Ghosts, in turn, can be understood as hauntings that remind us that what seemed to be pacified and overcome is alive and its returns sometimes happen in intangible ways (Pile 2005, Gordon 2008). With that in mind, I ask: in what images or discourses of today can the Rugendas' print persist? What traces, more or less tangible, the 19th century slave ships have left in the present?

—
Keywords

Atlantic crossings | ghosts | slavery | image | Brazil

Quem me pariu foi o ventre de um navio

Quem me ouviu foi o vento no vazio

Do ventre escuro de um porão

Vou baixar no seu terreiro

Yáyá Massemba, Roberto Mendes e Capinam

Prelúdio: Do rio se chega ao mar

Duas características são comumente atribuídas aos fantasmas: (1) são figuras que perturbam a noção de tempo, pertencem simultaneamente ao passado e ao presente; e (2) estabelecem vínculos com um espaço específico, normalmente o de sua morte ou de seu sofrimento em vida. Fantasmas, portanto, seriam aqueles que retornam do passado para assombrar lugares (ou pessoas) envolvidos no sofrimento que experimentaram enquanto viviam; habitam um entre-lugar entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Os fantasmas que pretendo tratar neste ensaio, no entanto, não estão associados a um espaço específico, topográfico, estático, como o de uma casa, um antigo cemitério, uma cidade. São fantasmas associados à travessia do Oceano Atlântico durante os séculos XVI e XIX. São, portanto, fantasmas à deriva.

Segundo Michel-Rolph Trouillot (1995), a escravidão nos Estados Unidos é a um só tempo passado e presença viva. O mesmo se pode dizer no caso do Brasil. Mas há várias formas de pensar o fantasmagórico. Karl Marx, por exemplo, vê fantasmas como marcas da tradição e, neste sentido, figuras reacionárias. Já Jacques Derrida fala da impossibilidade de expurgá-los completamente do presente e argumenta que o caminho para uma ética política mais justa seria, ao contrário, reconhecer sua presença e lidar com ela:

É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética [...] parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido (1994, 11, grifos originais).

Há ainda os autores que tratam do vínculo entre fantasmas e cidades (Bell 1997, Pile 2005, Benjamin 2019). Este ensaio, por outro lado, se debruça sobre os fantasmas a partir de seu caráter de assombração, isto é, de irrupção crítica de um outrora no agora, ou de dobra perturbadora de um tempo sobre outro — em termos próximos àqueles para os quais nos chama a atenção Aleida Assmann (2007, 6):

Ghosts [...] represent something that returns from the past or the realm of the dead of its own will. This return is the symptom of a deep crisis; it is felt as a violent and threatening interruption to the present. Something that is deemed to have been overcome and gone reappears to announce some unfinished business that needs to be addressed.

Assombrações, portanto, nos obrigam a lidar com o fato de que o que parece ter sido pacificado, resolvido, aquilo que parece encerrado em outro tempo, está vivo — ainda que seus retornos se deem de modo ora mais, ora menos tangível. No caso da escravidão, os fantasmas não se restringem aos espaços que porventura a tenham simbolizado mais recorrentemente — como antigas senzalas ou fazendas de café e cana de açúcar. A lembrança destes homens, mulheres e crianças arrancados de suas origens e deslocados à força para serem escravizados do outro lado do mundo está em todos os lugares da sociedade brasileira, inclusive em sua própria base. Como vestígios à deriva, irrompem em diferentes presentes do país, não como mera cópia da exploração escravocrata, mas como repetição e diferença, retorno diferencial de um evento que, muito embora pregresso, conserva ainda a sua terrível eficácia produtiva, a sua força originária, continuamente deletéria. Não é então por acaso que, para Trouillot (1995), a dificuldade em retratar historicamente a escravidão reside justamente em seu caráter fantasmagórico. Afinal, como falar sobre algo que é e também não é? Ou que foi e ainda não deixou de ser?

Por outro lado, fantasmas são figuras de deslocamento, deslocam o tempo, impregnando o presente de rastros do passado, ou melhor, marcando o agora com vestígios do outrora. Para Avery Gordon (2008), são “an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known, sometimes very directly, sometimes more obliquely” (XVI). Guardam, portanto, a noção de lembranças de uma violência passada que retorna para prestar contas do passado no presente. No caso da escravidão no Brasil, especificamente, é possível entender a persistência da aparição destes fantasmas a partir da notável incapacidade do país de reconhecer estas violências e organizar uma (ainda que mínima) reparação a elas. As violências que se repetem no Brasil carregam os vestígios da exploração escravocrata e do racismo, ainda que (de novo) não como cópia, mas transmutadas, metamorfoseadas. A cada retorno, os fantasmas perturbam as ilusórias noções de linearidade e divisão entre passado, presente e futuro e talvez resida aí, em sua capacidade de promover uma tal disrupção temporal, uma das razões pelas quais sejam figuras tão temidas.

Ao tratar especificamente de cidades, Steve Pile (2005) retoma Walter Benjamin para reafirmar que no centro da modernidade estão as assombrações. Assombração da barbárie, dos vencidos, daqueles que permanecem invisíveis na história ou existem apenas como rastros. Neste sentido, fantasmas são perturbações, mas — pode-se dizer — só retornariam a lugares, eles mesmos, perturbados. Escreve o autor:

Ghosts [...] haunt the places where cities are out of joint — out of joint in both terms of time and space. They join the living world through the fissures, sometimes there are called “anachronisms”, sometimes “ruins”: cities are full of them. (Pile 2005, 164)

Retomemos, então, a pergunta de Trouillot (1995): como falar da escravidão na história quando esta é a um só tempo passado e presença? Talvez, a partir de Walter

Benjamin, possamos encontrar um caminho possível por onde responder a tal indagação. Benjamin (1994a, 223) afirma em suas teses sobre o conceito de história: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história”. A história, tal qual Benjamin a concebeu, pretende menos conhecer o passado como um fato, menos apreendê-lo em sua suposta exatidão factual, pretensão científica, e mais “apropriar-se de uma [sua] reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (ibid., 224). Como um relâmpago, o passado, tensionado para o futuro, irrompe no presente em um instante evanescente, mas capaz de provocar um poderoso turbilhão no rio do tempo. O passado vai ao encontro do presente em que o historiador por sua vez o visa, como quem o quer recuperar: que se reconheçam mutuamente, que se encostem por um breve momento — disto depende a realização das possibilidades adventícias que se aninham ainda hoje em cada instante alguma vez transcorrido. Por isso é que não há acontecimento perdido para a história, quando se está disposto a, como propõe Walter Benjamin, escová-la “a contrapelo”: não existem os definitivamente vencidos, não há batalhas inelutavelmente perdidas, não há tempos que não possam ser redimidos quando reconhecemos os resquícios, ainda que mínimos, dos lampejos da memória dos vencidos que atravessam os tempos e irrompem ainda hoje no presente.

Assim é que talvez faça sentido que miremos os fantasmas da escravidão no Brasil tal como eles assombram objetos eles mesmos intrinsecamente anacrônicos, isto é, voltados, por sua própria natureza, a uma temporalidade complexa, compósita, múltipla: as imagens. Talvez sejam nelas que os rastros de um passado escravocrata que se dobra sobre o presente brasileiro se tornam mais claros, mais tangíveis. Mas, antes de procurarmos corresponder aos olhares que as imagens não cessam de lançar a nós, será preciso pensar em outro conceito: o de *sobrevivência*.

Ato 1: Embarque, a vida após a vida

Em *A imagem sobrevivente* (2013), Georges Didi-Huberman se debruça sobre a obra de Aby Warburg, em cujas veredas trata do tema da “sobrevivência” nas imagens. Segundo Didi-Huberman, o conceito de sobrevivência (*Nachleben*) diz respeito à “intensa sensação — evidente em si, porém menos óbvia em suas consequências metodológicas — de que *o presente se tece de múltiplos passados*” (ibid., 46, grifos originais). A palavra *Nachleben* tem o sentido do “pós-viver”, ou seja, fala de “um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo...*” (ibid., 29, grifos originais). A imagem, por outro lado, “deveria ser considerada (...) *o que sobrevive de uma população de fantasmas*” (ibid., 35, grifos originais). Uma população de fantasmas que podem viver em vestimentas, detalhes de penteados de cabelo, estilos artísticos ou — por exemplo — nas referências à astrologia que surgem quase como ato falho freudiano no texto da Reforma de Lutero, como Warburg anos mais tarde apontou.

Como um ato falho ou a própria memória, fantasmas se intrometem e invadem espaços sem que percebamos ou sem aval prévio. Eles irrompem e, abruptamente, nos assustam. É impossível controlar sua presença ou prever seus retornos. Como lembranças dadas como perdidas que surgem anos mais tarde em nossa cabeça — estejamos ou não diante de uma xícara de chá e de um prato de madalenas — ou como palavras que, sem sabermos o motivo, perturbam as nossas frases, tirando delas o sentido de que pretendíamos investi-las. As sobrevivências, portanto, devem ser pensadas a partir de seus rastros. Rastros que nos encontram, nos perseguem. Tais vestígios, entretanto, não são fixos. O deslocamento no tempo e no espaço lhes provoca alterações. A sobrevivência, afirma Didi-Huberman (2013), seria a própria ideia de eterno retorno, no qual a repetição sempre se dá na diferença. O que sobrevive é, portanto, uma metamorfose de um outro passado, seu renascimento. Como se um tempo pregresso encontrasse subitamente em outro tempo um tempo que lhe é próprio.

E no que imagens e fantasmas se aproximam ou sobrepõem? Mais ainda: em que medida poderiam comungar aquilo mesmo que os definiria como tais? Talvez no seguinte: assim como os fantasmas são entidades intrinsecamente anacrônicas, as imagens são também elas emaranhados de tempos, blocos de tempos heterogêneos, montagens temporalmente complexas. Outro modo de dizer: as imagens são nós inextricáveis de espaço e tempo. Por isso, são lugares privilegiadamente históricos, já que “[E]m cada objeto histórico, todos os tempos se encontram, entram em colisão ou então fundem-se uns nos outros plasticamente, bifurcam ou enredam-se”, afirma Didi-Huberman (2017, 45, grifos originais). Esta plasticidade da temporalidade histórica relaciona-se — uma vez mais — com a memória, porque afasta a pretensa exatidão do passado ao sugerir justamente a manipulação e o entrelaçamento de diferentes camadas do tempo. Como o da memória, o tempo das imagens é impuro. Diante de uma imagem, presente e passado nunca cessam de se reconfigurar, pouco importa quão antiga ou contemporânea ela seja (Didi-Huberman 2017). Estar face a uma imagem é estar sempre diante do tempo, um tempo heterogêneo, que articula passados, presentes e futuros repetidamente de maneira diversa. Neste sentido, a “sobrevivência” de Warburg compreende as fissuras e longas durações, os atos falhos que irrompem quando e onde menos se espera, as memórias que, por mais que se pretendam enterradas, sempre se permitem escavar.

Nesta perspectiva, considerar a imagem sob o signo da noção warburguiana de “sobrevivência” é também atribuir a ela a latência do futuro que cintila nas imagens do passado, como se à espera do reconhecimento que o realizasse — se quisermos colocar as coisas em termos mais próximos aos de Walter Benjamin. Talvez uma solução para o problema de Trouillot — o de como responder ao estatuto problemático da escravidão enquanto acontecimento que foi e todavia ainda é — possa passar precisamente pelas imagens, cuja própria natureza anacrônica parece comensurável com uma perspectiva histórica disposta a dar conta do que oscila entre a interrupção e a continuidade, o acabado e o contínuo, o outrora e o agora. A história das imagens é, desta forma, uma

“*história em que vive, em que sobrevive o passado: é a história mais inquieta — e mais inquietante (...). Seu objeto é uma força: sobrevivente, metamórfica e da qual o historiador fatalmente experimentará a onda de choque, se não o contato, o choque em si.*” (Didi-Huberman 2013, 146-147, grifos originais)

Sob uma tal descarga elétrica, atravessemos o próximo item, em que nos aguarda a tela *Navio Negreiro*, de Rugendas, e, com ela, alguns dos muitos traços da escravidão que sobrevivem no Brasil contemporâneo.

Ato 2: Travessia, agonias de um oceano feito cemitério

O porão de um navio cheio de homens, mulheres e crianças negros nus ou seminus. Alguns têm os pés acorrentados, outros estão amontoados. Nas laterais, uma estrutura de madeira cria duas divisões, vemos os escravos sentados embaixo e em cima de cada uma delas. Muito baixa, não permite que se levantem. A gravura *Navio Negreiro*, de Johann Moritz Rugendas (1803-1858)¹, é uma das representações mais conhecidas das embarcações escravistas que cruzaram o Atlântico em direção às Américas entre 1550 e 1860. A tela mostra um ambiente quase sem iluminação. A luz vem de uma abertura no teto, onde um homem — de quem pouco podemos ver além da mão — serve algo numa tigela para um dos escravos. No lado direito, vemos três homens brancos em trajes tipicamente europeus carregando o corpo de um escravo morto. Vem do lampião de um deles o segundo ponto de luz da gravura. Ele ilumina o corpo do homem morto e os brancos que o carregam. Se caminarmos o olhar pela diagonal traçada pelo fecho de luz do lampião, podemos observar as feições dos escravos do lado direito da tela. No chão, um homem esconde o rosto e uma mulher faz um gesto com a mão, como se quisesse afastar algo. São semblantes de medo. No andar de cima da estrutura de madeira, um homem nu de joelhos recolhe os braços em direção ao peito. Atrás dele, vemos o dorso de um segundo homem, cujo rosto não nos é revelado. Quem é esse homem? Por que não o vemos? Ou antes: o que veríamos, caso o víssemos? Como seria seu rosto? O que nos diria o seu olhar? Voltarei a isso.

Relatos sobre os navios negreiros são raros. Quando existem, expressam quase sempre o ponto de vista da tripulação e de viajantes, seus narradores mais frequentes. “Naquele barco havia um pedaço de inferno. Mas, como os que estão no inferno não têm esperança de saída, eu me contentaria dizendo que era a nau do purgatório”, escreveu o frade capuchino Giuseppe Monari depois de acompanhar uma das travessias (*apud* Gomes 2019, 289). Em quase todas imagens e relatos, os escravos estão no porão.

¹ Ao lado de Jean-Baptiste Debret, Rugendas é um dos artistas mais reproduzidos em livros didáticos, artigos e jornais brasileiros. Original da Baviera, Rugendas visitou o Brasil na missão do barão Georg Heinrich von Langsdorff como pintor e naturalista. Ficou apenas três anos no país, entre 1822 e 1825, período no qual escreveu o livro *Viagem pitoresca pelo Brasil*. Seu relato faz parte da imagem que muitos brasileiros têm desta época (Schwarcz e Gomes 2017).

Imagem 1

Johann Moritz Rugendas, *Navio Negreiro* (1830) | © Coleção Itaú Cultural.



De acordo com Laurentino Gomes (ibid.), no entanto, o tráfico negreiro brasileiro tinha uma característica particular: a presença de muitos escravos entre a tripulação, como canoieiros, pilotos e cozinheiros. Uma função, porém, era estritamente reservada aos brancos: a de vigiar os outros escravos.

Marcus Rediker abre o livro *The Slave Ship: A Human History* (2007) com a história de uma mulher africana capturada em algum lugar no interior do continente e levada de canoa até a costa. Ao ouvir os barulhos e sentir o cheiro vindo do navio negreiro, a mulher se jogou na água. Conseguiu escapar de um tubarão e alcançar um banco de areia, mas foi recapturada e jogada no porão da grande embarcação que cruzaria o Atlântico em direção a América com outras dezenas (ou centenas) de africanos que, como ela, seriam vendidos como escravos. A história desta mulher cujo nome não sabemos se repetiu muitas vezes durante quase quatro séculos. Estima-se que 12,5 milhões de africanos foram levados da África para as Américas, entre 1501 e 1875. Destes, pelos menos 1,8 milhão morreram antes de chegar ao destino final, ainda na travessia². Os que morriam ou adoeciam em mar eram jogados na água. Os corpos atirados no oceano teriam alterado o comportamento de tubarões, que passaram a acompanhar o trajeto dos navios negreiros em busca de comida (Gomes 2019). A escravidão é amplamente estudada pela historiografia contemporânea, afirma Rediker, mas ainda há poucos trabalhos dedicados especificamente aos navios negreiros. Para o historiador, as embarcações escravistas são peça central no desenvolvimento do comércio e do capitalismo. Atuam como uma combinação entre máquina de guerra, prisão móvel e fábrica. O bem fabricado no mar, no caso, eram os escravos, cujo valor econômico dobrava com a chegada ao outro lado do Atlântico. E, ao produzir os escravos, os navios criaram também a raça (Rediker 2007, 19).

² Números retirados do Trans-Atlantic Slave Trade Database, banco de dados online organizado por David Eltis e David Richardson. A plataforma reúne informação sobre comércio de escravos entre os séculos XVI e XIX. Periodicamente atualizado, contém dados sobre mais de 35 mil viagens negreiras e detalhes pessoais sobre cerca de 90 mil africanos feitos cativos.



Imagem 2

Adolescentes em um ônibus que saía da Zona Norte em direção às praias da Zona Sul, do Rio de Janeiro, 2014 |© Roberto Barrucho.

Ato 3: Entreposto, ou o mar não tem cabelos onde a gente possa agarrar

“Eles não chegarão às praias”³, decretou o então governador do Rio de Janeiro, Luiz Fernando Pezão⁴, após uma operação policial deter dezenas de adolescentes — em sua maioria negros — moradores das zonas mais pobres da capital do estado. Seu crime? A tentativa de chegar à orla marítima carioca, em um fim de semana de calor escaldante. A presença daqueles meninos pobres e quase sempre negros nas praias do Rio de Janeiro estaria, de acordo com a maior autoridade política do estado, associada aos chamados “arrastões”: investidas de grupos que, em intensa correria, furtam e aterrorizam

³ Ver em: “‘Não chegarão’, diz Pezão sobre menores responsáveis por tumultos em ônibus que vão às praias”. R7. Rio de Janeiro, 23/09/2015. Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/nao-chegarao-diz-pezaosobre-menores-reponsaveis-por-tumultos-em-onibus-que-vaao-as-praias-23092015>

⁴ Luiz Fernando Pezão se tornou governador do Rio de Janeiro em abril de 2014 pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), após a renúncia de Sérgio Cabral, político do mesmo partido de quem era vice-governador. No mesmo ano, foi reeleito para um mandato de mais quatro anos. Em novembro de 2018, no entanto, Pezão foi preso acusado de corrupção e afastado do cargo a 33 dias do fim de seu mandato.

quem encontram pela frente, nas areias. Para a Polícia Militar do Rio de Janeiro, era preciso impedir a chegada dos meninos à praia. O primeiro passo foi o de proceder à detenção dos adolescentes que não levassem consigo algum dinheiro ou que não portassem documento de identidade, enquanto trafegavam em linhas específicas de ônibus. Uma das mais visadas foi a 474, que liga o bairro do Jacaré, Zona Norte da cidade, ao Jardim de Alah, no bairro do Leblon, na Zona Sul, região mais rica do Rio de Janeiro. Em pouco tempo, os policiais já não se davam o trabalho de criar justificativas ou de forjar critérios que pretendessem dar ares de plausibilidade à sua conduta: os meninos eram abordados e muitas vezes detidos por — sendo pobres, moradores das periferias da cidade e quase sempre negros — tentarem chegar a um espaço a que, muito embora público, simplesmente não teriam direito, de acordo com o governador do Rio de Janeiro, a quem responde a Polícia Militar. Para as instituições fluminenses, aqueles meninos eram criminosos que atuavam nas praias antes mesmo de poderem chegar a elas.

Chico Buarque de Holanda se refere ao episódio em *As Caravanas* (2017). Vejamos um trecho da canção:

[...]
Um sol de torrar os miolos
Quando pinta em Copacabana
A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba
A caravana do Irajá
O comboio da Penha
Não há barreira que retenha
Esses estranhos
Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho
A caminho do Jardim de Alah
É o bicho, é o buchicho, é a charanga
[...]

A letra narra o trajeto de adolescentes da periferia do Rio rumo à praia. Sua estratégia é precisamente a de compará-lo às travessias dos navios negreiros. Chico ironiza a forma como parte da população vê estes meninos: “Diz que malocam seus facões e adagas/ Em sungas estufadas e calções disformes/ É, diz que eles têm picas enormes/ E seus sacos são granadas/ Lá das quebradas da Maré”. Na época, era comum assistir na televisão, jornalistas pedindo para que a população enviasse vídeos desses ônibus lotados, nos quais pessoas (descritas como bichos, selvagens) arrancavam janelas,

surfavam no teto e faziam arruaças⁵. Em matéria de janeiro de 2015, um repórter relatava a viagem a bordo da temida linha 474⁶. “Ataque a passageiros”, “intimidação” e “invasão de adolescente sem pagar” são algumas das expressões usadas para descrever o trajeto do Jacaré até Copacabana, quando policiais militares pararam o ônibus e prenderam alguns dos meninos. O repórter conta que um dos passageiros tentou roubar seu celular, tentando furtá-lo de seu bolso. Antes, o mesmo passageiro tinha perguntado de onde o homem era, possivelmente estranhando seu rosto naquele percurso. A última linha da reportagem nos revela que o temido assaltante era um menino de 14 anos. “Com negros torsos nus deixam em polvorosa / A gente ordeira e virtuosa que apela / Pra polícia despachar de volta / O populacho pra favela / Ou pra Benguela, ou pra Guiné”, segue a canção de Chico.

“São menores que pulam a catraca, não pagam passagem. Nós monitoramos esses ônibus desde que saem das [áreas de] UPPs⁷. [...] Esses adolescentes não chegarão à praia. Essa foi minha ordem desde quando começamos a Operação Verão”, reafirmou Pezão depois de críticas às incursões policiais contra os veículos vindos da periferia. O que as palavras do governador do Rio de Janeiro podem nos revelar? Como os passados fantasmagóricos que sobrevivem nas imagens, a frase de Pezão também é carregada de ressurgimentos discursivos. Talvez, ao fim, não sejam só as imagens a serem invadidas por relâmpagos do passado. Sendo assim, sugiro que — como a música de Chico Buarque — pensemos estas palavras em relação às travessias atlânticas do tempo da escravidão. “Eles não chegarão à praia”.

Há, no Brasil, uma expressão popular que fala sobre “nadar e morrer na praia”. Diz respeito àqueles que — apesar de todos os esforços — terminam por falhar. No caso específico da história da escravidão, aqueles que não chegavam à praia eram justamente os que morriam em alto-mar ou muito doentes perdiam seu valor de mercadoria e eram jogados ainda vivos aos tubarões. O mar foi o destino de milhares de africanos e africanas durante os séculos da escravidão. Christina Sharpe (2016) conta a surpresa ao descobrir em conversa com uma amiga bióloga que os átomos destas pessoas desovadas no mar como bichos ainda estão por ali, em algum lugar do oceano. Entre 90 e 95% das matérias orgânicas consumidas por seres aquáticos e pelo mar acabam sendo “recicladas” e o sangue humano tem um “tempo de residência” de mais de 250 milhões de anos, contou-lhe a amiga. “Black people [...] exist in the residence time of the wake, a time in which

5 Por exemplo: “Imagens mostram jovens se arriscando em cima de ônibus no Rio”. G1 Rio. Rio de Janeiro, 21/09/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/09/imagens-mostram-jovens-se-arriscando-em-cima-de-onibus-no-rio.html>

6 Neto, Adalberto. “Insegurança em viagem do ônibus 474”. O Globo. Rio de Janeiro, 19/01/2015. Consultado pela última vez em 9 de janeiro de 2020, pelo Acervo Online do jornal (<https://acervo.oglobo.globo.com/>)

7 As chamadas Unidades da Polícia Pacificadora (UPPs) surgiram em 2008, logo após a invasão — por parte da tropa de elite da Polícia Militar do Rio — do Complexo do Alemão. O objetivo do governo era retomar o controle de áreas dominadas pelo narcotráfico. A iniciativa, porém, é muito criticada. Incluiu toques de recolher e proibição de bailes funks, por exemplo. A promessa de uma contrapartida social também nunca se concretizou.

‘everything is now. It is all now’ (Morrison 1987, 198)” (Sharpe 2016, 36), conclui a autora.

Muitos africanos acreditavam que brancos eram canibais e que seriam comidos por eles uma vez que entrassem no navio negreiro. Por isso, o embarque era motivo de pânico, como ilustra a história da mulher no livro de Rediker que, ao ouvir os gritos vindos da grande nau, se desespera e se lança ao mar, sem se importar com o tubarão que já rondava como um abutre do mar as redondezas da embarcação. Por isso,

[s]obreviver podia ser motivo de festa na chegada ao outro lado do oceano. Não por acaso, viajantes estrangeiros [...], ao visitarem os mercados de escravos do Recife e do Rio de Janeiro, registraram a alegria demonstrada por homens e mulheres em péssimas condições físicas depois de cruzar o Atlântico”. (Rodrigues 2017, 363)

“Eles não chegarão às praias”. Os que não chegavam à praia durante a travessia atlântica eram justamente os mortos, os que terminavam devorados pelo oceano. “Olha, o mar não tem cabelos que a gente possa agarrar”, canta Paulinho da Viola, em *Timoneiro* (1996), clássico do samba. Sem perceber, como em um ato falho que revela mais do que gostaria de ser revelado, ou como em uma imagem que não para de reconfigurar os fantasmas que invoca, sugiro que a frase do então governador do Rio de Janeiro faz ressurgir no presente a morte de possíveis antepassados de grande parte da população periférica da capital fluminense. É como fosse preciso matar outra vez os mortos. Ou dizer a morte pregressa na vida presente dos vivos. Mais ainda: é como se, para aquela que era à época a maior autoridade política do estado do Rio de Janeiro, fosse preciso condenar aqueles jovens à morte — a morrer a morte de quem morreu antes deles, como eles.

Quem são então os tubarões aos quais o governador atira corpos negros? A polícia, claramente, é um deles. Sobreviventes da travessia atlântica, os africanos se tornavam escravos no Brasil e muitos morriam no primeiro ano de trabalho forçado. No Brasil contemporâneo também é assim: os que chegam à praia também morrem.

Ato 4: Do mar se chega ao Rio

Em *O genocídio do negro brasileiro* (2016), Abdias do Nascimento denuncia a falácia do mito da democracia racial brasileira. A tal “democracia”, afirma Nascimento, era garantida a partir de práticas de racismo institucionalizadas e enraizadas no tecido social brasileiro e de um processo de embranquecimento dos negros. Segundo Nascimento (2016), o objetivo da sociedade de privilégios instaurada no Brasil é a aniquilação dos negros como entidade física e cultural.

Lembremos então uma letra de Caetano Veloso. Canta o poeta em *Haiti* (1993), composição sua e de Gilberto Gil:

E ao ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
cento e onze presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos⁸

Pouco depois, o refrão repete: “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”. O Haiti que existe no Brasil da canção de Caetano e Gil é o Haiti da miséria, dos terremotos, do embargo imposto pela França no desenrolar da Revolução Haitiana (1791-1804). Este mesmo Haiti, o da Revolução, este não é o que vive no Brasil, *onde todos sabem como se tratam os pretos* e um “venerável cardeal [diz] que vê tanto espírito no feto / E nenhum no marginal” (ibid.).

Episódios de violência policial são parte da rotina do Rio de Janeiro há algumas décadas. Assassinatos narrados como “acidentes” ou “balas perdidas” e operações ilegais em favelas reportadas como “ações de apreensão de drogas” e “combate ao narcotráfico”. Ataques da Polícia Militar contra comunidades para vingar morte de colegas de trabalho também são comuns. Em dezembro de 2019, por exemplo, uma vingança deste tipo estaria na origem de uma invasão a um baile funk na favela paulista de Paraísoópolis que levou à morte de nove jovens. De novo, jovens negros.

Foi também uma vingança que motivou a Chacina de Vigário Geral, no dia 29 de agosto de 1993. A seleção de futebol do Brasil tinha vencido a da Bolívia, por 6 a 0, nas Eliminatórias da Copa do Mundo. Moradores da Favela de Vigário Geral comemoravam em um bar local. Foi, então, que 36 homens encapuzados invadiram a comunidade atirando aleatoriamente contra quem cruzasse seu caminho. Vinte e uma pessoas foram executadas. O massacre foi uma resposta dos policiais a uma emboscada organizada por traficantes no local e que havido matado quatro PMs no dia anterior. Das 21 vítimas da chacina, nenhuma tinha qualquer tipo de vínculo com o tráfico de drogas. O grupo chegou a invadir uma casa e matar oito pessoas da mesma família, poupando apenas cinco crianças.

Na fotografia, vemos 18 túmulos abertos com corpos de homens mortos ensanguentados. Moradores da região se reúnem ao redor de seus corpos, para os quais olham

⁸ Neste trecho, Caetano Veloso faz alusão ao massacre do Carandiru, de outubro de 1992, quando policiais militares do estado de São Paulo invadiram a Casa de Detenção de São Paulo para acabar com uma rebelião e assassinaram 111 detentos. Foi a maior chacina de pessoas sob custódia do Estado da história do Brasil. Na ocasião, nenhum policial chegou a ter ferimentos graves. Mais de 20 anos depois, entre 2013 e 2014, cinco jús condenaram 74 policiais militares a penas que variavam entre 46 e 624 anos de prisão por participação nos assassinatos dos presos. Foi o maior julgamento já realizado no país. Em 2016, no entanto, a 4ª Câmara Criminal do Tribunal de Justiça de São Paulo decidiu anular as condenações e determinou a abertura de um novo julgamento (ainda não ocorrido). Para os desembargadores que anularam o julgamento, a Polícia Militar agiu corretamente, em legítima defesa, em uma “ação necessária” para reprimir a rebelião. Já o comandante da operação que levou ao massacre, coronel Ubiratan Guimarães, foi condenado em 2001 a 632 anos de prisão, mas também foi absolvido após entrar com recurso. Guimarães chegou a ser eleito três vezes deputado estadual por São Paulo após o massacre, usando inclusive como número de votação um que terminava em 111, uma alusão ao número de mortos no Carandiru. Em 2006, foi executado dentro de casa.



Imagem 3
Vítimas da chacina de Vigário Geral em
túmulos abertos na comunidade, em agosto de
1993 | © Márcia Foletto/Acervo O Globo.

fixamente. Não é uma imagem qualquer a que se apresenta a eles – e tampouco a nós: “cada coisa a ver [...] torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta [...], e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue”, diz Didi-Huberman (1998, 32, grifo original). Imagens como a dos túmulos e a dos cadáveres, ou como os signos da morte em geral, são as que mais certamente nos encaram de volta: um “túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago”, porque me mostra “*a imagem impossível* [...] do meu próprio futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido” (ibid., 38, grifos originais). Ou seja: as imagens da morte, em sua presença, nos colocam diante de nossa própria morte futura, confrontando-nos com nossa inescapável finitude. Cadáveres e túmulo nos lembram sempre o nosso inevitável destino: “morrerás”, nos dizem. Diante de uma imagem como a de Vigário Geral (imagem 3), estamos, portanto, diante da morte — da deles e da nossa.

Os personagens da fotografia, dizia, miram fixamente os túmulos, como se preocupados em produzir a diferença entre os corpos mortos e os seus próprios que ainda vivem, ou como se afetados pela aterradora semelhança entre o que pulsa e o que jaz. Mas há, no canto inferior direito da imagem, um homem que faz algo diverso. Ele nos olha de volta,

nos encara diretamente, nos devolve o olhar que dirigimos a imagem em que ele se encontra. Sugiro que este olhar que nos é endereçado abriga, ou quem sabe sublinha, reitera, escancara, o caráter dialético da imagem fotográfica em questão. São imagens dialéticas, segundo Didi-Huberman, na esteira de Walter Benjamin, aquelas que em um momento único condensam passado, presente e futuro, graças ao reconhecimento de uma súbita correspondência entre os tempos que a imagem abriga, o futuro que se aninha em seu passado e o presente de quem a olha. Por isso, as imagens dialéticas são pontes

entre a visão e o significado e, como tal, elos entre a cisão particular introduzida pelo que nos visa naquilo que vemos. São também imagens que, na confusão temporal que inauguram, convocam sua elaboração por meio da crítica. [Imagens] que, ao nos lançarem de volta o olhar que dirigimos a elas, nos obrigam a tomá-las em si mesmas e para além delas, a olhá-las sempre de mais perto para sermos mirados de infinitamente mais longe [...] (Velasco e Melchior 2017, 12).

A elaboração crítica para a qual nos dirige esta imagem talvez seja a do passado escravocrata do Brasil. O instante que se destaca do rio homogêneo do tempo e transforma o turbilhão da história, o relâmpago do passado que se inclina em direção a um futuro que reconhecemos em um presente fugaz, no instante em que nossos olhares se cruzam com o que nos dirige a fotografia como um todo e um de seus personagens em particular, é o dos séculos de violência contra a população negra brasileira. Está também ali, no olhar fixo de um homem, a expressão mais evidente de um reencontro possível com o que pode haver ainda de aurático na fotografia — forma por excelência da imagem tecnicamente reproduzível, que faria declinar seu valor de culto, em favor de seu valor de exposição. É que — como argumenta Mauricio Lissovsky (2014, 23), na sequência, mais uma vez, de Walter Benjamin — “reencontrar a aura na fotografia é inicialmente apreendê-la segundo a visada radical da perceptibilidade”. Pois, diz Lissovsky recorrendo às próprias palavras de Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, “quem é olhado ou se julga olhado levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa é dotá-la da capacidade de olhar” (ibid.).

Mas a dotação da faculdade do olhar aquilo que olhamos fornece apenas uma das definições benjaminianas da noção de “aura”. Convoquemos uma outra, bastante célebre: segundo Benjamin, a aura designaria um estranho emaranhado de tempos, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1994b, 170). A ideia de aura, portanto, descreve certa lógica, ou deflagra certo mecanismo, comparável ao que inaugura o conceito de “sobrevivência” em Aby Warburg: o anacronismo da aura benjaminiana é também o da *Nachleben* warburguiana. Neste sentido, perceber a aura de uma imagem é se abrir ao seu anacronismo, à confusão temporal que garante o retorno do passado no presente e no futuro. Abrir-se ao contínuo configurar e reconfigurar de passado e presente a que mais do que qualquer objeto a imagem nos permite, como diz Didi-Huberman (2017).

É nesta infinita distância convocada por uma imagem infinitamente presente que julgo poder ver uma imagem da escravidão estampada no olhar deste homem que me encara desde a fotografia de Vigário Geral, nos anos 1990. Quando seus olhos encontram os meus, e os meus os dele, são 500 anos que se cruzam em um resumo incomensurável, com o qual, em um salto, o outrora da gravura de Rugendas coloca-se à minha frente, agora. No instante em que a reconheço em outra imagem, o *Navio Negreiro* sobrevive no homem que me mira — não porque existam semelhanças formais, composicionais ou materiais especialmente contundentes entre as imagens que em minha cabeça se sobrepõem, misturam e em todo caso se relacionam. Também não é como se as imagens de um navio negreiro e dos mortos em Vigário Geral se inserissem num mesmo contexto histórico, que assim as uniria.

Ou será que, justamente, é? Quer dizer: será que o anacronismo das imagens nos expõe também ao anacronismo da história? As pessoas que morreram no porão dos navios negreiros tiveram este destino por serem negras. E as pessoas assassinadas em Vigário Geral também morreram por serem negras ou “quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres”, como diz a letra de Caetano Veloso. Parece-me que é isso que somos chamados a encarar e elaborar nesta imagem. É isso que ela nos diz. É o fantasma da escravidão que nos assombra a nós, brasileiros, desde o olhar daquele homem.

Último ato: o dorso nu recupera seu rosto

Na gravura de Rugendas, no fundo do porão, vemos um dorso sem rosto. Quem é este homem?, interoguei no início do Ato 2. Para encerrar este ensaio, quero sugerir uma possibilidade: para mim, este homem é o jovem que nos encara diante dos corpos de Vigário Geral. É o fantasma do escravo cujo rosto não vemos no *Navio Negreiro*, de Rugendas, que reaparece na fotografia dos anos 1990. O olhar do homem em Vigário Geral (imagem 3) me transporta em uma estranha onda de espaço-tempo, em sua aura, para o porão da nau negreira. É este instante passado recuperado pelo olhar daquele jovem que me obriga a ver o sofrimento de um povo primeiro escravizado, depois repetidamente massacrado pelo Brasil. O olhar do homem na fotografia nos obriga a reconhecer este passado que não cessa de ser presente. E, ao contrário da gravura de Rugendas, na fotografia o homem — enfim — ganha um rosto. E nos olha. E, nele, somos obrigados a nos ver de volta. Alguns se reencontram no navio negreiro, no mar, no fundo do oceano, outros retornam em terra firme, na costa a observar a chegada dessas naus-purgatórios.

Bibliografia

- Assmann, Aleida. 2007. "Ghosts of the Past". *Litteraria Pragensia*, 17, nº 34: 5-19.
- Benjamin, Walter. 2019. *As passagens de Paris*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 1994a. "Teses sobre o conceito de história". Em Walter Benjamin, *Obras escolhidas — vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, 222-232. Traduzido Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994b. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." Em Walter Benjamin, *Obras escolhidas — vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, 165-196. Traduzido Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Derrida, Jacques. 1994. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Traduzido por Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Diante do tempo*. Traduzido por Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.
- Gordon, Avery F. 2008. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imaginations*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Gomes, Laurentino. 2019. *Escravidão vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Rio de Janeiro: Globo Livros.
- Lissovsky, Mauricio. 2014. *Pausas do Destino: Teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Nagel, Alexander. 2011. "Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art". *Res: Anthropology and aesthetics* 59-60: 228-248. <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms23647792>.
- Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications.
- Rediker, Marcus. 2007. *The Slave Ship: A Human History*. London: Viking.
- Rodrigues, Jaime. 2017. "Navio negroiro". Em *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, organizado por Lília M. Schwarcz e Flávio Gomes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, Lília M., e Flávio Gomes (orgs.). 2017. *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sharpe, Christina. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham and London: Duke University Press.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Velasco, Fernando, e Laila Melchior. 2017. "Tormenta em mar de lápides: estética, memória e narração no Monumento dos Judeus Assassinaados da Europa". *Arquivo Maaravi* 11, nº 21: 1-15. <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.11.21.54-69>.

Notícias e artigos de jornais

- Neto, Adalberto. 2015. "Insegurança em viagem do ônibus 474". *O Globo*. Rio de Janeiro, 19/01/2015.
- Sem autor. 2015. "'Não chegarão', diz Pezão sobre menores responsáveis por tumultos em ônibus que vão às praias". *R7*. Rio de Janeiro, 23/09/2015. <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/nao-chegarao-diz-pezaao-sobre-menores-reponsaveis-por-tumultos-em-onibus-que-vao-as-praias-23092015>. Último acesso em: 09/01/2020.
- Sem autor. 2015. "Imagens mostram jovens se arriscando em cima de ônibus no Rio". *G1 Rio*. Rio de Janeiro, 21/09/2015. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/09/imagens-mostram-jovens-se-arriscando-em-cima-de-onibus-no-rio.html>. Último acesso em: 09/01/2020.

Banco de dados

Slave Voyages: <https://www.slavevoyages.org/>

Nota biográfica

Doutoranda do Programa de Doutoramento em Pós-Colonialismo e Cidadania Global, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Nos últimos anos, tem pesquisado sobre memória do colonialismo português em Portugal e no Brasil atuais a partir da análise de objetos culturais.

ORCID iD

[0000-0002-6671-4351](https://orcid.org/0000-0002-6671-4351)

Morada institucional

Centro de Estudos Sociais, Colégio de S. Jerónimo Apartado 3087. 3000-995 Coimbra, Portugal.

Recebido Received: 2020-05-27**Aceite** Accepted: 2020-08-08

DOI <https://doi.org/10.34619/x53e-tp73>

Zernik, Clélia et Eric Zernik. 2019. *L'attrait des fantômes*. Crisnée: Yellow Now.

PIERRE JAILLOUX

Université Grenoble Alpes

pierre.jailoux@univ-grenoble-alpes.fr

Que le cinéma soit une terre d'asile pour les âmes en peine, ce n'est plus un secret pour personne depuis au moins 1896, quand Maxime Gorki revenait du cinématographe comme s'il avait exploré le "royaume des ombres". En se lançant à leur tour dans la chasse aux esprits, Clélia et Eric Zernik remettent les pieds dans le plat du paradoxe relevé par l'écrivain russe ("Pas la vie mais l'ombre de la vie"), de l'aporie commune aux spectres et au cinéma. De l'un comme de l'autre, on peut dire que "le lieu d'apparition n'est ni notre espace, ni un espace autre" (p. 7), qu'il est "transgenre", "jamais là où il est, ni ce qu'il est" (p. 8), ou encore qu'il constitue un "corps sans corps" (p. 13). Balloté entre l'"infilable" et l'"irreconnaissable" (p. 22), l'invisible et le commun, le fantôme est une figure du "seuil", que les auteurs prennent soin de distinguer de la "frontière" (p. 51). Ce n'est pas pour rien si l'essai s'ouvre sur deux exemples où l'apparition se tient à la lisière, derrière une fenêtre : chez le Descartes des *Méditations métaphysiques*, puis dans *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1955). Les auteurs, s'affranchissant de leur tropisme philosophique, évacuent judicieusement les questionnements suscités par le phénomène (ce que nous voyons est-il la réalité ? etc.), au profit d'enjeux de représentation, et donc d'esthétique (le cliché du film de Clouzot, qui révèle une silhouette indistincte, met à mal la figuration) : "le fantôme n'est pas ; son statut est celui d'une *apparition*" (p. 7). En cela, il est éminemment cinématographique.

Dès lors, il s'agit d'étudier, à travers quelques exemples triés sur le volet, ce qui fait la singularité du spectre filmique, empêtré dans les contradictions de sa condition errante. Pour caractériser les différentes formes revêtues par le fantôme japonais (dans une éclairante comparaison avec le spectre occidental, qui aurait tendance à se dissimuler et par conséquent échapper aux affres de l'impossible mise en scène), Clélia et Eric Zernik doivent en passer par les mots composés : le corps y est ainsi "flottant", "reptile", "méduse", "souffle"... (p. 11-17). Même visible, l'esprit fuit,

insaisissable, hors de portée. Les films choisis déploient l'ambivalence constitutive du fantôme à l'écran, et les différentes stratégies pour en rendre compte. Le chapitre consacré à *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) met ainsi en avant et dès son titre oxy-morique "la chair du fantôme" (p. 24), les "formes" de Judy étant indissociables de la "forme" de Madeleine (p. 33) ; *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) travaille l'inversion tout autant que la répétition, le même et l'autre (p. 36-50) ; *La Frontière de l'aube* (Philippe Garrel, 2008) explore les espaces de passage et d'indécision (aube et hôtel, fenêtre et balcon, miroir et photographie, noir et blanc — p. 51-61) ; les spectres de *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001) se situent au croisement du présent (la jeunesse errante), du passé (l'atomisation provoquée par la Bombe), et de l'avenir (la pixellisation et la délocalisation entraînées par les nouvelles technologies).

L'essai l'affirme à plusieurs reprises : le cinéma s'accomplit "lorsqu'il joue contre lui-même" (p. 103), quand il fait "jouer la langue contre la langue" (p. 53). Quand le film se bat contre son évidence audio-visuelle, sa vocation mimétique et sa malédiction réaliste, et assume la duplicité de sa projection peuplée d'ombres. La zone grise esquissée par le seuil permet de penser "le dépassement du principe de contradiction, ou le principe du tiers-exclu" (p. 51), dont se défie le cinéma et ses présences qui ne sont pas là. C'est pourquoi, après avoir mis en avant des "images de fantômes" (qui s'intéressaient déjà davantage au "fantomatique" qu'au "fantôme" à proprement parler, arpentant la spectralité des lieux ou des temporalités plutôt que les figures surnaturelles : l'exemple de *Vertigo* en atteste, et son absence de revenant labellisé), la réflexion s'achemine dans un second temps vers leur "fabrique" (p. 74). Plus de fantôme authentifié, mais une autoréflexivité du cinéma, à travers les exemples de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) et ses photos comme "envers du visible" (p. 85), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) et son "royaume de la mort" hollywoodien (p. 94) ; *8½* (Federico Fellini, 1963) et son cinéaste hanté par les apparitions-projections de sa vie. Mais loin de butter sur le peu de réalité de l'image filmique et l'artifice du spectre, les auteurs mettent en avant la fugacité des choses de ce monde et la nécessité du fantôme. En un ultime retournement, "c'est bien plutôt le réel qui mériterait d'être appelé virtuel, lourd qu'il est de ce qu'il promet sans jamais offrir, apparition et disparition à la fois" (p. 85), quand le fantôme s'affirme comme "le revers du vivant, son négatif", ou sa couleur complémentaire qui s'impose à la vision malgré soi (p. 22, à partir de *Vers l'autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015). Un "corps ordinaire", donc, qui "existe par soi et a une vie véritablement autonome" (p. 21). Loin de l'anomalie anxiogène, de la fracture déchirant le voile de nos certitudes, le fantôme accompagne nos vies et fait partie de notre environnement immédiat, dont il manifesterait l'autre face, comme l'écran laisse apparaître le réel et son double. Il nous rappelle tout simplement que ce qui a été ne peut être gommé et reste quelque part dans l'air. Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes que le spectre, de *Vertigo* à *La Frontière de l'aube*, va jusqu'à répondre à l'appel des vivants, et irrésistiblement susciter leur (notre) *attrait*.

Note biographique

Pierre Jailloux is a professor and researcher in film studies at Université Grenoble Alpes. He mainly teaches History of Cinema and Film Analysis. He writes in French journals such as *Trafic* or *Cahiers du cinéma*, and he is the author of a book on *Virgin Suicides* by Sofia Coppola (ed. Vendémiaire, 2018). Currently, he is writing an essay on *Passe montagne*, by Jean-François Stévenin.

Adresse institutionnelle

Université Grenoble Alpes, 621 Avenue Centrale,
38400 Saint-Martin-d'Hères.

Reçu Recebido: 2020-05-14

J'accepte Aceite: 2020-10-27

DOI <https://doi.org/10.34619/4nbz-zx13>

Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema.* Londres: Palgrave Macmillan.

DIOGO FERREIRA

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas

diogocferreira97@gmail.com

Se, após um século de existência “institucional”, a fantasmagoria da imagem cinematográfica hoje surge como condição inalienável do próprio pensamento, é preciso todavia notar que nela permanece uma estranheza irreduzível, algo que resiste a ser assimilado por qualquer essência ou natureza. O campo de composição do ser humano com o cinema (e as demais máquinas técnicas) não resolve heterogeneidades que, como sabemos, comportam sempre o risco da ruptura absoluta. Sem dúvida, algo impede o homem de se habituar inteiramente a estes espectros que nele habitam. Não será por acaso que o cinema inventa — não pára de inventar — os mais inesperados regressos à sua idade primitiva. De tempos a tempos estreia um filme capaz de descobrir em cada um de nós esse espectador animalesco, impressionável, que (alegadamente) terá fugido a sete pés do comboio dos Lumière. Ora, a dimensão problemática da nossa relação com a imagem cinematográfica é reconstituída por esta experiência do terror enquanto choque, pura afecção que excede um esquema narrativo. Se, *para ter efeito*, o terror depende de uma interpenetração, uma continuidade intensiva entre o espectador e o filme, por outro lado, ele *terá como efeito* a produção do descontínuo, ou se quisermos, a des-ligação na coexistência entre o humano e a máquina: somos levados a fechar os olhos, a sair da sala, a mudar de canal ou a fechar a página, para nos defendermos de um ser que, não estando vivo, ganha subitamente uma intolerável proximidade à vida. Somos, pois, constantemente confrontados com a potência *spectral* da imagem, a sua insubordinação face à ontologia e a rigorosas determinações do Ser.

Este problema, sabemo-lo, não é recente. Não pode sequer ser classificado como “moderno”, se atribuirmos a Platão um pensamento inaugural sobre as propriedades fantasmáticas do imagético. Porém, como muitos autores têm notado, ao longo das primeiras

décadas da história do cinema (na transição entre os séculos XIX e XX), a questão da espectralidade adquire uma nova pertinência, ao ser reconfigurada pela especificidade de um novo *medium*, que a irá reencenar obstinadamente. De repente, nos filmes, multiplicam-se os fantasmas, as sombras e os duplos; há esqueletos que flutuam, objectos inanimados que sofrem mágicas deslocções, mulheres que se evaporam... A “infância” do cinema parece, assim, coincidir com uma disposição generalizada para o descontrolo da imagem, que se mostra cada vez mais independente do que seria, no realismo fotográfico, a afirmação indicial (Dubois, 1998, p. 52), isto é, a prova da existência de um referente. Esta autonomia prefigura, curiosamente, o que virá a ser o total simulacro do digital, e a conveniência desta extrapolação trans-histórica é apenas uma das razões pelas quais um certo discurso dos *film studies*, que identifica nos primórdios do *medium* um fascínio pela espectralidade, corre sempre o risco de a essencializar, de a tornar coextensiva com a “novidade” que constitui o próprio cinema. Pois bem, o que Murray Leeder pretende fazer em *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* (2017) é desfazer esta mistificação, mostrando até que ponto a invenção da arte cinematográfica respondeu a um contexto social, cultural e técnico que favorecia a curiosidade pelo sobrenatural. Longe de querer pensar o cinema como uma irrupção a-histórica, Leeder procura inseri-lo numa “linhagem de *media* que assombram e são assombrados” (p. 3), desvendando dessa forma uma cadeia de contingências, um conjunto de “condições que tornaram possíveis as associações sobrenaturais do cinema primitivo” (p. 10).

Esta análise desdobra-se em sete secções, das quais importa fornecer um brevíssimo resumo. Num primeiro momento (pp. 21-44), Leeder situa a discussão no metatexto dos recentes desenvolvimentos nos *film studies*, questionando alguns dos seus pressupostos. O autor começa por integrar as releituras “fantasmagóricas” do cinema no plano filosoficamente mais vasto de uma “viragem espectral”, encabeçada por Jacques Derrida com a sua obra *Espectros de Marx* (1999). Leeder faz uma síntese manifestamente insatisfatória do argumento derridiano (voltaremos a ele mais adiante), mas aqui interessa-lhe apenas sinalizar o que será talvez um *cliché* da produção académica contemporânea: a tentativa de superação de oposições metafísicas — a começar pelo par presença/ausência — através dos motivos do intersticial e do espectral. Esta abordagem de natureza mais abstracta pode, paradoxalmente, culminar na ontologização do próprio fantasma, o que explica, entre muitos vícios dos *film studies*, a apropriação insistente e enviesada de um texto de Máximo Gorki que data de 1896. Nele, o escritor russo recorda uma ida ao cinema, onde terá assistido a algumas curtas-metragens dos Lumière, que lhe mostraram um cinzento “reino das sombras” povoado por “espíritos infernais”. Retomado por diversos investigadores, este relato algo pessimista parece ter a vantagem de inscrever o fantástico e o espectral na *gênese* do cinema, contrabalançando a sua pretensão ao realismo. Ora, Leeder irá criticar justamente a imagem — latente a esta apropriação textual — de um campo de recepção primitivo “edénico e inócente, existindo num estado de graça, com os cineastas e os públicos mais próximos

da verdadeira natureza do cinema” (p. 35). Será, pois, necessário assinalar os conhecimentos e os hábitos que, já nesse momento supostamente original, determinavam as expectativas quer dos realizadores quer dos espectadores.

É isso que Leeder fará nos capítulos seguintes. Em “Light and Lies: Screen Practice and (Super-)Natural Magic” (pp. 45-66), o autor revisita uma sequência de dispositivos ópticos que antecedem o cinema — particularmente, a lanterna mágica e os espectáculos de projecção que dela derivam. Veremos que eles partilham não apenas uma predilecção por figuras sobrenaturais e aterradoras, como também uma contradição fundamental. É que, se por um lado, estes espectáculos reivindicam uma função pretensamente pedagógica (um projecto iluminista, o de “dar a ver” as ilusões aos espectadores para depois as desfazer), por outro, os seus autores cedem frequentemente à tentação de não desvendar o artefacto técnico que torna essas aparições espectrais possíveis. A este respeito, um caso paradigmático é o do cientista britânico John Henry Pepper (1821-1900) e a apresentação por ele conduzida, na véspera de Natal de 1862, de um novo aparelho de projecção, que fazia aparecer o fantasma na representação teatral de um conto de Dickens. Segundo Leeder, “ao testemunhar a reacção extática do público”, Pepper ter-se-á recusado a explicar o seu dispositivo — e assim, estreitava-se a ligação entre ciência e ilusionismo.

Esta é uma das secções do livro que teria talvez beneficiado de uma leitura mais compreensiva do ensaio derridiano referido de passagem no primeiro capítulo. Há uma dinâmica compulsiva na predisposição vitoriana para clarificar o sobrenatural e, inversamente, tornar mágico o que seria meramente científico; ela surge descrita por Derri-da sob o conceito de *conjuração*: “conjurar também significa exorcizar (...). Sem excluir (...) o procedimento analítico e o raciocínio argumentativo, o exorcismo consiste em repetir no modo de um encantamento que o homem morto está verdadeiramente morto” (2006, p. 59). O proto-cinema mistificante de John Henry Pepper seria, nesse sentido, não um simples fracasso científico (por oportunismo do cientista-ilusionista), mas sim o derradeiro produto de um complexo epistemológico iluminista. Temos uma comunidade de homens da Razão que obsessivamente certifica o óbito do Outro (do irracional, do supersticioso), ignorando ou dissimulando a alteridade que nela mesma se instalou (o facto de a ciência moderna ter aberto, precisamente, possibilidades *mágicas* nos domínios do sensível).

George Albert Smith, célebre precursor do cinema britânico, é outra figura ambígua nesta narrativa histórica, algures entre o génio e a charlatanice. Leeder pretenderá mostrar como a vida deste homem “reflete o entrelaçamento do cinema com o sobrenatural”, tanto a nível “pessoal” como “profissional” (p. 69). Nas páginas dedicadas a essa excursão biográfica (pp. 67-95), a carreira de cineasta surge como lógico ponto de chegada para o percurso extravagante de Smith. Primeiro o seu passado como hipnotista, e depois o seu envolvimento institucional na investigação (pseudo-)científica de fenómenos paranormais, parecem ter contribuído para o cultivo de uma sensibilidade “fantasmagórica”, que viria a caracterizar a sua produção cinematográfica. Observando

de perto algumas curtas-metragens de Smith, Leeder fala-nos de um cinema inovador com um alcance reflexivo, que faz pleno uso dos recursos do *medium* para “representar estados alterados de consciência e de realidade” (p. 82).

O capítulo V (pp. 97-134) analisará mais aprofundadamente alguns desses recursos técnicos, subsumindo-os numa “estética de co-inscrição” [*aesthetics of co-registration*], que de acordo com Leeder se define pela representação simultânea de diferentes temporalidades e espacialidades num só plano (p. 97), um efeito bastante recorrente no cinema primitivo (nomeadamente, nos filmes de George Albert Smith). Mais uma vez, procura-se inserir a arte cinematográfica numa série *genealógica* (aqui num sentido mais vulgar que “foucaultiano”), revelando as suas afinidades com práticas e técnicas ópticas que delimitam o ambiente cultural de uma “época”. Neste caso, Leeder elege a popularização da dupla exposição na fotografia (indispensável para a fabricação de imagens espectrais) e a descoberta dos raios-x como dois eventos esteticamente relevantes: ambos multiplicam “os níveis de informação” presentes no texto fotográfico. A técnica da dupla exposição foi posta ao serviço das primeiras figurações cinematográficas do fantasmagórico, simulando uma imanência entre o mundo dos mortos e o dos vivos; já os raios-x introduziram misturas tão ou mais espantosas, possibilitando a co-inscrição, num mesmo plano, de duas espacialidades — o corpo e o seu interior — e duas temporalidades — o indivíduo (a vida) e o esqueleto (a morte). A propósito da utilização destes últimos pelo cinema, Leeder toma como exemplo uma curta-metragem de George Albert Smith, *The X-Ray Fiend* (1897), que comprova mais uma vez a propensão do autor britânico para sintetizar criticamente a cultura visual do seu tempo.

Seguem-se dois capítulos que porventura abordam os objectos mais inesperados deste conjunto. O capítulo VI (pp. 135-172) observa no romantismo gótico uma erótica do esqueleto, e dela retira diversas consequências. Veremos que, de formas mais ou menos explícitas, esta será continuada pelo cinema primitivo, codificando a representação reificante do corpo da mulher. Se, no imaginário do século XIX, começa por haver uma estranha contiguidade entre o espectro e o esqueleto (p. 147), este último acabará por se autonomizar e adquirir uma substância corpórea, frequentemente sexualizada no feminino. A mulher vê-se desse modo submetida a uma estética da passividade que encontra na necrofilia o seu paroxismo. Aqui Leeder lembra o caso incontornável de *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), truque de magia (e de cinema) realizado por Méliès que, diante da câmara, faz desaparecer Jehanne D'Alcy, a sua assistente — e amante, como dita uma longa tradição na arte do ilusionismo (p. 135). O choque da curta dá-se quando, para surpresa (fingida) de Méliès, antes de Jehanne reaparecer, surge no seu lugar um esqueleto. Eis, enfim, a Ideia da mulher e, por extensão, do feminino: uma grande tela sobre a qual será projectada, histericamente, a inquietação metafísica desse tempo, a necessidade de redefinir o visível e o invisível, o vivo e morto, o corpóreo e o incorpóreo...

É uma dessas desestabilizações conceptuais que ocupa o capítulo VII (pp. 173-190): a substituição do “dentro” pelo “fora”. Mais especificamente, trata-se aí de um

feito há muito prometido pela ciência moderna, e repetidas vezes ficcionado através dos mais variados *media* (as referências de Leeder tanto incluem contos de terror como infames fraudes fotográficas): a possibilidade de exteriorizar o pensamento, isto é, de o apreender fisicamente. Não por acaso, esta promessa encontra a sua perfeita concretização nos dispositivos de projecção cinematográfica. Desta vez, a casa assombrada é a própria sala de cinema no seu devir-cérebro: há uma consciência fílmica que a habita, e que nela se “desenrola”. Tal contágio dos fenómenos de projecção — os filmes no ecrã, as imagens na mente — não passará sem registo pelos primeiros pensadores do cinema. Note-se a exemplar síntese feita pelo psicólogo Hugo Münsterberg (1863-1916), que Leeder cita (p. 183): “[um filme] pode agir como a nossa imaginação age”. É, todavia, um certo *tipo* de acção, que retém qualidades fantasmáticas, e que extravasa os começos humildes da indústria cinematográfica. Por compreensíveis restrições de tema e escala, o trabalho de Leeder é comedido nas suas invocações do presente; mas seria importante reconhecer que ainda hoje lidamos com — e somos assombrados por — dispositivos que mobilizam o pensamento reificado. É para esta realidade que Lev Manovich nos desperta em *The Language of New Media* (2001): “ao utilizador do computador é pedido que ele siga o trajecto mental do *designer* dos novos *media*” (p. 61). Como o cinema, também o *software* contém os seus fantasmas estruturais, cristalizando mapas de pensamento com os quais o utilizador deverá identificar-se de modo a efectuar uma interacção competente.

Em bom rigor, é na conclusão de *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* que Leeder actualiza, pelo menos de forma mais evidente, o objecto da sua investigação. Veremos que a relação do cinema com as práticas e os saberes ligados ao sobrenatural sofre uma reformulação na era digital, onde as narrativas históricas se vêem eclipsadas pelo perpétuo presente de um arquivo que esquece tanto quanto conserva. A título demonstrativo, Leeder apresenta-nos *Séances* (2016), um projecto *online* do cineasta canadiano Guy Maddin. Espécie de máquina combinatória de filmes “perdidos” (completados ou reinterpretados por Maddin), *Séances* não apenas atesta o infinito poder de descontextualização da Internet, como introduz nele uma temporalidade efémera (tão ou mais fantasmagórica que a imortalidade), ao programar a destruição destes vídeos após o seu visionamento. Com este último exemplo, Leeder parece sugerir que a derradeira assombração do cinema primitivo será a sua virtualidade, o peso dos milhares de filmes, guiões, nomes e rostos que não chegaram até nós, que de alguma forma se perderam para sempre. Assim, este livro é bem-sucedido no esclarecimento de uma aparente contradição. Ao mesmo tempo que recusa a absoluta “ruptura” do cinema, conectando-o a uma cultura de espectralidade historicamente situada, Leeder não perde de vista a relação de *descontinuidade* que este meio artístico mantém consigo mesmo — atravessa-o, pois, uma profunda ausência, uma amnésia constitutiva. Não podendo recuperar o irrecuperável, *The Modern Supernatural...* cumpre, no entanto, a difícil proeza de fotografar o invisível: os múltiplos fantasmas do cinema. Tantas vezes exorcizada da teoria fílmica “oficial”,

esta família espectral de cientistas, hipnotistas, esqueletos, amantes e estranhos inventos, encontrou no livro de Leeder uma nova e bastante propícia residência.

Bibliografia

- Derrida, J. (2006). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Nova Iorque: Routledge.
- Dubois, P. (1998). *O acto fotográfico*. São Paulo: Papirus.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Nota biográfica

Diogo Ferreira é mestre e licenciado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Produziu uma dissertação intitulada *Teorias da Captura: o Sujeito, a Rede Social e o Projecto Político do Ciberespaço* (2020). Em 2018, foi orador na Conferência Internacional “Memória / Arquivo / Documento — Artes e Arquitectura”, onde apresentou o *paper* “Apichatpong Weerasethakul: Recordar o presente”. Em 2019, contribuiu para o número 51 da *Revista de Comunicação e Linguagens* com uma recensão à obra *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007* (2012), compilação de textos de Nick Land.

ORCID iD

[0000-0002-7998-2160](https://orcid.org/0000-0002-7998-2160)

CV

[AD19-8625-ABAF](#)

Morada institucional

Avenida de Berna, 26-C / 1069-061
Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2020-05-20

Aceite Accepted: 2020-11-17

DOI <https://doi.org/10.34619/tfm-x-zs08>

Guerreiro, Fernando e José Bértolo (ed.). 2019. *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*. V.N. Famalicão: Húmus.

ELISABETE MARQUES

Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa
elisabetefm@gmail.com

Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura (2019), organizado e editado por Fernando Guerreiro e José Bértolo, corresponde à reunião dos textos apresentados em dois eventos distintos, na jornada “Máscaras de Cera: o Espectáculo da Morte na Literatura e nas Artes dos Séculos XIX e XX” (2017) e no seminário “O Realismo Espectral da Imagem Fotográfica” (2018), ambos decorridos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, conforme nos informa a nota introdutória. Assim sendo, o livro encontra-se dividido em duas partes, “O espectáculo da morte na literatura e no cinema” e “A fotografia e outros espectros”, cada uma delas com exactamente sete artigos, que se sucedem segundo a cronologia dos objectos neles abordados.

Não sendo sinónimas, morte e espectralidade são palavras que amiúde partilham um mesmo campo semântico e sofrem mútuas interferências. Aparecem, pois, como noções operativas e transversais, sendo quase impossível destrinchá-las. A escolha deliberada de fazer coincidir os dois conjuntos num mesmo volume é, assim, mais do que justificada e resulta numa abordagem mais completa e consequente dos dois tópicos em exame.

Naturalmente, não poderemos descrever com precisão o que se joga nos catorze textos, todos eles abordando objectos e, por conseguinte, problemáticas distintos. Contudo, para expor o carácter, a um só tempo, plural e coeso da obra, impõe-se uma apresentação sumária dos conteúdos. Vemo-nos então obrigados a mencionar apressada e toscamente alguns pontos, por vezes, convergindo com as pistas lançadas pela nota introdutória do livro e, noutros momentos, realçando questões não assinaladas nela.

“O espectáculo da morte na literatura e no cinema”, secção tematicamente mais

abrangente do que a segunda, já que integra mais práticas artísticas e motivos teóricos, abre com um texto de Fernando Guerreiro no qual se procura examinar as encenações e a espectacularização da morte, para isso apreciando a emergência de dispositivos, de práticas e de objectos vários, no século XIX e início do século XX. De seguida, lemos um texto de Amândio Reis sobre o motivo da reanimação (incluindo dos mortos) nos contos de Guy de Maupassant, um tópico que, no entender do autor, corresponde, afinal, a uma subtil reflexão sobre ficção. Kelly Basílio aborda *Aurélien*, de Louis Aragon, fazendo incidir a sua análise num dos elementos que aparece no romance, a efígie de *L'Inconnue de la Seine*, e suas potencialidades simbólicas. Patrícia Soares Martins lê *L'Arrêt de la Mort*, de Maurice Blanchot, averiguando o modo como a figura da imagem mortuária, no seu potencial teor metarreflexivo, levanta questões sobre a imagem e o simulacro. José Bértolo considera os filmes de Paulo Rocha *A Ilha dos Amores* (1982) e *A Ilha de Moraes* (1984), analisando a forma como eles retomam e trabalham cinematograficamente uma das ideias poéticas de Wenscelau de Moraes, a saber, que a sua prática artística é um modo de invocar e de produzir fantasmas. No seu texto, Ana Campos analisa a tematização e a fixação do tópico da morte no filme de Leitão de Barros *Inês de Castro* (1945). O último artigo, da autoria de José Duarte, recai sobre a série televisiva *Six Feet Under*, exibida já no século XXI, problematizando-se nele questões ligadas à comercialização, maquiagem e espectacularização da morte.

A segunda parte, dedicada à fotografia, inicia-se com um texto de Margarida Medeiros, no qual se mostra como a natureza indicial e técnica da imagem fotográfica foi, desde a sua invenção, aproveitada para testemunhar a existência do sobrenatural, numa reacção ao positivismo científico vigente no século XIX. Filipe Figueiredo analisa a obra *A Máscara d'um Actor: Cabeças d'Expressão* (1914), de Azevedo Neves, para isso recorrendo a diferentes estudos sobre a expressão das emoções. No seu texto, Golgona Anghel aborda criticamente a obra fotográfica de Joel-Peter Witkin, desenvolvendo algumas reflexões sobre temas tais como o monstruoso, o abjecto e o fragmentário. Um segundo texto de Margarida Medeiros trata da série *Untitled film stills*, de Cindy Sherman, encontrando uma correspondência entre a fotografia e a máscara (aquilo a que chama a imagem-simulacro). Já Luís Mendonça examina o aproveitamento da fotografia, enquanto imagem intrinsecamente associada à morte, no cinema de terror. Na senda do texto precedente, Fernando Guerreiro analisa o filme de Kiyoshi Kurosawa, *Le Secret de la chambre noire* (2016). Finalmente, Susana Lourenço Marques, no confronto com alguns itens da Colecção de Fotografia da Muralha, observa como a transmutação material da fotografia (a degradação e o apagamento) obriga a considerar a dissipação e a morte das próprias imagens. Um texto de encerramento significativo, que aponta para a possível desaparecimento da aparição (da imagem).

Conforme podemos observar, a organização do volume é pensada e consequente. É através da construção e do encadeamento cronológico que a leitura de um texto ilumina e fortalece a leitura dos seguintes, assim como os posteriores esclarecem aquilo que

os precedia. O leitor consegue descobrir, mais do que uma progressão, uma possível genealogia para as noções e questões teóricas ali lançadas, ao mesmo tempo que assiste a desdobramentos reflexivos, que tornam evidente a operatividade delas. Nesse sentido, embora plurivocal e multifacetado, o livro exhibe uma contiguidade pela qual a suspeita de se tratar de uma simples reunião de dispersos sem relação entre si é anulada.

Contudo, o título do livro não está totalmente de acordo com o conteúdo. As artes nele evocadas restringem-se, no corpo do volume, ao cinema, à fotografia e, tangencialmente, ao teatro, por via dos textos de Fernando Guerreiro, de Ana Campos e de Filipe Figueiredo. Muito embora se entenda a relação privilegiada das temáticas da morte e da espectralidade com as imagens fotográficas e o filme, relação essa reiterada em muitos dos contributos, ficamos com pena de que não se tenha explorado a temática por relação com a música ou a pintura, para dar apenas dois exemplos de outras artes.

Não obstante esta última observação, *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* é seguramente, no panorama português, uma obra incontornável sobre as figuras da morte e da espectralidade em práticas artísticas diversas e não decepcionará o leitor interessado nessas temáticas e suas análogas.

Nota biográfica

Elisabete Marques é investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) e está a desenvolver um projecto de pesquisa financiado pela FCT (SFRH/BPD/115342/2016) com foco nas relações entre Literatura e Cinema em Portugal.

ORCID iD

[0000-0002-2995-5295](https://orcid.org/0000-0002-2995-5295)

CV

[C514-8979-B5A5](#)

Morada institucional

Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Via Panorâmica Edgar Cardoso s/n . 4150-564 Porto.

Recebido Received: 2020-05-30

Aceite Accepted: 2020-10-30

DOI <https://doi.org/10.34619/dxrh-xm08>

Peraica, Ana. 2019. *The Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-Digital Photography*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

MADALENA MIRANDA

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História Contemporânea

madalenamiranda@fcsb.unl.pt

Em *Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-Digital Photography* (2019), Ana Peraica procura desenvolver argumentos sobre a perda de uma certa soberania do olhar humano na produção de imagens, especificamente na produção de fotografias no contexto da imagem pós-digital. A autora problematiza a hipótese visual de uma imagem do planeta Terra fora de si, como uma personagem de um filme, onde a nossa experiência das várias imagens do planeta aparecem de formas diversas. Foca-se na análise das consequências do próprio conhecimento do planeta, perante o fluxo de imagens automatizadas, de proveniências não humanas, as tais imagens pós-digitais.

Os seus argumentos dividem-se em diferentes capítulos, orientados por uma problematização abundante desde as noções de perspectiva ou a evolução das teorias geocêntricas até às heliocêntricas, por um levantamento histórico e uma análise do aparecimento de objectos, como os mapas e os globos, que através da sua visualidade contribuíram para a percepção que temos do planeta. Também através de algumas técnicas ópticas e das suas características, como o caso da perspectiva na pintura, do desenvolvimento da cartografia e da fotografia aérea ou ortofotografia, num aparente equilíbrio entre potencial técnico e contingência de perspectiva, focando o enquadramento do olhar humano e da sua consequente subjectividade. Como contrapontos ou elementos de reflexão para nos colocar perante as imagens aéreas produzidas por drones ou satélites, ou outros aparelhos de captação fotográfica automática.

Neste livro, Ana Peraica parte de uma deambulação investigativa por várias

frentes, como as teorias do Antropoceno, inteligência artificial, Cartografia, História da Arte. Este é um texto que reflecte um equilíbrio entre uma pesquisa recente e em processo¹ com uma bibliografia muito bem conseguida, actualizada, que desperta, juntamente com o paratexto das notas, uma rede temática de investigação vibrante, que reflecte um campo próprio.

Há dois pontos que revelam, ainda, algo sobre os modos de produção deste livro. Em primeiro lugar, refira-se o facto de a autora ter também, no seu trajecto, a experiência de possuir um estúdio familiar de fotografia em Split², desde 1934. Há na sua escrita e na sua investigação académica vestígios deste labor numa visão de proximidade, onde se incluem os arcos temporais das técnicas fotográficas e um à vontade com o dispositivo a partir de pequenos pormenores. Em segundo lugar, acrescente-se o carácter da edição deste livro, em acesso aberto, através do Institute of Network Cultures³, projecto dirigido por Geert Lovink, com a missão de criar rede entre “urgent publishing, alternative revenue models, critical design and making, digital counter culture and more”. O primeiro livro de Ana Peraica editado por esta grupo foi *Cultures of the Selfie: Self-Representation in Contemporary Visual Culture*, (2017)⁴.

O texto, e começando com o seu argumento central, a produção de imagem actual, constitui-se a partir da diferença entre uma noção de ontologia, de epistemologia e de percepção, entendida como mediação, e o espectro de erro que a imagem, definida aqui como pós-digital e não humana, produz ao ser constituída como uma justaposição de várias imagens, na sua condição de “imagem total”, e que podem aparecer em substituição de outras imagens e visões do próprio planeta Terra. Segundo a autora, a perda da subjetividade do produtor da imagem e do seu lugar deve-se à profusão de imagens automatizadas, sem autoria, constituindo-se actualmente num banco visual de grande circulação, apenas decorrente de uma aparelhagem tecnológica da captação, ou de uma posição física de privilégio, como os sistemas de satélites e drones.

Ana Peraica organiza o seu texto, e os diferentes capítulos, a partir do exemplo extremo dos *flat earthers* no primeiro capítulo e coloca-nos perante a possibilidade de nos confrontarmos, a partir do mesmo planeta e da sua física evidente, cientificamente provada, com percepções e visões do mundo que o projetam, vêem ou imaginam como plano. Segundo a autora, este é um problema de mediação, que, no seu argumento, no contexto dos media pós-digitais, conduziu à erradicação da perspectiva e da subjetividade humana na fotografia.

No entanto, este argumento, apresentado como uma consequência da profusão de imagens, pode ser testado perante uma perspectiva também histórica, uma vez que sempre existiram teorias muitas e variadas para as representações das “imagens

¹ A autora considera que este livro é um diálogo com outra obra sua, *Post Digital Arcadia*, ainda sem publicação.

² <http://www.atelierperajica.com/about.html>

³ <https://networkcultures.org/publications/#tod>

⁴ <https://networkcultures.org/blog/publication/culture-of-the-selfie/>

mundo” em causa, num conflito com as descobertas científicas e com a sua decorrente visualidade. A tentativa da autora de conceptualizar como “novo medievalismo” a disparidade de grupos de *flat earthers* ou outras comunidades negacionistas, agora agregadas facilmente online, como sintoma de uma perda de um ponto de vista subjetivo, que reflete uma condição das imagens pós-digitais e não humanas, vai perdendo centralidade ao longo do livro. A dispersão irracional em cada era dificilmente se traduz, apenas em parte, através das tecnologias de mediação a cada momento histórico.

Os capítulos seguintes apresentam, porém, um conhecimento aprofundado de uma história da fotografia, da evolução das imagens aéreas ou dos próprios objectos que representam o planeta, com uma pequena história dos mapas e globos terrestres. A ideia de globo como uma exteriorização objetificada da existência comum no planeta é-nos contada desde a primeira representação do planeta como globo, feita por Eudoxus de Cnidus, referida num poema de Aratus de Soli (p.38).

Os objectos apresentados no primeiro capítulo, “Flat Earth”, revelam ligações que são hoje cruciais para uma compreensão desta visão *ex-machina* de “nós próprios” enquanto planeta e seres que o habitam, num capítulo que foca a evolução dos diferentes tipos de representações, desde o mundo ocidental cristão do séc. XVI, com as suas concepções de globo terrestre ou celestial. Hoje, atravessado por uma cartografia digital e multimédia, o objecto globo confronta-se com a hegemonia de uma representação do planeta, bidimensional e mediada por écrans, de forma quase automática e totalizante, como sublinha a autora nas suas referências a Krewani (Nitzke e Pethes 2018) ou Riedl (2007) e a sua consequente problematização (p.38).

No segundo capítulo, “View From Above”, é abordada uma história do “bird-eye view” ou da perspectiva panorâmica, que em diferentes momentos da história, desde o neolítico, a concepção de uma vista aérea, ou a partir de um ponto elevado, esteve presente. Apesar da sua presença na ciência e tecnologia contemporânea, uma percepção de exterioridade acompanha uma história cultural mais alargada, presente em autores como Hesíodo, Eliodoro, Plutarco ou Plínio, “o Velho”.

A necessidade de percepção de um todo é o que está subjacente neste tipo de representações, reclamando a ideia de “imagem mundo” heideggeriana — “*In order to imagine an objective space, a culture has to have an idea of the absolute or total one.*” (p.44). E é a partir desta ideia que o resto do capítulo se desenrola, com uma descrição da história da fotografia aérea, com as várias tentativas de captação de imagens das cidades, como a “View of Boston” por James Wallace Black, de 1860 (p.47). Uma questão central é a da profundidade de campo e a sua relação neste tipo de imagens com os objectos, as cidades, ou as chamadas vistas e a potencial distorção que estas imagens contêm. Este capítulo organiza uma evolução das técnicas fotográficas das imagens aéreas, génese do aparelhamento visual contemporâneo de drones, satélites e sistemas de geolocalização, que reconfiguram essa “imagem mundo” enquanto composição computacional automatizada.

O terceiro capítulo, “Image of the Globe” versa sobre a imagem e metáfora do globo e o processo de formação desta imagem como um todo. A sua imagem actual, através das fotografias do planeta, decorrente de imagens icónicas como “Blue Marble” de Eugene Cernan, Ronald Evans e Harrison Schmitt, de 1972 (p.59), é problematizada no seu condicionamento discursivo entre conceitos como “o mundo global” e a “globalização” e o custo ambiental dessa existência global. Outra consequência desta ideia é a contemporânea ubiquidade da conectividade e a decorrente trama de satélites, de sistemas de informação, de localização geográfica e de representações visuais que envolveram o planeta e que se definem hoje como o “globo digital”. Dentro destes, um foco incide no Google Earth, definindo-o como “a mixture of representation forms” (p.64), onde se chama a atenção para a alienação possível ao movimentarmos-nos num globo digital, em vez de viajarmos no planeta real.

O quarto capítulo, “Landscapes and Maps” foca a diferença entre o conceito de paisagem e o de mapa e como estes têm tomado caminhos diferentes, numa perspectiva histórica, mas também coexistido, principalmente na fotografia aérea. Este é o ponto de partida para pensar conceitos como espaço e lugar. Para autora, estes *hyper objects*, usando o conceito de Timothy Morton, são uma complexa estrutura não material com real impacto nas nossas vidas (p.65). É a bidimensionalidade que aproxima os mapas e as representações da paisagem, num desenho de áreas disciplinares onde Ana Peraica separa a topografia da cartografia, mas também a fotografia do desenho. É, no entanto, numa referência a Deleuze e Guattari (1987) que esta relação se elucida a partir da relação com o espectador: “A map has multiple entryways, as opposed to the tracing, which always comes back “to the same” (p.66). A continuação do capítulo toca as noções de lugar e espaço na Sociologia, por exemplo, e autores como Pierre Bourdieu, Michel de Certeau ou Henri Lefebvre, e concepções como espaço vivido e espaço habitado.

No quinto capítulo, o foco centra-se na versão digital destas duas formas de representação visual, as reproduções digitais da paisagem, os mapas digitais e a síntese contemporânea destas duas. Por um lado, a datificação da Geografia, onde coexistem projectos de computação territorial dirigidos, por exemplo, pela CIA, com outros mais artísticos, como o Aspen Movie Map do MIT (pp.80-81). Outro dos gigantes dos sistemas de computação hoje presente na Geografia digital é o sistema GIS (Geographic Information System), que é actualmente utilizado, por exemplo, nas Humanidades Digitais, em particular no estudo das questões do espaço. Aqui a autora cria uma ligação interessante com a psicogeografia e o seu momento dentro da Internacional Situcionista, como forma de explorar e compreender os ambientes urbanos. No entanto, a geografia digital, distante da crítica situacionista do capitalismo, desdobra-se em novas metodologias, como as paisagens comentadas de forma colaborativa, de que são exemplos as hiper imagens de aplicações como o Google Maps ou Flickr. Este são objectos de um “duplo código”, interpretados aqui segundo o conceito de Katherine Hayles em “Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-specific analysis” (2004).

O sexto capítulo, “Computing Photographs and Maps”, incide na formação digital das fotografias e dos mapas computacionais, através das actuais técnicas utilizadas, que vão desde a noção de “datascape”, numa percepção da reconfiguração do todo, através das técnicas de montagem, contextualizando algumas dessas técnicas na sua origem ótica, nomeadamente a fotomontagem, ou a fotografia panorâmica, que tiveram uma enorme influência na cultura visual e que atualmente cumprem um papel no desenvolvimento de áreas como a ortofotografia, onde uma fotografia aérea funciona dentro de uma rigorosa lógica métrica de mapa. Também aqui são apresentados conceitos como hiper mapas ou “deep photo”, uma espécie de mega fotografia com várias exposições sobrepostas, com uma super resolução que pode ser depois trabalhada para ultrapassar o que é visível ao olho humano.

No sétimo capítulo, “Perspectival Losses”, é feita uma proposta de reflexão sobre as diferentes possibilidades de perda de perspectiva. Segundo a autora, o conjunto destas hiper imagens, justapostas ou compostas de muitas fotografias automatizadas e digitais, acarreta uma perda de ponto de vista, assim como uma perda de um ângulo ou de um campo de visão. Consequentemente o que está em causa é a perda de uma visão subjectiva. A este argumento, acrescenta-se o espaço em branco dos erros de computação, onde as zonas de sutura digital de uma imagem podem criar, pela manipulação artificial, imagens como as que o artista Clement Valla recupera do Google Earth (p.103). A evolução das noções de perspectiva desde a perspectiva medieval, perspectiva linear até à sua tese de um “novo medievalismo”, acentuam no entanto, na argumentação da autora, não apenas uma forma visual de representação, mas também de compreensão do mundo.

No oitavo capítulo, a autora discorre sobre uma espécie de *polyopticon*, ou um olho de Ciclope digital, pronto a devorar o mundo, ou a devolvê-lo inteiro, mas sintético. As tecnologias da visualidade de um gigante digital como a Google abriram também as possibilidades a uma vigilância automatizada. Replicado computacionalmente, este lugar do observador ou produtor de imagens aproxima-se do lugar do que se observa, sem mediação, sob um campo visual total.

A conclusão fecha o ciclo e regressa ao questionamento inicial dos *Flat Earthers*. Analisado pela autora, o aparelhamento tecnológico contemporâneo que oscila entre a estratégia militar e os hobbies amadores, chega realmente ao fim do livro com uma interrogação premente sobre estes “olhos que nos sobrevoam” e que “visões mundo” estamos a compor com elas.

Destacam-se três linhas onde este livro nos posiciona. A uma *visão do mundo*, correspondem conceitos e uma história visual, política e debate conceptual. A *conquista psicogeográfica do capitalismo digital*, conceito edificado no meio situacionista, cujas consequências concretas nos condicionam e que percorremos tanto no mundo exterior como na cartografia virtual. A *imagem total como uma imagem sem costuras*, emerge através de processos sintéticos de justaposição, de alteração das margens e dos limites. Processos onde a sua aparência de síntese, se apresenta como um problema espacial,

mas também temporal. Uma aparência sem cortes e sem costuras é uma aparência sem História, sem rastros, e nesse sentido redobradamente total, porque atemporal. A nova imagem, sintética, como um fato biônico que se clonou e colou ao Planeta Terra, substitui-o não apenas numa aparência nova, mas numa suspensão da sua própria vida, da sua vulnerabilidade e consequente sobrevivência.

A(s) imagem(/ns) total(/is) pós-digital(/is) que Ana Peraica aborda neste texto desdobram-se em dois momentos de leitura, um onde se descobre o trajecto intencional da autora sobre a aparelhagem óptica e tecnológica da contemporaneidade e os processos e técnicas históricas de aparelhar o conhecimento visual, em disciplinas como a História de Arte, da Fotografia, Óptica e Pintura, onde os conceitos e objectos de um fazer são coordenadas deste percurso proposto, os mapas, os globos, a cartografia, as perspectivas várias, na sua evolução pictórica da Pintura Ocidental, mas também a fotografia aérea, a ortofotografia. Por outro, numa análise da mediação digital, os Sistemas GIS, e a prospecção visual feita por drones, satélites e outros potenciais aparelhos que oscilam entre a vigilância militar e o uso expropriador da atenção que acontece no contexto do capitalismo digital.

Há no texto um itinerário onde os diagnósticos exaustivos de um “status quo” de uma certa arqueologia dos objetos e dos conceitos é apresentada como fio condutor de um conhecimento que se opõe a uma retórica de actualidade dos objectos contemporâneos. A estratégia usada contrapõe a uma “imagem total digital” uma imagem real, uma imagem outra, a rondar uma ideia de autenticidade. Mas onde existem essas imagens reais, para além de uma pluralidade de singulares mediados tecnologicamente? No entanto, uma questão neste túnel conceptual da imagem total é a deformação da imagem mundo dada pela convergência, de formatos, de sistemas de leitura, de softwares, assim como uma obsolescência programada e programática dos mesmos. Cada vez mais, enquanto observadores temos menos opções de ver, de ver diferentemente, de ver de diferentes pontos de vista, ou de diferentes lugares, convergindo as imagens pós-digitais para a hegemonia do pixel no écran.

Bibliografia

- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. 1987. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hayles, Katherine. 2004. "Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-specific Analysis". *The Poetics Today* 25, nº1: 67-90. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67>.
- Krewani, Angela. 2017. "Google Earth: Satellite Images and the Appropriation of the Divine Perspective". In *Imagining Earth: Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*, edited by Nitzke, Solvejg e Nicholas Pethes, Pages 45-60. Bielefeld. Transcript Verlag.
- Peraica, Ana. 2019. *The Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-Digital Photography*. Amsterdam. Institute of Network Cultures.
- Peraica, Ana. 2017. *Culture of the Selfie, Self Representation in Contemporary Visual Culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Livro: Autor(es). Ano. Título do livro. Local de publicação: Editora.

Nota biográfica

Madalena Miranda nasceu e vive em Lisboa.
 Licenciada em Ciências da Comunicação —
 Cinema e Audiovisual (FCSH-UNL), Mestre em
 Antropologia — Multiculturalismo e Identidades
 (ISCTE-IUL). Doutoramento em Media
 Digitais — Criação de Conteúdos Audiovisuais e
 Interactivos, com a dissertação "Protest Images,
 Collective Portraits".

ORCID iD

[0000-0003-0066-0781](https://orcid.org/0000-0003-0066-0781)

CV

[3319-7960-1378](#)

Morada institucional

IHC — FCSH-UNL, Instituto de História
 Contemporânea, Av. de Berna, 26 C, 1069-061.

Recebido Received: 2020-05-11

Aceite Accepted: 2020-10-29

DOI <https://doi.org/10.34619/bnd7-pz59>

