

Os Fantasmas 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 (*Schalcken 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 Górkki, 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 Spiritualism 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 Thierry 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. Ensaios sobre a Fotografia*, edited by Margarida Medeiros, tradução por Nélio 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 Fantomas 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 Fantomas* (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>