

REVISTA DE  
**HISTÓRIA**  
DAS IDEIAS



HISTÓRIA E VERDADE(S)

VOLUME 23, 2002

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## DA EXPERIÊNCIA DOS ESPECTROS À ESPECTRALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

*"El Mundo está repleto  
de anodinos fantasmas.  
Hay que hallar los fantasmas esenciales".*

Roberto Ju arroz

1. Nos anos sessenta, Stanislaw Lem, um autor de ficção científica, a quem se deve o romance *Solaris* e outros livros marcantes, anunciou profeticamente uma nova máquina, com a característica de poder recriar toda a realidade, abolindo as diferenças entre "real" e "irreal". Denomina tal máquina como "gerador fantasmático", dizendo: "O que pode uma pessoa experienciar como vivência que esteja contido no gerador fantasmático? Tudo"^(^). Estaríamos perante a possibilidade de uma máquina total, criadora de uma fantasmagoria tendencialmente absoluta, cuja similitude com o que se viria, muito mais tarde, a chamar "realidade virtual" ou "artificial", para usarmos um termo de Myron Kruger, é máxima. A Literatura estava em avanço sobre as ciências sociais, que estavam mais preocupadas com o espectáculo ou a consciência alienada, do que com o que estava em

\* Universidade Nova de Lisboa.

p) Stanislaw Lem (1976-77), "Phantomatik", in *Die Entdeckung der Virtualität*, Fankfurt, Shurkamp Verlag, 1996, p. 59.

curso. Lem dá-se conta de uma tendência que acabou por se tornar dominante nos nossos dias.

Lado a lado com o anuncio desta máquina de "produção" da realidade, a própria teoria ia mudando. A crítica do positivismo, que parecia tão necessária, tendo ocupado boa parte do debate nesses anos, nomeadamente entre Habermas e Luhmann<sup>(2)</sup>, foi abandonada, e começam a surgir teses sobre o "simulacro", o "hiperreal", ou o "híbrido", revelando que a nossa noção de "real" estava a sofrer mudanças consideráveis. As novas categorias de um pensamento do virtual, da realidade virtual, pareciam apoiar-se num duplo fenómeno: a dissolução do "real", tal como era considerado pelos positivistas; a sua sobrevivência fantasmal. Em ambos casos está em causa o efeito de forças que se desencadeiam fora dos esquemas que até então as controlavam minimamente. Com a dramatização do "desaparecimento do real" (Baudrillard), novos assombramentos, outras possessões e alucinações eclodem, e para as analisar as categorias tradicionais clássicas estão a revelar dificuldades consideráveis, começando o pensamento a derivar em todas as direcções. Eis o pós-modernismo.

É interessante verificar que Lem, e outros autores que naqueles anos faziam propostas similares, caso de Gunther Anders<sup>(3)</sup>, estavam a retomar uma "figura" que tinha ficado para trás, mas que foi de uma importância crucial no século XIX, tendo mesmo determinado em grande medida o pensamento crítico - a dos fantasmas e espectros.

Mas o século XIX é ambivalente. Por um lado, está marcado pela racionalização e a tentativa de conferir exactidão e perfeição ao mundo, que Odo Marquard define como "*controllvernunft*" (razão como controlo); o que implica uma positivação generalizada do existente, programas racionais de "aperfeiçoamento de uma experiência imanente" <sup>(4)</sup>, inseparável da anulação do "religioso", mítico, teológico ou "metafísico". Por outro lado, é caracterizado pelo "fantástico" e

(2) É interessante reparar que a *Methodenstreit* que em finais do século XIX, princípios do seguinte, dividiu as "ciências humanas" das "ciências físicas" correspondia a uma divisão que se explica pela primeira efusão histórica do spectral.

(3) Cf. "Die Welt als Phantom und Matrise", in Günther Anders (1956), *Die Antiquiertheit des Menschen. (Voi I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution)*, Munique, Beck, 2- ed., 1992.

(4) Auguste Comte é o autor de referência neste assunto.

mesmo o fantasmático: "marionetas", "sombas", "duplos", "sosas", "fantasmas", que começam a vaguear, primeiramente pela literatura, depois pela fotografia e o cinema, e finalmente por toda a experiência. Não é por acaso que também surgem os primeiros *cyborgs*, o *Frankenstein* de Mary Shelley, e outros seres estranhamente duplos, como é o caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde de Stevenson, ou seres que dão vida a uma duplicidade impossível, como é o caso dos vampiros, a que Bram Stoker deu uma configuração decisiva. Lado a lado com o programa racionalista de "administração da existência" (Adorno), instala-se a estética, não tanto como "compensação" da Razão, mas como refúgio onde se acolhia tudo o que não cabia no racionalismo ou por este era excluído. Semelhante ambivalência não impedia uma "complementaridade" evidente entre estas duas "formas" de experiência. E essa complementaridade que "completa" a modernidade<sup>(5)</sup>. O reino aparentemente literário onde "habitam" vampiros e fantasmas é o reino do duplo e da duplicação, mas reconhecer isso é ainda insuficiente. Trata-se de uma mutação fundamental sobre as forças de ligação e de desligação, que mostravam que algo de mais radical estava em causa: a transformação das relações entre "metafísica" e "física", entre "visível" e "invisível", de que dependia toda a arquitectónica da experiência ocidental.

Ambivalência do positivo e do estético, do material e do imaterial, mas também recusa dessa ambivalência (ou melhor, apagamento dos traços dessa ambivalência) sob o domínio do "positivismo". A "realidade" domina e foi isso mesmo que conferiu ao "irreal" ou à "ficção" uma enorme importância, mas a que se deve também a sua "inclusão", como refere Luiz Costa Lima no seu livro sobre o "controlo do imaginário"<sup>(6)</sup>. Tudo isso exigiu um esforço analítico novo, fora do positivismo. Não é então casual, pelo contrário, que o primeiro pensamento "crítico", basicamente dialéctico, tenha

<sup>(5)</sup> De facto, Hegel é o autor que dá a síntese entre o iluminismo e o romantismo e essa estratégia está presente em todos os grandes pós-hegelianos, casos de Marx, Stirner e Nietzsche. Só assim o programa da modernidade fica completo. Cf. O meu livro *Análítica da Actualidade*, Lisboa, Vega, 1994.

<sup>(6)</sup> Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*, 2.- ed., São Paulo, Forense Universitária, 1989.

passado pela categoria de "espectral" e de "fantasmagoria", mesmo que a contra-gosto, fazendo dela uma categoria analítica essencial para a apreensão da modernidade terminal, nas suas ambivalências.

É certo que se trata de uma "figura" que rapidamente perde influência, depois de um breve momento de florescimento. Feuerbach recorrerá a ela na sua crítica da religião, ela é essencial na estratégia analítica de Max Stirner, o próprio Marx irá usá-la no *Manifesto do Partido Comunista*, para falar do "espectro" do comunismo, e do "terror" que provoca, mas também das esperanças que anuncia. E, aliás, sobre os "espectros" que o seu debate com Stirner se processa na *Ideologia Alemã*, cuja importância está longe de ter sido avaliada, apesar dos estudos recentes de Jacques Derrida. A vitória histórica de Marx acaba por retirar a fantasmagoria da cena teórica, mas tratava-se de uma vitória de Pirro, já que essa categoria, central no pensamento de Stirner, acaba por retornar na maneira como Marx é forçado a usar a problemática da "fantasmagoria" nas suas análises do "fetichismo" da mercadoria, que constituem um dos momentos mais enigmáticos de *O Capital* (1867).

Apesar desta maciça evidência, temos de reconhecer que o programa do século XIX que venceu é, em primeiro lugar, um programa de redução dos fantasmas, da sua "destruição" e, acima de tudo, da redução da divisão à unidade. Esse programa fracassou(?). O programa vencedor, fundamentalmente o marxismo, recorreu à "fantasmagoria" para eliminar toda a "divisão", toda a insegurança e, em geral, a *Unheimlichkeit*. Não será alheio a este facto o uso "negativo" ou pejorativo da "fantasmagoria" ou do "espectral", que remete para uma crise maior, a do *nihilismo* que levara Nietzsche, no *Zaratrusta*, a designar Deus como um "Grande espectro". Na vontade de positividade, de reconciliação, de recomposição da totalidade perfeita da comunidade humana, os herdeiros dos grandes autores clássicos foram incapazes de atingir a radicalidade dos fenómenos que estavam em curso.

Daí que, apesar destes exemplos, algo surpreendentes, possamos afirmar que tal categoria correspondia a uma perspectiva "menor"

(7) Derrida mostra esse fracasso, herda-o e quer fazê-lo jogar a favor da desconstrução. Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

e "reprimida", finalmente submergida pela excessiva evidência de conceitos como os de "alienação", de "mediação", de "ideologia", de "choque" ou de "espectáculo". A crise de tais categorias é hoje evidente. Procuraremos neste texto inquirir das razões que presidem ao regresso da categoria de "espectral" ou de "fantasmagoria". De facto, a bibliografia disponível começa a amontoar-se. Isso parece-nos positivo. Não porque as outras categorias não tivessem, ou não tenham interesse, mas tão somente porque estão a revelar fragilidades inesperadas, por se basearem numa perspectiva do "real" que cada vez mais se afigura insustentável. Está em causa uma alteração profunda das fracturações metafísicas que regiam a constituição moderna. Foi esta estrutura e a hierarquia que sobre ela se instala, que entrou em crise, ao que parece irremediável, dando razão a Roberto Calasso quando descreve a contemporaneidade como "pós-história", caracterizada pela "paródia e a inversão". Como ele afirma: "Tendo-se dissolvido a aparência, naquilo em que reenviava a outra coisa, o que fica é tautologia inerme, reiteração dos nomes divinos, intercâmbio constante de incorruptíveis mercadorias místicas, sejam estas palavras, corpos, imagens, fantasmas ou objectos. Tal circulação vertiginosa produz, vista de certa distância, um efeito de estática hipnose, miserável condição de semideuses que queriam morrer, mas não conseguem"<sup>(8)</sup>. Que tudo sobreviva através de uma "arquivagem" sem local preciso, que não seja o "mundo", justifica a ideia de uma fantasmagorização generalizada, de uma espectralização do mundo<sup>(9)</sup>.

Esta mutação é indissociável da transformação do mundo em imagem, transformação com que culmina a época do "nihilismo" realizado. Para além da "morte de Deus", ou do "tudo é possível" dostoiévskiano, o efeito do nihilismo é o facto das ligações desaparecerem, abalando a arquitectónica da experiência, com o que tudo fica

<sup>(8)</sup> Cf. Roberto Calasso, *Los Cuarenta y Nueve Escalones*, Barcelona, Anagrama, pp. 222-223.

<sup>(9)</sup> E certo que desde sempre existiram fantasmas, seres intermédios e inquietantes, podendo encontrar-se na Grécia ou em Roma, tendo florescido em toda a Idade Média. Mas isso não provocava a espectralização do mundo. Que a certo momento - em meados do século XIX - tenha parecido pertinente usar a figura do fantasma (e do vampiro) para pensar o "mundo", implica uma alteração que teria de ser avaliada com mais precisão.

em "fragmento", sem ligação. O próprio Deus a quem se deve tal arquitectónica transforma-se num fragmento entre outros, numa "imagem". A superação do "particular", do desligado, por projectos da história ou do homem, deixa-a sobreviver fantasmagoricamente, ao mesmo tempo que tudo aquilo que lhe estava associado, se fantasma-goriza. Situação paradoxal quando a "modernidade" é inseparável da "anulação", crítica ou refutação dos "espectros". Aliás, desde Bacon, remontando a Lucrecio, está em causa um programa de "secagem" do espectral. Tudo isto não impediu que, num momento crucial, no século passado, a questão emergisse com uma certa violência, oculta e diferida, mas que se manteve até aos nossos dias<sup>(10)</sup>. O regresso do espectral não é separável da profusão de uma infinidade de novos "entes", nem vivos nem mortos, seres que põem em causa essas denominações (como se tivessem uma natureza "intermediária"), que escapam simultaneamente à ontologia e à imagologia. Seres que, contudo, têm consistência, a qual depende do "controlo" das tecnologias digitais. Pervasivas e efémeras, tais "entidades" parecem corresponder ao "apodrecimento" do "grande espectro" a que aludia Nietzsche, emergindo como que de uma cornucopia, instalada no "lugar" deixado vazio por este e pela crise do sistema que procurava controlar os efeitos do seu desaparecimento, ou desbançamento.

Daí que não surpreenda que, para alguns autores, caso de Derrida que propõe uma "crítica espectral", a categoria de espectralização se afigure de utilidade para analisar o modo como a experiência contemporânea está a ser determinada electrónicamente. Ainda dificilmente integrável, está a constituir-se uma "experiência electrónica", onde *bits* e "átomos" parecem intercambiar-se e ser reversíveis, onde nada desaparece e tudo sobrevive, "virtualmente". Fenómeno recente, é verdade, mas também bem arcaico. Os "fantasmas", os "duplos", desde sempre estiveram presentes na nossa cultura, basta pensar no Hades dos gregos, nos percursos de Dante pelo inferno, mas estavam "localizados" e, portanto, "controlados". Podia-se descer aos infernos, para depois voltar a subir, sem trazer o inferno atrás.

(10) Alguns autores referem ainda o debate entre Spinoza e Hugo Boxel, mas a situação é completamente distinta. Cf. Jean-Michel Rabaté, 'Tes Modernes' et leurs Spectres', in *La Pénultième est Morte. Spectrographies de la Modernité*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

Assistimos, durante toda a modernidade, sem quase nos termos dado conta disso, à desinstalação desse imenso dispositivo. Vivemos contemporaneamente os efeitos de tal desinstalação.

Se por todo o lado se fala de "replicantes", de "clones", de "robots", que seriam as nossas imagens do "duplo", ao mesmo tempo verificamos um certo fascínio com os fantasmas, que invadem toda a cultura. Com uma diferença importante: se antes havia algo de inquietante em todas estas aflorações do "duplo", hoje elas nem conseguem verdadeiramente inquietar. O fantasma torna-se paródico. Basta pensar na parafernália grotesca dos *Ghostbusters* ou *Caspar*, o fantasma "simpático" da Walt Disney. De certo modo poderíamos dizer que a "ambivalência" tendeu a desaparecer, ou então que sobrevive em formas dificilmente reconhecíveis. Mas mesmo no paródico oculta-se o "horror". Não falava Henry Miller de um "inferno climatizado"?

Mais do que dizer-se que a época é espectral ou que a experiência se espectralizou, ou que o racionalismo teve afinal um efeito inesperado e enigmático, na sua vontade de "controlar" o espectral, é melhor inquirir os modos como essa figura tem sido essencial para apreender a totalidade da experiência e as estratégias que ela implica. Parece-nos interessante a posição de Rabaté que considera que "la modernité est l'effet d'une projection rétroactive, d'un futur antérieur qui accepte de jouer avec ses fictions et ses fantômes autant qu'avec des hypothèses et des paris prospectifs. Il y aura eu, finalement, cette modernité hantée, toujours déjà future dans l'éventail de relectures rivales, de virtualités significantes, de proliférations incompatibles que nous nommons encore la 'postmodernité'. Le spectral se poserait ainsi au point de jonction entre la douleur d'un accouchement difficile et une indifférence totale née de la multiplication des images qui se neutralisent les unes les autres dans la société du spectacle et du zapping culturel"<sup>(n)</sup>. As coisas são, porém, bem mais complicadas. Se o "espectral" retorna como problema é porque algo foi profundamente alterado na forma como se gere actualmente a potência liberada pela técnica; é porque houve uma perturbação generalizada da maneira como se estabilizaram no século passado as fracturações

<sup>(n)</sup> Rabaté, *ob. cit.*, p. 230.



metafísicas encarregadas da "abertura" da existência, que já não são as nossas<sup>(12)</sup>. Acima de tudo o espectral tem a ver com a tentativa de dar inteligibilidade à repetição, àquilo que retorna, sem se saber muito bem os seus caminhos, nem a sua ontologia.

2. A emergência de uma preocupação generalizada com o espectral não é separável das reelaborações por que passou, no século XIX, a textura da "metafísica" ocidental, nomeadamente quanto a uma das suas fracturas essenciais, a do visível e do invisível<sup>(3)</sup>. Está em curso, desde o princípio do moderno, a instauração de um dispositivo óptico, tecnologicamente sustentado, que irá plasmar-se com a positividade da existência. Todavia, esse "dispositivo" tecnológico explicita uma estrutura metafísica que rege o que Marie-José Mondzain designou por "economia do visível e do invisível". Como afirma esta autora: "A economia iconica é o modelo não superado de todo o pensamento 'imaginaí' [pensée imaginaire]. Economia é também o nome da disposição das relações do visível com o invisível, da distribuição do infinito no finito. A história das obras assenta no desenvolvimento das suas figuras e da sua topologia subtil"<sup>(14)</sup>. As formas históricas desta "economia" são muito mutáveis, e de nenhum modo se podem reduzir à questão da "imagem". De facto, a divisão entre visível e invisível remete para uma fracturação da "presença" que é constitutiva da "metafísica"<sup>(15)</sup>. Este movimento é instaurador de uma divisão da "presença" ou da "natureza", e, sendo "ilusório" (Nietzsche), é absolutamente essencial - ao mesmo tempo, fundamento dos procedimentos de controlo e de afastamento da "imediateidade" do "real".

Não podemos deter-nos nesta questão, mas é evidente que o dispositivo óptico ocidental é indissociável da instauração platónica

**(12) Se antes esta abertura era garantida pela divisão entre o aqui e o além, depois pela divisão entre existente e possível, hoje essas divisões são insuficientes para pensar o que está em curso.**

**(13) Será preciso sublinhar que temos consciência de que muitos outros factores estiveram actantes neste processo?**

**(14) Cf. Marie José Mondzain, *L'image naturelle*, Paris, Nouveau Commerce, 1995, pp. 25-26.**

**(15) A oposição "pleno" e "vazio", ou "presente" e "ausente", parece bem mais importante para a actualidade.**

da metafísica, baseada na divisão entre ideia e fenómeno, que se desdobrará segundo hierarquias complexas numa série de outras: presença e ausência, original e cópia, visível e invisível, etc.. Trata-se de uma estrutura de longa duração que atravessa toda a história. Mesmo o anti-platonismo de Marx, Stirner e Nietzsche é determinado pelo platonismo, que nas suas anamorfoses é sempre o fundamento de todas as "inversões" ou deslocações<sup>(16)</sup>. Neste esquema está já pre-determinado um lugar para o "espectral". Como afirma Derrida, em Platão encontra-se um gesto que "associe étroitement l'image au spectre, et l'idole au phantasme, au phantasme dans sa dimension fantomatique ou errante de mort-vivant. Les 'phantasmata' que le Phédon (81d) ou le Timée (71a) ne séparent pas des 'eidola', ce sont les figures des âmes mortes, ce sont les âmes des morts: quand elles ne traînent pas auprès des monuments funéraires et des sépultures (Phédon), elles hantent les âmes de certains vivants, jour et nuit (Timée). Etroit et récurrent, cet accouplement ne se laisse pas défaire. Il donne à penser que la survivance et le retour du mort-vivant appartiennent à l'essence de l'idole. A son essence inessentielle, bien sûr. A ce qui donne un corps à l'idée, mais un corps à moindre teneur ontologique, un corps moins réel que l'idée même. L'idole n'apparaît ou ne se laisse déterminer que sur fond de mort"<sup>(17)</sup>. O fantasma é um "simulacro" da "ideia" e, portanto, hierarquicamente subordinado. Mas isso não obsta a que seja, ao mesmo tempo, uma duplicação e um duplo, repetindo a divisão em que se funda, e que o funda.

No espaço aberto pela divisão metafísica actuam estratégias de fechamento, que Labarthe descreveu como uma "mimetologia generalizada", estratégias essas que procuram cancelar a divisão em que tal espaço se funda. A "metafísica" baseia-se numa divisão que de imediato procura cancelar. Daí que detectemos desde sempre, na nossa cultura, um desejo de imediaticidade, que é o fundamento de toda a mística, sendo ele que alimenta todo o desejo de "fusão", todo o redentismo teológico e boa parte das utopias políticas. Mas para haver desejo de "reunião" ou de "fusão" foi necessário primeiramente uma divisão mais originária.

**(16) E de facto só pode haver deslocação sob pena de desaparecimento do Ocidente, naquilo que tem de mais próprio.**

**(17) Derrida, *Spectres*, p. 135.**

A divisão caracteriza a cultura ocidental, pelo menos desde os gregos. Na metafísica grega estava em causa a relação do humano à natureza, que os gregos resolvem na fórmula sintética que define o homem como "animal racional". Ao mesmo tempo animal e *mais* que animal. É o salto em direcção a esse "acrescento" que constitui a cultura, que só é pensável como um "salto" da liberdade relativamente ao "natural". É essa a hipótese do filósofo alemão Hans Blumenberg<sup>(18)</sup>, que sustenta que o humano só é possível a partir de uma "fragmentação" do absolutismo da realidade, cuja melhor imagem são as longas noites pré-históricas, sem sol, nem lume. Uma luz que não a do sol, nem a do lume, se impõe, a do mito, que mais não seria, portanto, do que a maneira de dividir o "contínuo" ameaçador da natureza, dando-lhe "nomes", inventando deuses, tornando conhecido o desconhecido, ou, pelo menos, tornando-o cognoscível. Aliás, numa entrevista recente, Jean-Pierre Vernant permite reforçar esta ideia, sustentando que no mito grego da origem do universo "il faut qu'advienne quelque chose qui permettra créer l'espace, c'est-à-dire un intervalle...". E mais à frente: "Ce qui est fondamental dans ce mythe de la naissance de l'Univers, c'est qu'à un moment donné l'espace s'ouvre et le temps se débloque"<sup>(19)</sup>. E nesta abertura por divisão ou desdobramento que se instala todo um jogo de forças e potencialidades, que resultam da "estabilização" desse espaço.

Todo o processo de criação laboriosa de diferenças, de eixos estruturantes do mundo, é indissociável do domínio daquilo que se pode chamar o "dispositivo óptico", e da maneira como este regula a referida "economia do visível e do invisível". Essa economia procura determinar a lei das passagens, das relações, entre o que está aí, inscrito no "real" e aquilo que deveria ou poderia estar. Está assim presente em toda a determinação da "potencialidade", afectando a própria "lei das possibilidades", boas ou más, belas ou feias, fundando-se toda a hierarquia nessa divisão. Está, portanto, em causa uma intensa elaboração das passagens entre o visível e o invisível. Querer abolir o

(18) Cf. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Shurkamp, 1980.

(19) Cf. Jean-Pierre Vernant, "Il était une fois la Grèce", entrevista de François Busnel in *Le Magazine Littéraire*, Paris, n- 383, janvier 2000, pp. 98-103.

invisível como fizeram os "positivistas", ou, no mínimo, controlar o visível e as passagens entre ambos é a base da *hybris* moderna. Na sequência da *Entzciuberung* racionalista todo este domínio da aparição do duplo tende a deslocar-se para a estética, de que um dos documentos inaugurais é o espectro do pai de Hamlet ou a estátua do comendador do Don Juan de Mozart, sendo depois intensamente elaborada por Chamisso, Baudelaire, Poe, bem como por uma plêiade de autores. A espectrografia química e, mais tarde, a radiológica acabaram por revelar o desejo de controlo ínsito no imaginário espectral, que desde logo se mostrou instado pela técnica. Vejam-se as tentativas de fotografar os espíritos e os fantasmas, como provas "científicas" da sua existência. No fundo, desde a teologia, passando pela estética romântica, está em preparação o encontro da (in)visibilidade com a técnica, como se o visível pudesse finalmente ser controlado, eliminando a escuridão, a obscuridade. Da luz do sol à luz da Razão e desta à luz eléctrica, vai toda uma longa história.

Do mito à razão vai um passo, que custou uma infinidade de tempo, bem maior do que aquele que levou do Iluminismo à luz eléctrica, ou da palavra impressa à linguagem digital. A transformação da linguagem em código binário, em linguagem digital, é o efeito final desse dispositivo óptico. A oposição entre *logos*, como próprio do humano, e imagem, como algo próprio da natureza, revela, nos nossos dias, toda a sua fragilidade. A "imagem" é, justamente, algo ambivalente, e a sua omnipresença mais não faz do que lesar essa ambivalência. Com efeito, a imagem mais do que algo "natural" pode ser encarada, ao invés, como a primeira máquina de emergência do "humano". Ela é um revelador da sua íntima essência, a divisão. Claro que essa divisão não seria possível se tudo não fosse divisível. Assim é, de facto. Uma árvore que se reflecte num lago, sem ninguém para ver, opera uma divisão mínima, ou menos que isso, ao reflectir-se na água. Entre esse reflexo e a sua representação por uma superfície espelhada, construída para o efeito, até às máquinas de registo, como a fotografia, vai um longo processo, de reflexos e de fixações destes, que na modernidade ganhou uma configuração terminal. No meio dos reflexos e das coisas, entre ambos, introduziu-se uma miríade de máquinas, que sabendo extrair imagens, conseguindo fixá-las, criou outras imagens a partir de imagens, e depois as procurou reinscrever

no mundo. Verdadeira empresa "tipográfica" ou de "impressão". Quis-se inscrever as "mais" belas, e com isso o belo era inventado, as "mais" eternas, e com isso o eterno era inventado. O que a tecnologia está a abalar é a originalidade desta divisão. E isto parece implicar um "retorno" à natureza, que o desejo de imediaticidade convoca. A cultura sentiu sempre essa divisão como necessária e como dramática. A história ocidental narra o carácter provisório desse processo, e a sua inutilidade final.

Ora, este processo tem um momento culminante no século XIX, quando justamente parece estar em causa o desaparecimento do "invisível", equivalente a um mero "espelhismo", com a concomitante injustificação do sofrimento ou da injustiça, que se torna intolerável na falta de um plano de redenção. Como mostrou Baudelaire, em "Le peintre de la vie moderne", tudo fica injustificado, caindo em pedaços, em fragmentos, exigindo "salvação", que já somente o "poeta" pode propiciar: "Um artista que tenha o sentimento perfeito da forma, mas que se tenha acostumado a exercer sobretudo a sua memória e a sua imaginação, encontra-se então assaltado por uma avalanche de detalhes, pedindo todos eles justiça, com a fúria de uma multidão apaixonada pela igualdade absoluta". Drama da injustificação do particular, que reforça um trabalho poético de salvação, mas também os projectos imanentistas de controlo.

Esta mutação radical é, dissemo-lo já, um dos efeitos da crise aberta pelo nihilismo e pela intensa dramatização da "morte de Deus" que lhe estava associada. Trata-se de uma sensibilidade desde cedo anunciada pelo Marquês de Sade: "[...] le mouvement étant inhérent à la matière, l'agent nécessaire à imprimer ce mouvement devenait un être illusoire et que, tout ce qui existait devant être en mouvement par essence, le moteur était inutile; on a senti que ce dieu chimérique, prudemment inventé par les premiers législateurs, n'était entre leurs mains qu'un moyen de plus pour nous enchaîner, et que, se réservant le droit de faire parler seul ce fantôme, ils sauraient bien ne lui faire dire que ce qui viendrait à l'appui des lois ridicules par lesquelles ils prétendaient nous asservir. Lycurgue, Numa, Moïse, Jésus-Christ, Mahomet, tous ces grands fripons, tous ces grands despotes de nos idées, surent associer les divinités qu'ils fabriquaient à leur ambition démesurée, et, certains de captiver les peuples avec la sanction de ces dieux, ils avaient, comme on sait, toujours soin ou de ne les interroger

qu'à-propos, ou de ne leur faire répondre que ce qu'ils croyaient pouvoir les servir"(20). Nietzsche elaborará este problema sob a temática da "morte de Deus" com outro *pathos*, mas não menos incisivamente. O problema é que a ausência desse "fantasma", o seu lugar vazio, vai desencadear novos poderes e outras forças, bem mais potentes que os que Sade queria destruir.

O século XIX assistiu, portanto, à transformação da economia do visível e do invisível, no justo momento em que esta parecia ter perdido sentido. A permanecer, e dada a imperiosidade do dispositivo metafísico isso era inevitável, era preciso refundar o "invisível" de outro modo. Nomeadamente, pela estética. Max Stirner afirma-o numa frase lapidar: "Les Romantiques, sentant combien l'abandon de la croyance aux esprits ou revenants compromettrait la croyance en Dieu même, s'efforcèrent de conjurer cette conséquence fâcheuse; dans ce but, non seulement ils ressuscitèrent le monde merveilleux des légendes, mais ils finirent par exploiter le 'monde supérieur' avec leurs somnambules, leurs voyantes, etc."(21). De facto, esta só podia sobreviver por meios técnicos e poéticos, embora a questão seja basicamente política. E essa sobrevivência era necessária. A pós-história é justamente esta situação, depois de perdidas as esperanças de "redução" e "controlo" das imagens. É assim que podemos ler Calasso: "El carácter teatral de la poshistoria, su estar vacía de cualquier sustancia y continuamente necesitada de absorberse en una fantasmagoría que aplaque su irreprimible necesidad de fetiches, explican el retorno a la escena abandonada de todas las imágenes del

(2º) **Prossegue Sade (*Français, encore un effort*): "mais nous ne voulons plus du fabuleux auteur d'un univers qui se meut lui-même; nous ne voulons plus d'un dieu sans étendue et qui pourtant remplit tout de son immensité, d'un dieu tout-puissant et qui n'exécute jamais ce qu'il désire, d'un être souverainement bon et qui ne fait que des mécontents, d'un être ami de l'ordre et dans le gouvernement duquel tout est en désordre. Non, nous ne voulons plus d'un dieu qui dérange la nature, qui est le père de la confusion, qui meut l'homme au moment où l'homme se livre à des horreurs; un tel dieu nous fait frémir d'indignation, et nous le reléguons pour jamais dans l'oubli..."**

(21) **Max Stirner, *L'Unique et sa Propriété*, Lausanne, L'âge de l'Homme, 1972, pp. 34-35.**

passado histórico" (22). Diga-se, no entanto, que este retorno segue uma lógica bem mais difícil de apreender.

Aquilo a que procuram responder, quer os iluministas, quer os românticos, é ao descontrolo das imagens, que vagueiam soltas na falta de um atrator forte, que era, historicamente, a "imagem de Deus", ameaça que incuba nos princípios da cultura ocidental, como refere Giorgio Agamben: "[...] chez les Romains le mort s'identifie avec l'image, est l'imagem par excellence et, vice versa, l'imagem est avant tout l'imagem du mort (les imagines étaient les masques de cire de l'ancêtre que les patriciens romains conservaient dans les vestibules de leur maison). Selon un système de croyances qui caractérise les rituels funèbres de nombreux peuples, le premier effet de la mort est de transformer le mort en fantasma (la *larva* des Latins, *Y eidolon* et le *fasma* des Grecs), c'est-à dire un être vague et menaçant qui reste dans le monde des vivants et retourne sur les lieux fréquentés par le défunt. L'objet des rites funéraires est justement de transformer cet être embarrassant et menaçant - qui n'est autre que l'imagem du mort, sa ressemblance qui obsessionnellement revient - en un ancêtre, autrement dit en une image, mais bénéfique et séparée du monde des vivants"(23). Podemos pressupor que esteve desde sempre instalado um sistema que impedia a profusão das "imagens", que as "controlava" rigorosamente(24). Desde sempre, a imagem teve de ser controlada porque, por natureza, descontrola os nossos sistemas de enquadramento, de *framing*. Antes da técnica isso só era visível nos sonhos, ou psicologicamente(25). No século XIX inicia-se um processo que

(22) Roberto Calasso, *ob. cit.*, p. 223.

(23) Giorgio Agamben, "L'imagem immémoriale", in *Image et Mémoire*, Paris, Éd. Hoëbeke, 1998, p. 79.

(24) Poderíamos mesmo considerar que a crítica de Platão ao mito, aquilo que Nestle definiu como a passagem do *Mythos* ao *Logos* tinha a ver com a instauração desse dispositivo de controlo, que culmina na modernidade. O escândalo dos seres "mistos", com partes de animal e partes de homem, como os sátiros ou os centauros, é reduzido ao poético, e mesmo esse constitui um problema, que Platão confronta na *República*.

(25) Trata-se de um fenómeno bem descrito por Maine de Biran, em *Fondement de la psychologie*: "Dans le sommeil de la pensée, lorsque toute faculté active de combinaison est suspendue, diverses images ou fantômes viennent assiéger le sens intérieur, s'y succèdent, s'y remplacent et s'y

Victor Burgin (em "The Image in Pieces: Digital Photography and the Location of Cultural Experience") descreve do seguinte modo: "The fragmentary nature of today's expanding universe of images is the consequence of an explosion which occurred at the inception of metropolitan modernity. It dates from the invention of photography". Instala-se assim uma imensa cornucopia, que resulta de movimentos muito contraditórios: a vontade de salvar o "invisível" pelos românticos, aliada à "curiosidade" dos racionalistas. O efeito essencial foi um descontrolo, cujas consequências se fizeram sentir desde cedo.

Esse descontrolo das imagens permeia o século XIX. Por exemplo, num conto de Brontë, "Napoleon and the Spectre", isso ressalta com grande nitidez. Napoleão é um símbolo do poder sobre o Mundo, mas esse poder já pode muito pouco. O que está em causa é uma força que vai além de toda a vontade e poder. Sem conseguir verdadeiramente apreendê-la, a literatura consegue apresentá-la. No conto, Napoleão estava deitado, quando ouviu um ruído e ameaçou com uma pistola em punho: "This threat produced no other effect than a short, sharp laugh, and a dead silence followed". Napoleão afronta com a sua conhecida coragem o "desconhecido". De repente uma sombra aparece e obscurece o candeeiro de três velas, para depois desaparecer. Aliviado, o Imperador diz para si mesmo que se trata de uma "ocular delusion". Ao que se segue uma voz: "'Was it?' whispered a hollow voice, in deep mysterious tones, close to his ear. 'Was it a delusion, Emperor of France? No! all thou hast heard and seen is sad forewarning reality. Rise, lifter of the Eagle Standard! Awake, swayer of the Lily Sceptre! Follow me, Napoleon, and thou shalt see more'". Aparece então uma "forma" tão repelente que Napoleão pergunta: "what do I see? Spectre, whence cometh thou?" Não obtendo resposta, apenas um gesto para que o seguisse, Napoleão, "controlled by a mysterious influence, which deprived him of the capability of either thinking or acting for himself, he obeyed in silence". De imediato uma viagem se inicia, passando ambos através da "solid wall" do apartamento. Tudo estava escuro, não fora "a dim

**agrègent de toutes les manières et forment des tableaux mobiles, irréguliers, disparates dans toutes leurs parties, sans plan, ni liaison, sans unité de sujet ni d'objet".**



light which shone round the ghost and revealed the damp walls of a long, vaulted passage". Atravessaram as ruas de Paris, até entrarem numa "lofty house built on the banks of the Seine. Here the Spectre stopped, the gates rolled back to receive them, and they entered a large marble hall which was partly concealed by a curtain drawn across, through the half transparent folds of which a bright light might be seen burning with dazzling lustre. A row of fine female figures, richly attired, stood before this screen. They wore on their heads garlands of the most beautiful flowers, but their faces were concealed by ghastly masks representing death's-heads". Napoleão reage: "'What is all this mummery?' cried the Emperor, making an effort to shake off the mental shackles by which he was so unwillingly restrained, 'Where am I, and why have I been brought here?'". Seguiu-se a "strain of wild, supernatural music swelled behind the huge curtain, which waved to and fro, and bellied slowly out as if agitated by some internal commotion or battle of waving winds. At the same moment an overpowering mixture of the scents of mortal corruption, blent with the richest Eastern odours, stole through the haunted hall". A casa também estava também assombrada, e de repente Napoleão depara-se com Marie-Louise. Espantando-se os dois pelo encontro, ocorre uma inversão paradoxal: "No curtain now intervened between him and the light. It had been removed as if by magic, and a splendid chandelier appeared suspended over his head. Throngs of ladies, richly dressed, but without death's-head masks, stood round, and a due proportion of gay cavaliers was mingled with them. Music was still sounding, but it was seen to proceed from a band of mortal musicians stationed in an orchestra near at hand. The air was yet redolent of incense, but it was incense unblended with stench". Tratava-se de uma festa da Imperatriz, em que ele entrara, guiado pelo fantasma, como se fosse sonâmbulo. O conto conclui: "The Emperor immediately fell into a fit of catalepsy, in which he continued during the whole of that night and the greater part of the next day". O "choque" de Napoleão deve-se ao facto da passagem da realidade para a fantasmagoria ser demasiado rápida e sem explicação. A "demolição" da realidade leva a um desvanecimento do poder do Imperador. Daí que ele tenha recusado esse tipo de experiência, caindo em catalepsia. Brontê, com uma fina ironia, mostra que o mundo estava a entrar numa fantasmagoria, que abalaria mesmo

aqueles que parecem dominá-lo. Um pouco como revelam os retratos de Filipe IV, da mão de Velasquez, pobre sombra prisioneira do Palácio. Mas agora é todo o mundo, representado pela cidade de Paris, que é abrangido pela perda de poder, pela emergência de um outro poder. O Imperador está perdido: "Where am I, and why have I been brought here?", pergunta. Momento essencial este, em que a passagem do fantasmagórico para o real e viceversa é o "normal" (26).

Parece-nos, portanto, razoável colocarmos a hipótese de que a fascinação do romantismo com "fantasmas", "sombras", "gêmeos", com todo e qualquer processo de "divisão", dotado de consistência mínima, era um efeito do dispositivo óptico, quando realizado através de uma série de máquinas, que culminam com a fotografia e o cinema. E este dispositivo de fixação que determina toda a "restanda" e, em consequência, mais alargadamente, todas as tecnologias de registo, como a descoberta do "gramofone", para o som, e da "máquina de escrever" para a escrita(27). Independentemente da diversidade das tecnologias, trata-se ainda e sempre de "imagens", apesar de, à primeira vista, serem coisas bem distintas.

E a fixação do "duplo" que é sentida como demoníaca. O Padre António Vieira podia ainda descrever o espelho como "*diabo mudo*", e a imagem como diabólica, mas foi dessa estrutura que saíram todas as nossas máquinas. A crítica de Vieira ecoa ainda na maneira como um jornal alemão dava a notícia da invenção da fotografia: "The wish to capture evanescent reflections is not only impossible... but the mere desire alone, the will to do so, is blasphemy. God created man in His own image, and no man-made machine may fix the image of God. Is it possible that God should have abandoned His eternal principles, and allowed a Frenchman... to give to the world an invention of the Devil?"(28). O problema é evidente, para além da recusa da divisão, está em causa o registo ou a fixação do efémero. Se pensarmos que

(26) "Napoleon and the Spectre" by Charlotte Brontë [from the manuscript of the "Green Dwarf" dated July 10, 1833 - September 2, 1833, and republished in *The Twelve Adventurers and other stories*, London, 1925].

(27) **Processos bem estudados por Friedrich Kittler**, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

(28) **Trata-se do Leipzig City Advertiser**, citado por Robert Leggat, "The beginnings of Photography", 1996 (Internet).

toda a metafísica depende da oposição nítida entre efémero e permanente, percebe-se o imenso traumatismo que foi a invenção da fotografia. Esta crítica vinha demasiado tarde, como a de Vieira, pois a "experiencia" é sempre experiencia de uma fixação, de imposição de um tipo, que distingue e integra, num mesmo espaço. E um efeito inevitável do dispositivo óptico, que a pintura alimentou, como mostrou Duchamp, mas que foi construído "metafisicamente". Uma frase de Hegel permitirá pensar melhor o problema: "In modern times an individual finds the abstract form ready made"<sup>(29)</sup>. A fixação da experiência acaba por culminar na fixação das formas, tipos e figuras, cuja superação pela dialéctica é em larga medida ilusoria. Essas formas ganham vida, animam-se. A "fantasmagoria" surgiu para responder à inquietação que essa vida "artificial" representava.

3. O acontecimento decisivo da perturbação induzida pelo nihilismo é o desencadeamento da tecnologia, do racionalismo, a que se devem uma infinidade de máquinas, nomeadamente "ópticas". Um dos elementos mais interessantes da "arqueologia dos media"<sup>(30)</sup> que se está a desenvolver com crescente intensidade, é justamente o retraçamento da imensidade de máquinas que se desenvolveram no século XIX, e que acabaram por afectar toda a experiência moderna. Sobre elas e os seus efeitos "físicos" desenvolveu-se toda uma "metafórica" ou figuração, de que somos herdeiros. A categoria de espectral surgirá como metáfora para a apreensão das formas de experiência que estavam a emergir.

A série de invenções é, em si mesma, significativa. Antes da invenção da fotografia (que teve a maior importância) e do cinema, uma série de máquinas ópticas tinham sido inventadas, sendo de registar, a partir do século XVIII, "Ombres Chinoises" de Séraphin; "Smoke Apparitions" de Guyot; "Spectrographia" de Lonsdale;

<sup>(29)</sup> Hegel, *Phénoménologie*, Frankfurt, Shurkamp Verlag, 1970, p. 37, e *Philosophy of Mind*, L.B. Bailie, New York, Harper, 1967, p. 94.

<sup>(30)</sup> Entre vários autores, para além do já citado Friedrich Kittler, vale a pena mencionar ainda Erkki Huhtamo, nomeadamente o seu ensaio "From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media", in Timothy Druckrey (org.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York, Aperture Books, 1996, pp. 296-304.

"Phantasmagoria" de Meeson; a "Optical Eidothaumata"; os "Capnophoric Phantoms"; "Phantasmagoria" de Moritz; "Phantosopia" de Jack Bologna; "Ergascopia" de Schirmer e Scholl; "Optikali Illusio" de De Bera; "Catadioptrical Phantasmagoria" de Brewster e o "Pepper's Ghost" (31).

A insistência com que surgem termos ligados ao "espectral" ou à "fantasmagoria" está longe de ser casual, explicando-se pela natureza dessas máquinas e pela sua relação com o romance gótico. De facto, há aqui mais um fenómeno de ambivalência: ao mesmo tempo que o primeiro gótico, que podemos definir como de "cripta", criava as imagens das fantasmagorias, que as diversas máquinas desenvolveriam, em contra-golpe as "novas" imagens alimentavam uma nova forma de óptico, que se pode definir como urbano ou disseminado.

Neste aspecto, uma das máquinas mais influentes foi a "Phantasmagoria" de Robertson (Etienne-Gaspard Robertson)(32). Nascido na Bélgica, com formação em física e em óptica, Robertson influenciou enormemente o imaginário do século(33). O seu primeiro espectáculo consistia numa "Gothic extravaganza, complete with fashionably Radcliffean décor", tendo sido apresentado pela primeira vez, em Março de 1798, no Pavillon de l'Echiquier em Paris(34). Uma

(31) A arqueologia dos diversos instrumentos e máquinas está a ser feita um pouco por todo o lado, sendo de destacar o "Dead Media Project" criado por Bruce Sterling, um dos escritores de ficção científica mais influentes, que regista já largas centenas de máquinas "mortas". Cf. <http://www.islandnet.com/~ianc/dm/dmlist.html>

(32) Robertson escreveu um livro de memórias intitulado *Mémoires récréatifs, scientifiques, et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, publicado em Paris, em 1830-34)

(33) Sobre este assunto, o melhor estudo ainda continua a ser o de Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1980.

(34) "Robertson's Phantasmagoria grew out of an interest in magic, conjuring, and optical effects. As he recalled in his *Mémoires Récréatifs, Scientifiques et Anecdotiques* of 1830-34, he had been fascinated in youth with the conjuring device known as the Magic Lantern, invented by Athanasius Kircher in the seventeenth century. Kircher's device, from which all our modern instruments for slide and cinematic projection derive, consisted of a lantern containing a candle and a concave mirror. A tube with a convex lens at each end was fitted into an opening in the side of the lantern, while a groove in the middle of the tube held a small image painted on

testemunha da época dizia: "The members of the public having been ushered into the most lugubrious of rooms, at the moment the spectacle is to be begin, the lights are suddenly extinguished and one is plunged for an hour and a half into frightful and profound darkness; it's the nature of the thing; one should not be able to make anything out in the imaginary region of the dead. In an instant, two turnings of a key lock the door: nothing could be more natural than one should be deprived of one's liberty while seated in the tomb, or in the hereafter of Acheron, among shadows'<sup>35</sup>). Robertson recorria a técnicas complexas para criar os seus efeitos de "choque", tendo chegado a afirmar: "I am only satisfied if my spectators, shivering and shuddering, raise their hands or cover their eyes out of fear of ghosts and devils dashing towards them; if even the most indiscreet among them run into the arms of a skeleton". Na verdade, quando Robertson produz a sua primeira fantasmagoria, em 1797, o terror devia-se ao espetáculo da guilhotina, essa máquina verdadeiramente espectral<sup>36</sup>).

Era esse terror histórico que a maquinaria de Robertson explorava, apesar de, num gesto comum, afirmar pretender acabar com a "superstição". Na descrição de alguns dos espetáculos ocorridos no Convent des Capucines, onde Robertson se tinha estabelecido, este defendia: "The experiment which you are about to see must interest philosophy. The two great epochs of man are his entry into life and his departure from it. All that happens can be considered as being placed between two black and impenetrable veils which conceal these two epochs, and which no-one has yet raised. But the most mournful

glass. When candlelight was reflected by the concave mirror onto the first lens, the lens concentrated the light on the image on the glass slide. The second lens in turn magnified the illuminated image and projected it onto a wall or gauze screen. In darkness, with the screen itself invisible, images could be made to appear like fantastic luminous shapes, floating inexplicably in the air", Cf. Terry Castle, *The Female Thermometer: 18th Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford University Press, 1195, p. 144.

<sup>(35)</sup> Cit. Castle, p. 146.

<sup>(36)</sup> Daniel Arasse refere "le caractère fondamentalement spectaculaire que revêt, sous la Terreur, l'exécution par la guillotine. Spectaculaire et, plus précisément, théâtral". Cf. Daniel Arasse, *La Guillotine et l'Imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, p. 115.

silence reigns on the other side of this funerary crepe: and it is to fill this silence, which says so many things to the imagination, that magicians, sibyls and the priests of Memphis employ the illusions of an unknown art, of which I am going to try to demonstrate some methods under your eyes. I have offered you spectres, and now I am going to make known shadows appear. Citizens and gentlemen I have promised that I will raise the dead, and I will raise them". No meio da semi-obscuridade, rodeados de raios de luz e música lúgubre, vários espectros apareciam e desapareciam. De repente, "the ghost of Robespierre attempts to rise from his tomb, lightning strikes, turning both ghost and tomb to dust"<sup>(37)</sup>. Robertson pretendia assim ter "unveiled the secrets of the priests of Memphis, showed you what is occult in physics", até que aparece finalmente um "esqueleto" que é a "verdade" de toda a fantasmagoria, que assim reata com um motivo barroco por excelência. Mas algo tinha mudado e decisivamente. Já não está em causa apenas a "fragilidade" da vida, a exigir salvação, e o abandono da " vaidade mundana", mas a própria relação entre vida e morte, através da "imagem", de aparições e desaparecimentos cada vez mais rápidas, vindas de um espaço, simultaneamente enigmático e demasiado conhecido.

Robertson era um físico, que se dedicou nos anos 90 do século XVIII à óptica e às experiências com o galvanismo<sup>(38)</sup>. A "phantasmagoria" operava através de técnicas ópticas e sonoras de

(37) Cf. *Robertson's Phantasmagoria*., in <http://users.bart.nl/~loeker/Eanima.htm>. Num dos primeiros espectáculos um jovem pede-lhe para fazer aparecer Marat e então "Robertson poured on a lighted brazier two glasses of blood, a bottle of vitriol, twelve drops of aqua fortis, and two numbers of the journal *Hommes-Libres*. Immediately, little by little, a small livid, hideous phantom in a red bonnet raised itself up, armed with a dagger. The man with the bristling hair recognized it as Marat" (cit. Castle, p. 146). A fantasmagoria estava em sintonia com a "época", pois conta-se que quando um velho monárquico pediu para ver Luís XIV, Robertson terá respondido: "I had a recipe for that, before the eighteenth of Fructidor, I have lost it since that time: it is probable I shall never find it again, and it will be impossible from now on to make kings return in France".

(38) O galvanismo e a química propiciaram poderosas metáforas das ligações estranhas e enigmáticas. O exemplo imediato de tal metaforização é o livro de Goethe, *As Afinidades Electivas*.

"vaporização" do "real" que ganha uma consistência "etérea", integrando dispositivos como os de François Séraphin que, nos anos 1770, recorria também à lanterna mágica para projectar as suas "Ombres chinoises" e Guyot que utilizava o fumo como superfície de projecção. Está em causa a relação entre vida e morte, e através dela a relação entre visível e invisível. Como diz David Liot: "Very early on, Robertson developed a form of stage-show based on known light projection systems, such as Kircher's lantern. It was an impressive spectacle for its time, using sophisticated effects. The theme of death particularly fascinated the public. More than death and its skeletons, however, Robertson was adept at making the most of the 'resurrection' theme, through the projection of portraits of the deceased, some of them public figures, or specially requested projections for inconsolable families. He made such virtual reincarnations credible through procedures which bore witness to his talent as a technician" <sup>(39)</sup>. A questão essencial é a "indecisão" entre vida-morte, que estava em causa, porque a vida-eterna estava em falta. Daí o interesse da Ressurreição, tão mais necessário quanto mais esta se tornava improvável.

O que impressionou na "Phantasmagorie" era menos o facto de recorrer à "ressurreição" de mortos célebres, que o facto da imagem ter "vida", criada pelos procedimentos que usava, que a mimavam. O primeiro desses procedimentos é o movimento e o segundo a dimensão, que Robertson manipulava através de mecanismos que acoplou à lanterna mágica, fazendo aumentar ou diminuir os "fantasmas artificiais". O movimento era obtido pela aceleração de imagens descontínuas, cuja sucessão impunha a ideia de uma "metamorfose", que era a mais adequada para esse meio. A sucessão rápida de imagens só podia operar pelo poder associativo do "tema" e pela "escuridão" quase total que permitia ligar tudo isso. O cinema irá levar ao extremo esta técnica. Sobre os efeitos, diz Terry Castle: "One should not underestimate, by any means, the powerful effect of magic-lantern illusionism on eyes untrained by photography and cinematography". Se a fantasmagoria de Robertson apenas "mimava" certos aspectos da vida, não conseguindo replicar a sua aparência, não era por isso menos potente.

<sup>(39)</sup> David Liot, "Etienne Gaspard Robertson at Père Lachaise Cemetery", *Musée des Arts et Metiers: La Revue*, n- 8, Sept. 1994, pp. 57-61.

A resolução deste problema conferiu especial importância ao chamado "Pepper's ghost", que recorria a tecnologia mais complexa<sup>(40)</sup>, aproveitando uma das primeiras soluções, apresentada por Brewster, que construiu uma "Catadioptrical Phantasmagoria", um mecanismo baseado em espelhos e lentes que conseguia projectar imagens iluminadas de seres vivos. De todas as tentativas, a que mais impressionou foi justamente a do "Professor" John Henry Pepper (1821-1900) que, à semelhança de Robertson, era um cientista. O Pepper's Ghost foi apresentado em Londres, na década de 60 do século XIX, no Royal Polytechnic Institut, de que ele era director, tendo sido rapidamente utilizado no teatro. Os actores que faziam de fantasma estavam ocultos por trás do *foyer* da orquestra, vindo a sua imagem a projectar-se em três dimensões no palco, ao ser reflectida por um espelho e refractada por um enorme vidro com uma inclinação de 45°. Surgia, assim, uma imagem animada, sem um plano de projecção, que interagia com actores "reais". As "imagens" moviam-se agora livremente, ao mesmo tempo que falavam ou cantavam<sup>(41)</sup>, constituindo uma verdadeira "imagem virtual", altamente complexa do ponto de vista técnico.

Este abandono do "frame" é o que caracteriza a máquina de Pepper, apesar da impossibilidade de "fixar" a imagem. Da imagem da vida passa-se para a vida da imagem, da imagem dentro de um "frame" passa-se para a sua disseminação no mundo, até que este se transforme numa "imagem" entre outras. Sendo tecnicamente menos impressionante, é com a fotografia que as máquinas se tornam incon-

<sup>(40)</sup> Nem tanto, se repararmos, como afirma Dave Wall ("Pepper's Ghost"), que "Pepper's ghost was based on new technology in 1865. Most people had never seen a large piece of flat glass. Window panes of the day were mostly hand blown bottles that were cut and laid flat while still molten, and they were not all that flat. Better window planes were made by placing a blob of molten glass on a spinning wheel and allowing it to spin out like a dinner plate. Thus the name "plate glass" for a thick piece of flat glass. But in 1865, float glass had just been invented. The industrial revolution had reached the point where large pieces of flat glass could be cast on the surface of molten metal. Still expensive and rare, float glass was the new technology that made Pepper's Ghost nearly 100% effective in it's day".

<sup>(41)</sup> Robertson usava também sistemas de ventriloquismo nas suas "fantasmagorias".



tornáveis. Isso deve-se, fundamentalmente, à capacidade que a fotografia tem para fixar e autonomizar a "imagem", de forma automática. Essa capacidade de fixação separa, pela primeira vez, a imagem dos "corpos", fixando-a, diferentemente do que sucedia com o espelho e todas as máquinas anteriores, que basicamente utilizam a lanterna mágica. Mesmo a pintura dependia ainda demasiadamente do "gesto" do pintar. Agora essa separação é automática. Toda a imagem não técnica dependia da presença, da origem. A sua permanência era sinal de morte, como o mostra o mito de narciso. A eternidade da imagem lesava a vida. Operada a separação, pode-se usar a permanência da imagem para obviar à efemeridade do "corpo" e de todas as "corporeidades". O dispositivo óptico vai ganhando consistência diferente à medida que é realizado tecnologicamente. A fantasmagoria dá conta de um duplo estado do mundo, aquele em que a imagem se separou da "matéria", e a maneira complexa como depois se volta a "reinscrever" sobre ela.

Tudo isso passa por uma elaboração poética das máquinas ópticas e dos seus produtos e vice-versa. Como afirma Tom Gunning: "technology can reveal the dream world of society as much as its pragmatic rationalization" (42). Seja como for, é essa tecnologização que vai orientar uma enorme profusão de metáforas de "imagens", que surgem com uma "força" insuspeitada. Trata-se de uma questão determinada pela maneira como a técnica perturbou o "dispositivo óptico", realinhando toda a fractura metafísica a que aludimos. O que explica, sem ser o único facto, a sua omnipresença no pensamento, mas também na literatura do século XIX. As máquinas serviram de "metáfora" condutora da literatura e do pensamento, como é o caso da "fantasmagoria" de Robertson. Na opinião de Michael Davidson: "Despite its association with otherworldly experiences, 'phantasmagoria' has a distinctly material origin in the magic-lantern shows introduced to London during the early nineteenth century. In these public exhibitions optical illusions were projected onto a screen by means of a light source refracted through mirrors and magnifying

(42) Tom Gunning, "Heard over the phone: The Lonely Villa and the tradition of the terrors of technology", *Screen*, vol. 32, n.º 2, Summer 1991, p. 185.

lenses. Early entrepreneurs of the genre seized upon its ability to create bizarre effects in which figures seem to float in space or suddenly change size and position"<sup>(43)</sup>. Esta "contaminação" por metáforas técnicas deve-se à nova plasticidade dos produtos destas máquinas ópticas, que se apresentam como altamente enigmáticos, senão mesmo mágicos, o que fazia com que Villiers, no prefácio a *Eve Future* falasse de Edison, que toma como personagem, caracterizando-o como "magicien du siècle", "le sorcier de Menlo Park", revelando muito acerca da natureza dos "inventos" de Edison, nomeadamente o fonógrafo. Essa "feitiçaria" só seria revelável pela "arte-metafísica", que transcende o próprio Edison. Mas acima de tudo, parece dever-se à insegurança que isso implicava ao nível da divisão metafísica entre real/irreal, etc., que já referimos. Como é evidente, a "ontologia" sai profundamente abalada deste processo.

Sendo um fenómeno essencialmente romântico, é certo que por razões complexas, se deve à própria vitória do racionalismo iluminista. Isso foi bem demonstrado por Terry Castle que analisa como no Iluminismo se criou uma experiência negativa do sobrenatural, denunciado como superstição e idolatria<sup>(44)</sup>. O esforço baconiano para demolir os *idola* esteve sempre assombrado pelo "sobrenatural", num processo ininterrupto, que vai de Locke a Freud. Ora, a curiosidade iluminista criou uma série de máquinas ópticas que provocaram o efeito contrário. De entre os instrumentos analisados por Castle conta-se o termómetro, a lanterna mágica e o autómato. Não significa isto que foram efeitos imaginários, mas mais certamente, talvez, que é um efeito da instalação tecnológica do dispositivo óptico, que implica uma crise da própria metafísica racionalista, ao pôr em causa divisões tão essenciais como as historicamente estabelecidas entre homens e máquinas, vivos e mortos, cópia e original, etc. O surgimento de entes de ontologia "duvidosa" e intermediários, tinha o efeito contrário à denúncia dos *idola*, o de "assombrar" os seus próprios inventores, apesar de conhecedores do funcionamento técnico das máquinas. Não parece ser despreciando o facto de a vontade racionalista de replicar a

(43) Cf. Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material World*, Berkeley, The University of California Press, 1997.

Í44) Cf. Terry Castle, *ob. cit.*

"vida" por meios artificiais, analíticos, incrustar um misticismo no interior da própria razão tecnológica<sup>(45)</sup>.

Dessa mística é bem exemplar o caso de Charles Cros, um inventor e um poeta francês, que tinha depositado na Academia das Ciências um envelope selado contendo um ensaio sobre um *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*, ensaio que antecipava em alguns meses a apresentação pública do fonógrafo por Thomas Edison. Sem dinheiro para realizar o seu projecto, vai dar conta dele poeticamente, num poema intitulado, sintomaticamente", "Inscription" <sup>(46)</sup>.

*Comme les traits dans les camées  
J'ai voulu que les voix aimées  
Soient un bien qu'on garde à jamais,  
Et puissent répéter le rêve  
Musical de l'heure trop brève;  
Le temps veut fuir, je le soumets.*

4. Toda uma poética espectral irá intervir sobre os espectros técnicos, criando um espaço heteróclito que tem a sua constituição basicamente no século XIX. Quer demonizando essas "imagens", quer espiritualizando-as, a certo momento entrámos numa forma de experiência totalmente determinada pela tecnologização do dispositivo óptico. Se tem sentido o que dissemos sobre o descontrolo das imagens que escapam a todo o "frame", percebe-se que muito se jogue nas tentativas de voltar a instaurar um controlo, quer este seja técnico, estético ou crítico. Muitos esforços centram-se na possibilidade de "destruir" ou fazer "voltar" os fantasmas ao sítio de onde vieram, e o

<sup>(45)</sup> Sabe-se que Edison dedicou quase dez anos para tentar construir uma máquina para comunicar com os mortos...

<sup>(46)</sup> Sobre o caso Cros, cf. as análises de Kittler que considera o "Procédé" de Cros: "With great technological elegance this text formulated all the principles of the phonograph, but due to a lack of funds Cros had not yet been able to bring about its "practical realisation." "To reproduce" the traces of "the sounds and noises", which the "to and fro" of an acoustically "vibrating diaphragm" is leaving on a rotating disk - that was also the program of Charles Cros" (Kittler, *oh. cit.*). Kittler refere ainda que entre as invenções de Cros se contavam um "telefone automático", a "fotografia a cores" e, claro, o "fonógrafo".

mais confortável sempre parece ser a "imaginação". Esse processo falhará rotundamente.

Conta-se que Coleridge, perguntado por uma senhora se acreditava em fantasmas, terá respondido: "No, Madam; I have seen too many to believe in them". De facto, o surgimento de uma série de máquinas produtoras de fantasmagorias teve como primeiro efeito uma "habituação" que fez perder o carácter *uncanny* das imagens técnicas. A primeira forma de "controlo" era, portanto, basicamente técnica. A título de exemplo, refira-se um livro de J. H. Brown, publicado em 1864 e sintomaticamente intitulado *Spectropia; or surprising Spectral Illusions, showing Ghosts Everywhere and of any Colour*. O sistema era simples. Brown procurava mostrar que os "espiritualistas", que viam fantasmas por todo o lado, exploravam "ilusões" sensoriais, que bastaria expor para destruir<sup>(47)</sup>. Denunciar uma das suas formas sensíveis significava denunciar todas as outras. O procedimento é bastante similar ao de Alhazen ao descrever os "espectros oculares": se olharmos durante alguns segundos um objecto brilhantemente iluminado, e depois olharmos para uma superfície branca, aparece um espectro do objecto assim observado, permanecendo alguns segundos, para depois desaparecer. Experiência já conhecida de Alhazen, mas que se inscreve numa luta contra os fantasmas. Como refere um recenseador anónimo do livro, "*Mr. Brown has conceived the happy notion of making these physiological phenomena more familiarly known by a series of coloured plates representing grotesque and other figures - the majority being based upon popular conception of the supernatural By means of these figures an intimate acquaintance may be made with a highly respectable family of ghosts, and a*

(47) **Em Dickens encontramos uma crítica semelhante, o que não o impediu de escrever uma das mais influentes histórias de "fantasmas":** *A Christmas' Tale*. Numa conversa entre o fantasma de Marley e o velho avarento Scrooge lê-se: "*T don't/ said Scrooge. 'What evidence would you have of my reality beyond that of your senses?' 'I don't know,' said Scrooge. 'Why do you doubt your senses?' 'Because,' said Scrooge, 'a little thing affects them. A slight disorder of the stomach makes them cheats. You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, a crumb of cheese, a fragment of an underdone potato. There's more of gravy than of grave about you, whatever you are!'*". Como é evidente o fantasma permitia a Dickens fazer uma alegoria da transformação incorporeal de Scrooge, pois é isso mesmo que o fantasma opera.

*considerable power of ghost-genesis may be acquired*". Há aqui alguma ambiguidade, que se voltará contra a própria denúncia. Apesar, e contra o que o crítico pretende: "Mr. Brown seems to hold the opinion that the more familiarly people become acquainted with spectres the less likely they are to believe in ghosts. There is much sound philosophy in this opinion. Everyone is haunted. There are spectres common to all people; spectres peculiar to the individual. It is difficult at any time to escape altogether from the ghostly throng. They intrude themselves unbidden upon the mind and the senses. When an individual has become familiar with those ghosts which are peculiar to himself as well as with those which visit him in common with all men, he learns to know that there is a very scanty margin for the genuine ghost of superstition" (48). Esta forma de obstar à "*gigantic folly of spirit-rapping*" acaba por ter efeitos perversos. Com efeito, a fixação do maravilhoso acaba por seguir vias estranhas e incontrolláveis, já que, depois de criada uma imagem o seu percurso espectral era fatal. A fotografia "espírita" aí está para comprová-lo, resistente como foi, e ainda é, a toda a denúncia(49). E, acima de tudo a literatura, que se revelou bem mais potente para rearticular a inscrição do dispositivo óptico na experiência, do que as máquinas produtoras de fantasmagorias. O que não obsta a que, paradoxalmente, ficassem presas da enorme capacidade que essas máquinas tiveram para fixar o imaginário.

A fotografia constitui um exemplo crucial desse trabalho de intervenção poética. Com efeito, ela opera, pelo menos, duas coisas: fixa o aparelho óptico e, simultaneamente, perturba a relação real e irreal. Afecta, em suma, as relações entre a física e a metafísica. Fá-lo, é certo, periclitantemente, pois aparentando ser um traço de algo que esteve aí, o que consolidaria a nossa ideia de "real" ou "realidade", o

(48) "Spectropia", in *The Lancet*, Jan. 2, 1864: [Reviews and Notices of Books. Review of: *Spectropia; or surprising Spectral Illusions, showing Ghosts Everywhere and of any Colour*. By J.H. Brown. First Series, With Sixteen Illustrations. Square 8 vols., London, 1863]. Cf. *Glossolalia* 5,1996.

(49) Cf. Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations Spirit Photography, Magic Theatre, Trick Films, and Photography's Uncanny", in *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 42-71.

que "resta" é um novo material, eventualmente um novo "corpo", que ganha consistência própria. É por isso que ela foi desde logo sentida como "uncanny": "[...] an uncanny phenomenon, one which seemed to undermine the unique identity of objects and people, endlessly reproducing the appearances of objects, creating a parallel world of phantasmatic doubles alongside the concrete world of the senses verified by positivism. [...] At the same time that the daguerreotype recorded the visual nature of material reality it also seemed to dematerialize it, to transform it into a ghostly double [...] Every object, place, and person is continuously radiating these images [...] Rather than representing an ur-form of these objects, the only true reality as in Plato's idealism, these images are constantly cast off, like a sort of detritus. Photography simply retains some of them. This process of individual entities constantly broadcasting normally imperceptible signals which can be received as images exemplifies an extraordinary new mythology of modernity as it confronted technological change. Unlike official allegories which vaunted the forces of commerce and technology with desiccated images from classical mythology, this modern mythology welcomed the dissolving effects of modernity into the core of its metaphysics"<sup>50</sup>). Trata-se de uma esplêndida interpretação, a que apenas acrescentaria que tal "dissolução" é um efeito do nihilismo que as máquinas ópticas propagam, operando uma reelaboração profunda do "núcleo metafísico" da modernidade. Por outro lado, essa "dissolução" é justamente o reprimido pela razão técnica, como veremos já de seguida.

Estamos a referir-nos ao famoso caso de Balzac, o grande romancista do "realismo", sobre o qual Nadar conta uma anedota que é bem sintomática do que está em causa. Nadar descreve o caso muitos anos depois, enquanto excelente praticante da fotografia que já não teria segredos para ele. Estão em causa duas visões, a racionalista de Nadar e a "espectral" de Balzac, ambas respondendo ao mesmo choque, de formas bem diferentes. A de Nadar reclamando a "exterioridade" da máquina, e a de Balzac que a poetiza para apreender o que a máquina oculta e as suas formas de afectação da experiência. Nadar refere a "universelle stupéfaction" provocada pela invenção de Niepce

<sup>(50)</sup> Gunning, *ob. cit.*, pp. 42-43.

e de Daguerre, descoberta em 1833 e tornada pública em 1839, por conseguirem "fixar" em placas de prata "toute image présentée devant elles". Se houve choque, pensa Nadar, deve-se quanto muito ao facto de que "*l'inconnu nous frappe de vertige*", tanto mais que haveria muito de "imprevisto, de maximamente imprevisto" e de inimaginável na invenção da fotografia. Para Nadar trata-se apenas de uma "descoberta científica", "la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle interminé le plus grand des siècles scientifiques". A passagem de desconhecido a conhecido faria desaparecer o choque.

Daí a surpresa e a ironia com que verifica os seus efeitos em Balzac, que atribui a bizzaria de artistas, ou à maneira como a fotografia se reveste dos traços do "inquietante" e do demoníaco: "Rien n'y manquait comme inquiétant: hydrosophie, envoûtement, évocations, apparitions. La nuit, chère aux thaumaturges, régnait seule dans les sombres profondeurs de la chambre noire, lieu d'élection tout indiqué pour le prince des ténèbres. Il ne fallait qu'un rien vraiment pour de nos filtres faire des philtres". A invenção pareceria propícia para se revestir das características do demoníaco da idade média, dado boa parte do trabalho se passar numa "câmara obscura". E interessante verificarmos que o "racionalista" Nadar faz evoluir a sua estória num ambiente ele mesmo fantasmagórico e demoníaco, de que se abeira, para logo se refugiar no seu conhecimento prático da máquina. Nadar faz uma concessão à "metafísica" para melhor a expulsar, e para isso recorre à própria teoria de Balzac: "tant de prodiges nouveaux n'ont-ils pas à s'effacer devant le plus surprenant, le plus troublant de tous: celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin? L'homme ne peut-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur?". E justamente este o efeito do choque, que o efémero possa tornar-se "eterno", perdurando para todo o sempre. E menos o medo do demoníaco que aqui está em causa, do que o trespassar de uma fronteira, onde corpo e alma, matéria e ideia trocavam de posições. Crise "metafísica", em muitos aspectos tão crucial como foi, na Grécia, a introdução da escrita.

É justamente sobre esta inversão que assentará toda a preocupação de Balzac, que Nadar apresenta como alguém "obsédé", "mal à Taise", sem se poder "défendre d'une appréhension vague de l'opération daguerrienne". Nas suas palavras, "selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer - c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose -, chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté". Esta descrição é claramente parcial, permitindo alimentar a ironia fácil de Nadar, que a estende a Théophile Gautier e a Gérard de Nerval<sup>(51)</sup>, que com Balzac constituiriam um "trio cabalista" ou, quanto muito, da "pose romântica"<sup>(52)</sup>.

Na sua empresa de caçador de fantasmas coloca questões manifestamente absurdas, como a de saber se a "operação daguerriana" levaria a uma perda absoluta dos "espectros" ou apenas parcial, renovando-se permanentemente e misteriosamente<sup>(53)</sup>. Perguntas extremas para forçar ao reconhecimento de "l'explication toute physique du mystère daguerrien, bientôt passée au domaine banal". Conhecida a explicação daguerriana sobre os espectros, a conclu-

**(51) Em *Aurélie*, Nerval faz uma excelente apresentação das relações entre visível e invisível.**

**(52) Diz Nadar em *Quand J'étais Photographe* (Paris, Éditions du Seuil, 1994): "Prétendre qu'elle fut simulée serait délicat, sans oublier pourtant que le désir d'étonner fut très longtemps le péché courant de nos esprits d'élite. Telles originalités bien réelles, du plus franc aloi, semblent si bien jouir au plaisir de s'affubler paradoxalement devant nous qu'on a dû trouver une appellation à cette maladie du cerveau, "la pose", la pose que les romantiques hanchés, poitrinaires, à l'air fatal, ont transmise parfaitement la même".**

**(53) Diz Nadar: "De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive. Y avait-il perte absolue, définitive, ou cette déperdition partielle se réparait-elle consécutivement dans le mystère d'un renascimento plus ou moins instantané de la matière spectrale? Je suppose bien que Balzac, uma vez parti, n'était pas homme à s'arrêter en si bonne route, et qu'il devait marcher jusqu'au bout de son hypothèse. Mais ce deuxième point ne se trouva pas abordé entre nous".**



são é evidente: "Comme ils étaient venus, les 'Spectres' devaient partir".

O fotógrafo caricaturiza a posição de Balzac, por razões evidentes. Trata-se de "abolir" a inquietação, estender a luz eléctrica a todos os recantos do mundo, mas tal extensionamento traz as marcas de uma dificuldade essencial, a transformação do "inquietante" em "familiar", que terá como contra-golpe a transformação do familiar em inquietante. Será isso mesmo que Balzac mostrará, e que Nadar não poderia compreender. O desaparecimento da "inquietação" é afinal um efeito da "fiscalidade" das operações técnicas<sup>(54)</sup>. Mas isso coloca mais problemas do que aqueles que resolve, quando se verifica que o "físico" está assombrado pelo "metafísico". Seja como for, o assunto inquietava-o suficientemente para abrir o livro com ele. O argumento fiscalista de Nadar depende afinal de uma estrutura com que o racionalismo tentou controlar a imagem, que podemos definir como uma estratégia referencialista. E o facto de a "fotografia" ter uma relação com algo de exterior a ela que garantiria a refutação da "mística" espectral<sup>(55)</sup>. Mas isso não impede que ela não esteja presente, sob formas bem dissimuladas<sup>(56)</sup>.

**(54) Gunning afirma que "A similar sense of photography as an occult activity is given in Nathaniel Hawthorne's nearly contemporaneous *The House of the Seven Gables* from 1851 in which the daguerreotypist Holgrave attributes visionary properties to his "sun-portraits" and is also a mesmerist". A ideia de uma actividade ínsita na fotografia é essencial, e é ela que funda o "vampirismo". Que os seus caminhos sejam inesperados, é o que precisa de ser explicado. Como procurei mostrar Balzac tem medo, menos da perda, do que do excesso.**

**(55) Isso não impediu que, nos mesmos anos, nos Estados Unidos surgisse a fotografia "espiritualista". Cf. Gunning, *ob. cit.***

**(56) Com efeito, no segundo capítulo do livro que estamos a analisar, intitulado "Gabezon vengé", Nadar transcreve uma carta de um tal Gazébon que nos anos 50 lhe tinha pedido que fizesse o seu retrato, sem ter de sair de Pau, onde residia. Nadar, que vivia em Paris, não lhe respondeu, e com o seu humor conhecido, transcreveu-a mais tarde para contar e minimizar um episódio em que caiu numa vigarice. E o caso de um jovem de 20 anos que lhe diz que tinha inventado um meio de fazer fotografia à distância, pedindo-lhe um financiamento para a concretização do projecto. Nadar afirma estar convencido que era uma vigarice, mas acabará por dar dinheiro pedido pelo jovem. A descrença de Nadar é desmentida pelo facto de ter dado o dinheiro**

Balzac é um autor paradigmático para a apreensão do facto de quanto maior o //fiscalismo/ ou o "realismo", mais intenso o fantasmagórico, que retorna incessantemente no próprio movimento que o quer abolir. Assim, a sua posição é bem mais complexa do que aquela que aparece na anedota de Nadar. Basta para o compreender analisar uma ou duas passagens da novela intitulada *Le Cousin Pons*. Diz Balzac: "[...] de même que les corps se projettent réellement dans l'atmosphère en y laissant subsister ce spectre saisi par le daguer-réotype qui l'arrête au passage, de même, les idées, créations réelles et agissantes, s'impriment dans ce qu'il faut nommer l'atmosphère du monde spirituel, y produisent des effets, y vivent spectralement (car il est nécessaire de forger des mots pour exprimer des phénomènes innomés), et dès lors certaines créatures douées de facultés rares peuvent parfaitement apercevoir ces formes ou ces traces d'idées". A "atmosfera" é urna metáfora do "invisível" que em Balzac já não se funda teologicamente, mas "materialmente". Mais ainda, isso é possível pelo facto de o "visível" e o "invisível" estarem em estrita continuidade: "tout s'enchaîne dans le monde réel. Tout mouvement y correspond à une cause, toute cause se rattache à l'ensemble; et, conséquemment, l'ensemble se représente dans le moindre mouvement". Parecendo um casualismo típico, a insistência no menor e no mínimo mostra que algo de mais radical está em causa. O invisível deixa os seus "traços" sobre o visível, sobre o material<sup>(57)</sup>. De facto, a matéria e, acima de tudo, a materialização, são "fatais": "Tout est fatal dans la vie humaine, comme dans la vie de notre planète". Não se

para o "invento", e o humor que ele faz com o caso apenas lhe serve para confirmar a referencialidade da "fotografia". Os circuitos de vídeo integrado vieram a realizar o invento do jovem vigarista, parecendo dar razão ao referencialismo de Nadar, muito anos depois. Mas a fotografia digital viria pôr em causa toda esta estrutura.

<sup>(57)</sup> Daí a crítica de Balzac aos que só vêem o "visível": "Mais il en est des sciences occultes comme de tant d'effets naturels repoussés par les esprits forts ou par les philosophes matérialistes, c'est-à-dire ceux qui s'en tiennent uniquement aux faits visibles, solides, aux résultats de la cornue ou des balances de la physique et de la chimie modernes; ces sciences subsistent, elles continuent leur marche, sans progrès d'ailleurs, car depuis environ deux siècles la culture en est abandonnée par les esprits d'élite".

trata apenas da fatalidade do que alguma vez foi, mas do "encadeamento de ligações" que, misteriosamente, determinam o "real"<sup>(55)</sup>. É por esse encadeamento generalizado, a matriz invisível que tudo liga, mesmo na falta de um atrator forte, que "*les moindres accidents, les plus futiles, y sont subordonnés. Donc les grandes choses, les grands desseins, les grandes pensées s'y reflètent nécessairement dans les plus petites actions*". Mais do que reflectir, trata-se de uma "impressão" do invisível sobre os corpos e a matéria, pois "prédire à un homme les événements de sa vie [...], n'est pas un fait plus extraordinaire chez celui qui a reçu les facultés du Voyant, que le fait de dire à un soldat qu'il se battra, à un avocat qu'il parlera, à un cordonnier qu'il fera des souliers ou des bottes, à un cultivateur qu'il fumera la terre et la labourera. Choisissons un exemple frappant? Le génie est tellement visible en l'homme, qu'en se promenant à Paris, les gens les plus ignorants devinent un grand artiste quand il passe. C'est comme un soleil moral dont les rayons colorent tout à son passage". Em suma, cada corpo está marcado por urna figura, trá-la impressa, essa figura tem poder de fazer actuar, fatalmente. Ela domina.

A tese balzaquiana sobre os espectros é de clara extracção lucreciana, mas com uma diferença essencial, como se lerá noutra parte do *Cousin Pons*. É a tecnologia que a sustenta, pois se esse mundo atmosférico parece absurdo, é porque é "l'absurde qui condamnait la vapeur, qui condamne encore la navigation aérienne, qui condamnait les inventions de la poudre et de l'imprimerie, celle des lunettes, de la gravure, et la dernière grande découverte, la daguerréotypie. Si quelqu'un fût venu dire à Napoléon qu'un édifice et qu'un homme sont incessamment et à toute heure représentés par une image dans l'atmosphère, que tous les objets existants y ont un spectre saisissable, perceptible, il aurait logé cet homme à Charenton, comme Richelieu logea Salomon de Caux à Bicêtre, lorsque le martyr normand lui apporta l'immense conquête de la navigation à vapeur. Et c'est là cependant ce que Daguerre a prouvé par sa découverte"<sup>(59)</sup>.

<sup>(58)</sup> Em *La Recherche de l'Absolu* dirá ainda Balzac: "De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne".

<sup>(59)</sup> Entre outros meios técnicos, para além da fotografia, Balzac refere ainda a droga: "Aujourd'hui, les mystères du sabbat, si bien peints par les peintres du seizième siècle, ne sont plus des mystères. Les Egyptiennes ou les

A "realidade" aparece assim sobredeterminada por um mundo fantasmagórico, uma rede de relações absolutamente fatais, que para além de ser revelada pela técnica so pode ser verdadeiramente apreendida pelo "Voyant", o poeta. Se antes da modernidade essa capacidade fazia parte do mundo dos "soberanos" e dos "homens de génio", dados os meios técnicos, ela tornou-se ampiamente popular. Todos e cada um perscrutam o "real" em busca de salvação, mas em vão. De facto, a capacidade de ver *mais além* é potenciada e, simultaneamente, obliterada pela técnica. A anedota de Nadar descreve apenas um aspecto da complexa posição balzaquiana, o receio de que os "espectros" de origem técnica se voltem contra as forças do Voyant, bloqueando-as.

O realismo de Balzac era afinal intensamente marcado pela fractura metafísica a que já fiz referência, inquirindo o "invisível" como inscrição na "matéria", no "real", e procurando salvá-lo poeticamente. A sua teoria dos espectros serve-lhe para revelar que a experiência moderna, que se pretende imanente, está cindida no seio da própria "materialidade", mantendo espectralmente toda a vontade de potência que está historicamente associada ao controlo das passagens entre visível e invisível. Não poderíamos estar mais de acordo com a interpretação de Rosalind Krauss quando afirma que "Si la description écrite avait pour fin de décoller la surface d'un sujet et de le transférer sur la page du roman, c'est parce que Balzac croyait que cette surface parlait d'elle-même en tant que représentation strictement fidèle de l'homme intérieur" (60).

Sabe-se que Balzac lera apaixonadamente Lavater, o teórico da "fisionomia" e do "fisiotraço", e também Swendenborg, tendo dedicado a este um livro. Onde inova é no facto de fazer da "fotografia" uma metáfora da descrição, mas descrição do invisível no visível. Isso

**Egyptiens, pères des Bohémiens, cette nation étrange, venue des Indes, faisait tout uniment prendre du hatschich à ses clients. Les phénomènes produits par cette conserve expliquent parfaitement le chevauchage sur les balais, la fuite par les cheminées, les visions réelles, pour ainsi dire, des vieilles changées en jeunes femmes, les danses furibondes et les délicieuses musiques qui composaient les fantaisies des prétendus adorateurs du diable".**

(60) Cf. Rosalind Krauss, "Sur les traces de Nadar", in *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 23.

é evidente nas descrições minuciosas que em *L'Oncle Coriot* faz das personagens na pensão da Sr.<sup>ã</sup> Vauquer, livro em que, como mostrou Erich Auerbach, surge repentinamente um outro mundo dentro desse mundo: "o motivo da unidade do meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto, que os objectos e as pessoas que constituem um meio ganham para ele, frequentemente, uma espécie de segunda significação, diferente da significação racionalmente cognoscível, mas muito mais essencial: uma significação que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjectivo "demoníaco". Estaríamos, assim, diante de "um espaço vital determinado, sentido como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica e descrita com meios extremamente sugestivos e sensíveis". Daí que ele o defina como "*realismo atmosférico*", próprio do romantismo. Pese embora as intenções críticas de Auerbach, as suas análises apreendem algo de essencial: a maneira como a "literatura" se deixava operacionalizar pelas máquinas ópticas, e se torna ela própria numa máquina.

A atenção de Balzac às redes e "malhas" é o elemento mais inovador da sua escrita: "La vie extérieure, écrivait-il, est une sorte de système organisé, qui représente un homme aussi exactement que les couleurs du colimaçon se reproduisent sur sa coquille"<sup>(61)</sup>. Mas para Balzac não está em causa a apreensão do segredo da "positividade" a partir de alguns traços. Ao invés disso, ele está mais preocupado com as "malhas" ou "redes" que articulam e relacionam toda a experiência e que, em si mesmas, não são visíveis. E isso mesmo que entusiasma Julien Gracq, em *Préférences*: "Grands trous forés soudain à même la trame du récit sur le monde de l'invisible - l'univers balzacien, gonflé à craquer de matière purement humaine aux yeux de ses premiers critiques, nous paraît de plus en plus devenir étrangement poreux, se lézarder de bizarres lignes de clivages". E é isso que a teoria dos espectros deverá fundar. Balzac está nos antípodas do positivismo e do realismo, usando a "descrição" como urna máquina poética, similar à máquina fotográfica, mas com uma diferença essencial: mais do que registar o visível, a máquina balzaquiana regista os fantasmas e as

(61) Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (*Oeuvres complètes*, vol. XX, Paris, Calmann-Lévy, 1871), p. 504. Citado por Krauss, no artigo referido, p. 23.

fantasmagorias. Erich Auerbach deu-se conta disso mesmo na sua análise do *Tio Coriot* de Balzac, afirmando que este tende para a "pressa", para a "rapidez", o que seria a única forma de estar à altura daquilo que se pretende capturar: os fantasmas. Para Auerbach, que é bem crítico de Balzac, "a própria pressa é, em boa parte, um resultado da própria possessão por imagens sugestivas". Também Walter Benjamin dará atenção a este aspecto: "Toute poésie comme toute oeuvre d'art procède d'une rapide vision des choses"<sup>(62)</sup>. Frase que se deve ler num sentido totalmente distinto do de Auerbach.

Balzac irá provocar verdadeiros "furos" na superfície do visível, como diz Gracq, detectando a "abismalidade" da malha catégorial que recobre o "real". Como ele diz na *Théorie de la Démarche*: "Il n'y a pas un seul de nos mouvements, ni une seule de nos actions qui ne soit un abîme où l'homme le plus sage ne puisse laisser sa raison et qui ne puisse fournir au savant l'occasion de prendre sa toise et d'essayer à mesurer l'infini. Il y a de l'infini dans le moindre grame". Em última instância, o demoníaco que o grande crítico alemão detecta em Balzac tem a ver com a libertação de forças que escapam à rede simbólica estabelecida no século XIX. Essa atenção à "energia", às "forças", tornou Balzac incontornável<sup>(63)</sup>. É sabido que durante muito tempo Balzac teve intenção de escrever um *Essai sur les forces humaines* que nunca chegou a executar. A não ser que a "Comédie Humaine", no seu conjunto, seja esse tratado.

As "forças" que estavam à solta, e que se tinham libertado, são essencialmente as forças produzidas pela tecnologia, e de que Goethe

<sup>(62)</sup> Cit. de Ernst Curtius, (*Balzac*, Bona, 1923) retida por Walter Benjamin, in *Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, 1993, p. 454.

<sup>(63)</sup> O que explica a maneira como Balzac teria reagido à fotografia, junto de Nadar. O desgosto de Balzac não é o dos primitivos, que veem na fotografia uma perda da alma. E de uma outra natureza, a que torna sólido e realizado "um" dos espectros, que lesa a "infinitude de outros possíveis". O Balzac gordo e em bata de trabalho, que uma fotografa nos mostra, nunca se poderia reconhecer nessa imagem, mesmo que sua. O que ele visa, como mais tarde Musil na sua descrição do "homem sem qualidades" ou da profusão dos heterónimos de Fernando Pessoa, é a vida espectral das imagens e a maneira como se "incrustam" no corpo ou vampirizam a "alma". A cirurgia estética, ainda é a menos anodina delas todas.

já se tinha dado conta na sua crítica do titanismo fáustico da *hybris* moderna :

**"Am Ende hángen wir doch ab  
Von Kreaturen die wir Machten"  
[No final acabamos dependentes  
Das criaturas que nós próprios fizemos]**

**(Fausto)**

Com Balzac damo-nos conta de que os "espectros" saíram do atelier do fotógrafo para invadirem o mundo, que será doravante o seu lugar "natural". Reconhecimento que a literatura desde sempre compreendeu. De certo modo, Musil prossegue a herança balzaquiana quando escreve, em "The Man Without Qualities" (1953): "The fact is, living permanently in a well-ordered State has an out-and-out spectral aspect: one cannot step into the street or drink a glass of water or get into a tram without touching the perfeely balanced levers of a gigantic apparatus of laws and relations, setting them in motion or letting them maintain one in the peace and quiet of one's existence. One hardly knows any of these levers, which extend deep into the inner workings and on the other side are lost in a network the entire constitution of which has never been disentangled by any living being. Hence one denies their existence, just as the common man denies the existence of the air, insisting that it is mere emptiness; but it seems that precisely this is what lends life a certain spectral quality - the fact that everything that is denied reality, everything that is colourless, odourless, tasteless, imponderable and non-moral, like water, air, space, money and the passing of time, is in reality what is most important".

Em muitos aspectos, comparativamente com a "poesia", a teoria ficou em atraso na sua reflexão sobre os acontecimentos que estavam em curso. E se a poesia procurou controlar o espectral, intervindo sobre as máquinas, a teoria tenderá a controlar o poesia, enredando-a e enredando-se nos seus esquemas de domínio do "real".

5. Verificámos, portanto, que no século XIX o descontrolo da imagem era inseparável da crise da estrutura visível e invisível, real e irreal, que acabou por levar à dominância do visível, do positivo e da

existência, ou seja, ao império do visível. No momento em que domina o imanente, que bastaria trabalhar, corrigir e aperfeiçoar, verifica-se que algo escapa. Balzac permitiu-nos constatar que estão à solta novas forças que não cabem na matriz a que chamamos //realidade/: forças da memória e do arquivo, forças do desejo e do fetichismo, forças do dinheiro, que se cruzam de formas complexas com as forças libertadas pela tecnologia. E, mais ainda, que essa realidade é fantasmagorizada, de modo invisível, por uma malha de relações "fatais". A malha de categorias, de normas e de estruturas que o racionalismo instalou revelaram-se incapazes de as conter e enquadrar. Isso provocou um crise radical, cujas ondas de choque se notam na literatura e na pintura, mas também na "filosofia".

Uma crise metafísica eclode justamente no momento em que Hegel anuncia o fim da filosofia, repisado por Marx, nas "teses sobre Feuerbach". Crise aberta pelo domínio imanente do visível da existência, em suma, a positividade. Dada a necessidade de garantir a abertura da existência a outras possibilidades, todos os pós-hegelianos, fundamentalmente com Marx, Stirner e, finalmente, Nietzsche, vão operar a anamorfose da "metafísica", sendo forçados a posicionar-se de modo complexo, sobre a técnica, mas também sobre o espectral. Percebe-se, neste contexto, que Marx acalentasse durante muito tempo o desejo de escrever um livro sobre a "Comédie Humaine", depois de concluído *O Capital*. Está em causa um fenómeno muito mais geral, que levou Terry Castle a sublinhar a gradual "absorption of ghosts into the world of thought" <sup>(64)</sup>, o que implicou a construção de estratégias teóricas muito diversificadas, mas determinadas pela "crise" referida.

Este processo decorre basicamente em finais do século XIX, determinando ainda o pensamento actual. Michel Foucault, numa análise de Flaubert, mas de alcance mais geral, fala de um "fantastique singulièrement moderne", associado à própria razão. Como ele afirma: "[...] le XIX siècle a découvert un espace d'imagination dont les âges précédents n'avaient sans doute pas soupçonné la puissance. Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n'est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide incertain ouvert devant le désir: c'est au contraire la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit, l'attention aux aguets. Le

<sup>(64)</sup> Terry Castle, *ob. cit.*, p. 29.



chimérique désormais naît de la surface noir et blanc des signes imprimés, du volume fermé et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mots oubliés; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur de mondes impossibles. L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son coeur; on ne l'attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l'exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est une phénomène de bibliothèque" (65). Transcrevemos esta passagem integralmente dada a sua importância, que mereceria um comentário que terá de ser adiado. Baste agora sublinhar a fantasmagoria de proveniência racional, ligada ao saber, e as máquinas, a sua consistência arquivista, e o facto do espectral ser um efeito de passagem, de movimento "entre" as malhas da densa "rede" que constitui o "real".

A "teoria" crítica do espectral surge, portanto, tardiamente, *post festum*, procurando controlar e canalizar as forças à solta, vampíricas, mas deixando-se determinar por elas. E que elas provinham dos instrumentos criados pela própria Razão. Assim, Marx na *Ideologia Alemã* dedica mais de 350 páginas a demolir *O Único e a sua Propriedade* de Max Stirner. Tratou-se de um debate que decorreu subterraneamente, pois o livro de Marx apenas foi publicado postumamente. Todavia algo de essencial estava em causa, ainda por avaliar plenamente, tanto mais que esse debate voltou a reacender-se nos últimos anos.

Em ambos os casos trata-se de uma redução dos "fantasmas", de fazê-los desaparecer, mas as posições acabam por ser radicalmente

(65) Michel Foucault, "Un 'fantastique' de Bibliothèque", in *Dits et Écrits* (1954-1988), Paris, Gallimard, vol. 1, 1967, pp. 297-98.

distintas nos seus resultados. Para Stirner a "actualidade" é regida pelo espectral, utilizando as figuras teológicas (antigas) e as abstracções modernas. Dada a vida espectral e a sua capacidade 'Vampírica', ao Único mais não resta de que um combate "corpo a corpo" com os espectros. Stirner extrema a *Fenomenología* de Hegel, retirando-lhe toda a dialéctica, como já Marx se tinha dado conta. Essa viragem é essencial para Stirner, pois o especulativo está em jogo no presente. Para Rabaté, por sua vez, uma "recreation phénoménologique de la conscience Romantique des 'Modernes' exige le terme spécifique de 'fantôme' ou de 'spectre' qui seul permet de distinguer nettement le règne de l'Esprit moderne du monde des dieux de l'Antiquité"<sup>(66)</sup>. No entanto, Stirner quer ir bem mais longe. O romantismo apenas salva esteticamente os fantasmas, dedicando bem mais atenção à "dialéctica" pós-hegeliana, baseada na inversão do hegelianismo, que opera uma dissimulação do carácter espectral da "positividade", ao mesmo tempo que positiviza a própria dialéctica, que se torna assim numa máquina de espectralização<sup>(67)</sup>. É justamente isso que Marx faz, reelaborando permanentemente as categorias "modernas", enredando-se assim na trama das "abstracções". Nesta perspectiva, o recurso de Marx às metáforas românticas tem a ver com a necessidade de ganhar "espaço" no asfixiamento operado pelas categorias com que trabalha. A "realidade", o "mundo" e o "homem" seriam, para Stirner, as figuras últimas do espectral. Mais ainda, este não é abolível universalmente, pois o programa que enunciaria essa abolição seria ele próprio especulativo e espectral. Tudo parece resumir-se a um combate singular com o "espectral".

A radicalidade desta tese explica a violência e a ironia sardónica com que Marx procura demolir Stirner. Se pensarmos que na *Ideologia Alemã* dedica menos de 100 páginas a Feuerbach, percebe-se que algo de decisivo está em jogo. A estratégia de Marx passa por mostrar, ao mesmo tempo, que é Stirner quem leva a metafísica ao *acmé*, sublinhando a sua má interpretação da Fenomenologia. Stirner não se teria dado conta de que, para Hegel, o mundo pré-moderno é,

(66) Rabaté, *ob. cit.*, pp. 221-222.

(67) Para um tratamento do "especulativo" no contemporâneo, Cf. Mark C. Taylor/ Esa Saarinen, *Imagologies. Media Philosophy*, Londres, Routledge, 1994.

simultaneamente, espiritualizado e secular. Nesta crítica está o fulcro do diferendo. Marx precisa absolutamente de garantir uma divisão nítida entre "real" e "irreal", entre "real" e "ideologia", única forma de escapar à crítica stirneriana que vê em todas as categorias um efeito "espectral" de um aparelho de potencia e de hierarquia. A vitória está assegurada, ficando Stirner reduzido à fantasmagoria pura de uma "consciência falsa" (68).

Para Marx tudo remete, portanto, para uma má "ontologia", de cuja refutação depende a reinstauração da fractura entre "real" e "imaginário" (ou ideológico), que, justamente, tinha sido abalada no século XIX. Marx venceu historicamente, o que não impediu que vinte anos depois, em *O Capital*, a fantasmagoria retornasse, agora na análise do fetichismo da mercadoria, mostrando a imensa fragilidade dos seus esforços para escorar essa divisão. A redução do "espectral" a um efeito de "consciência" falsa, a uma "ideologia", impede-o de ver os efeitos disruptores que o "eidos" tem sobre o *logos* no momento em que a técnica se liberta. Na sua derrota Stirner dá a chave de todo o marxismo e da sua falha interna: só existe "encantamento", "fetichismo", etc., porque há "alucinação". E uma questão política, e não científica.

Este debate seguiu vias escusas, passando por Nietzsche, Benjamin, Adorno e alguns outros. Reacende-se outra vez, não tanto por influência dos *Spectres de Marx* de Derrida, e da sua desconstrução da "hantologie", mas como efeito do percurso fatal que levou da "imagem" fotográfica ao cinema, da imagem "parada" à sua anima-

(68) **Sobre esta questão diz Rabaté: "[...] Stirner écrit, il fait oeuvre afin de prôner la jouissance de la vie perçue comme auto-délectation du Moi. Tout est Spectre, sauf Moi, qui suis Tout et Rien à la fois, qui introduis le néant dans le monde: 'je baserais donc ma cause sur Moi: aussi bien que Dieu, je suis la négation de tout le reste, je suis pour moi tout, je suis unique'. Position littéralement inexpugnable, sauf à convaincre le Moi qu'il n'est qu'un spectre de plus. Ce que tentent de faire, non sans succès, Marx et Engels. Une autre voie serait celle que suit Mallarmé lorsqu'il décide de méditer presque exclusivement sur le travail d'écriture nécessaire pour simplement donner corps a cette "cause", pour instruire ce "procès" du Moi. Que Mallarmé ait finalement cru en un Livre qui condenserait le rite et le culte collectifs confirme l'inévitable réinscription dans le social de cette écriture dès lors qu'elle vise à quelque portée" (ob. cit., p. 223).**

ção, conferindo "alma" ao que parecia inanimado, deixando numa pura receptividade os corpos sem alma, reduzidos a "matéria". Efeito paradoxal da culminação do dispositivo óptico. O nosso século foi o século da animação, começando marcado por Walt Disney, cujas frases "emotivas" procuravam dar "vida" à imagem-qualquer, a imagem-Quasimodo, e encerrou com Georges Lucas, e a sua "ameaça fantasma", cujas imagens exibem um *swylus* de sangue, para se distinguir, para formarem um "tipo". Tudo terminando nos videogames e na resposta em tempo real que exige uma "motion capture" para se concretizar. Se a imagem fotográfica capturava um "espectro" do corpo, as novas imagens procuram captar, ou capturar, as mais ínfimas subtilidades do movimento humano. O registo ou gravação através da "motion capture" mostra que está em causa outra coisa, o dinamismo ocidental, o facto de que todo o controlo é um controlo sobre o movimento, mesmo que este ocorra no espaço comprimido de um "entre", de algo que vai do corporal ao incorporai.

Cem anos volvidos, a realidade virtual opera a fusão do que tinha ficado disperso, centrando-se metafisicamente sobre o invisível, porque agora a questão essencial é a da presença e da ausência, a da matéria ou da imagem/informação. É isto que explica o surgimento de categorias como virtual, hiperreal, simulacro, mediação, etc. Mais do que uma evolução, opera-se uma outra anamorfose da mesma fractura metafísica. Para a analisarmos parece essencial recorrer ao problema da fantasmagoria e do espectral, como forma de apreensão das linhas de longa continuidade que estão aqui em causa. O invisível funda-se agora como virtual, isto é, como ainda não visível.

Parece ser essa a forma do "espectral" actual: o seu incessante retorno, sem poder desaparecer, uma e outra vez regressando ao "arquivo" de onde veio, num processo repetitivo e fatal. Processo com que se confronta Kafka, numa carta a Felice Bauer (de 1922), pouco antes de esta interromper o noivado: "How on earth did anyone get the idea that people can communicate with one another by letter! Of a distant person one can think, and of a person who is near one can catch hold - all else goes beyond human strength. Writing letters, however, means to denude oneself before the ghosts, something for which they greedily wait. Written kisses don't reach their destination, rather they are drunk on the way by the ghosts. It is on this ample nourishment that they multiply so enormously. Humanity senses this

and fights against it and in order to eliminate as far as possible the ghostly element between people and to create natural communication, the peace of souls, it has invented the railway, the motorcar, the aeroplane. But it's no longer any good, these are evidently inventions made at the moment of crashing. The opposing side is so much calmer and stronger; after the postal service it has invented the telegraph, the telephone, the radiograph. The ghosts won't starve, but we will perish" (69). Apesar da nostalgia que tingue estas frases, Kafka redescobre a velha lição stirneriana. A vontade de caçar-fantasmas apenas os multiplica, efeito das máquinas, mas também das teorias, nomeadamente pelo seu programa de "abolição" do espectral e, em geral, pela vontade de acabar com o duplo, a divisão, o *polemos*. Através dessa vontade, diz belamente Kafka: "The ghosts won't starve, but we will perish". Não se trata de "aceitá-los" ou de "refutá-los", mas de encontrar outras figuras, que só surgirão em luta "corpo a corpo" com o espectral.

(69) Cit. Kittler, *ob. cit.*, pp. 225-226.