

Pulsões de luzes tênues: fantasmas e fantasmagorias assombram o presente¹

Maicon Barbosa²
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Esse artigo visa pensar uma relação com o imaginário dos fantasmas como possibilidade de interrogação ao presente, por meio de luminosidades que podem assombrar formas imperativas de visibilidade contemporâneas. O texto aborda a concepção de fantasmagoria em Walter Benjamin e volta-se a invenções técnicas como a fotografia de fantasmas que emergiu no século XIX, para apontar uma potência estética e política do imaginário dos fantasmas como “sobrevivências” engendradas sócio-historicamente. O texto aborda a concepção de espectro em Derrida e problematiza a redução da noção de fantasma a um sentido individualista e psicologizante. As luzes tênues dos fantasmas podem assombrar e interrogar tanto um desencantamento que nos enclausura em um tempo ininterrupto da hiperconectividade, como a feitiçaria do capitalismo contemporâneo que captura inclusive capacidades de pensar e de sentir.

Palavras-chave: fantasmagoria; fantasma; fotografia; história do presente; imagem.

BARBOSA, Maicon. **Pulsões de luzes tênues: fantasmas e fantasmagorias assombram o presente.** *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 10 (24): 81-96, setembro a dezembro de 2023. ISSN: 2358-5587

¹ Esse artigo foi escrito a partir de uma pesquisa de doutorado que resultou na tese intitulada *Espectros da imagem, remontagens da história: uma escrita do cinema como interrogação ao presente*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, em 2016, sob a orientação do Prof. Dr. Luis Antonio Baptista. A pesquisa foi realizada com bolsa Capes. O doutorado-sanduíche no Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle [Paris III] contou com bolsa Faperj.

² Professor Adjunto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, vinculado à Faculdade de Educação, e doutor em Psicologia [Estudos da Subjetividade] pela Universidade Federal Fluminense.

Pulsations of faint lights: ghosts and phantasmagorias haunt the present

Abstract: This article aims to think a relationship with the imaginary of ghosts as a possibility of interrogation to the present, through luminosities that can haunt imperative forms of contemporary visibility. The text addresses the conception of phantasmagoria in Walter Benjamin and turns to technical inventions such as the photography of ghosts that emerged in the nineteenth century, to point out an aesthetic and political potency of the imaginary of ghosts as “survivals” engendered socio-historically. The text addresses the conception of spectre in Derrida and problematizes the reduction of the notion of ghost to an individualistic and psychologizing sense. The faint lights of ghosts can haunt and interrogate both a disenchantment that encases us in an uninterrupted time of hyperconnectivity, and the sorcery of contemporary capitalism that captures even capacities to think and feel.

Keywords: phantasmagoria; ghost; photography; history of the present; image.

Pulsaciones de luces tenues: fantasmas y fantasmagorías rondan el presente

Resumen: Este artículo pretende pensar una relación con el imaginario de los fantasmas como posibilidad de interrogación al presente, a través de luminosidades que pueden acechar formas imperativas de visibilidad contemporánea. El texto aborda la concepción de fantasmagoría de Walter Benjamin y recurre a invenciones técnicas como la fotografía de fantasmas surgida en el siglo XIX, para señalar una potencia estética y política del imaginario de fantasmas como “supervivências” engendradas socio-históricamente. El texto aborda la concepción del espectro en Derrida y problematiza la reducción de la noción de fantasma a un sentido individualista y psicologizante. Las tenues luces de los fantasmas pueden acechar e interrogar tanto a un desencanto que nos encierra en un tiempo ininterrumpido de hiperconectividad, como a la hechicería del capitalismo contemporáneo que captura incluso las capacidades de pensar y sentir.

Palabras clave: fantasmagoría; fantasma; fotografía; historia del presente; imagen.

No final do século XVIII, em Paris, fantasmas transparentes arrepiavam o público em meio à escuridão em salas de espetáculos de ilusionismo. Étienne-Gaspard Robert – mais conhecido como Robertson – usava uma combinação de projeções de lanternas mágicas e muitos outros truques de ilusionistas de palco para povoar a penumbra com fantasmas assombrados que fascinavam a plateia. Apesar de apresentar-se como um físico-filósofo e de explicar cientificamente os processos pelos quais seus espectros eram fabricados, os fantasmas de Robertson assombravam seus espectadores, deixando-os em estado de estremecimento (GUNNING, 1995). A revelação dos procedimentos técnicos de produção dessas imagens espectrais não as tornou menos fascinantes. Com essas imagens de espessura rarefeita, que deslizavam pela escuridão diante do público, um paradoxo aparece: a técnica científica coexiste com os efeitos de magia, e em determinados casos, colabora para que os fenômenos fantásticos intensifiquem seus efeitos.

A lanterna mágica da Fantasmagoria, com suas imagens intensamente iluminadas que pareciam mover-se e flutuar no ar, descobriu a fissura entre o ceticismo e a crença como um novo campo de fascinação [...]. Os fornecedores de ilusões mágicas aprenderam que atribuir seus truques a explicáveis processos científicos não os tornava menos assombrosos, pois a ilusão visual ainda aparecia diante do espectador, por mais desmistificada pelo conhecimento racional que ela tenha sido. (GUNNING, 1995: 471, tradução livre)³

O artifício da superposição de imagens apareceu na fotografia a partir de uma série de pequenos acidentes, na maioria das vezes experienciados por fotógrafos anônimos que começavam a manipular as primeiras câmeras ou daguerreótipos: esquecendo-se de trocar a placa fotográfica já impressionada – que era usada antes da invenção do filme fotográfico – em uma câmera, acidentalmente uma segunda imagem era impressionada na mesma placa. No momento da revelação era possível ver essas duas imagens, sobreimpressas e misturadas uma à outra. Em outros casos, a mancha de uma fotografia anterior em uma placa de metal reutilizada, produzia a aparição de uma segunda imagem sobre a imagem que havia sido capturada mais recentemente. Esses acidentes continuaram acontecendo quando as placas de vidro, cobertas por colódio úmido, tornaram-se as mais usadas devido à maior qualidade na definição das imagens, a despeito de toda a parafernália necessária para usá-las: as placas eram frágeis e pesadas, e não era fácil aplicar o colódio sobre elas em um ambiente escuro e revelá-las ainda molhadas após expostas à luz (LAROUSSE, 2001). Além disso, havia a inconveniente necessidade de transportar os produtos químicos, o pesado aparelho fotográfico e muitas tralhas para a precária instalação de um pequeno quarto escuro onde ocorria

³ Texto original: “The magic lantern of the Fantasmagoria, with its powerfully illuminated images which seemed to move and float in mid-air, discovered the fissure between skepticism and belief as a new realm of fascination [...] The purveyors of magical illusions learned that attributing their tricks to explainable scientific processes did not make them any less astounding, because the visual illusion still loomed before the viewer, however demystified by rational knowledge it might be”.

a preparação e a revelação das placas. Nesse momento, era frequente a reutilização de placas de vidro, e algumas delas, apesar de terem sido limpas, guardavam resíduos das imagens anteriores. Quando usadas outra vez, no momento da revelação, algumas dessas placas reaproveitadas mostravam, sobre a imagem que acabara de ser captada, os resquícios, às vezes extremamente nítidos, de imagens passadas. Esses erros, assim como muitos outros – que se repetiam incansavelmente na penumbra dos quartos de revelação das placas fotográficas – abriram um vasto campo de possibilidades para a manipulação da imagem fotográfica (CHÉROUX, 2003).

A existência dos erros nas experimentações com a fotografia produziu dificuldades de muitos tipos, mas, como afirma Clément Chéroux (2003), é justamente por terem criado problemas inéditos que essas “falhas” interessam. Em seu livro *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*, Chéroux (2003) propõe-se a escrever uma história dos erros na fotografia, e os analisa como importantes experiências de conhecimento que só se tornaram possíveis por meio dessas fotografias defeituosas, quase sempre descartadas por fotógrafos amadores e profissionais. O título desse livro é um neologismo criado a partir das palavras *faute* – que poderia ser traduzida como falha, erro – e *graphie*, de *photographie* em francês. Resultado dessa justaposição de palavras, o termo *fautographie* – que dificilmente teria uma tradução equivalente em português por conta do jogo de semelhança fonética com a palavra *photographie* na língua francesa – é usado para evidenciar o sentido de uma fotografia falha, feita por erros. Essas falhas, que se multiplicaram a partir da disseminação da fotografia, são pequenos acontecimentos, aparentemente desimportantes, mas que são nodais para entendermos os movimentos e paradas da própria história da imagem fotográfica.

Os pequenos acidentes que aconteciam com frequência nas fotografias e que faziam surgir resquícios de imagens superpostas às imagens recém-impressionadas, suscitaram reações bem diferentes: alguns consideravam essas imagens estranhas como simples erros técnicos na operação fotográfica, enquanto outros viram nessas fotografias uma presença visível dos espectros.

Esse artigo visa pensar uma relação com o imaginário dos fantasmas – produzido sócio-historicamente – como possibilidade de problematização do presente. Trata-se de pensar imagens espectrais que retornam do passado, como modos de assombrar o presente, que emitem outras luminosidades contra as múltiplas capturas operadas pelos regimes de luz e pelas formas de visibilidade no capitalismo contemporâneo, como conjunção de técnicas, estéticas e políticas.

Fantasmagorias: luminosidades agonísticas

No século XIX, as fantasmagorias passaram a ser associadas por Marx ao fetichismo da mercadoria no capitalismo. Nesse sentido, Marx (2013: 206-207) pensa a fantasmagoria como uma forma de mistificação própria do capitalismo que oculta os vestígios do trabalho de produção das mercadorias constituindo uma percepção ilusória de relação entre as próprias coisas, como se não houvesse um conjunto de relações sociais e formas de divisão e exploração do trabalho entre humanos que possibilita o aparecimento dos objetos como produção histórica.

A concepção de fantasmagoria aparece na obra de Walter Benjamin de modo paradoxal, sobretudo em *Passagens*, e mais especificamente no texto “Paris, capital do século XIX”, de 1939. Ao usar a noção de fantasmagoria, Benjamin (2006a) põe em análise uma dimensão do capitalismo que funciona por meio dos fetichismos da mercadoria, em um sentido que reverbera o uso do termo em *O*

Capital, de Marx. Autores como Rolf Tiedemann (2006) afirmam que a noção de fantasmagoria usada por Benjamin seria idêntica àquilo que Marx chamou de fetichismo da mercadoria. Por outro lado, Jaeho Kang (2009) considera que o conceito de fantasmagoria em Benjamin não é uma simples repetição da concepção de Marx, pois abre um campo de outros problemas ao conceber a cultura da sociedade produtora de mercadoria como uma fantasmagoria.

Nossa pesquisa procura mostrar como [...] as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram em um universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias. (BENJAMIN, 2006a: 54)

Margaret Cohen (1989) considera que a noção de fantasmagoria é paradoxal no pensamento de Benjamin, pois comporta também uma perspectiva crítica, que carrega a possibilidade de invenção de outra luminosidade. Cohen (1989) destaca que em “Paris, capital do século XIX”, de 1939, a escrita de Benjamin sobre a “última fantasmagoria” – em alusão a *L’Éternité par les astres*, de Blanqui – lança uma crítica não iluminista que recusa a tarefa de iluminação racional. Essa luminosidade da “última fantasmagoria” rejeita a missão iluminista de reestabelecer a “percepção natural”, supostamente desmistificada, diante das ilusões que distorceriam o real com as imagens de fantasmagorias (COHEN, 1989). Nesse sentido, Benjamin concebe uma crítica como encantamento que não recai na mistificação, ao usar as imagens fantasmagóricas de modo agonístico, fazendo-as se chocar contra as fantasmagorias da sociedade produtora de mercadorias.

Durante a Comuna, Blanqui foi mantido preso no forte do Taureau. Foi ali que escreveu sua *Eternité par les Astres*. Esse livro completa a constelação das fantasmagorias do século com uma última fantasmagoria, de caráter cósmico, que implicitamente compreende a crítica mais acerba a todas as outras. (BENJAMIN, 2006a: 66)

Olgaria Matos (2006) também indica que de modo diferente em relação à versão de 1935 de “Paris, capital do século XIX”, o texto de 1939 atribui às próprias fantasmagorias – vinculadas diretamente às novas tecnologias visuais do século XIX – uma potência de desmitificação das fantasmagorias fetichistas produzidas e disseminadas no capitalismo. Mais do que procurar uma luz racionalista, que consideraria as tecnologias da imagem, incluindo as fantasmagorias, como produções ideológicas que distorcem a percepção natural da realidade, Benjamin propõe um uso dessas luminosidades bruxuleantes, artificiais, inventadas com artifícios técnicos variados – e que também servem ao capitalismo –, para fazer ver alguns dos próprios dispositivos imagéticos técnico-políticos que põem a feitiçaria capitalista em operação. E com isso, não se trata nem de um deslumbramento com as técnicas de projeção da imagem – como um enaltecimento salvacionista às tecnologias imagéticas no seio do capitalismo –, nem de um retorno a uma crítica racionalista e iluminista que visava dissipar as ilusões que distorcem a verdadeira apreensão da realidade. Nesse sentido, podemos pensar que Benjamin propõe um outro uso das imagens fantasmagóricas para fazer ver as próprias fantasmagorias do capitalismo. No texto de 1939, Benjamin (2006a) menciona em um lampejo esse uso das fantasmagorias em um sentido crítico, ao citar o livro de Blanqui. Mas, podemos pensar que Benjamin faz funcionar sua aposta em fantasmagorias críticas em outros textos, ao tomar a fotografia, a montagem e a iluminação profana surrealista como possibilidades de fazer ver, de mostrar, como modo de pensamento atento à produção de encantos e desencantos. Trata-se de uma crítica da imagética capitalista pelo uso das próprias

imagens, como em sua proposição acerca do cinema, tomado como possibilidade de nos fazer “vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência” (BENJAMIN, 1994: 189). Essa concepção de fantasmagoria crítica na obra de Benjamin tornar visível paradoxos presente nas imagens fantasmagóricas, tanto como conjunto heterogêneo de técnicas que produzem fantasmas, quanto como configuração estética e política que constitui a modernidade e o próprio capitalismo.

Jonathan Crary (2014) afirma que o capitalismo contemporâneo é constituído por uma forma de temporalidade que funciona sob o signo da hiperconectividade, que tende a funcionar ininterruptamente vinte quatro horas por dia, sete dias por semana. Para o autor estadunidense, essa forma “desencantada” de temporalidade que enclausura o presente, é constituída por um regime de luzes – estético, técnico e político – que visa a dissolução de outras luminosidades, como as sombras e os fantasmas. “Um mundo 24/7 é desencantado, sem sombras nem obscuridade ou temporalidades alternativas. É um mundo idêntico a si mesmo, um mundo com o mais superficial dos passados, e por isso sem espectros” (CRARY, 2014: 19). O capitalismo contemporâneo inventa modos de captura que pretendem uniformizar as temporalidades e as luminosidades, ao criar condições estéticas, políticas e tecnológicas que tentam impossibilitar o aparecimento de espectros de tempos idos, “a intrusão ou irrupção no presente por algo que está fora do tempo e pelos fantasmas do que não foi descartado pela modernidade, de vítimas que não serão esquecidas, da emancipação não realizada” (CRARY, 2014: 19).

Se por um lado a face desencantada do capitalismo mina as aparições de fantasmas que aturdem o tempo linear do progresso, por outro, as forças capitalísticas apresentam-se como feitiçarias que nos capturam e nos tornam impotentes, ao conjugar escravização, subjugação e uma servidão sem precedentes de corpos supostamente livres. Isabelle Stengers e Philippe Pignarre (2007: 59) afirmam que o capitalismo é uma feitiçaria, e não se trata de uma metáfora, pois, em uma perspectiva pragmática, pensam o capitalismo como um “sistema feitiçeiro sem feitiçeiros [...] um sistema operando em um mundo que considera a feitiçaria como ‘simples crença’, uma superstição e, portanto, não necessita de nenhum meio adequado de proteção”⁴. O capitalismo produz encantamentos e desencantamentos que coexistem: a urgência é elaborar modos de quebrar o feitiço, talvez com outros feitiços, e usar fantasmagorias críticas em combate às variadas formas de fantasmagorias mistificadoras, associadas ao culto permanente e culpabilizador que constitui o capitalismo com religião, como nos diz Benjamin (2013).

Fantasmas fotográficos

Poucos anos após a invenção da fotografia, o fotógrafo amador William Mumler começou a vender um tipo curioso de imagem: as fotografias de espíritos. Em 1861, na cidade de Boston, nos Estados Unidos, enquanto estava sozinho em um estúdio, Mumler tirou uma foto de si mesmo e no momento da revelação da fotografia uma outra imagem apareceu junto a sua figura: Mumler disse que se tratava da imagem de um fantasma, seu primo que havia falecido doze anos antes. Esse acontecimento é conhecido como o início da fotografia de espíritos, que logo se tornou uma prática frequente também na Inglaterra e na

⁴ Texto original: “un système sorcier sans sorciers [...] un système opérant dans un monde qui juge que la sorcellerie n'est qu'une «simple croyance», une superstition et ne nécessite donc aucun moyen adéquat de protection”.

França, em um momento cujas teorias espíritas ganhavam força e visibilidade. Alguns meses depois, Mumler mudou-se para Nova Iorque e estabeleceu uma bem-sucedida comercialização de fotografias de espíritos. A possibilidade de ver a imagem dos mortos em uma fotografia atraiu muita gente, num momento em que a Guerra Civil provocou uma extrema matança nos Estados Unidos. A suposta capacidade de captar os espectros invisíveis ao olho humano através da fotografia era propagada por muitos lugares, e obviamente, tornou-se uma fonte de lucros.

Em 1869, Mumler foi processado por fraude, mas naquele momento não foi provado que o fotógrafo usava truques para a produção de imagens de fantasmas. Na época, o *British Journal of Photography* publicou um texto sugerindo que os fenômenos espectrais nas fotografias de Mumler eram manchas indeléveis nas placas de vidro usadas para capturar a imagem na câmera (KAPLAN, 2008).

Apesar das inúmeras acusações de farsa, a fotografia de fantasmas continuou atrativa pelo menos até o início do século XX. Pela manipulação das placas fotográficas, uma incrível quantidade de espectros ganhou vida. Os mortos voltaram nas fotografias e isso assombrava e atraía as pessoas, independentemente dos truques usados para a fabricação desses vultos que apareciam transparentes. Essa relação entre o uso da técnica de superposição e o aparecimento dos fantasmas encontra-se também no cinema, e desde os primeiros filmes até obras audiovisuais recentes, fantasmas aparecem transparentes, superpostos a outras imagens.

Alguns anos antes das fotografias assombradas de Mumler, o escocês David Brewster publicou, em 1856, um livro sobre o estereoscópio – *Stereoscope: its history, theory, and construction* – em que descreveu como era possível criar imagens de fantasmas, com a aparência transparente, como “ar rarefeito” sobre figuras sólidas, a partir de superposições de imagens. Diferentemente dos fantasmas das fotografias de espíritos, os fantasmas de Brewster, criados a partir da utilização do estereoscópio⁵, tinham um ar cômico. Com o lançamento da série *The ghost in the stereoscope*, pela *The London Stereoscopic Company*, esses fantasmas burlescos tornaram-se populares na Inglaterra da segunda metade do século XIX (BREWSTER, 1856).

Essa tensão entre o riso e o misticismo, entre o humor e crença espírita, coloca os fantasmas fotográficos em um estranho jogo: ora eles mostravam uma face sobrenatural e assustadora – funcionando como possível prova da existência da vida após a morte –, ora revelavam um rosto grotesco, que fazia parte do imaginário cômico dos espetáculos de variedades. As imagens superpostas produziram esses variados espectros que desdobraram sentidos divergentes: de meros acidentes de manipulação técnica, as imagens transparentes superpostas passam a ser usadas na fabricação de fantasmas de entretenimento e na produção de espectros mais soturnos que eram exibidos como prova da existência dos espíritos dos mortos na fotografia.

O fotógrafo francês Édouard Isidore Buguet, que também fazia fotos de fantasmas e ficou bastante conhecido em Paris nos anos 1870, foi processado por fraude como Mumler, e foi condenado, reconhecendo que usava superposições para a produção de fantasmas. Depois da condenação, Buguet tornou-se um fotógrafo prestidigitador que passou a usar as imagens de fantasmas de maneira cômica, deixando de associá-las ao espiritismo (CHÉROUX, 2004). O caso Bu-

⁵ O estereoscópio é um instrumento óptico binocular por meio do qual temos a impressão de que as duas imagens planas apresentadas ganham relevo e perspectiva, aparecendo em três dimensões.

guet mostra essa ambiguidade da relação com os fantasmas fabricados na fotografia: sem abandonar as imagens de espectros o fotógrafo de espíritos, condenado por fraude, torna-se declaradamente um fotógrafo ilusionista.

A superposição das imagens questiona a suposta vocação da fotografia para representar o mundo tal qual ele apresenta-se para a lente da câmera. Apenas alguns anos depois da disseminação da técnica fotográfica e das primeiras câmeras – os daguerreótipos –, esse artifício era usado para alterar ou criar o real. A missão prevista para a fotografia, que representaria o mundo como ele realmente é, entra em crise logo nos primeiros passos dessa técnica de produção imagética. Os artifícios de superposição da imagem, entre outros, colocaram em questão essa vocação representativa que muitos esperavam e ainda esperam da fotografia.

A fotografia de espectros também aparece no Brasil, na virada do século XIX para o século XX, e na imensa maioria dos casos ela liga-se intimamente às práticas do Espiritismo. O fotógrafo Militão de Azevedo – que é considerado o primeiro, no Brasil, a fazer fotografias de estúdio em que aparecem fantasmas – e o maestro italiano, radicado em Belém do Pará, Ettore Bosio, produziram imagens de espectros transparentes que se superpunham a outras imagens presentes nas fotografias (RAMIRO, 2008). Como exceção das imagens fabricadas por Militão de Azevedo, as experiências de fotografias de espectros produzidas no Brasil nesse momento tornaram-se meio de propagação do Espiritismo e dos fenômenos conhecidos com “paranormais” (RAMIRO, 2008). Não é possível afirmar que esses fotógrafos usavam o artifício da superposição de imagens para produzir espectros, mas há inúmeras semelhanças estéticas entre essas fotografias e as imagens de William Mumler, Édouard Isidore Buguet e David Brewster: como os fantasmas norte-americanos, franceses e ingleses que figuraram nos clichês dos três fotógrafos mencionados, os espectros brasileiros – guardadas as diferenças – também apresentavam corpos rarefeitos, diáfanos, que eram atravessados pela luz e que apareciam superpostos a outras imagens de pessoas e objetos.

A fotografia mortuária, prática que começou na Europa, logo depois da invenção do daguerreótipo no século XIX, também se tornou muito comum no Brasil, principalmente do início a meados do século XX. Apesar de haver alguma persistência, no presente, desse tipo de fotografia no Brasil, as fotografias mortuárias foram desaparecendo gradualmente a partir da segunda metade do século XX (KOURY, 2006).

No princípio da fotografia mortuária, muitas vezes o fotógrafo criava condições estéticas para dar ao falecido a aparência de alguém tomado por um sono profundo, sobretudo nos retratos pós-morte de crianças. Depois, a fotografia mortuária começou a incluir em seus enquadramentos arranjos florais e as poses variadas de membros da família com a pessoa morta (RAMIRO, 2008: 35).

Para pensar algumas ficções fotográficas na iconografia do século XIX, Philippe Dubois (1993) nos diz que é necessário considerarmos as histórias presentes em inúmeros lugares do mundo sobre o suposto roubo da alma pela fotografia; histórias que incitaram temores e tremores diante da câmera, e que fizeram com que muitas pessoas recusassem explicitamente o ato de deixar-se fotografar.

Essa crença está longe de ser simplesmente a das sociedades tradicionais, ditas “primitivas”. Seria antes o que há de mais primário, ou seja, de mais essencial à fotografia. O que faz da fotografia um verdadeiro processo de “fantasmização” dos corpos. (DUBOIS, 1993: 222)

E nesse sentido, a pose para a fotografia é o gesto privilegiado dessa “fantasmização” do corpo diante da câmera. Sobretudo nas fotografias feitas em estúdio

– prática que já foi muito mais frequente do que hoje –, o tempo de espera do corpo que faz pose diante do aparelho é o momento de emergência dos espectros, tanto no imaginário daquele que se expõe, que emite sua luz para a lente que a captura, como nas manipulações técnicas dos aparatos fotográficos. A fotografia mortuária leva essa questão do aparecimento dos espectros ao limite: ao ser fotografado, o corpo falecido entrega-se a uma espera inexorável, indeterminada. Desse tempo dilatado nascem espectros de toda sorte – imaginários e artificiosos –, o corpo encontra sua “fantasmização” diante da máquina que capta e fabrica imagens.

A questão da pose nesse caso [no retrato mortuário] aparece de maneira ainda mais nítida: a espera, a expectativa aí são absolutas; o repouso é eterno. E os fantasmas estão ali, evidentes. É até possível ler essas fotografias de corpos estendidos em seu leito de morte como encenações pela luz e pelo cenário da ‘fantasmização’. Tudo está nelas: contraluz, nimbo, aureola, aura, véu, lençol, brancura, etc. (DUBOIS, 1993: 231)

Espectros que rondam o presente

Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida (1994a) propõe-se a pensar tanto o espectro de Marx como um espectro do comunismo que ronda o presente – que não cessa de retornar –, como também os espectros que apareciam ao próprio Marx. Interessando-se pelo modo como Marx lia Shakespeare, Derrida convoca a espectralidade de Hamlet para operar seu ensaio, para pensar os espectros de Marx que reaparecem no nosso tempo e aqueles que assombravam o próprio pensador alemão por toda parte no século XIX. A partir da frase de Shakespeare *The time is out of joint* – “o tempo está fora dos gonzos” – com todas as suas dificuldades e quase impossibilidades de tradução, Derrida nos diz que a espectralidade carrega um tempo deslocado, sem junção garantida ou conjunção determinável, um tempo fora dos gonzos, fora dos eixos. Mas, esse tempo fora da junção não é uma simples disjunção como negação, pois o espectro faz fracassar a dualidade entre conjunção e disjunção (DERRIDA, 1994a: 34-5). O espectro arrasta consigo um tempo que não está preso aos pontos fixos – como as dobradiças de uma porta –, que permitem as aberturas e fechamentos, mas que também limitam e preservam o modo de movimento do tempo.

Antes de saber se se pode fazer a diferença entre o espectro do passado e o do futuro, do presente passado e do presente futuro, é preciso, talvez, se perguntar se o *efeito de espectralidade* não consiste em frustrar essa oposição, até mesmo essa dialética, entre a presença efetiva e seu outro. (DERRIDA, 1994a: 60, grifos do autor)

A espectralidade arruína o tempo cronológico, deteriora a linearidade dos pontos geométricos dos relógios e calendários: em seu regresso, o fantasma penetra as oposições cronológicas entre presente, passado e futuro para dissolvê-las, atravessa as paredes que as separam, para nos mostrar que o tempo é mais do que um conjunto de pontos de parada bem delimitados e contínuos.

O espectro distingue-se do ícone e do *phantasma* platônicos: não se trata de um simulacro como cópia malfeita da realidade. Para Derrida (1994b), a espectralidade, que não é propriamente inteligível, recusa as oposições metafísicas de toda sorte que constituíram grande parte da história da filosofia e do próprio pensamento ocidental. O espectro é aquilo que aparece por uma repetição, ele traz o tempo do regresso ao presente, e sempre vem de um outro tempo, retornando. Para designar os fantasmas, as palavras e os sentidos variam a depender da língua

usada. Há uma palavra, em francês, que assinala esse gesto espectral do retorno, o termo *revenant* – em português, seria algo semelhante a “retornante”⁶ – que marca o movimento de regresso do espectro. Apesar de dispormos de muitos termos em português que nomeiam os fantasmas de diferentes formas – assombração, espectro, visagem, aparição –, nenhum deles salienta diretamente o movimento de retorno. “um espectro é sempre um retornante. Não tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*” (DERRIDA, 1994a: 60, grifos do autor). É o gesto insistente de retornar que marca o tempo dos espectros, como uma espécie de volta e revolta que assombra o presente. Mas, a temporalidade do regresso não se confunde com um tempo circular: o que retorna com a aparição dos espectros é sempre um intempestivo, “um tempo fora dos gonzos”, como diz Shakespeare em Hamlet. O espectro que retorna carrega essa abertura do tempo, desloca o presente com o assombro de uma imagem retornante.

Derrida nos diz que a experiência dos fantasmas não necessariamente está ligada, com exclusividade, ao passado histórico, pois, os espectros ganharam outros tons e intensidades por meio de invenções técnicas como o cinema, a televisão e o telefone. “O cinema é uma arte do fantasma, quer dizer que ele não é nem imagem nem percepção. Ele não é como a fotografia ou como a pintura”⁷ (DERRIDA, 1987: 68). Essa ambígua afirmação – que sustenta estranhamente que o cinema não é imagem – também inscreve os fantasmas nas invenções técnicas da modernidade, sobretudo, no cinema. Nesse sentido, fica mais evidente ainda a articulação entre espectralidade e as tecnologias da imagem se pensarmos na técnica fotográfica e cinematográfica de superposição como uma intensificação da fabricação de espectros transparentes de muitos tipos, que povoam densamente nosso imaginário desde as primeiras manchas fantasmas feitas acidentalmente nas chapas fotográficas em meados do século XIX.

A partir da obra de Aby Warburg, Didi-Huberman (2013) pensa a “sobrevivência” [*nachleben*] como o ressurgimento de um fantasma saído de camadas de soterramento temporal, sobrevivência de um espectro que não fora totalmente aniquilado pelas violências do esquecimento. A sobrevivência no pensamento de Warburg seria uma imagem que apesar das subseqüentes devastações às quais foi submetida, insiste em reaparecer, como um fantasma.

É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou intempestivo (DIDI-HUBERMAN, 2013: 29).

No entanto, esse fantasma que retorna não é uma mera imagem congelada daquilo que morreu, cristalizada no instante de sua morte. Esse fantasma, retorno transtornado de uma imagem que não sumiu de uma vez por todas, reaparece desfigurado, deformado, carregando as marcas do próprio desaparecimento. O fantasma sobrevém como uma imagem forjada nas fricções da história, que mesmo deformada insiste em reaparecer e assombra o presente, desassossegando-o. A imagem que volta, aparece como uma assombração que assusta o curso das coisas, fazendo com que blocos de tempos passados golpeiem nossa carne de agora, sem avisar. Esse retorno da sobrevivência [*nachleben*], dos fragmentos de imagem transfigurados pelo seu próprio desaparecimento, a aparição dos fantasmas desassossegados forjados nas tramas de um tempo descontínuo,

⁶ “Retornante” é a tradução que Anamaria Skinner faz do termo *revenant* em algumas passagens do livro de Derrida, mas, a tradução mais usada para essa palavra é “aparição”.

⁷ Texto original: “Le cinéma est un art du fantôme, c’est-à-dire qu’il n’est ni image ni perception. Il n’est pas comme la photographie ou comme la peinture”.

assombra o presente e, em alguma medida, faz estremecer a pretensão de domesticar as turbulências da história. Mais do que preannunciar um tempo da vida eterna, esses fantasmas vêm nos lembrar, justamente, da morte incessante das coisas, do desaparecimento de corpos e gestos.

Essas imagens aparecem-nos como um intrincado de restos vitais, resquícios de outros tempos, refugos de gestos de outrora que se abrem às urgências de agora. Mas, como esses restos de tempos idos voltam? O retorno insistente desses traços imagéticos não é espontâneo ou natural: a imagem que volta, que sobrevive com seu *pathos*, só pode voltar, pois no presente algo a atrai. Certas forças do agora puxam a imagem sobrevivente, compõem-se com ela, e dão ensejo para que o *pathos* esquecido regresse uma vez mais. Certas ruínas não se destroem por absoluto, um resto sobra, insiste, torna-se espectro.

O espectro é aquilo que revolta do sono do mundo e lança sombras no presente, fazendo-nos lembrar que o próprio agora não está encarcerado numa célula temporal ensimesmada e incorruptível. Essa potência espectral da imagem, turva a ordeira organização cronológica do tempo; esses vultos fazem ecoar sussurros, arrepiam a epiderme dos corpos e dizem implacavelmente, com uma voz dilacerada, que o presente não é a simples sucessão do passado ou eterna esperança de futuro. Mas, por que evocar esses fantasmas, essas imagens que, no nosso mundo, carregam o peso dos mitos judaico-cristãos e que facilmente são associadas às crenças do Espiritismo? Apesar de apostarmos na historicidade do imaginário dos espectros, seria muita ingenuidade acreditar que é possível determinar o lugar e o momento de seu surgimento. Mas, há registros desse imaginário dos espectros no ocidente desde a Grécia antiga, como no livro XI da Odisseia, do fim do século VIII A.C., em que Ulisses vê os fantasmas dos guerreiros mortos na guerra de Troia (HOMERO, 2011). Do mundo grego antigo, em relação ao ocidente, encontramos registros desse imaginário na Idade Média (SCHMITT, 1994), e posteriormente na literatura anglo-saxônica, sobretudo nas histórias de fantasmas, que, da dramaturgia de Shakespeare aos contos e romances de Charles Dickens, abriram uma fenda incontornável de onde emanaram legiões de espectros (GORSE, 2003).

Importa assinalar que o imaginário dos fantasmas não é uma invenção ocidental, pois em outras culturas e geografias os fantasmas aparecem há bastante tempo, como no caso da presença longeva dos fantasmas nas culturas asiáticas (LAUREILLARD e DURAND-DASTÈS, 2017a; 2017b). Os fantasmas também se fazem presentes entre os povos indígenas brasileiros: no caso dos Yanomami, os fantasmas (*pore*) estão associados ao processo de “tornar-se outro” (KOPENAWA e ALBERT, 2015: 615). Longe da pretensão de fazer uma história universal e cronológica dos fantasmas, importa assinalar que apesar de ser facilmente associado ao Espiritismo ou aos mitos judaico-cristãos, esse imaginário é mais antigo do que essas religiões que se apropriaram dele. As hordas de espectros não se submetem em absoluto às pretensões e práticas das instituições religiosas ocidentais.

Entretanto, ao evocar os fantasmas estaríamos indo em direção a algum tipo de misticismo teórico? Mais do que uma dimensão paranormal, mística ou religiosa dos fantasmas, o que nos interessa é pensá-los – não no sentido de uma explicação que apazigua os desassossegos e estranhamentos – como a reaparição das imagens de coisas e corpos desaparecidos, de gestos que haviam fenecido nas curvas do tempo e que retornam ao presente. A partir das considerações de Derrida sobre as bifurcações temporais presentes nos espectros, afirmamos que essas imagens assombra o real. Tal afirmação torna-se possível quando recusamos

lançar os fantasmas para um céu metafísico, em uma atitude que estorva um pensamento dos espectros. Essas imagens espectrais emitem sombras e luminosidades bruxuleantes às luzes que conformam um presente: os fantasmas fascinam e assombram.

A psicologização dos fantasmas

No início do século XX – quando Freud começou a construir suas primeiras explicações teóricas sobre o inconsciente e formulou a concepção de fantasia, relacionada ao aparelho psíquico – o imaginário dos fantasmas estava em ebulição na Europa e em outros lugares do mundo. Era um momento em que havia a forte presença das histórias de fantasmas na literatura fantástica – sobretudo em língua inglesa e alemã –, bem como a persistência da fotografia de espíritos e a multiplicação de filmes de espectros que apareceram no cinema pouco tempo após sua invenção. É nesse estrato histórico – no início dos anos 1920 – que o termo alemão *phantasie* [fantasia] empregado por Freud em seus escritos foi traduzido na França como *fantasme*, que, embora seja distinto do termo *fantôme* [fantasma], é muito mais próximo deste do que o termo *fantaisie* [fantasia], que também existe em francês. Uma passagem do texto de Freud “O inconsciente”, de 1915, possibilita-nos entender em que consiste a fantasia na psicanálise freudiana.

Dessa natureza são as fantasias dos normais e dos neuróticos, que reconhecemos como estágios preliminares da formação dos sonhos e dos sintomas e que, apesar de sua alta organização, permanecem reprimidas e, como tais, não podem se tornar conscientes. Chegam perto da consciência, não são incomodadas enquanto não possuem um investimento intenso, mas são rejeitadas assim que ultrapassam um certo grau de investimento. (FREUD, 2010: 131-2)

A opção dos tradutores franceses pelo termo *fantasme* gerou alguns problemas terminológicos no uso desse conceito no Brasil, pois, a partir dos textos psicanalíticos francófonos, esse conceito também foi traduzido como “fantasma”. A partir de então, a palavra fantasma passou a ser usada frequentemente em referência à teoria psicanalítica. Ao comentar as questões de tradução do termo, Elisabeth Roudinesco e Michel Plon definem a fantasia da seguinte forma:

Termo utilizado por Sigmund Freud, primeiro no sentido corrente que a língua alemã lhe confere (fantasia ou imaginação), depois como um conceito, a partir de 1897. Correlato da elaboração da noção de realidade psíquica e do abandono da teoria da sedução, designa a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens: fala-se então de fantasia originária. Em francês, a palavra *fantasme* foi forjada pelos primeiros tradutores da obra freudiana, num sentido conceitual não relacionado com a palavra [vernácula] *fantaisie*. Deriva do grego *phantasma* (aparição, transformada em ‘fantasma’ no latim) e do adjetivo *fantasmatique* [fantasmático], outrora próximo, por sua significação, de *fantomatique* [fantasmal, fantasmagórico] [...] No Brasil também se usa ‘fantasma’. (ROUDINESCO; PLON, 1998: 223)

Não se trata de uma simples diferença de palavras que supostamente designariam a mesma coisa: a concepção de fantasia, na psicanálise, remete a uma dimensão representacional da noção de sujeito, a um funcionamento individual na elaboração inconsciente. “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1992: 169). Ao passo que o fantasma – como o pensamos – seria uma imagem que retorna ao presente, e que é constituída para além dos

dramas pessoais de um sujeito. Entretanto, sabemos que essa imagem não está imune às tiranias da intimidade, para retomar uma expressão de Richard Sennett (2001): não raro o fantasma é apreendido como algo individual, íntimo, que se endereçaria à interioridade de um sujeito. Mas, trata-se de um imaginário montado e remontado historicamente, transformado socialmente inúmeras vezes, que pode trazer ao presente traços de gestos, luminosidades e acontecimentos do passado, interrogando as temporalidades lineares.

Usar a palavra “fantasma” para designar as elaborações do aparelho psíquico de um sujeito – uso equivocado considerando a terminologia de Freud e mesmo dos psicanalistas franceses, como Lacan, que usam o termo *fantasme* e não *fantôme* – seria um movimento de apropriação dessa inquieta imagem, que passou por inúmeras distorções e montagens, para a explicação de fenômenos interiores e psicológicos? Confundir a imagem retornante de um fantasma – engendrada histórica e socialmente – com fantasia na teoria psicanalítica, rebate a potência temporal e histórica dos espectros a uma psicologização, às tiranias da intimidade, como diria Sennett (2001).

Insistir nessa distinção entre os termos fantasma e fantasia, não consiste em questionar ou afirmar o conceito de fantasia na psicanálise. Não é essa a questão. É fundamental diferenciar a fantasia – ou *fantasme* – dos fantasmas constelados nesse texto, pois, ao se falar em fantasma tornou-se habitual associar tal palavra diretamente à teoria psicanalítica. Os fantasmas dos quais falamos, esses espectros que sobrevivem – transformados e transtornados – às catástrofes do tempo, não se reduzem às elaborações de um sujeito; antes, são artefatos históricos, que bifurcam insistentemente o tempo, efeitos de embates estéticos e políticos, resquícios de imagens do passado que retornam ao presente, de inúmeras maneiras e em superfícies diversas: a fotografia e o cinema são algumas dessas superfícies de reaparecimento dos espectros.

Considerações finais

Ao falar de seu interesse por uma história das problematizações, história da maneira pela qual as coisas fazem problema – que não se confunde com uma história das teorias, das ideologias e das mentalidades –, Foucault localiza sua atenção nos momentos em que, nas práticas humanas, uma escuridão obsedante aparece e espalha sombras sobre um determinado regime de visibilidade que insidia suas luzes sobre os corpos, desenhando imagens e modos de olhá-las.

Há um momento em que, de algum modo, as evidências se misturam, as luzes se apagam, a noite se faz, e quando as pessoas começam a perceber que agem cegamente e que, por consequência, é necessária uma nova luz, é necessário uma nova luminosidade [...]. E então, um novo objeto aparece, um objeto que aparece como problema. (FOUCAULT, 2014: 108, tradução livre)⁸

Nesse momento em que as luzes se apagam, em que a luminosidade imperativa vacila, torna-se necessário inventar outras luzes bruxuleantes, fagulhas que não dissolvem a escuridão. Essa penumbra é fundamental para uma interrogação ao presente, pois, como diz Agamben (2009), contemporâneo é justamente aquele que mantém o olhar sobre as zonas escuras de um tempo, e que, simultaneamente, atenta para as luzes que, tentando nos alcançar, distanciam-se de nós.

⁸ Texto original: “[...] il y a un moment où en quelque sorte les évidences se brouillent, les lumières s’éteignent, le soir se fait, et où les gens commencent à s’apercevoir qu’ils agissent à l’aveugle et que, par conséquent, il faut une nouvelle lumière, il faut un nouvel éclairage [...] Et alors, voilà qu’un nouvel objet apparaît, un objet qui apparaît comme problème”

As luzes tênues dos fantasmas engendrados nas discontinuidades da história, dessas aparições do passado que retornam ao presente, podem ser tomadas como modos de assombrar e interrogar o desencantamento que nos enclausura no tempo da hiperconectividade (CRARY, 2014) e a feitiçaria do capitalismo contemporâneo que captura inclusive capacidades de pensar e de sentir (STENGERS e PIGNARRE, 2007). No livro das *Passagens*, Benjamin (2006b) evoca a noção de constelação como um trabalho da imagem que retorna ao presente, chamada de imagem dialética em suspensão.

“Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006b: 504). Esses fantasmas lampejantes que interrogam o presente, que podem tornar visíveis desencantamentos e feitiços do capitalismo contemporâneo, forjam partículas ígneas, imagens cintilantes como aquelas evocadas por Benjamin (2006b) – que as chamava de imagens dialéticas –, em que o acontecido e o agora encontram-se, e montam uma constelação. Imagens inconclusas, em luta, de espectros do passado que retornam ao presente para assombrá-lo, para interferir de algum modo nas luminosidades contemporâneas que não suportam as trevas das discontinuidades da história. Espectros que lançam porções de escuridão contra as luzes ininterruptas, imperativas e homogeneizadoras, alastradas em nosso tempo.

Recebido em 14 de junho de 2023.
Aceito em 1 de agosto de 2023.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. Exposé de 1939. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006a.
- BENJAMIN, Walter. “N - Teoria do Conhecimento. Teoria do Progresso”. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider São Paulo: Boitempo, 2013.

BREWSTER, David. *Stereoscope: its history, theory, and construction: with its application to the fine and useful Arts and to Education*. Londres: John Murray, 1856.

CHÉROUX, Clément. “La dialectique des spectres”. In: CHÉROUX, Clément; FISCHER, Andreas; APRAXINE, Pierre; CANGUILHEM, Denis; SCHMIT, Sophie. *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004.

CHÉROUX, Clément. *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003.

COHEN, Margaret. Walter Benjamin's Phantasmagoria. *New German Critique* 48: 87-107, 1989.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: CosacNaify, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a Nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994a.

DERRIDA, Jacques. Derrida caça os fantasmas de Marx: entrevista a Betty Milan. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 jun. 1994b.

DERRIDA, Jacques. La danse des fantômes: entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne. *United Media Arts Studies*. Toronto. 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FOUCAULT, Michel. Une histoire de la manière dont les choses font problème: entretien de Michel Foucault avec André Berten [07 mai. 1981]. *Cultures & Conflits*, 94-95-96, 2014.

FREUD, Sigmund. “O inconsciente (1915)”. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GORSE, Pierre-François. “Ghost stories (Histoire de fantômes)”. In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliette (dir.) *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2003.

GUNNING, Tom. Animated Pictures, Tales of Cinema's Forgotten Future. *Michigan Quarterly Review*, 34 (4), 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Canto XI. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2011.

KAPLAN, Louis. *The strange case of William Mumler: spirit photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos Estudos CEBRAP*, 84: 215-233, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte nos anos finais do século XX. *Varia História*, 22 (35), 2006.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 169.

LAROUSSE. *Dictionnaire mondial de la photographie*. Paris: Larousse, 2001.

LAUREILLARD, Marie; DURAND-DASTÈS, Vincent. *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 1*. Paris: Presses de l'Inalco, 2017a.

LAUREILLARD, Marie; DURAND-DASTÈS, Vincent. *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 2*. Paris: Presses de l'Inalco, 2017b.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, Olgária Chain Féres. “Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2007.

RAMIRO, Mario Celso. *O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. 2008. 162 f. Tese de Doutorado, Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHMITT, Jean-Claude. “Figurer les revenants”. In: *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Bibliothèque des Histoires; Gallimard, 1994.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.