



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O ASSOMBRO ANTI-MODERNO: REALISMO FANTASMAGÓRICO E
REALISMO ESPECTRAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DOS TRÓPICOS**

MARCUS BENJAMIN FIGUEREDO ALVES DE SOUZA

Brasília

2026

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O ASSOMBRO ANTI-MODERNO: REALISMO FANTASMAGÓRICO E
REALISMO ESPECTRAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DOS TRÓPICOS**

MARCUS BENJAMIN FIGUEREDO ALVES DE SOUZA

Dissertação apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Imagens, Estética e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Brasília
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FS729aa Figueredo Alves de Souza, Marcus Benjamin
O assombro anti-moderno: realismo fantasmagórico e
realismo espectral no cinema contemporâneo dos trópicos /
Marcus Benjamin Figueredo Alves de Souza; orientador Pablo
Gonçalo Pires de Campos Martins. Brasília, 2026.
126 p.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade de
Brasília, 2026.

1. Cinema contemporâneo. 2. Realismo cinematográfico. 3.
Literatura gótica. 4. Fantasma. 5. Espectrologia. I.
Gonçalo Pires de Campos Martins, Pablo, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O ASSOMBRO ANTI-MODERNO: REALISMO FANTASMAGÓRICO E
REALISMO ESPECTRAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO DOS TRÓPICOS**

MARCUS BENJAMIN FIGUEREDO ALVES DE SOUZA

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins (Orientador)
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Felipe da Silva Polydoro (Membro Interno)
Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello (Membro Externo)
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Mariana Souto de Melo Silva (Suplente)
Universidade de Brasília (UnB)

Brasília
2026

Aos fantasmas de minha vida,
que me acompanham e me forjam

AGRADECIMENTOS

Este trabalho nasceu de uma saudade. Do desejo de retornar aos filmes e aos livros com o mesmo frescor e com o olhar curioso com que fazia nos primeiros tempos de UnB. Hoje, sinto que meu mundo está maior por conta dele.

Uma pesquisa é um sonho que se escreve a muitas mãos. Gostaria de agradecer à minha mãe, Maria, e ao meu pai, Marcus, pelo caminho que trilharam e que me trouxe até onde estou. Agradeço, ainda, à memória de meus avós e meus tios, que já se foram mas estão aqui. Agradeço, também, aos amigos e amigas, que me mostraram algumas das principais obras de que tratam estas páginas, e a Kamille, primeira interlocutora de boa parte das ideias que se seguem.

Também agradeço a Pablo, meu orientador, que soube me ajudar a tocar este processo com confiança e leveza, na figura do qual estendo minha gratidão aos meus professores e professoras, e a todas as pessoas que fazem a Faculdade de Comunicação e a Universidade de Brasília. Lá, me sinto em casa.

Gostaria, ainda, de agradecer as contribuições de Shajara Néehilan Bensusan e Pedro Henrique Ferreira, que iluminaram novos caminhos durante o processo de qualificação deste trabalho. Além deles, meus mais profundos agradecimentos à Cecília Mello e Felipe Polydoro, membros da banca de defesa e importantes interlocutores durante esta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação busca investigar de que forma as tendências cinematográficas contemporâneas do realismo fantasmagórico, na Tailândia, e do realismo espectral, na Colômbia, atualizam e contestam representações hegemônicas do fantasma — as quais remetem a convenções de gênero estabelecidas desde a literatura gótica do século XVIII, passando pelos espetáculos de lanterna mágica e o cinema mudo — para dar conta de violências sistêmicas, traumas coletivos e memórias sociais reprimidas em seus respectivos territórios. Para tanto, procuramos nos inserir no contexto teórico da espectrologia derridiana e da virada espectral para abordar as principais potencialidades da ferramenta conceitual do fantasma enquanto figura central de uma ética para com os mortos e as gerações futuras.

Palavras-chave: Fantasmas; Espectrologia; Cinema; Literatura gótica; Realismo

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate how the contemporary film trends of phantasmagoric realism in Thailand and spectral realism in Colombia update and contest hegemonic representations of the ghost — which trace back to genre conventions established from 18th-century Gothic literature, expanding through magic lantern shows and silent cinema — in order to account for systemic violence, collective traumas, and repressed social memories within their respective territories. To this end, we seek to situate ourselves within the theoretical context of Derrida's hauntology and the spectral turn to address the primary potentialities of the ghost as a conceptual tool and a central figure of an ethics toward the dead and future generations.

Keywords: Ghosts; Hauntology; Cinema; Gothic literature; Realism

RESUMEN

Esta disertación busca investigar cómo las tendencias cinematográficas contemporáneas del realismo fantasmagórico en Tailandia y el realismo espectral en Colombia actualizan y cuestionan las representaciones hegemónicas del fantasma, que se remontan a las convenciones del género establecidas a partir de la literatura gótica del siglo XVIII y se expanden a través de los espectáculos de linterna mágica y el cine mudo, con el fin de dar cuenta de la violencia sistémica, los traumas colectivos y las memorias sociales reprimidas dentro de sus respectivos territorios. Con este fin, buscamos situarnos en el contexto teórico de la hauntología de Derrida y el giro espectral para abordar los potenciales primarios del fantasma como herramienta conceptual y figura central de una ética hacia los muertos y las generaciones futuras.

Palabras clave: Fantasmas; Hauntología; Cine; Literatura gótica; Realismo

SUMÁRIO

Introdução - Virada espectral e esboços da triangular fantasmagórica	12
Capítulo I - Modernidade assombrada: o gótico, a farsa e a luz	31
<i>O espectro luminoso: espetáculos de phantasmagoria e fotografia</i>	48
<i>O fantasma moderno no cinema</i>	58
Capítulo II - Gótico selvagem: os fantasmas de Apichatpong Weerasethakul	67
<i>Realismo fantasmagórico e a floresta assombrada</i>	73
<i>Memória, um túnel</i>	83
Capítulo III - Realismo espectral e o povo porvir	91
<i>La sirga, o olhar espectral e os exorcistas</i>	97
<i>A imagem-fantasma contra a máquina homicida</i>	108
Conclusão: <i>conversar com o fantasma</i>	116
Bibliografia	122
Filmografia	126

*O porvir não pode ser senão dos fantasmas.
Assim como o passado.
(Jacques Derrida)*

INTRODUÇÃO

Virada espectral e esboços da triangular fantasmagórica

O século XXI é, e será, a era dos espectros. A partir da publicação, em 1993, do livro *Espectros de Marx*, obra do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, o espectro entrou de maneira transformadora no léxico da filosofia e do pensamento crítico contemporâneo. No texto, Derrida emprega a metáfora conceitual do assombro, dos fantasmas e dos espectros para responder ao espírito triunfalista que reinava no imaginário ocidental após a queda do muro de Berlim, quando chegou a ser declarada a morte do marxismo enquanto horizonte político possível. Para Francis Fukuyama e os ideólogos da ordem neoliberal, era o fim da História. No entanto, se havia, de fato, um cadáver do marxismo, Derrida nos mostrava agora que era preciso olhar para o seu espectro. Conversar com ele.

A partir daí, o filósofo desenvolve a *espectrologia*¹, em resumo, um conceito que se debruça sobre a ideia de que elementos do passado podem persistir e retornar para ‘assombrar’ os vivos. Ausências, rastros e memórias que operam como fantasmas, virtualidades, e que não se fazem nem plenamente presentes nem plenamente ausentes, e, nesta operação intermitente, retornam para assombrar os vivos. No caso dos *Espectros de Marx* e do debate sobre o fim da União Soviética e a morte do comunismo, Derrida está interessado nas formas como o próprio marxismo passa a assombrar as imaginações políticas e filosóficas, como um eterno porvir. “Um espectro ronda a Europa”, já dizia a célebre frase que introduz o Manifesto do Partido Comunista. Mas a retórica do assombro e a espectrologia, enquanto metáforas conceituais poderosas, produziram ecos e reverberações que foram além das ruínas do muro de Berlim e se tornaram catalisadoras de mudanças verdadeiramente tectônicas no pensamento crítico dos últimos 30 anos.

Surge, então, o que Maria del Pilar Blanco e Esther Peeren denominam *virada espectral*: uma nova perspectiva que passou a mobilizar a noção de espectro enquanto estrutura crítica e gerou grandes transformações nas humanidades, nas ciências sociais e nas artes. Com a influência de Derrida e a virada espectral, “o fantasma deixa de ser visto com obscurantismo e se torna, ao invés disso, uma figura de esclarecimento com uma potência especificamente política e ética” (BLANCO & PEEREN, 2013, p. 7. Tradução minha). Há

¹ Do original francês *hantologie*, que mistura os termos hante (assombro) e ontologie. Ou seja, um conceito que para além de estar preocupado com aquilo que *é*, se debruça sobre aquilo que *assombra o ser* ou o presente. Hantologie, ou Hauntology, do inglês, também costuma ser traduzido como assombrologia, fantologia ou rondologia, referente àquilo que ronda.

uma reabilitação do espectro, que passa a ser uma ferramenta teórica com propósitos críticos disruptivos, e que enxerga no fantasma “não apenas uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social” (GORDON, 2008, p. 8) capaz de nos fazer

revisitar o passado e reconhecer aqueles que foram fisicamente e simbolicamente banidos da história oficial [...] A posição liminal do espectro entre a vida e a morte, presença e ausência, materialidade e imaterialidade; a ruptura que ele produz das coordenadas espaço temporais da modernidade; e a demanda por justiça que ele traz consigo, transformaram o fantasma em uma das metáforas conceituais mais produtivas da última década do século XX (MARTÍNEZ, 2020, p. 15. Tradução minha).

Em 1983, ou seja, dez anos antes da publicação de *Espectros de Marx*, o cineasta britânico Ken McMullen dirige o filme independente *Ghost Dance*, que utiliza uma linguagem experimental e documental-híbrida para tratar da persistência da memória e do assombro. O filme dedica uma atenção especial à relação entre o espectral e a imagem cinematográfica. Há, em *Ghost Dance*, uma sequência com o próprio Derrida, na qual ele interpreta a si mesmo e contracenando com uma das protagonistas do filme. No trecho, Derrida defende que os desenvolvimentos modernos no campo das tecnologias, especialmente das telecomunicações — telefonia, ondas de rádio, cinema, televisão, circulação massiva de imagens e, hoje, a onipresença da fotografia digital e da internet — ao invés de restringir o espaço dos fantasmas e de deixar sua agência encerrada a um passado feudal, supersticioso, fazem com que, na verdade, os espectros sejam, cada vez mais, presenças do contemporâneo e do futuro: “A tecnologia moderna, as imagens, a cinematografia, as telecomunicações, intensificam o poder dos fantasmas e sua habilidade de nos assombrar”, diz Derrida. Na mesma cena, ele afirma que “o cinema é a arte dos fantasmas, uma batalha de fantasmas. É isso que penso sobre o cinema, quando ele não é entediante. É a arte de deixar os fantasmas retornarem”².

Mas levantamos as questões: *qual é o tipo de fantasma que costuma ser hegemonicamente representado no cinema? De onde ele vem? Que outros caminhos pode seguir?* A partir de uma perspectiva historiográfica da literatura, das mídias ópticas e do cinema, esta dissertação busca investigar as continuidades e rupturas perceptíveis na representação cultural dos fantasmas e os diferentes significados cosmopolíticos que estas

² Esta é uma tradução feita a partir das legendas em inglês e espanhol queimadas na maioria das cópias disponíveis do filme. Mais adiante, aprofundaremos os diferentes sentidos desta frase quando observado o sentido original em francês, que tem menos a ver com uma *batalha* e mais a ver com uma *fragmentação*, como veremos a seguir.

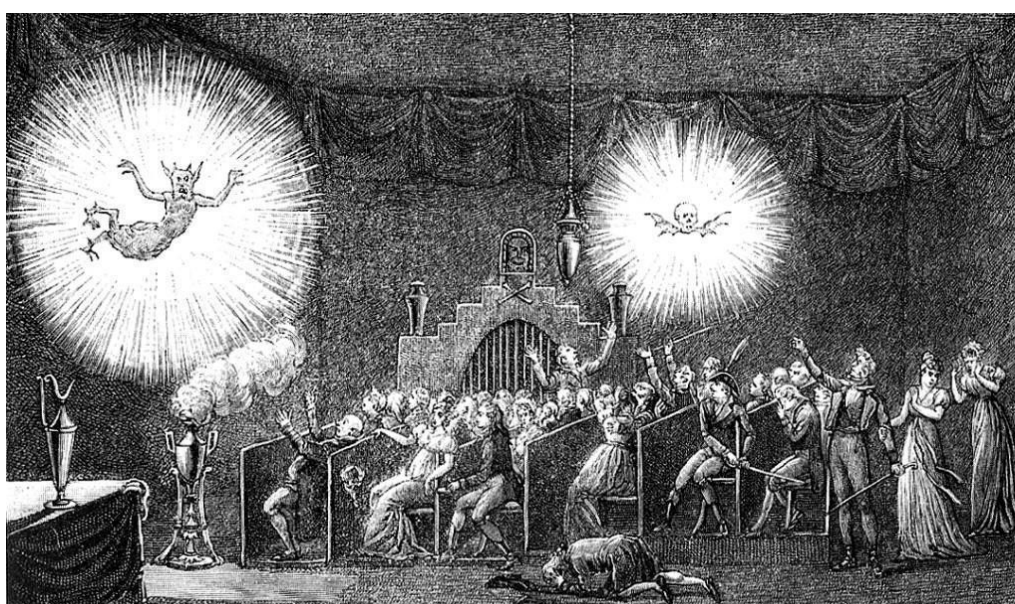
representações podem evocar. Entre as hipóteses que buscamos testar, está a de que certas tendências do cinema contemporâneo fazem emergir aparições que não são apresentadas com o peso da morte, do macabro, da vingança, da farsa ou da culpa, elementos comumente encontrados nos fantasmas da tradição europeia do romance gótico, mas articulam os elementos espectrais de modo a trazer à tona diferentes históricos de violência sistêmica, traumas coletivos e memórias sociais reprimidas. Para tal, nos fundamentamos nas contribuições de diferentes pensadoras e pensadores que abordaram os movimentos técnicos, culturais e políticos que mobilizaram, ao longo dos séculos, os ventos da cultura fantasmagórica. Nossa investigação se insere no contexto da virada espectral e parte do esboço de um triângulo, uma hipótese que busca entender os caminhos da fantasmagoria a partir de três principais eixos: em primeiro lugar, o romance gótico europeu, desenvolvido a partir do século XVIII e fonte primeira do imaginário fantasmagórico como o conhecemos na indústria cultural hegemônica. Em seguida, temos o realismo fantasmagórico, mapeado principalmente no Sudeste Asiático, e o realismo espectral, estudado inicialmente na Colômbia, ambos tendências atuais que parecem dar novo fôlego à iconografia e a ontologia do fantasma, ao mesmo tempo que rompem e reformulam algumas tradições da aparição gótica. Mas que tradições seriam essas?

O século XVIII entrou para a história como o ‘século das luzes’. Foi deste século de conflitos que a máquina iluminista saiu vitoriosa da batalha contra as trevas, conquista que produziu realidades históricas como o fim das monarquias absolutistas, o desenvolvimento sem precedentes da ciência e da técnica moderna e o liberalismo econômico como horizonte político dominante que propulsionaria este maquinário por todo o planeta. Foi no intenso caldo de colisões desse século que se desenvolveram as condições, sejam elas técnicas, culturais ou filosóficas, daquelas que se tornariam, como alguns argumentam, as maiores invenções da humanidade: as mídias ópticas.

Nas décadas finais do século das luzes, no efervescente período pós-revolução francesa, uma tecnologia espectral tomou conta do imaginário europeu. A lanterna mágica — cujas primeiras descrições, em muito influenciadas pelo funcionamento da câmara obscura, foram elaboradas ainda no século XVII pelo sacerdote jesuíta Athanasius Kircher — se insere em um rico contexto cultural e filosófico, que envolvia, por exemplo, a circulação massiva da ficção gótica e suas variantes, como veremos no primeiro capítulo. O dispositivo da lanterna mágica, que na época representava aquilo que havia de mais inovador, utilizava uma fonte luminosa a gás para lançar um feixe de luz sobre uma imagem translúcida e ampliá-la sobre

uma superfície de projeção, fosse uma tela branca, uma parede, ou uma nuvem de fumaça ou vapor.

O aparelho se tornou especialmente popular a partir da disseminação dos espetáculos de *phantasmagoria*³ (Fig. 1), cujos principais idealizadores foram figuras como Paul Philidor e Etienne-Gaspar Robert, conhecido como Robertson, que se tornaram célebres pelos espetáculos de ilusionismo no qual invocavam fantasmas que atiçavam a imaginação de públicos diversos ao combinar usos inventivos da lanterna mágica a recursos de mise-en-scène e cenografia teatral (FERREIRA, C., 2023) que simulavam relâmpagos, trovões, fumaça, controle de alçapões, eletrochoques, maquiagens, etc.



(Fig. 1) - *Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines*, frontispício de Etienne-Gaspard Robertson, *Memórias recreativas, científicas e anedóticas* (1834).

Em *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*, o teórico alemão Stefan Andriopoulos desenvolve um argumento sofisticado sobre como estes espetáculos de *phantasmagoria* realizados com lanternas mágicas, bem como a literatura gótica, tiveram um papel decisivo na tessitura do espírito daquele tempo, quando os debates do oculto e da existência ou não existência do mundo sobrenatural se davam em um ritmo tão

³ Ao longo deste texto, faremos a distinção entre *phantasmagoria* e *fantasmagoria*. O primeiro termo será empregado quando fizermos referências diretas a um tipo de espetáculo que utilizava as chamadas lanternas mágicas e truques de ilusão de ótica e sonora e que se popularizou nos séculos XVIII e XIX sobretudo na França, na Alemanha e na Inglaterra. Os espetáculos serão abordados de forma mais detalhada no decorrer do texto. Já o segundo emprego do termo será usado para descrever a tradição cultural da representação de fantasmas e espectros em diferentes manifestações artísticas, como a literatura, a pintura, a fotografia e o cinema.

acelerado quanto o desenvolvimento das grandes revoluções técnicas e filosóficas que determinaram toda uma época. Indo além, ele argumenta que o desenvolvimento destes campos não se dava de forma isolada, mas que na verdade havia uma justaposição, uma interação decisiva entre os estudos do fantasmagórico, as ciências naturais e a filosofia alemã. Outra pesquisadora importante para este debate é a britânica Susan Owens, autora de *The Ghost Story: a cultural history* (2019), que desenha uma história da fantasmagoria desde a alta idade média até o surgimento do romance gótico e a popularização da *phantasmagoria* no cenário do entretenimento urbano, com os espetáculos com lanterna mágica e o cinema.

No entanto, traçado a partir de uma arqueologia dos meios e dos usos culturais da fantasmagoria, as contribuições de Andriopoulos parecem dar mais relevância aos fantasmas como forças culturais definidoras de uma época, ao invés de subprodutos dos seus respectivos contextos técnico-científicos. Andriopoulos, neste sentido, estabelece o tripé técnica-estética-filosofia e “explora a interseção do espectral com várias mídias e campos discursivos entre 1750 e 1930” (2014, p. 14), principalmente em seus usos no cânone do idealismo alemão e no romance gótico. Em termos gerais, o livro de Andriopoulos se debruça sobre os impactos culturais (explícitos ou sub-reptícios) que os espetáculos de *phantasmagoria* com lanterna mágica, o romance gótico e as teorias do oculto tiveram no desenvolvimento das ideias de filósofos como Kant, Schopenhauer e Hegel. Mas ele não se limita a isso.

Em um movimento mais amplo, Andriopoulos desloca a fantasmagoria de uma suposta e aparente marginalidade e a reposiciona como fenômeno cultural intimamente ligado ao aparecimento de realidades materiais específicas da modernidade, como o desenvolvimento de tecnologias como o rádio e a televisão⁴. Trazemos estes argumentos à tona com o objetivo de ilustrar como o trabalho de arqueologia dos meios proposto por Andriopoulos é importante para entender de que forma a ideologia iluminista e o projeto moderno se articulam a práticas culturais que manifestam um *uso diegético específico* do sobrenatural, que chamamos aqui de ‘fantasma moderno’, e como os espectros evocados pelo cinema do realismo fantasmagórico, fundamentado em ontologias não-modernas, se contrapõe a este uso.

⁴A partir de um rico levantamento historiográfico e de arqueologia dos meios, Andriopoulos demonstra como boa parte dos cientistas envolvidos com o desenvolvimento destas tecnologias eram ocultistas ou espíritas, e como a motivação por trás destes milagres da técnica era algo que se assemelhava com a vontade de *ver e conversar* com fantasmas distantes, além do interesse por fenômenos como telecinese ou psicomagnetismo, em uma espécie de relação simbiótica (e muito comum naquele período) entre ocultismo e ciências naturais. Um caso curioso é o do químico, físico e ocultista britânico William Crookes, inventor do tubo de Crookes, uma versão primitiva do tubo de raios catódicos, tecnologia base do funcionamento das primeiras televisões.

As ideias de Andriopoulos são fundamentais para colocar em perspectiva as relações íntimas que existem entre técnica e cultura e desmontar perspectivas que apregoam um determinismo da primeira sobre a segunda, fazendo dos usos culturais “meros epifenômenos” do desenvolvimento técnico-científico. Ao estabelecer um tripé de forças retroalimentativas que admite arte, tecnologia e filosofia, o autor nega o determinismo tecnológico defendido por figuras como Friedrich Kittler, segundo o qual a materialidade técnico-científica é o *a priori* absoluto da cultura. Andriopoulos adota um gesto fundamentalmente foucaultiano que se recusa a situar a “origem” dos dispositivos técnicos e mídias ópticas, da fantasmagoria ou do idealismo alemão, por exemplo, em um único campo dominante. Ao contrário, tais fenômenos só seriam possibilitados a partir de relações de reciprocidade entre diferentes campos, a partir da interação de diferentes esferas, contextos culturais e contingências históricas. Podemos derivar, a partir daí, que este tipo específico de fantasmagoria (o fantasma moderno) é produto e produtor de um contexto político da modernidade europeia, e que pode ser atualizado a partir do desenvolvimento de outros usos da espectralidade, aos moldes, como veremos, das práticas espectrológicas do cinema contemporâneo.

A respeito do fantasma moderno, uma característica sempre pontuada por Andriopoulos para descrever as práticas diegéticas da *phantasmagoria* e do romance gótico no século XVIII é o *valor de choque* das aparições. Nos espetáculos de *phantasmagoria* de Philidor e Robertson, geralmente realizados em porões e adegas subterrâneas e obscuras, as imagens aterradoras dos espectros que faziam parte do espetáculo incluíam a aparição da “freira ensanguentada”, personagem do romance gótico *O monge* (1796), de Matthew Lewis, e até mesmo uma invocação chocante do fantasma de Luís XVI, que havia sido executado em janeiro de 1793. Nas palavras do autor, “os espetáculos de Robertson com espíritos almejavam criar pavor, através da montagem de ilusões que até podiam ser reconhecidas como produzidas por fumaça e espelhos, mas que, ainda assim, exerciam um poderoso efeito corporal em seus observadores” (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 37). Além do choque e do pavor, outro elemento fundamental para entender a chave na qual o fantasma moderno era (e continua a ser) articulado diegeticamente é a farsa. Aqui, o romance gótico, particularmente as obras da corrente conhecida como *Geisterseherromane* (romance de aparicionista ou romance de necromancia), são um bom exemplo.

É bem verdade que a literatura gótica europeia está intimamente associada a uma série de transgressões e contrapontos das rígidas normas estéticas do neoclassicismo, do racionalismo iluminista e dos ideais burgueses. Neste sentido, em um gesto de protesto e negação dos valores dominantes da época, o gótico passa a utilizar o tabu e o grotesco como

ferramentas de entretenimento e fascínio, bem como a louvar o sobrenatural e a superstição, elementos desvalorizados e ridicularizados pelos iluministas, como fontes da experiência do sublime.

O gótico, a um nível puramente temático e estrutural, é entendido como uma reação aos acontecimentos históricos que se desenrolaram na Inglaterra, como uma forma complexa situada nas margens da cultura burguesa, que estabelecia uma relação dialética com essa mesma cultura, mas também um diálogo consigo mesmo ao desencadear e vencer desejos subversivos. A experimentação com o terror exigia um certo grau de transgressão, um trânsito pelos labirintos mais obscuros da consciência humana. (SANTOS *apud* PÉREZ, 2022, p. 8. Tradução minha)

No entanto, a professora Aurora Piñeiro, em *El gótico y su legado en el terror* (UNAM, 2017), observa que, apesar de promover ímpetus transgressores e rupturas formais e temáticas com o pensamento hegemônico do início da modernidade europeia, a narrativa gótica não deixa de ser produto daquele tempo:

Embora todo bom texto gótico seja altamente transgressor por violar uma série de códigos religiosos e sociais estabelecidos por uma dada comunidade, se os julgarmos a partir da nossa perspectiva de leitores do século XXI, os finais de todas estas obras as reconciliam, em última instância, com muitos dos valores estabelecidos da época, ou seja, os corruptos pagam um preço muito alto pelos crimes que cometeram, a justiça é feita e isso restabelece a ordem que tinha sido alterada. O exposto não anula o fato de que, entre as primeiras e as últimas páginas dos romances, os autores não desperdiçam a oportunidade de fazer uma crítica severa a tudo o que consideram nauseabundo na sua sociedade: a denúncia está feita, só que no último instante, seja por convicções próprias ou receio da censura, parecem recuar, e solucionam o conflito recorrendo a alguns dos valores que haviam questionado. (PIÑEIRO, 2017, p. 65-66. Tradução minha)

Nesta dissertação, além das questões apontadas acima por Piñeiro, que dizem respeito a limites morais na resolução dos conflitos narrativos no romance gótico, pretendemos abordar outros aspectos dessas narrativas que talvez as situem ainda mais no caldo cultural da modernidade. Para tal, nos debruçamos sobre o *romance de necromancia*. Como veremos de maneira mais aprofundada no primeiro capítulo, esta variedade de literatura gótica surge como uma reação à disseminação sem precedentes dos espetáculos de *phantasmagoria* e dos romances tradicionais de fantasma (*Geisterroman*), que faziam estrondoso sucesso no contexto da aceleração técnica da mídia impressa e espalhavam “superstição e enganação”

entre os jovens leitores da Alemanha setecentista. As principais obras desta corrente são *O Aparicionista*, de Friedrich Schiller, e *O Necromante*, de Lorenz Flammenberg, pseudônimo de Karl Friedrich Kahlert. Publicada em formato seriado entre os anos de 1787 e 1789, *O Aparicionista* de Schiller foi um fenômeno. Para o objetivo desta dissertação, as particularidades mais importantes do texto dizem respeito às passagens onde ele é mais iluminista.

Há uma forte tentativa por parte de Schiller de desmistificar o fantasmagórico, aquilo que costuma ser chamado de ‘sobrenatural explicado’, característica presente em toda a tradição do romance de necromancia. Em ambos os livros, para além do peso do choque, do pavor e da assombração que acompanha o fantasma, existe uma intenção quase didática. Tanto na obra de Schiller quanto na de Flammenberg, há a figura central de um aparicionista ou necromante (*geisterseher*): um indivíduo que utiliza o aparato técnico da lanterna mágica e outros elementos típicos dos espetáculos de fantasmagoria (como fumaça, eletrochoques, efeitos de raios e trovões etc.) para perpetrar planos inescrupulosos e dar golpes complexos. Portanto, cabe aos autores, dotados do mais puro ímpeto iluminista, o trabalho de desmascarar esses ocultistas enganadores e educar o público sobre a não existência da sobrenatureza: não se deixem enganar, tudo não passa de um truque.

O fantasma moderno, portanto, se fundamenta em dois pilares por vezes contraditórios: o macabro, acentuado pelo caráter *sobrenatural* do encontro fantasmagórico, e, por outro lado, o ceticismo, que buscava extirpar a sobrenatureza pela raiz e descortinar a fantasmagoria. Trata-se de um gesto de desencantamento do mundo. De um lado, a negação e a racionalização absoluta dos espectros, do outro, o medo católico das aparições e de tudo que envolve a dimensão metafísica, aparições essas que além de tudo precisam ser *invocadas* ritualisticamente: é preciso que se abra um portal entre o mundo terreno e o mundo espiritual para que se estabeleça algum tipo de contato com essas entidades. Tomemos o trecho em que a primeira aparição (depois desmascarada como truque) é descrita pelo eu lírico de Schiller em *O Aparicionista*:

Súbito, no mesmo instante, todos sentimos como que o impacto de um raio, e tão intenso que nossas mãos se soltaram de chofre; uma terrível trovoada sacudiu a casa, as trancas chacoalharam, as portas bateram, a tampa da lamparina de prata caiu e apagou a luz. Na parede oposta, acima da lareira, surgiu uma figura humana de camisa ensanguentada, trazendo estampada no rosto a palidez da morte. (2023, p. 45)

Em trecho anterior, antes da manifestação espectral propriamente dita, o narrador descreve o cenário em que se dará a invocação. Trata-se de um salão escuro, no qual há um grande círculo de carvão desenhado no chão. No centro deste, há um altar coberto por um lenço negro, abaixo do qual está colocado um tapete de cetim vermelho. Sobre o altar, há uma “Bíblia caldeia aberta junto a um crânio” e um crucifixo de prata. Finalmente, há a presença de uma fumaça densa de olíbano que escurece a sala a ponto de abafar a luz. É a clássica cena de conjuração espiritual à qual estamos habituados na literatura e no cinema da tradição da fantasmagoria moderna.

Mais tarde no livro, Schiller desmascara o evento e apresenta explicações racionais para cada um daqueles fenômenos apavorantes, desde a trovada até o fantasma em si. O mesmo movimento acontece em *O Necromante*, quando, ao final do livro, Flammenberg escreve uma passagem na qual o conjurador, preso, condenado à morte e arrependido, descreve os métodos que usava para esconder a lanterna mágica e o restante do aparato ilusionista. Mesmo as obras góticas tradicionais dos romances de fantasmas (*geisterromane*), que se diferenciam dos romances de aparicionista (*geisterseherromane*) por admitirem a realidade diegética dos espectros — não sendo signatários do ceticismo e da racionalização da fantasmagoria —, empregavam a mesma lógica do pavor, do choque, da conjuração e da aparição “de palidez mortal” que atravessa o portal que separa natureza e sobrenatureza. O contraste entre estes fantasmas modernos e as criaturas do realismo fantasmagórico e a atmosfera do realismo espectral, como veremos, é claro, e não pontua apenas uma diferença estética, mas, talvez, incompatibilidades *cosmológicas*.

Guerra dos espectros

Derrida não foi, nem de longe, o primeiro a aproximar a imagem cinematográfica ao espectral. Como vimos até aqui, as relações entre as tecnologias ópticas e os fantasmas são comuns desde alguns de seus primeiros usos. Com o desenvolvimento e a disseminação da fotografia, o mesmo se deu. Rapidamente a imagem fotográfica foi associada à aparições espectrais, inclusive com a popularização das chamadas *fotografias de espírito*, uma técnica que envolvia a superexposição de uma figura translúcida sobre um retrato e talvez tenha surgido por acidente nos laboratórios de revelação do século XIX (OWENS, 2019). Na

França, a massificação deste tipo de imagem se dava poucos anos após a publicação do célebre *Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, pseudônimo de Hyppolite Leon Denizard Rivail, que engrossava o caldo da cultura espectral no *zeitgeist* moderno. Neste contexto, a fotografia chegou a ser um importante catalisador para a disseminação do espiritismo na França (KRAUSS, 2010).

Todas estas manifestações, deste os espetáculos de *phantasmagoria* até a fotografia de espíritos, parecem ter em comum o fato de empregarem convenções estéticas que podem ser rastreadas até a ficção gótica. Surgido em um contexto de absoluta efervescência tecnológica e editorial, com a aceleração do desenvolvimento das técnicas de impressão no século XVIII, o romance gótico, seja na Inglaterra ou na Alemanha, rapidamente se tornou uma febre, criando demandas inéditas por novos livros e uma quantidade massiva de leitores ávidos pelo macabro. A partir da publicação do livro *O Castelo de Otranto* (Horace Walpole, 1764), tido como o marco inaugural do gótico, e da avalanche de obras do mesmo gênero que ele influenciou, o romance gótico se tornou um dos primeiros gêneros literários forjados para o consumo das massas. O horror moderno, na forma como se configura na indústria cultural e na paisagem do entretenimento urbano, nasce com esta tendência da literatura romântica. Como observa Felipe Vale da Silva no posfácio da edição brasileira de *O Aparicionista* (Friedrich Schiller, 1787), o romance gótico criou “repertórios e dispositivos expressivos tão bem sucedidos para o público leitor que até hoje persistem no imaginário popular” (SILVA, 2023, p. 168).

Mas não foram apenas as convenções do horror que foram decididamente transformadas pelo romance gótico. Além dele, todo o imaginário da aparição fantasmagórica, esta própria tomada como sinônimo de horror, choque, espanto e do macabro, também foi transformado pelo gênero oitocentista. É muito importante notar que nesta tradição que vincula a aparição fantasmagórica ao macabro, os fantasmas passam a ser muito mais associados, nas convenções literárias e cinematográficas, ao diabólico e ao grotesco do que ao ancestral e àquilo que remete à memória coletiva. A iconografia e as formas de representação da fantasmagoria inaugurada pelo gótico determinaram as práticas de representação fantasmagórica em todos os séculos que se seguiram.

Tendo como marco *O Castelo de Otranto*, o fantasma gótico se tornou hegemônico na cultura moderna, e no cinema não é diferente. “Walpole criou uma *nova e intensa forma de enxergar o mundo* — algo que teve consequências duradouras na maneira como os fantasmas têm sido concebidos desde então” (OWENS, 2019, p. 126. Tradução minha). É de lá, do romance gótico do XVIII, que começam a surgir os elementos gramaticais tão comumente

associados à aparição moderna, como trovões, relâmpagos, chuva, freiras, rituais de invocação (e também exorcismo, afinal, o fantasma gótico é frequentemente um *inimigo* a ser aniquilado), fumaça, lençóis brancos, cemitérios, castelos e casarões antigos.

Com isto em mente, voltemos à espectrologia e aos fantasmas no cinema. Além da aproximação entre o fantasma e a imagem cinematográfica, outra coisa chama atenção naquela fala de Derrida em *Ghost Dance*: a “batalha de fantasmas”. É interessante notar que a frase dita por ele⁵ não tem exatamente esse sentido. Na cena em que interpreta a si mesmo no filme de Ken McMullen, o filósofo diz “*le cinéma est un art des fantômes hachis, si vous voulez*”, que não remete exatamente a uma *batalha* de fantasmas: o verbo *hacher*, na verdade, versa mais sobre uma *fragmentação*. No entanto, chama atenção que na maioria das cópias com legendas queimadas no próprio filme, tanto em inglês quanto em espanhol, há a opção por ‘batalha de fantasmas’ (*battle of ghosts*, *batalla entre fantasmas*). Apesar do “erro” na tradução, esta rica ideia acaba por ser validada ao ecoar noutro momento. Em uma entrevista concedida em 2006, posteriormente à morte de Derrida e também filmada por McMullen, o filósofo Bernard Stiegler retoma esta noção da guerra dos espectros, desta vez com um peso mais direto sobre o termo *guerra*:

O futuro passa pela guerra dos fantasmas. [...] Nas sociedades tribais, nas sociedades tradicionais, isso que Derrida chama de fantasma, nós chamamos de espírito. São os mortos, é o retorno dos mortos. As sociedades tradicionais, anteriores à sociedade monoteísta, são sociedades onde os mortos habitam entre os vivos, assombrando os vivos. É o que Derrida chama de *hantologie*. Hoje, eu acredito que a *hantologie* está em curso de entrar em uma nova era. Quero dizer com isso que uma guerra está se abrindo: uma guerra dos fantasmas, uma guerra dos espíritos, uma guerra das imagens. Uma guerra da cinematografia, dentro da cinematografia. [...] Nesta guerra, a questão é o futuro da libido. (STIEGLER, 2006)

Em *Espectros de Marx*, Derrida escreve que “o porvir não pode ser senão dos fantasmas. Assim como o passado” (1994, p. 57). Em 2006, talvez já nos primeiros anos da virada espectral, Stiegler reforça esta ideia, mas com um modulador: o futuro será dos fantasmas, mas ele passa por uma guerra espectral. Ao citar as diferenças entre o Espírito ocidental e os fantasmas das chamadas “sociedades tradicionais”, Stiegler talvez dê o prenúncio de que esta guerra dos fantasmas, das imagens, pode ser interpretada como mais uma instância da disputa ontológica (ou *hauntológica*) entre ocidente e não-ocidente, entre

⁵ Traduzida como “o cinema é a arte dos fantasmas, uma batalha de fantasmas. É isso que penso sobre o cinema, quando ele não é entediante. É a arte de deixar os fantasmas retornarem”.

modernidade e anti-modernidade, entre colonização e contra-colonização. E ele profetiza: será uma guerra da cinematografia, *dentro* da cinematografia. Aqui, finalmente, chegamos às tendências estéticas e práticas narrativas que serão centrais para a compreensão do cinema espectral contemporâneo focado por este texto e que parecem, em várias instâncias, tomar parte nesta guerra. Trata-se do *realismo fantasmagórico* e do *realismo espectral*.

Com a publicação da Revista Cinusp Volume. 7, o realismo fantasmagórico entrou na pauta da pesquisa cinematográfica no Brasil e no mundo. Sistematizado pela pesquisadora Cecília Mello (2015), responsável pela edição da revista que inaugurou o conceito, o realismo fantasmagórico é uma tendência inicialmente mapeada no cinema contemporâneo do Leste/Sudeste Asiático, encontrada especialmente em países como Japão, Tailândia, Coreia do Sul, Taiwan e Filipinas. Mas, como veremos, o realismo fantasmagórico produz (e encontra) reverberações que não se limitam a estas fronteiras. Na Ásia, tal tendência é observada de forma mais contundente na obra de cineastas como Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Lav Diaz, entre outros.

À primeira vista, o termo realismo fantasmagórico pode parecer um oxímoro, ou até uma contradição. Em linhas gerais, os filmes localizados nesta tendência mesclam o realismo cinematográfico nos termos de André Bazin a elementos formais e narrativos que estabelecem uma relação íntima com cosmologias, religiões e sistemas de crenças não ocidentais, como o budismo, xintoísmo, taoísmo e o animismo. São filmes que admitem a presença diegética de espectros, espíritos, divindades, monstros, criaturas míticas, disjunções temporais, sonhos premonitórios entre outras manifestações espectrais. Na interpretação de Mello (2015), essa fusão dos recursos formais do realismo a fenômenos tidos como sobrenaturais é articulada pelo realismo fantasmagórico em resposta às imposições e crises do agora e como forma de dar conta dos ecos de um passado traumático, bem como para mobilizar os mortos e os espectros banidos da história oficial e retrabalhar as injustiças e violências da expansão e exploração moderna.

Neste trabalho, para além da reflexão a respeito das rupturas e continuidades estabelecidas entre as obras do gótico europeu e as tendências espectrais do cinema realista contemporâneo, voltaremos nossos olhos sobretudo para uma possível *ponte* (ou túnel) entre Tailândia e Colômbia. Esta ligação, uma das linhas de constelação que propomos, é estabelecida pelo filme *Memória*, nono longa metragem de Apichatpong, que rendeu ao cineasta o Prêmio do Júri no Festival de Cannes em 2021. A obra é particularmente importante para nossa investigação, pois traça uma conexão riquíssima entre o cinema

asiático e latino-americano, uma fricção que abre novas possibilidades para o debate da espectrologia no cinema contemporâneo.

Memória é o primeiro filme que o diretor realiza fora do país natal. No artigo *Realismo fantasmagórico em Memória* (2024), publicado no catálogo da mostra *Fantasma da terra: a poética de Apichatpong Weerasethakul*, Cecília Mello explica que, antes de decidir pela Colômbia, o cineasta também considerava rodar o filme no Japão, país que ele conhecia bem, ou na Islândia, país que Tilda Swinton, que interpreta a protagonista, conhecia bem. Mas a escolha pela América Latina parecia falar mais alto: “Espero que seja no México ou em algum lugar da América do Sul. Sinto-me conectado com a história, a brutalidade, o caos. [...] Desde a minha infância, investi em fantasmas e xamanismo, e acho que a América do Sul faz parte dessas raízes.” (APICHATPONG apud MELLO, 2024, p. 185). Além desta declaração, concedida em entrevista ao *IndieWire* em 2015, quando Apichatpong ainda refletia sobre o terreno para seu próximo filme, há uma outra fala, concedida à *Cahiers du Cinéma*, em que o diretor afirma que filmou na Colômbia com a mesma familiaridade que na Tailândia (MELLO, 2024).

A partir daí, Mello se sustenta no fenômeno cinematográfico do realismo fantasmagórico para aprofundar a investigação acerca das possíveis conexões entre o Sudeste Asiático e a América Latina, bem como do modo através do qual essa tendência cinematográfica mobiliza cosmologias não ocidentais para tratar de temas como violência, conflitos políticos, degradação ambiental e trauma nos dois continentes. É justamente este movimento que buscaremos compreender e diversificar, aproveitando as observações de Mello acerca do realismo fantasmagórico “colombiano” de *Memória* e buscando mais fricções possíveis entre a tendência asiática e o realismo espectral, também mapeado na Colômbia. O que nos interessa, sobretudo, é a análise comparativa proposta por Mello a partir de *Memória*. É o vínculo que ela enxerga, na obra de Apichatpong, entre Sudeste Asiático e América do Sul. Acima de tudo, o que nos interessa é perceber o papel central que as metáforas conceituais e a estética da assombração e do fantasmagórico ocupam neste túnel, operando como colunas de sustentação. Não parece se tratar apenas de encontrar semelhanças históricas, geográficas e políticas entre os dois continentes (apesar de que essas também estão lá), mas de entender, a partir do cinema, o lugar do assombro que conecta as realidades e os traumas do Sudeste Asiático e da América do Sul, bem como as possibilidades políticas e críticas da invocação destes fantasmas.

Na abordagem que faz do realismo fantasmagórico, Mello ressalta a contribuição da pesquisadora estadunidense Avery Gordon em *Ghostly Matters: Haunting and the sociological imagination* (2008), no qual desenvolve a ideia de que

o conceito de assombração pode nos ajudar a compreender os aspectos invisíveis e muitas vezes não reconhecidos da sociedade, inclusive os efeitos persistentes de injustiças históricas, desigualdades sociais e memórias reprimidas. Gordon examina de forma crucial como a assombração opera como uma estrutura metafórica e simbólica para descobrir as forças ocultas que moldam nossas vidas e instituições. (MELLO, 2024: 189).

Os ecos da *hantologie* de Derrida ressoam também aqui, e os aspectos políticos e sociais da mobilização dos fantasmas e das assombrações no cinema contemporâneo, para tratar de questões como trauma e violências históricas, parecem cada vez mais claros tanto na Tailândia quanto, como veremos, na Colômbia. Para Mello, outra importante implicação filosófica do realismo fantasmagórico é a rejeição de pressupostos ontológicos ocidentais, como os paradigmas binários e dicotomias entre “corpo” e “alma”; “sujeito” e “objeto” e “cultura” e “natureza”.

No caso de *Memória*, como é típico do realismo fantasmagórico no caso Tailandês, mas também do realismo espectral na Colômbia, o assombro está intimamente conectado à história e às violências que se deram sobre (e sob) o solo destes territórios. A primeira metade do filme, mais urbana, se passa em Bogotá, e é aqui que a protagonista, Jessica Holland, começa a ser assombrada por um estrondo que perturba seu sono. Segundo ela, é um som que parece vir do centro da Terra. Ela então entra em contato com um engenheiro de som, chamado Hernan, com a ajuda do qual busca reproduzir o barulho que a atormenta. O som é um elemento espectral importante no filme. Em outra sequência, enquanto a personagem de Tilda Swinton caminha por Bogotá, o barulho do escapamento de um ônibus produz um *bang* barulhento e um homem se joga no chão e começa a correr. O barulho foi confundido com um tiro, algo que remete à incidência extrema da violência urbana na realidade latino-americana.

Na Bogotá de *Memória*, um túnel está sendo escavado para abrir espaço para uma rodovia. Durante a obra, fósseis são acidentalmente descobertos e posteriormente recuperados por arqueólogos. Como observa Cecília Mello, “o tropo de fósseis, escavações e arqueologia adensa a temporalidade complexa de uma terra perfurada por buracos e capaz de produzir estrondos” (2024, p. 198). Não é a primeira vez que Apichatpong aborda o tema da escavação e da terra revirada para abordar a emersão de elementos de um passado oculto: algo parecido

também acontece em *Cemitério do esplendor* (2015), quando máquinas de escavação abrem buracos no solo do hospital onde a trama se desenrola, um terreno que, no passado longínquo, abrigava um grande e opulento palácio, bem como um cemitério de reis e rainhas.

A ligação entre a estética do espectral, as memórias sociais reprimidas e a violência é reforçada pela inserção do *realismo espectral* neste debate. Sistematizado pela pesquisadora colombiana Juliana Martínez em *Haunting without ghosts: spectral realism in Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art* (2020), o realismo espectral é um conceito articulado para entender a forma como diferentes vertentes contemporâneas da produção cultural colombiana mobilizam práticas narrativas pautadas no assombro para atualizar as técnicas de representação do luto e dos dilemas éticos e estéticos que rondam o trauma da violência no país, que produziu centenas de milhares de mortos e forçou milhões de pessoas a se deslocarem de seus lares. No caso das obras selecionadas pela autora para tratar do realismo espectral, o objeto central é o fenômeno particular da guerra às drogas e à explosão da narcoviolaência a partir dos anos 1980. “A Colômbia é um país de fantasmas. As mortes violentas de milhares de pessoas, perdidas nos conflitos ideológicos, políticos e sociais que duram décadas, assombam seus rios, montanhas, cidades, sua história e sua memória”, observa Martínez na frase que abre o livro.

O gesto do realismo espectral colombiano em muito parece se assemelhar às propostas estéticas observadas no realismo fantasmagórico, e é da investigação a respeito destas semelhanças que nasce nossa investigação. No entanto, há rupturas importantes que enriquecem e particularizam as obras localizadas em cada uma das tendências, e precisam ser sublinhadas. A primeira é a perspectiva de realismo adotada na sistematização e interpretação do *corpus* em cada um dos casos. No realismo fantasmagórico, nos moldes propostos por Cecília Mello, o realismo é compreendido a partir da tradição cinematográfica baziniana e das heranças estéticas e teóricas dela herdadas. Já no caso do realismo espectral, Martínez compreende a estética realista a partir da literatura e bebe da tradição teórica que estabeleceu os parâmetros de análise e crítica dessa vertente literária deste o advento do realismo clássico, inaugurado no século XIX por autores como Honoré de Balzac e Émile Zola. Nesta esteira, o esforço de Martínez trata de sempre estabelecer pontes e traduções que possibilitam a análise de obras cinematográficas e das artes visuais a partir de interpretações da teoria literária.

Outra diferença importante entre o realismo fantasmagórico e o realismo espectral (apesar de não exclusiva, principalmente quando expandimos o *corpus* de análise das duas tendências) é a ausência de fantasmas propriamente ditos na diegese da tendência colombiana. Diferente de algumas obras do realismo fantasmagórico, que não raro

apresentam fantasmas, monstros e criaturas que são capturadas pelo aparato fílmico e aparecem na tela, a dimensão espectrológica do realismo espectral se dá muito mais através das técnicas narrativas e de construção formal das obras. “A linguagem do espectro no realismo espectral não se justifica pela presença de fantasmas, mas pelo potencial da espectralidade de destacar a violência subjacente aos modos de produção hegemônicos — sejam eles econômicos, sociais, simbólicos ou epistêmicos” (MARTÍNEZ, 2025).

Tomaremos como principal objeto um dos filmes citados por Martínez como representantes do realismo espectral: *La Sirga* (2012), dirigido por William Vega. O filme, assim como outras obras do realismo espectral, trata da fuga e do desaparecimento: mulheres que são forçadas a se deslocar de um território devastado pela narco-violência, que não apenas provoca alterações profundas nas dinâmicas de vida naqueles lugares, como se transforma numa verdadeira máquina de produção de fantasmas.

Em *La Sirga*, um elemento central apontado por Martínez como um signo da espectralidade é a presença constante e opressora de uma névoa que impede a visão dos personagens e do público que assiste o filme. A impossibilidade de *ver* é central para o realismo espectral. No realismo clássico do século XIX — cuja consolidação é compreendida por Martínez e Peter Brooks (2015) como *parte do projeto epistemológico capitalista*, pautado pelos ideais iluministas e pela perspectiva burguesa, cientificista e racionalizante do mundo, que tinha por objetivo a apreensão e dominação da natureza através da observação rigorosa e objetiva da realidade — a visão era elevada a um posto de absoluto privilégio (MARTÍNEZ, 2020). Pensadores como Jonathan Crary (*Técnicas Do Observador: Visão E Modernidade*, 2012) e Silvia Rivera Cusicanqui (*Sociología de la Imagen: una visión desde la historia colonial andina*, 2015) também reforçam a relação entre a primazia da visão, o chamado *oculocentrismo*, e o paradigma epistemológico e os dispositivos de controle da modernidade.

Neste sentido, esta dissertação sustenta que o realismo fantasmagórico e o realismo espectral atualizam a linguagem dos espectros na manifestação cultural contemporânea dos trópicos, oferecendo pontos de fuga à gramática ocidental-moderna do fantasmagórico, que se consolidou na cultura de massas desde o surgimento do romance gótico, dos espetáculos de *phantasmagoria* com lanterna mágica e do aparato fotográfico. Filmar espectros, nos trópicos, talvez constitua um gesto de ressignificação dos séculos de violência e trauma. Além disso, quando observadas na perspectiva da virada espectral e do debate que vincula a imagem cinematográfica à espectrologia, tais tendências estéticas parecem exercer um papel

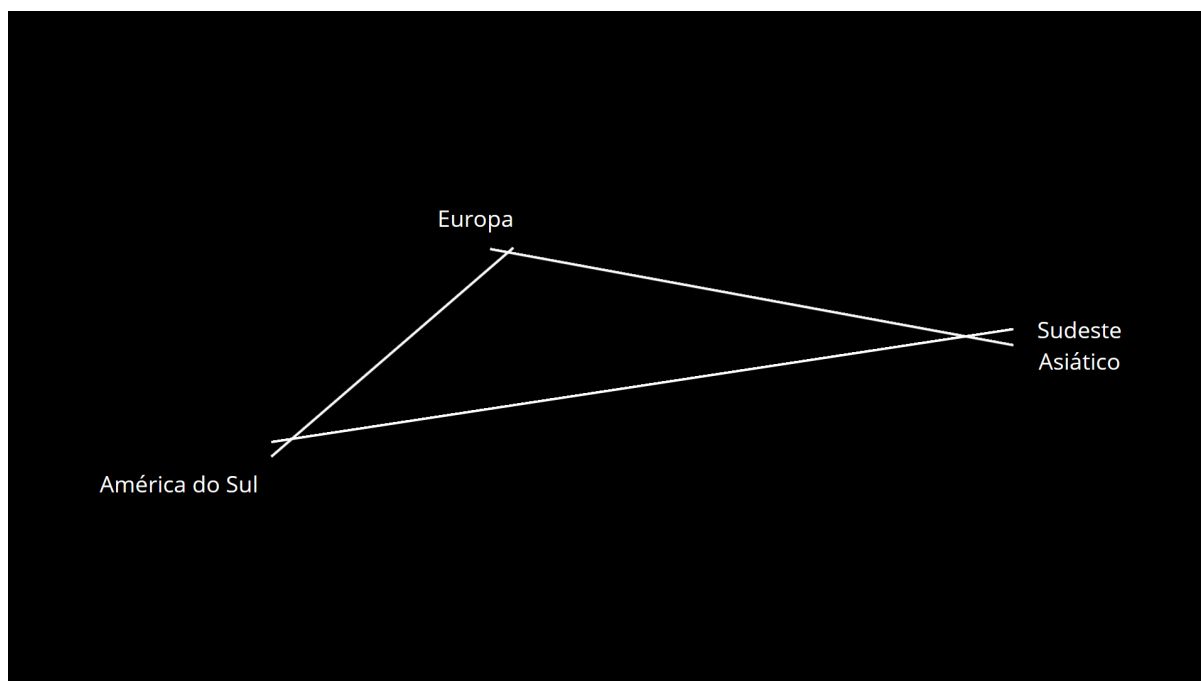
importante naquilo que Derrida e Stiegler previram como uma “guerra dos espectros”. Uma batalha que se soma ao conflito maior (e crescentemente decisivo) entre ocidente e não-ocidente; moderno e antimoderno; colonial e contra-colonial; civilizado e selvagem. Uma guerra que, entre outras coisas, se daria “na cinematografia, *dentro* da cinematografia”.

Cabe, ainda, delimitar as particularidades metodológicas que agrupam o *corpus* e sistematizam este trabalho. No primeiro capítulo, investigaremos as primeiras manifestações do fantasma moderno. Para tal, nos debruçaremos sobre os exemplares literários que informam as origens formais e conceituais do gótico e que, no nosso recorte, são os livros *O Aparicionista: Das memórias do conde de O**, de Friedrich Schiller, e *O Necromante*, de Lorenz Flammenberg, especialmente no tocante ao modo como estas obras articulam a ideologia e a moral iluminista para, simultaneamente, associar o fantasma ao macabro e à farsa. Em seguida, algumas obras cinematográficas também serão abordadas para ilustrar a passagem das convenções góticas da literatura para o cinema. Estes filmes, no entanto, não serão abordados de maneira tão analítica e servirão para adensar o argumento de que tais convenções do fantasma gótico se tornaram, por toda a história do cinema, a representação hegemônica da aparição, ou seja, filmes que transpõem para o cinema a perspectiva ontológica moderna sobre a fantasmagoria. Entre eles, temos *O Castelo Assombrado* (Georges Méliés, 1986), que parece dialogar diretamente com a gramática do horror observada em obras iniciais do romance gótico; *The avenging conscience* (D.W. Griffith, 1914) e *The Bells* (James Young, 1926), exemplos de obras que vinculam o fantasma à culpa católica e à consciência atormentada do pecador diante de Deus e da Lei; além dos filmes *The house on haunted hill* (William Castle, 1959) e *The Haunting* (Robert Wise, 1963), que utilizam o recurso gótico da mansão assombrada, da farsa, da investigação paranormal e da loucura para impor a dúvida em relação ao sobrenatural.

No segundo capítulo, depois de abordada a consolidação da imagem do fantasma moderno nas representações culturais hegemônicas, analisaremos de maneira aprofundada a relação que os sistemas de crença tradicionais do Sudeste Asiático, baseados na cosmogonia animista, estabelecem com os fantasmas, os mortos e o luto. A partir daí, investigamos a forma como este outro tipo de fantasma, que em contraste ao fantasma moderno não opera nos moldes do macabro nem da farsa, se manifesta nas obras do cineasta Apichatpong Weerasethakul, particularmente no curta-metragem *Cartas para Tio Boonmee* (2009) e nos longas *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010), *Cemitério do Esplendor* (2015) e *Memória* (2021). Veremos, ainda, como tais obras estão circunscritas ao prisma do realismo fantasmagórico do Sudeste Asiático e trazem à tona tradições do

animismo local para enfrentar questões como o trauma da guerra fria na região e o processo de consolidação do Estado tailandês, bem como as múltiplas violências e processos autoritários que dele decorrem.

Em seguida, no capítulo três, após estabelecermos um túnel que conecta o realismo fantasmagórico à Colômbia, iniciaremos a abordagem do realismo espectral e as formas como esta tendência subverte os paradigmas do realismo clássico e a relação que este estabelece entre as tecnologias da visão e o projeto de dominação da modernidade. Para tal, nos deteremos no filme *La Sirga* (2012), de William Vega, a fim de debater aspectos da espectralidade colombiana que, a partir de paradigmas estéticos baseados na poética do desaparecimento e do não-ver, trabalham questões como o trauma da violência e dos assassinatos e sequestros em massa gerados pela narcoviolência no país. Neste capítulo, através da contribuição de Santiago Arcila, também investigamos o papel das imagens e do cinema na transformação política do significado dos espectros, que deixam de ser “marcadores fantasmagóricos do horror” e se transformam em “intensificadores espectrais de resistência” (ARCILA, 2020). Ou seja, como o cinema tem o poder de ressignificar o papel dos mortos na memória coletiva e, a partir da força destes fantasmas, redesenhar as capacidades de ação política de um povo porvir.



(Fig. 2) - Esboços da triangular fantasmagórica

O movimento que organiza conceitualmente o *corpus* desta dissertação parte da abordagem comparatista da constelação fílmica, à luz da contribuição de Mariana Souto

(2020). O método da constelação parece particularmente adequado para este estudo, no qual a alteridade é a marca, já que oferece as ferramentas e a liberdade para traçar relações e estabelecer ligações possíveis entre obras dispostas em temporalidades, localidades e culturas tão diferentes. Segundo Souto,

a constelação é dotada de múltiplos pontos dispostos no espaço que, somados, crescem em complexidade e funcionam como essa combinação numérica capaz de revelar algo por diversas frentes e perspectivas. Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. (SOUTO, 2020. P. 156).

As associações que propomos, em certa medida, não seriam nada além do esboço de uma constelação. A tentativa de riscar conexões e linhas possíveis entre três nuvens de poeira estelar: os conglomerados culturais 1) da fantasmagoria gótico-europeia; 2) das cosmogonias e fantasmas tailandeses e 3) dos espectros, das valas comuns e do subsolo assombrado colombiano. A partir do desenho destas linhas, buscamos identificar as potências destas novas fantasmagorias e a forma como articulam diferentes cosmovisões para mobilizar os espectros de seus próprios mortos e reelaborar violências e traumas coletivos. Fantasmagorias que propõem novos futuros e realidades materiais a partir de tradições não-modernas, que retribuem o luto para imaginar novos mundos, povoados por outros espectros.

Capítulo I

Modernidade assombrada: o gótico, a farsa e a luz

O que acontece com os fantasmas ao longo dos séculos? As histórias de fantasma, não importa onde e quando sejam contadas, transmitidas, parecem ser alguns dos mais palpáveis testemunhos da passagem das gerações. São contos e canções do povo, espelhos do tempo. Seria possível, então, observar as transformações nos valores e preocupações de uma determinada época a partir do tipo de fantasma invocado pelos vivos daquele tempo? Haveria diferentes tipologias de espectros, uma taxonomia que pode nos revelar segredos sobre a cultura na qual eles são representados? Registros escritos de aparições fantasmagóricas datam desde a antiguidade, em diferentes povos. Um dos relatos antigos mais marcantes e influentes para a cultura ocidental — sendo objeto frequente nas artes plásticas durante a modernidade⁶ — vem do velho testamento, quando Saul, o primeiro rei de Israel, se disfarça sob longas vestes para visitar a Bruxa de Endor. Na passagem bíblica, Saul está angustiado com a iminente guerra contra os filisteus e, aparentemente abandonado por Deus, ordena à feiticeira que invoque o espectro do profeta Samuel para que este o diga o que fazer no combate. O fantasma é categórico: “amanhã estarás comigo”.

Outra célebre aparição, desta vez saída da literatura do período elisabetano, foi invocada por Shakespeare, um notório conjurador de espectros. O mais famoso deles, talvez, é o fantasma do Rei Hamlet, que aparece ao Príncipe Hamlet, seu filho, para cobrar vingança e alertar sobre a traição que recaiu sobre a corte do reino da Dinamarca, agora comandado por um fraticida. Daí, se inicia a saga do Príncipe Hamlet para vingar o assassinato do pai perpetrado pelas mãos do próprio tio, Claudius, que assumiu o reinado após a morte do irmão. Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida utiliza elementos da peça de Shakespeare como material fundamental para a tessitura de sua filosofia do assombro e da memória, em especial a figura fantasmagórica do Rei e a memorável frase “*the time is out of joint*”, que, segundo Derrida, encapsula o sentimento de que o tempo histórico está deslocado, desordenado, desajustado, como se o presente vivo (ou o agora) da história não estivesse sincronizado consigo mesmo. Uma desordem que seria, ela própria, a estrutura primeira da experiência espectral e do retorno intermitente do fantasma: o espectro retorna para desconjuntar o presente, fazer vivo, no hoje, o passado. Por ora, no entanto, colocaremos em evidência um outro elemento da obra de Shakespeare.

⁶ Como é o caso da obra *Saul e Bruxa de Endor* (Fig. 3), de Benjamin West, bem como de pinturas de William Blake e Henry Fuseli, que se apropriaram de diferentes técnicas e tendências para recriar a aparição.

Ainda no primeiro ato de *Hamlet*, o fantasma do rei aparece duas vezes. Na primeira, apenas para ser visto por Horácio, Marcelo e Bernardo, amigos do Príncipe Hamlet e oficiais da corte que já haviam sido perturbados pelo fantasma em noites anteriores, enquanto fazem guarda noturna em uma das torres do castelo:

MARCELO: Então, me diz - esta noite a coisa apareceu de novo?

BERNARDO: Eu não vi nada.

MARCELO: Horácio diz que tudo é fantasia nossa

E não quer acreditar de modo algum na visão horrenda que vimos duas vezes.

Por isso eu insisti pra que estivesse aqui, conosco,

Vigiando os minutos atravessarem a noite.

Assim, se a aparição surgir de novo, ele não duvidará mais de nossos olhos,

E falará com ela.

[...]

MARCELO: Silêncio! Não fala! Olha - vem vindo ali de novo! (Entra o Fantasma.)

BERNARDO: Com a mesma aparência do falecido rei.

MARCELO: *Você é um erudito; fala com ele, Horácio.*

BERNARDO: Não te parece o rei? Repara bem, Horácio.

HORÁCIO: É igual - estou trespassado de espanto e medo.

BERNARDO: Ele quer que lhe falem.

MARCELO: Fala com ele, Horácio.

HORÁCIO: Quem és tu que usurpas esta hora da noite

Junto com a forma nobre e guerreira

Com que a majestade do sepulto rei da Dinamarca

Tantas vezes marchou? Pelos céus, eu te ordeno: fala!

MARCELO: Creio que se ofendeu.

BERNARDO: Olha só; com que altivez vai embora!

HORÁCIO: Fica aí! Fala, fala! Eu te ordenei - fala! (O Fantasma sai.)

MARCELO: Foi embora e não quis responder.

BERNARDO: E então, Horácio? Você treme, está pálido.

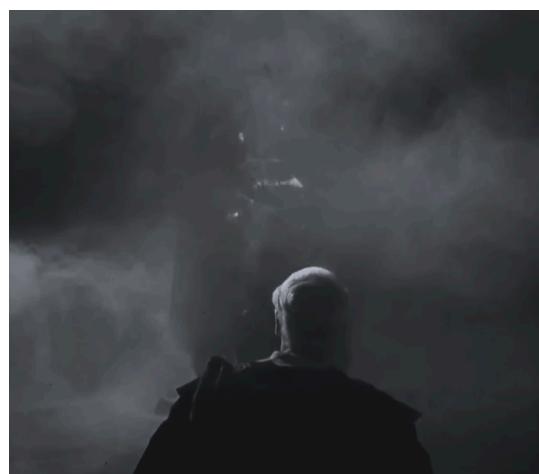
Não é um pouco mais que fantasia?

Que é que nos diz, agora?

Em dois momentos nesta passagem traduzida por Millôr Fernandes, Shakespeare explicita algum tipo de temor, demonstrado principalmente por Horácio. Em um trecho posterior, os outros homens, certamente também assustados, cogitam atacar o fantasma com suas alabardas. Apesar disso, o choque e o macabro não são as emoções determinantes na cena. Na verdade, como também notou Derrida (1994, p. 28), os homens se preocupam,

acima de tudo, em *falar* com o fantasma (“*Você é um erudito, fala com ele, Horácio*” é a primeira reação diante da aparição). E mais: eles entendem que o fantasma também tem algo a dizer. Mais adiante, na passagem em que o fantasma do Rei aparece pela segunda vez, desta vez ao próprio filho, o Príncipe Hamlet, o espanto aparece novamente: o Príncipe também sente pavor diante da aparição. Entretanto, mais uma vez, a vontade de falar com o fantasma é maior, e Hamlet chega até mesmo a segui-lo pelo castelo até que consiga, finalmente, ouvir o que o espectro tinha para lhe revelar.

Diferente do texto de Shakespeare, que ainda chega a sublinhar o pavor sentido pelos homens diante do fantasma do Rei, na passagem bíblica da Bruxa de Endor não há sequer marcador textual que evidencie algum traço de medo por parte de Saul diante da aparição do profeta Samuel (algo que talvez seja esperado, dado que, diferente de *Hamlet*, foi o próprio Saul que procurou a feiticeira para conjurá-lo). Notamos que, nas duas passagens, célebres na história da fantasmagoria, o medo, apesar de presente, não dá a tônica. Há, antes, o desejo de falar com os mortos. No entanto, é interessante notar que as duas cenas, tanto a do velho testamento quanto a de *Hamlet*, foram, em épocas posteriores, representadas visualmente de modo a *intensificar*, com as técnicas e possibilidades de cada meio, o medo e o macabro como emoção condutora das cenas. Tomemos dois exemplos. O primeiro é o óleo sobre tela *Saul e a Bruxa de Endor*, de Benjamin West (Fig. 3), que retrata a conjuração do fantasma do profeta Samuel pela feiticeira. O segundo, é a cena da aparição do fantasma do Rei Hamlet (Fig. 4) na aclamada adaptação cinematográfica de Laurence Olivier (1948), que rendeu quatro Oscars, incluindo melhor ator e melhor filme.



(Fig. 3). *Saul e a Bruxa de Endor*, Benjamin West, 1777.

(Fig. 4) Hamlet ajoelhado diante do fantasma do pai. (*Hamlet*, Laurence Olivier, 1948)

A pintura de West ilustra a capa da edição brasileira de *O Necromante* (2022), uma das obras mais importantes na história do romance gótico alemão, escrita por Lorenz Flammenberg, pseudônimo de Karl Friedrich Kahlert. No prefácio da edição, Cid Vale Ferreira destaca a “modernização” empreendida por West ao pintar a cena do velho testamento. Aqui, diferente do texto bíblico original, já vemos o emprego da gramática do fantasma moderno, com “ares de uma apresentação de *phantasmagoria* (incluindo até mesmo a fumaça e a luminosidade azulada proveniente da queima do enxofre, expediente comum nesses espetáculos)” (FERREIRA C., 2022, p. 16). Além disso, West adicionou duas figuras à cena, além da Bruxa e de Saul. Uma delas, um soldado que foge da aparição.

Vale atentar, ainda, para a representação do próprio fantasma: envolto em um lençol branco, com a face velada. Segundo Susan Owens, em *The Ghost Story: a cultural history*, a representação visual do fantasma coberto por longos lençóis brancos é uma invenção europeia do século XVIII, justamente quando os mortos deixaram de ser enterrados em mortalhas e passaram a ser velados em vestes cada vez mais cotidianas e modernas: camisetas brancas abotoadas, ternos, gravatas e vestidos longos (OWENS, 2019, p. 165). Com a mudança na vestimenta dos cadáveres, a imagem da aparição nas vestes ordinárias com as quais começavam a ser enterrados não correspondia à ideia Romântica (leia-se Gótica) da aparição dotada do “horror magnífico” (OWENS, 2019, p. 165). Então, artistas como Henry Fuseli, George Romney e John Flaxman passaram a representar fantasmas (que antes eram frequentemente retratados em vestes da corte, farrapos ou armaduras, como é o caso do fantasma de *Hamlet*) envoltos em lençóis brancos, de modo a conservar o mistério e dar ares mais extraordinários e assustadores às aparições. Surge, então, uma das iconografias mais representativas do fantasma moderno, que perdura com fôlego até os dias de hoje.

Outro elemento importante do imaginário fantasmagórico também começou a ser usado no mesmo período: as nuvens de fumaça, mais um marcador presente na pintura de West. No período do desenvolvimento do repertório gótico, as nuvens eram um recurso já consolidado na iconografia católica, sendo empregadas em pinturas de anjos e santos como “balsas aveludadas que faziam a travessia entre a terra e os céus” (OWENS, 2019, p. 167). No século XVIII, artistas como Jan van der Gucht e James Gillray tomaram este recurso emprestado em suas pinturas fantasmagóricas, uma vez que o lençol branco não funcionava com todos os fantasmas, principalmente quando deseja-se revelar o rosto da aparição. Nestes casos, as nuvens e a fumaça foram a alternativa.

Na adaptação cinematográfica de Laurence Olivier, esta gramática do fantasma moderno aparece de forma ainda mais intensa e transformadora do *Hamlet* original. A trilha

musical, os efeitos sonoros, os movimentos de câmera, a iluminação, o esqueleto apodrecido do Rei sob o elmo, a forte presença de fumaça (como acontecia também na pintura do século XVIII e nos espetáculos de fantasmagoria), são elementos disponíveis ao cinema e empregados, neste caso, para criar uma cena digna de um filme de terror, principalmente levando-se em conta os padrões e convenções do horror nos anos 1940. Contudo, ao ler o texto de Shakespeare, bem como um grande número de textos que tratavam de fantasmas antes do advento do romance gótico, não nos deparamos com obras de terror, propriamente dito.

É bem verdade que a mera tradução visual ou cinematográfica de um texto, por si só, já pode ser suficiente para alterar radicalmente o sentido original. Há, no entanto, muitas formas de pintar ou filmar um fantasma. A escolha pelo horror não passa disso, *uma escolha* (ou uma convenção). Mas a partir de quando o imaginário da aparição fantasmagórica foi tomado como sinônimo de horror, choque, espanto e do macabro? E de onde surgem os elementos gramaticais (como trovões, esqueletos, relâmpagos, chuva, freiras, rituais de invocação, fumaça, lençóis brancos, cemitérios e castelos) que costumam acompanhar estas representações? A resposta está no gótico.

Ao longo do século XVIII, uma moda tomou conta da Grã Bretanha: admirar ruínas (OWENS, 2019). Os restos das imponentes catedrais góticas de outrora, muitas delas abandonadas após a reforma anglicana, tinham um apelo particular, e caminhar pelas paisagens solitárias, aventurando-se por essas ruínas, detentoras do tal ‘horror magnífico’, virou um hábito para partes da população inglesa. Um ímpeto nostálgico genuinamente Romântico, de negação da modernidade. As construções neoclássicas, que naquele tempo se espalhavam rapidamente pela Europa ocidental, eram representantes da razão e da ordem, valores fundamentais para o empreendimento moderno. As ruínas das antigas catedrais, neste contexto, passaram a representar possibilidades de escapismo para um passado de espiritualidade sublime, habitado pelos fantasmas de monges e figuras de outros tempos.

Parece consenso que o texto inaugural da literatura gótica é o romance *O Castelo de Otranto*, publicado por Horace Walpole na década de 1760. Walpole era um destes aficionados por ruínas.

Certa manhã, no início de junho passado, acordei de um sonho do qual tudo o que consegui me lembrar foi que me imaginara em um castelo antigo (um sonho muito natural para uma mente como a minha, repleta de histórias góticas) e que, no corrimão mais alto de uma grande

escadaria, vi uma mão gigantesca revestida de armadura. (WALPOLE *apud* OWENS, 2019, p. 122. Tradução minha)

O trecho acima é parte de uma carta enviada por Walpole ao reverendo William Pole, um amigo, para contar sobre como *O Castelo de Otranto* tinha tomado forma. A partir desta inspiração pelas ruínas e pela arquitetura gótica, *Otranto* articula o espaço, seja o próprio castelo ou os ambientes interiores, de forma a intensificar a atmosfera macabra do romance. Aqui, tratando de literatura gótica, macabro é uma palavra chave, e pela forma como Walpole desenha a narrativa, de modo a fazer com que o próprio prédio seja o condutor principal do terror psicológico provocado pelo livro, ele é tido como o criador do conceito da casa assombrada (OWENS, 2019). O castelo e a casa assombrada se transformaram em dois dos tropos mais associados ao gótico e ao fantasmagórico na modernidade. Inclusive, chegaram a ser atualizados e retrabalhados por autores mais tardios, como Bram Stoker, cujo *Drácula*, publicado mais de 100 anos depois de *Otranto*, realiza o movimento inovador de transportar o horror dos longínquos castelos da Transilvânia (um tipo de ambiente cada vez menos familiar para o público leitor) para a paisagem de uma Grã Bretanha urbana, quando o vampiro viaja até as cidades de Whitby e Londres para assombrar e se apossar do sangue da jovem Lucy Westenra.

Além dos elementos arquitetônicos do horror (castelo e casa assombrada), tomando como influência as biografias e histórias de aparições de santos católicos, Walpole foi o responsável por reavivar um tipo de ideia medieval a respeito dos fantasmas, que em muito se assemelha ao fantasma que Shakespeare representou em *Hamlet*. Uma ideia segundo a qual o fantasma pode ser um *retornante*, uma aparição que ressurgue de tempos antigos para buscar retribuição contra alguma injustiça. Walpole o faz, no entanto, (e aqui está a divergência com Shakespeare e um ponto fundamental para esta dissertação) atribuindo a este retornante o poder de provocar reações violentas e viscerais de horror. O próprio autor descreveu o horror como o “motor principal” que propulsiona a narrativa em *O Castelo de Otranto* (WALPOLE *apud* ANDRIOPOULOS, 2014, p. 98).

O gótico virou uma febre. A aceleração no desenvolvimento das tecnologias de impressão no século XVIII não apenas criou demandas inéditas por novos livros, como gerou uma quantidade massiva de leitores ávidos pela literatura gótica e pelas descargas de adrenalina que ela provocava no público através dos sucessivos momentos de horror. E aqui temos outro ponto importante para esta dissertação. Na análise aqui proposta, colocamos os espectros do cinema contemporâneo do realismo fantasmagórico asiático e do realismo

espectral latinoamericano em contraste com os fantasmas da tradição gótica. No gótico, como veremos, temos fantasmas marcados pela lógica do macabro, do choque, da culpa e, frequentemente, até da reivindicação de uma propriedade, ou seja, a assombração que, como em *O castelo de Otranto* e até *Hamlet*, volta para reclamar uma herança usurpada, seja um castelo, um tesouro, um pedaço de terra, ou uma linhagem familiar da nobreza. Já nas tendências da espectrologia contemporânea, tanto no Sudeste Asiático como na América Latina, observamos fantasmas que não operam através da lógica do medo, e um assombro muito mais associado ao trauma coletivo de povos explorados pela máquina ocidental e atormentados pelas diversas consequências e reverberações de tal exploração. Memórias sociais reprimidas por processos históricos definidos por violência sistêmica e autoritarismo.

Mas por que o gótico? Parece arbitrário comparar o cinema produzido na Tailândia e na Colômbia do século XXI com tradições literárias e cinematográficas que bebem no romance do século XVIII. Mas a verdade é que a iconografia e as formas de representação da fantasmagoria inaugurada pelo gótico, como já vimos em parte e iremos desenvolver em maior detalhe, determinaram as práticas de representação fantasmagórica em todos os séculos que se seguiram. O romance gótico criou “repertórios e dispositivos expressivos tão bem sucedidos para o público leitor que até hoje persistem no imaginário popular” (SILVA, 2023, p. 168).

O fantasma gótico se tornou hegemônico na cultura moderna. E não apenas o fantasma, mas quase todas as demais convenções narrativas do terror moderno podem ser rastreadas até a literatura gótica, convenções essas que alteraram, na posteridade, as formas de representação até de fantasmas que haviam surgido *antes* desta vertente literária, como vimos no caso da Bruxa de Endor e da aparição do Rei Hamlet. “Walpole criou *uma nova e intensa forma de enxergar o mundo* — algo que teve consequências duradouras na maneira como os fantasmas têm sido concebidos desde então” (OWENS, 2019, p. 126. Tradução minha). Por ter surgido em um momento de absoluta efervescência tecnológica e editorial, o romance gótico foi um dos primeiros gêneros literários forjados para o consumo das massas. O horror moderno, na forma como se configura a partir da indústria cultural e na paisagem do entretenimento urbano, nasce com esta tendência da literatura romântica. Portanto, não seria possível analisar as inovações realizadas pelo realismo fantasmagórico e pelo realismo spectral no século XXI sem olhar atentamente para uma forma cultural que exerce tanto poder e influência na forma como representamos e compreendemos os fantasmas.

Mas voltemos aos leitores e leitoras do século XVIII, cada vez mais sedentos por narrativas de horror que se tornavam gradativamente mais chocantes, macabras e sangrentas.

O elemento do *choque*, como sublinha o pesquisador alemão Stefan Andriopoulos em *Aparições espectrais: O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica* (2014), se tornou uma constante na estrutura narrativa do romance gótico daquele tempo. E não apenas o choque, mas a repetição seriada do choque ao longo de todo o livro, quando, “no mundo diegético da narrativa, uma aparição súbita e inesperada é sempre seguida por outra” (2014, p. 95), de forma a produzir no público um certo caráter “viciante”.

O vício em literatura gótica, inclusive, foi um fenômeno que em muito preocupou os críticos conservadores da época, que chegavam a falar em um “furor de leitura” (2014, p. 104). O uso do choque como dispositivo empregado em séries sucessivas pode ser encontrado desde *O Castelo de Otranto*, que já inicia com uma passagem em que um dos personagens é despedaçado por um elmo gigante que cai, inexplicavelmente, do céu. A partir desse choque inicial, a narrativa é seguida por sucessivos momentos de horror e efeitos góticos, um recurso narrativo que não apenas marcou a literatura entre os séculos XVIII e XX, mas que continua sendo sistematicamente empregada ainda hoje, por exemplo, no cinema de horror hollywoodiano.

O mesmo recurso também é central em duas obras importantes do romance gótico alemão, desenvolvido a partir de fortes influências da literatura britânica: *O Aparicionista*⁷: *das memórias do conde de O***, escrito por Friedrich Schiller, e *O Necromante*, de Lorenz Flammenberg. O gótico alemão é um objeto de grande interesse para nós pois introduz novos elementos e intenções político-filosóficas que complexificam a paisagem da fantasmagoria moderna. Começamos pelo romance de Schiller, que inaugurou a literatura gótica na Alemanha de forma célebre e misteriosa. Célebre porque a obra foi rapidamente alçada a uma condição de sucesso absoluto perante o público e a crítica. Misteriosa porque o livro publicado estava inacabado, e nunca chegou a ser finalizado.

A obra, seminal no gótico alemão, alcançou relevância nacional e internacional, e, de acordo com o crítico Patrick Bridgwater, uma das principais autoridades no estudo da literatura gótica, exerceu uma influência maior do que o próprio *Castelo de Otranto*: “*O Aparicionista* deixou marcas indeléveis sobre o romance gótico europeu, cujo curso ajudou, mais que qualquer outro romance, a determinar” (BRIDGWATER *apud* FERREIRA C., 2023, p. 14). Inicialmente publicado entre 1787 e 1789 de maneira seriada na revista *Thalia*, editada pelo próprio Schiller, o livro alcançou este status mesmo sem jamais ter sido

⁷ Algumas vezes traduzido como *O Visionário*. O título original da obra é *Der Geisterseher* (aquele que vê fantasmas). A tradução inglesa também costuma variar entre *The Ghost-Seer* e *The Apparitionist*. Utilizaremos *O Aparicionista* pois foi o termo adotado na tradução de Felipe Vale da Silva para a editora Sebo Clepsidra, a mais recente edição publicada no Brasil, em 2023.

concluído, dado que dois dos três volumes anunciados por Schiller⁸ não chegaram ao público. Não há dúvidas, inclusive, de que a interrupção da história foi um fator importante para o fervor e mistério que se gerou ao redor dela.

A primeira parte do livro é narrada em primeira pessoa pelo Conde de O** (muitos nomes e locais são grafados de forma censurada ao longo do romance), que relata os acontecimentos vividos por ele e por um príncipe alemão sem nome, conhecido do narrador, durante as festividades do carnaval de Veneza. Certa noite, quando caminham pela Praça São Marcos, o Conde e o príncipe percebem que estão sendo perseguidos por um homem mascarado, descrito no livro como ‘o Armênio’. Em determinado momento, o homem misterioso se aproxima deles e, enigmaticamente, diz: “Desejai felicidade a vós próprio, príncipe. [...] Ele morreu às nove horas” (SCHILLER, 2023, p. 28).

Em seguida, o Armênio desaparece, deixando Conde e príncipe em dúvida absoluta sobre o que se passou. Seis dias depois, chega da Alemanha uma carta que informa o falecimento de um primo do príncipe, que o precedia na sucessão do trono. Segundo a carta, o primo havia morrido na quinta-feira anterior, às nove horas: instantes antes do anúncio do Armênio. O príncipe comenta aquela coincidência aparentemente inexplicável com as palavras de Hamlet: “Há mais coisas entre o céu e a terra do que são sonhadas em vossa filosofia”. A partir daí, a narrativa se desenvolve através de um emaranhado de encontros cada vez mais misteriosos com o Armênio, sempre marcados por adivinhações e fenômenos sobrenaturais, até que o narrador e o príncipe se veem gradualmente envolvidos em uma trama sinistra, que culmina com rituais de invocação fantasmagórica e necromancia. Sempre operando nos mesmos termos do choque e do macabro já vistos no gótico britânico. Mas há uma inovação importante introduzida pela narrativa de Schiller quando posta em relação à tradição gótica: a farsa.

Entre os principais impactos causados pelo *Aparicionista*, está a inauguração do romance necromântico (*Geisterseherroman*), um subgênero da literatura gótica que apresenta oposições filosóficas substanciais em relação aos tradicionais romances de fantasma (*Geisterromane*), tradição na qual boa parte do gótico britânico estava sustentada. A grande ruptura está justamente na postura ontológica apresentada pelo romance necromântico. Nesta vertente, os fantasmas estão lá para serem desmascarados: tudo não passa de um truque. Ao contrário do que faz o tradicional romance de fantasma, que aceita como verdadeiras a

⁸ Seis partes do livro foram publicadas. As primeiras quatro correspondiam ao primeiro volume, e as duas últimas correspondiam à primeira parte do segundo volume, quando o livro foi interrompido. O primeiro volume segue uma estrutura narrativa, enquanto o segundo tem natureza epistolar, um recurso bastante adotado por autores do romance gótico.

existência das aparições, do sobrenatural e do macabro, apresentados como inequivocamente reais, o romance necromântico alemão é marcado pelo ceticismo da mentalidade iluminista. Há, aqui, o ímpeto de denunciar as superstições e a credulidade que dominavam o imaginário da época, ímpeto este que aparece, especialmente, como uma reação à grande popularidade dos romances de fantasma naquele tempo.

No romance necromântico, “os fantasmas só aparecem para que as investigações detetivescas do Iluminismo possam desmascará-los como truques da *Magia Naturalis* de charlatões” (BARKHOFF *apud* FERREIRA C., 2022, p. 17). Poucos anos depois do lançamento de *O Aparicionista*, a distinção entre o romance de fantasma (por vezes denominado gótico terrífico, no qual não há contestação do sobrenatural) e o romance necromântico já acirrava os ânimos no meio literário:

Em seu prefácio à edição de 1811 de *O Castelo de Otranto*, Sir Walter Scott comentou essa cisão dentro da ficção gótica, elogiando a “ousada afirmação [de Walpole] da existência real de fantasmas”, e rejeitou a “tentativa de conciliar a credulidade supersticiosa dos tempos feudais com o ceticismo filosófico de nossa época, remetendo esses prodígios à operação de pólvora fulminante, espelhos combinados, lanternas mágicas, alçapões, trombetas acústicas e outros aparelhos similares da *phantasmagoria*⁹ alemã”. (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 92)

O emprego do termo ‘conciliar’, utilizado por Walter Scott, romancista britânico, é curioso. Apesar da disseminação do imaginário supersticioso nos séculos XVIII e XIX, o impulso de oferecer explicações naturais para fenômenos aparentemente sobrenaturais dialoga com o imaginário do cientificismo e do racionalismo, cada vez mais dominante na doutrina filosófica daquela época. E é justamente neste contexto de ambiguidade (crença/ceticismo) que *O Aparicionista* opera, uma ambiguidade que o próprio romance soube absorver e da qual extrai parte de sua elegância e, também, de seu mistério.

Os últimos fragmentos publicados por Schiller chegaram ao público em 1789, ano da radicalização da Revolução Francesa e das investidas mais violentas contra o regime monárquico e a Igreja Católica¹⁰. Há estudiosos do romance gótico alemão que interpretam *O Aparicionista* justamente como um tratado sobre as disputas filosóficas que dominavam a paisagem política daquela Europa: de um lado, o racionalismo revolucionário, que derrubava

⁹ Na citação original, o termo empregado é *phantasmagoria*, no entanto, como Scott se dirige diretamente aos espetáculos de *phantasmagoria* com lanterna mágica, optamos por esta segunda grafia.

¹⁰ O poder da Igreja Católica foi significativamente erodido a partir do início do período revolucionário, inclusive com a dissolução de ordens como a Companhia de Jesus, que colocava a função educadora nas mãos dos jesuítas (DA SILVA, 2023). Victor Hugo relembra uma imagem marcante que ilustra o sentimento anticatólico daquele período: a catedral de Notre Dame pós-revolução, por décadas abandonada e vandalizada.

estátuas de santos católicos em Paris e as substituía por imagens de filósofos como Rousseau, Molière e Voltaire; de outro, foi o período em que passaram a surgir conspirações e sociedades secretas como os Illuminati, os Rosacruzes e os Ultramontanistas.

Não é à toa que, capítulo a capítulo, Schiller encaminha sua narrativa de modo a fazer surgir personagens e temas que aludem a estes mesmos conspiracionistas. Além disso, outros escândalos marcaram o debate político do século XVIII, como a revelação das ligações entre a monarquia francesa, sob o reinado de Luís XVI, e um dos maiores místicos e ocultistas daqueles tempos, o siciliano Alessandro di Cagliostro. Não por acaso, um dos personagens centrais da conspiração montada por Schiller é chamado ‘o Siciliano’. Outro suposto escândalo esotérico que circulava naquelas décadas envolvia a rainha Maria Antonieta, que empregava quantias exorbitantes para utilizar os serviços do médico alemão Franz Mesmer, criador do mesmerismo, uma doutrina que mesclava elementos religiosos e científicos e afirmava a força vital dos seres vivos era proveniente de um fluxo magnético universal, o qual poderia ser canalizado para fins de cura.

A popularização do ocultismo e do esoterismo era tamanha que uma lei prussiana da época chegou a impor penas que variavam de seis a dois anos de prisão como punição para “a fraude por meio de magia ostensiva ou falsa” (HALLE apud ANDRIOPOULOS, 2014, p. 37). É neste caldo de colisões entre racionalismo e conspirações supersticiosas que Schiller forja seu romance-tratado, aparentemente cumprindo a missão didática da mais pura filosofia cética. “É como se Schiller dissesse: o mundo em que vivemos não é o mundo esclarecido e progressivo no qual os Iluministas falam, mas é também um mundo de superstição e reação política” contra este racionalismo (SILVA, 2023, p. 173). Segundo esta interpretação, sublinhada por Felipe Vale da Silva, tradutor e comentador da versão brasileira de *O Aparicionista*, o horror ocupa outra dimensão na mente de Schiller:

Não é o sobrenatural que deveria nos assustar, mas o fato de que na época da máquina à vapor e da filosofia kantiana, as pessoas ainda acreditam em fantasmas e maldições. Ao mesmo tempo em que este é um dos primeiros romances góticos alemães, ele é um romance para acabar com ‘tendências góticas’, entendidas aqui como resquícios do obscurantismo medieval (SILVA, 2023, p. 175).

Mas falávamos, anteriormente, da ambiguidade e do mistério em *O Aparicionista*. Apesar de ser considerado a obra inaugural do romance de necromancia, uma vertente forjada, como já vimos, na dúvida racionalista, o livro de Schiller não é conclusivo ao negar a

existência de fantasmas. É verdade que a obra não chegou a ser finalizada, como também é verdade que, ao longo da narrativa, os truques do Armênio e do Siciliano vão pouco a pouco sendo desmascarados, mas há duas passagens cruciais que jogam uma névoa de dúvida sobre a história, desta vez em prol da possível existência do sobrenatural, e tornam as repercussões do empreendimento de Schiller ainda mais complexas.

Adotado tanto pelo autor quanto pelos escritores influenciados por ele, como Lorenz Flammenberg e Cajetan Tschink¹¹, o principal recurso narrativo inaugurado pelo romance de necromancia, que por vezes assumia um tom anti-superstição quase didático, era a figura de um aparicionista: o Armênio e o Siciliano, no caso do romance de Schiller. Estes personagens operam como arquétipos, e utilizam mentiras, truques e ilusões de ótica sofisticadas para forjar aparições fantasmagóricas e enganar suas vítimas, que podem ser desde simples donos de estalagem até príncipes poderosos e membros da corte. Há, na obra de Schiller, duas cenas antológicas de invocação fantasmagórica realizadas pelos aparicionistas. Ambas as cenas parecem provocar, simultaneamente, posturas céticas e supersticiosas em relação ao sobrenatural. Como as duas passagens possuem exatamente a mesma estrutura narrativa, trataremos apenas da cena da primeira invocação, realizada pelo Siciliano.



(Fig. 5). A primeira invocação. Ilustração retirada da edição brasileira de *O Aparicionista*.¹²

¹¹ Autor do livro sutilmente intitulado *A vítima da ilusão mágica*, publicado entre 1790 e 1793.

¹² As ilustrações da edição brasileira, publicada pelo Sebo Clepsidra em 2023, são creditadas aos gravuristas Ernst Roeber e Robert François Richard Brend'Amour, e acompanharam diferentes edições de *O Aparicionista* publicadas ao longo do século XIX.

Ao voltar nossos olhos para o salão, encontramos um grande círculo traçado a carvão, dentro do qual todos os presentes, dez ao todo, cabiam confortavelmente. Ao seu redor, junto a todas as quatro paredes do aposento, as tábuas foram levantadas, de forma que estávamos como que ilhados. Um altar, coberto por um lenço negro, erguia-se no meio do círculo; abaixo dele, estedia-se um tapete de cetim vermelho. Sobre o altar, uma Bíblia caldeia estava aberta junto a um crânio, e um crucifixo de prata fora ali fixado. Em vez de velas, o álcool ardia num recipiente de prata. Uma fumaça densa de olíbano obscurecia a sala quase a ponto de abafar a luz. O conjurador estava semidespido como nós, mas descalço; no pescoço trazia um amuleto preso a uma corrente de cabelo humano; na cintura, tinha preso um avental branco marcado com cifras secretas e figurações simbólicas. [...] Recomendou, preferencialmente, que não fizéssemos nenhuma pergunta à aparição. [...] Pediu que segurássemos dois punhais desembainhados e cruzados, uma polegada acima de sua altura, enquanto a ação durasse (SCHILLER, 2023, p. 45).

Após um ritual de invocação que segundo a narração do Conde de O*** durou 15 minutos, envolveu a disposição dos participantes em meia lua, um invocador com o rosto voltado ao sol nascente, água benta, choques elétricos e convulsões, o suposto fantasma finalmente se manifesta.

De repente, todos sentimos, simultaneamente, um golpe como o de um relâmpago que nos fez soltar as mãos. Um trovão súbito estremeceu a casa, todas as fechaduras rangeram, todas as portas bateram juntas. A tampa da lamparina caiu, a luz extinguiu-se e, na parede oposta, sobre a chaminé, uma figura humana em camisa ensanguentada e rosto cadavérico surgiu. “Quem me chama?”, disse uma voz rouca, que mal se podia escutar. “Teu amigo”. o conjurador respondeu, “que honra tua memória e reza por tua alma”. Em seguida, mencionou o nome do Príncipe. (2023, p. 46).

Quando a assombração, trajada em vestes ensanguentadas, se faz presente diante dos homens, o Siciliano começa a interrogá-la. A falsa invocação faz parte do artilho do necromante: ele havia prometido trazer do mundo dos mortos o espírito de um antigo amigo do Príncipe, o Marquês de Lanoy, com o objetivo de provar que de fato possuía poderes sobrenaturais e, a partir desta demonstração, atrair o nobre para próximo da conspiração da qual faz parte. Fazia parte do roteiro, portanto, fazer uma série de perguntas sobre a vida daquela assombração, com o intuito de fazer o Príncipe acreditar que tais informações só poderiam ser transmitidas, de fato, pelo fantasma de seu falecido amigo.

Como descobrimos mais adiante na narrativa, tudo não passava de um golpe do Siciliano. As informações sobre a vida da aparição já haviam sido previamente recolhidas e a

mise-en-scène da conjuração, com a Bíblia caldeia, o círculo de invocação, o crucifixo de prata, o som de trovão, o bater das portas, tudo não passava de um elaborado truque. Não passavam de elementos cenográficos planejados pelo Siciliano com o fim de criar uma atmosfera macabra e desviar a atenção do fato de que a aparição ensanguentada, ela própria, era uma ilusão forjada com uma lanterna mágica escondida na lareira e que projetava luz sobre a fumaça densa que permeava o cômodo. A voz da aparição? Vinha da boca de um outro farsante, escondido na chaminé. O sobrenatural descortinado. No entanto, algo de extraordinário se dá nesta cena. Logo que o conjurador começa a conversar com o falso fantasma (tenhamos em mente que, diegeticamente, a farsa ainda não foi revelada aos protagonistas) uma *segunda* aparição invade o recinto.

Então a casa voltou a estremecer. As portas se abriram voluntariamente sob um violento ribombar de trovões. Um relâmpago acendeu o aposento e outra forma *corpórea*, ensanguentada e pálida como a anterior, apareceu no umbral. O álcool começou a queimar sozinho, e o salão se iluminou como outrora. “Quem está entre nós?”, o feiticeiro inquiriu aterrorizado, lançando um olhar de pavor pela assembleia. “A ti não quis aqui” (2023, p. 45).

A segunda aparição causa ainda mais espanto entre os homens, especialmente no conjurador, um dado que nos faz crer que de fato aquele segundo fantasma não estava no roteiro da ilusão. Um dos homens dispara um tiro de pistola contra o fantasma, que logo emerge, intocado pela bala, de uma nuvem de fumaça. Ele se dirige ao Príncipe, que neste ponto também já está profundamente horrorizado: ele reconhece, na figura da *segunda* aparição, o rosto do falecido amigo Lanoy, que supostamente deveria ter sido conjurado na falsa invocação do Siciliano.

O homem e o fantasma trocam algumas palavras enigmáticas, sobre um assunto mal resolvido com a filha do Marquês, até que a aparição se dissipa na nuvem de fumaça negra que toma conta do aposento. Logo em seguida, os oficiais da justiça de Veneza arrombam a porta e prendem o Siciliano, que já estava na mira dos investigadores. Na prisão, o Siciliano confessa ao Conde de O** e ao príncipe todo seu artil, detalha o uso da lanterna mágica, dos choques elétricos, da fumaça e dos comparsas que o ajudaram a obter informações do Príncipe e montar a farsa. No entanto, com veemência e pavor nos olhos, ele nega conhecer o paradeiro do segundo fantasma. Como já mencionado, a mesma cena se desenrola alguns capítulos mais tarde em *O Aparicionista*. Por duas vezes, o autor invoca um fantasma real em meio a uma falsa sessão de conjuração, para espanto dos presentes e dos próprios necromantes.

O romance dá margem para uma versão supersticiosa da fantasmagoria, principalmente considerando-se o fato de não ter sido concluído. Desse modo, *O Aparicionista*, para além de ter alimentado o ímpeto iluminista que pairava naqueles tempos, também alimentou a versão do fantasma macabro, do romance gótico alimentado pelos choques sucessivos, do horror. É interessante notar como as duas aparições, a falsa e a “inconclusiva”, se dão sob a mesma gramática, as mesmas atmosferas: o trovão, a fumaça, os tremores, o bater de portas. Os fantasmas, por sua vez, são, também, retratados de maneira cadavérica, ensanguentados, em ambas as passagens. De uma forma ou de outra, por mais cético que seja seu empreendimento, Schiller continua reforçando a imagem do fantasma como ela foi construída no gótico terrífico. Um traço que o aproxima de Walpole e o coloca, definitivamente, na tradição do romance gótico.

“*Quem me chama?*”. Outro detalhe importante se faz notar: a centralidade do ritual de conjuração, uma imagem que também foi introduzida no imaginário moderno da fantasmagoria e deixou marcas que podem ser abundantemente encontradas até os dias de hoje na literatura e no cinema. A partir do momento em que um círculo de invocação precisa ser traçado para atrair o fantasma de onde quer que esteja, Schiller alimenta a noção de uma separação entre natureza e sobrenatureza. Trata-se de uma perspectiva interessante se quisermos avaliar a natureza ontológica destas aparições. Uma perspectiva que, talvez, seja reflexo da própria relação da modernização ocidental com a realidade, pautada em uma “acepção da dualidade entre espiritual/terreno; racional/irracional — sob a perspectiva do homem que busca saber” (CRUZ & AMORIM, 2023, p. 195). *Sob a perspectiva do homem que busca saber*. Este é o cerne da questão. A perspectiva da separação entre espírito e natureza (cultura e natureza, se quisermos invocar o naturalismo de Descola) parece servir perfeitamente aos objetivos do empreendimento moderno, quando o homem (europeu) se julgou no lugar de agente máximo do progresso e do projeto civilizatório, que explora e subjuga a natureza e, por tabela, todos os humanos não-europeus.

Tal separação entre natureza e sobrenatureza também parece guiar aquela “nova forma de enxergar o mundo” que Susan Owens elenca como consequência da fantasmagoria criada por Horace Walpole em *O Castelo de Otranto*. O fantasma precisa descer (ou subir) de uma esfera transcendental da realidade e atravessar o portal que leva ao mundo material e imanente dos vivos. Não apenas isso, mas o próprio espírito precisa se fazer material, por mais etérea e esfumaçada que seja essa materialidade. Pode até ser que ele não se manifeste em carne e osso, como passou a ser o caso das aparições fantasmagóricas depois do

surgimento das tecnologias ópticas, como veremos, mas o fantasma precisa, no mínimo, ser ouvido ou visto.

Como já vimos, a influência de Schiller no gótico europeu foi imensa. O afã gerado pelo horror e pela interrupção na publicação de *O Aparicionista* fez com que inúmeros curiosos comessem a imaginar possíveis finais para a obra. O mais ilustre deles, que talvez mereça um título melhor do que o de mero ‘curioso’, foi Karl Friedrich Kahlert, conhecido no mundo literário pelo pseudônimo de Lorenz Flammenberg. Em *O Necromante*, publicado em 1792, Flammenberg oferece uma reimaginação da narrativa de Schiller. Não se trata de um *remake*, o livro conta outra história, que se passa em uma Europa bem mais rural e medieval do que o que vemos na Veneza do Conde de O**, mas os ecos da obra de Schiller são mais que evidentes aqui.

A obra também tem como principal mote a tensão entre dúvida racionalista e crença no sobrenatural, suscitando os debates contemporâneos sobre a existência ou não existência de fantasmas. Além disso, também está presente o empenho em “satisfazer o leitor que ansiava por uma dose cada vez maior de passagens terríficas” (FERREIRA C., 2022, p. 13). A narrativa gira em torno das histórias de dois amigos de longa data, Hermann e Hellfried, que serviram, décadas atrás, no exército da Prússia. Ao se reencontrarem na velhice, os homens começam a trocar os relatos que viveram enquanto serviam em diferentes companhias militares, e o assunto logo envereda pelas experiências sobrenaturais que testemunharam ao longo destes anos. Pouco a pouco, eles percebem que talvez tenham cruzado o caminho de um mesmo necromante, personagem que conecta histórias que envolvem invocações espectrais, grupos de ladrões que amedrontam as populações nos arredores da Floresta Negra, castelos assombrados e cavaleiros fantasma. Assim como no livro de Schiller, a estrutura d’*O Necromante* também se divide em dois momentos, um narrativo e outro epistolar.

A profunda filiação d’*O Necromante* aos *Geisterseherromane* [romances de necromancia] e especificamente ao inovador *O Aparicionista* não se limita apenas a questões de ordem temática, estilística e ideológica. [...] Mas a narrativa [de Flammenberg] revela-se igualmente tributária da criação de Schiller ao tomá-la como inspiração inclusive na *forma*, reproduzindo boa parte da estrutura proposta por Schiller (FERREIRA C., 2022, p. 17).

Outra semelhança são os nomes grafados de forma censurada, um dispositivo empregado pelos autores para aumentar a sensação de que estamos lendo uma história real, vivida por personagens que precisam ser mantidos em sigilo. Para mais, em ambas as obras

também somos imediatamente, já pelos títulos (Aparicionista e Necromante), introduzidos ao vilão da história, os representantes do charlatanismo sobrenatural. No caso da obra de Flammenberg, temos a figura do feiticeiro enganador conhecido como Volker, que utiliza os mesmos métodos de construção cênica dos espetáculos de lanterna mágica, com alçapões e efeitos sonoros, para enganar uma série de vítimas.

Entre elas, há o dono de uma estalagem, enganado pelo necromante a acreditar que seu negócio era assombrado pelo fantasma de um homem que há muito havia sido assassinado ali. Novamente, o tema do fantasma que retorna para resolver uma injustiça mal resolvida do passado. Há, no entanto, uma diferença crucial com a obra de Schiller. É o fato de *O Necromante* ter começo, meio e fim. Dessa forma, a obra não deixa qualquer resquício de ambiguidade em relação ao sobrenatural. O ímpeto iluminista do romance necromântico, aqui, é realizado em sua forma perfeita, sem qualquer dúvida de que o sobrenatural é uma farsa. Outra diferença com o romance de Schiller é que, no *Necromante*, a revelação da farsa é deixada totalmente para o último ato, quando o feiticeiro Volker é preso, condenado à morte e, no cárcere, confessa todo o seu ardil.

Em *O Aparicionista*, no entanto, a explicação racional do sobrenatural é distribuída ao longo da narrativa, mesclada com aparições que, por sua vez, não são explicadas, o que aumenta a dúvida e a ambiguidade em relação à fantasmagoria no decorrer da experiência de leitura. Outro ponto interessante é o fato de que, na criação de Flammenberg, o horror é articulado de forma que se assemelha mais à narrativa de Walpole, ou seja, o de um sublime-macabro transmitido pela paisagem gótica clássica, aos moldes de *O Castelo de Otranto*. O desejo de retratar os horrores que habitam as ruínas de uma Europa de outrora.

O repertório gótico, em suas diferentes vertentes, foi portanto decisivo para a definição de um tipo específico de representação do fantasma na modernidade, contornada por marcadores do horror e do espanto que até hoje dão o tom da iconografia fantasmagórica, como os tecidos brancos, a fumaça, as expressões cadavéricas, os trovões, entre outras. Além disso, aquelas representações estavam embebidas na noção de que as aparições, além de diabólicas, não habitam nosso mundo, são entidades transcendentais que, logo, precisam de rituais específicos para que sejam invocadas da sobrenatureza à qual estão condenadas. Com o paulatino desenvolvimento das tecnologias ópticas, estes rituais de invocação de fantasmas passaram a se popularizar naquela Europa moderna e assombrada, fascinada pelo oculto, e se transformaram em espetáculos, verdadeiros fenômenos do entretenimento urbano.

O espectro luminoso: espetáculos de *phantasmagoria* e fotografia

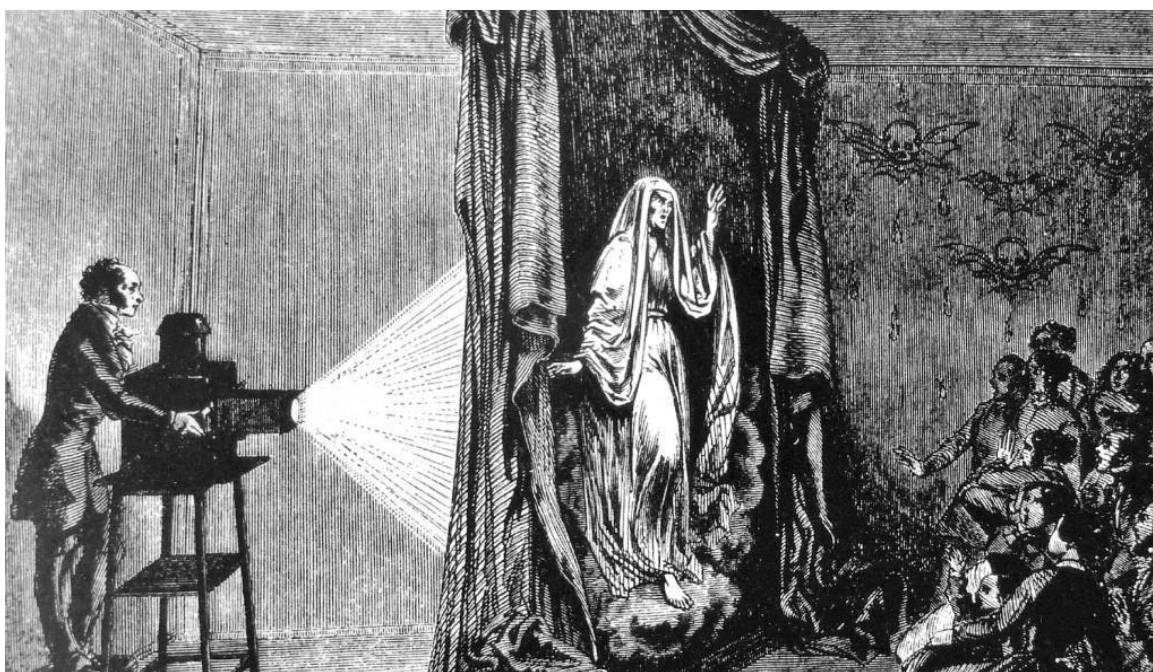
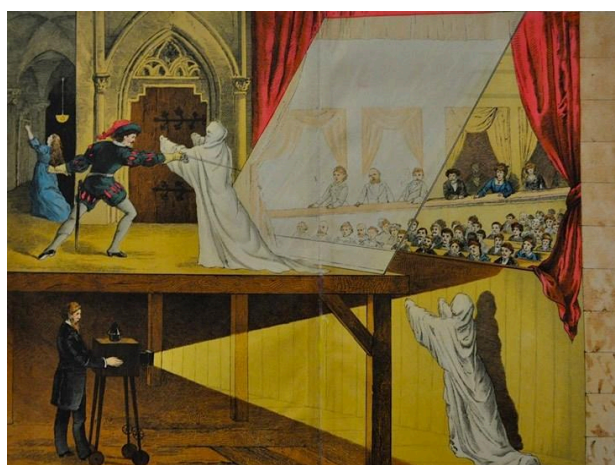
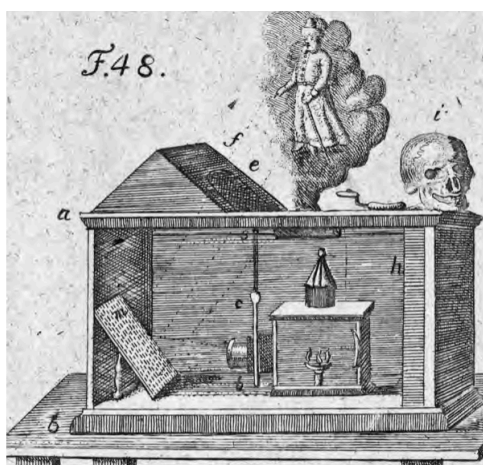
Um artifício central à atividade dos conjuradores retratados tanto em *O Aparicionista: das memórias do Conde de O*** quanto em *O Necromante* é a lanterna mágica, maravilha da tecnologia óptica que teve grande impacto na cultura fantasmagórica setecentista. A constatação de que imagens são produzidas quando observamos a passagem de um feixe de luz por uma brecha qualquer já é conhecida desde a Antiguidade. No entanto, os registros e esboços técnicos que mais se aproximam da lanterna mágica foram inicialmente imaginados ainda no século XVII por Athanasius Kirhcer, um erudito e sacerdote jesuíta alemão. Na verdade, o projeto de Kirhcer era, justamente, uma versão portátil da já bastante conhecida câmara escura, um modelo que permitia ao artista desenhar em diferentes localidades.

Apesar de, no campo da estética, a câmara escura ser muito reconhecida pela importância que teve na história da pintura e pela forma como transformou a observação artística, até o século XV ela se tratava de uma ferramenta utilizada basicamente por estudiosos das ciências naturais para observação de eclipses e projeção de fenômenos astronômicos. O físico italiano Giovanni Baptista della Porta (1540-1615), em seu *Magiae Naturallis*, descreveu detalhadamente as formas como o objeto poderia ser empregado na investigação científica e no estudo dos astros. Concomitantemente, a partir dos séculos XV e XVI, a câmara obscura passou a ser amplamente recomendada pelos mestres de belas artes como uma ferramenta fundamental para o processo criativo de pintores e desenhistas, tendo se tornado motor de uma verdadeira revolução nas artes plásticas ocidentais.

Mas outra novidade, que desvia do uso comum daquela tecnologia feito por cientistas e pintores, chama atenção nos escritos de della Porta, como ressalta o arqueólogo das mídias Laurent Mannoni. Há, na *Magiae Naturallis* do físico italiano, aquilo que talvez seja a primeira descrição da utilização de uma câmara escura para a realização de um *espetáculo*. Não a mera observação, mas uma exibição que, de acordo com Mannoni, prenunciava as peças de *phantasmagoria* que se tornaram populares no século XVIII:

A câmara escura desviava-se de sua vocação científica e tornava-se um ‘teatro óptico’, ‘um método de iluminação capaz de projetar histórias, cenários fictícios, visões fantasmagóricas. Deixou o domínio da ciência e da astronomia para mergulhar nos do artifício, da representação, do maravilhoso, da ilusão (Mannoni 2003:36-37)’. (MIRANDA DA SILVA, 2006, p. 20).

“Visões fantasmagóricas”. De fato, a descrição de della Porta se concretizou. Em um primeiro momento, ainda no século XVII, a própria câmara escura foi adaptada para realizar projeções com fins de entretenimento e se tornou uma diversão amplamente utilizada, inclusive para espetáculos que envolviam projeções de fantasmas. No entanto, por conta de limitações no funcionamento do dispositivo, como a necessidade de uma grande quantidade de luz para iluminar o cenário exterior e a pouca versatilidade do aparelho para shows com muitos participantes, um outro instrumento logo se popularizou como uma alternativa mais prática e inovadora para os realizadores das apresentações: a lanterna mágica.



(Fig. 6) - Projeção de uma aparição sobre fumaça por meio de uma lanterna mágica. Samuel Halle, *Magie, oder, Die Zauberkräfte der Natur*. (1784). (Fig. 7) - *Pepper's ghost*, uma técnica ilusionista do período vitoriano que utilizava jogos de luz e reflexão. Theodor Eckardt, *Die Physik in Bildern Efslingen* (1881). (Fig. 8) Funcionamento da lanterna mágica durante um espetáculo de *phantasmagoria* em Paris. E.G. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*. (1840).

Descrita como “uma caixa óptica [...] que projeta sobre uma tela branca (tecido, parede caiada, ou mesmo couro branco, no século XVIII), numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro” (MANNONI apud MIRANDA DA SILVA, 2006, p. 249), a lanterna mágica passou a ser amplamente empregada nos espetáculos de *phantasmagoria* por toda Europa, apresentações que alcançaram imensa popularidade e alimentaram a imaginação das massas, especialmente em grandes centros urbanos como Paris, Berlim e Londres. Não é coincidência que França, Inglaterra e Alemanha sejam justamente os países nos quais a literatura gótica viu surgir seus mais importantes marcos. Inicialmente, muitos dos ilusionistas que alcançaram a fama com os espetáculos de *phantasmagoria* o faziam com a intenção de levar o público a acreditar que o que testemunhavam era, de fato, uma aparição fantasmagórica, como era o caso de Paul Philidor¹³, um dos mais célebres conjuradores de fantasmas luminosos naquela época. Tal comportamento incitava a imaginação de plateias já bastante inclinadas à crença no fantasmagórico e no sobrenatural, principalmente quando se leva em conta o sucesso da literatura gótica naqueles tempos.

Estes ilusionistas, além de provocar a reação de escritores e críticos preocupados com a difusão de superstições e obscurantismo, como Schiller e Flammenberg, fizeram com que um outro tipo de *phantasmagoria* surgisse, desta vez com um caráter abertamente lúdico (OWENS, 2019). A *phantasmagoria* se consolidava, dessa forma, não mais como uma forma de diversão artesanal, mas uma verdadeira indústria de entretenimento urbana, uma manifestação artística que aprofundou o gosto pelo horror e fomentou um tipo específico de gramática do fantasmagórico na cultura moderna:

Do ponto de vista do espectador, a maior diferença introduzida pela *phantasmagoria* foi sua escala e teatralidade. [...] Para um público bem familiarizado com a ficção gótica, o espetáculo de *phantasmagoria* oferecia encontros face a face com os aterrorizantes fantasmas e esqueletos das páginas de *O Monge* e outros romances sensacionalistas. Mas suas pretensões iam além disso: ao declarar que produzia imagens de fantasmas “tais como apenas a imaginação os pintou até agora”, anunciava uma capacidade de representar horrores mutáveis e indistintos que nenhum outro meio poderia sequer se aproximar de alcançar. (OWENS, 2019, p. 127. Tradução minha)

¹³ Philidor foi o criador do tempo *phantasmagoria* e fez muito sucesso como invocador de espectros nos teatros na Londres pré-vitoriana e na Paris pós-revolução, onde o interesse pelo oculto era tamanho que concertos musicais eram realizados nas catacumbas da cidade, em meio às ossadas de indigentes e líderes revolucionários. Ao longo da carreira Philidor abandonou a postura de simular a invocação de espíritos reais diante do público e adotou um tom mais aberto e didático em relação ao funcionamento técnico da lanterna mágica, o que seus espetáculos em peças cada vez mais teatralizadas e com caráter de entretenimento.

Assim como os aparicionistas-golpistas do *Geisterseherromane*, figuras como Philidor e Étienne-Gaspard Robertson, dois dos mais populares realizadores da *phantasmagoria*, acrescentavam outros recursos de *mise-en-scène* para acompanhar a ilusão luminosa da lanterna mágica nos espetáculos fantasmagóricos. Os mais utilizados eram fumaça (que por vezes era usada como a própria superfície na qual os feixes de luz eram projetados, criando ilusões espectrais ainda mais etéreas, como na *Fig. 6*), espelhos, efeitos sonoros de trovões e relâmpagos, substâncias resinosas que emitiam odores fétidos, mecanismos que controlavam a ignição ou extinção da chama de velas, alçapões e maquiagens elaboradas. Com este arsenal em mãos, Philidor e Robertson invocavam fantasmas icônicos retirados da ficção gótica, como a Freira Ensanguentada, de *O Monge* (1976), escrito por Matthew Lewis, e até mesmos fantasmas de figuras históricas: um dos espetáculos mais celebrados envolvia a invocação do fantasma decapitado de Luís XVI, executado na guilhotina em janeiro de 1793 (ANDRIOPOULOS, 2014).

Em 1784, ou seja, três anos antes da publicação de *O Aparicionista* e oito anos antes de *O Necromante*, o historiador e cientista prussiano Johann Samuel Halle lançou em Berlim um livro intitulado *Magie, oder, Die Zauberkräfte der Natur* (Magia, ou as Forças Mágicas da Natureza), uma espécie de enciclopédia ou manual que descreve diferentes experimentos e dispositivos tecnológicos que eram empregados naquela época com o objetivo de causar ‘efeitos mágicos’, ou ilusões.

Um dos capítulos do livro se intitula “Solicitação Mágica de Fantasmas”, e foi fundamental para o desenvolvimento da obra gótica de Schiller (VIEIRA, 2021, p. 239). Outro que também ressalta a importância da enciclopédia de Halle para Schiller é Stefan Andriopoulos, segundo o qual a própria forma como Halle estrutura o raciocínio sobre o fantasmagórico teve peso na escrita de *O Aparicionista*. De acordo com ele, a criação de Schiller seria uma espécie de adaptação literária do livro de Halle. Há, no *Magie, oder, Die Zauberkräfte der Natur*, uma interessante descrição de uma sessão de *phantasmagoria*, provavelmente realizada na Alemanha:

O pretendido mago conduz o grupo de curiosos a um ambiente revestido de um pano negro, e no qual se acha um altar pintado também de negro, com dois candelabros e um crânio, ou uma urna funerária. O mago traça um círculo na areia, em volta da mesa ou do altar, e pede aos espectadores que não atravessem o círculo. [...] Num único golpe as luzes se extinguem por si mesmas, com um forte ruído de detonação. Nesse instante, o espírito invocado aparece pairando no ar, por cima do altar e do crânio. [...] Os espectadores então ouvem as palavras pronunciadas pelo espírito

defunto, num tom rouco e terrível, quando o mágico lhe faz perguntas. Durante toda essa cerimônia, relâmpagos rasgam o ambiente... e ouve-se um ruído terrível de tempestade. Pouco depois os candelabros acendem-se por si sós, enquanto o espírito desaparece, e seu adeus agita de maneira sensível os corpos de todos os membros da plateia... A sessão mágica chega ao fim, enquanto cada qual parece perguntar ao vizinho, com um palor lívido no rosto, que julgamento deve fazer a respeito desse encontro com o mundo subterrâneo” (HALLE *apud* VIEIRA, 2023, p. 239).

Como sublinham Andriopoulos e Cartaxo Vieira, tradutor d’*O Necromante* no Brasil, as semelhanças entre a descrição de Halle do espetáculo de *phantasmagoria* e os rituais de conjuração presentes no *Geisterseherromane* são evidentes. Mas Andriopoulos vai além. Em *Aparições espectrais: O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica* (2014) o autor busca fazer um retrato do *zeitgeist* setecentista e de como a curiosidade a respeito do sobrenatural e do fantasmagórico ocupou um papel central na construção dos imaginários naquele período da modernidade, sendo refletido não apenas na produção estética (ficção gótica e *phantasmagoria*) mas também na produção filosófica, notadamente no idealismo alemão, e no desenvolvimento das tecnologias ópticas.

O grande gesto de Andriopoulos, no entanto, é não atribuir primazia a nenhuma destas instâncias (nem a estética, nem a filosófica, nem a técnica). Na verdade, ele estabelece um tripé de forças que se justapõem. Andriopoulos está interessado nas inter-relações que podem ser observadas entre diferentes campos culturais, práticas filosóficas e inovações técnico-científicas. A *phantasmagoria*, o gótico e o pensamento ocultista (que já foram impactados pelas transformações tecnológicas e filosóficas) influenciam, por sua vez, os imaginários filosóficos e técnicos. Estes, em retorno, devolvem suas contribuições ao imaginário artístico-cultural, retroalimentando-o. Ao apontar esta dialética, o autor realiza o gesto de retirar o fantasmagórico de uma aparente marginalidade e reinseri-lo em uma prateleira privilegiada na construção do tecido cultural da modernidade.

Os séculos XVIII e XIX foram séculos assombrados, e talvez ainda possamos ver as reverberações destes fantasmas na cultura contemporânea. Além da lanterna mágica, cujos impactos culturais podem ser observados tanto nos espetáculos de *phantasmagoria*, como na ficção gótica e no pensamento metafísico kantiano¹⁴, outra novidade passou a assombrar a

¹⁴ Andriopoulos dedica parte de sua obra ao exame do impacto dos espetáculos fantasmagóricos com lanterna mágica (bem como todo aquele caldo cultural da fantasmagoria setecentista) no pensamento de Kant, que dedica um livro inteiro (*Sonhos de um visionário e o mundo dos espíritos*) ao debate metafísico acerca dos fenômenos espirituais e das aparições. É interessante notar que o termo ‘visionário’ empregado na tradução deste título refere-se ao vocábulo alemão *Geisterseher*, de ‘aquele que vê fantasmas’, ou, como já vimos, ‘aparicionista’.

Europa a partir do século XIX: a fotografia. No capítulo “Seguindo os passos de Nadar”, encontrado no livro *O Fotográfico*, de Rosalind Krauss (2010), a autora nos relembra do estupor provocado pelo surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX. Para tal, ela analisa os escritos finais do fotógrafo francês Félix Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, que sublinha a qualidade transcendental com que a tecnologia fotográfica foi recebida nos primórdios. Segundo Nadar, a fixação das imagens do mundo material em placas metálicas provocou um “espanto universal” que, na virada do século XIX para o XX, quando ele escrevia, já não era sequer concebível “por estarmos tão acostumados à fotografia [...] e termos nos tornado indiferentes a ela em função de sua vulgarização” (NADAR *apud* KRAUSS, 2010, p. 22). O fotógrafo pode ser incluído no *hall* de artistas e pensadores que enxergavam as características espectrais da imagem fotográfica:

Depois de listar a série incrível de inventos que mudaram o cotidiano do século XIX (a máquina a vapor, a luz elétrica, o telefone, o fonógrafo, o rádio, a bacteriologia, a anestesiologia, a psicologia), ele [Nadar] insiste em condecorar a fotografia atribuindo-lhe a palma de originalidade e pergunta: ‘Todos estes novos prodígios não deveriam contudo inclinar-se perante o mais surpreendente, o mais perturbador de todos eles: o prodígio que, afinal, parece conceder também ao homem o poder de criar materializando o espectro impalpável que desvanece tão logo entrevisto, sem deixar sombra no cristal do espelho nem frêmito na água da bacia?’ (KRAUSS, 2010, p. 22).

A gramática do fotógrafo é clara. O prodígio da fotografia estava no poder de capturar os “espectros impalpáveis” do mundo. Há, ainda no texto de Nadar, um capítulo interessante que trata sobre a relação íntima que havia, no século XIX, entre fotografia e espiritismo. Nesta passagem, ele retoma uma teoria proposta por ninguém menos que Honoré de Balzac, que tinha uma “relação supersticiosa” com a fotografia. Em sua *Teoria dos Espectros*, o romancista elabora a noção de que a imagem fotográfica capturava uma “camada” do espírito de todas as coisas.

Ora, segundo Balzac, cada corpo na natureza se compõe de séries de espectros em camadas infinitamente superpostas, laminadas em películas infinitesimais em cada um dos sentidos em que a ótica percebe este corpo. Como o homem jamais pode criar — ou seja, constituir algo sólido a partir de uma aparição, do impalpável, ou do nada fazer uma coisa —, cada operação daguerreana¹⁵ vinha então surpreender, destacar e reter ao aplicar-se uma das camadas do

Além de Kant, Hegel e Schopenhauer também são incluídos por Andriopoulos nesta análise das influências do imaginário fantasmagórico no idealismo alemão.

¹⁵ A fotografia realizada com daguerreótipo, um dos primeiros equipamentos fotográficos, surgido em 1839.

corpo visado. De onde se conclui que o dito corpo, a cada nova operação, sofre a perda evidente de um espectro, ou seja, uma parte de sua essência constitutiva. (KRAUSS, 2010, p. 24).

De acordo com o pensamento de Balzac, o tecido da realidade material é composto de maneira similar a uma cebola, composta por camadas infinitas. Segundo este raciocínio, quando tiramos uma fotografia de algo (ou, principalmente, de *alguém*) estaríamos capturando uma dessas camadas infinitesimais (uma vez que não se pode “do nada fazer uma coisa”) e, conseqüentemente, uma parte constitutiva daquele objeto. Esta não era uma ideia incomum naquela época, e pensamentos semelhantes podem ser encontrados até hoje nas cosmologias de povos ameríndios como os yanomami e os krahô. A análise que Rosalind Krauss faz da *Teoria dos Espectros* de Balzac é fundamental.

Ao compreender a imagem fotográfica como *impressão* ou *traço*, ela volta seu olhar para o século XIX e estabelece que, naquele período, as diferentes teorias que tentavam estabelecer uma relação entre a fotografia e o espectral tinham em comum um elemento essencial: a luz. Segundo ela, teorias como a de Balzac se sustentavam em cima da noção de que a luz operava como uma “passarela entre o mundo das impressões sensíveis e o mundo do espírito. Era sob a forma de imagem luminosa que os defuntos escolhiam fazer suas aparições como espectros nas sessões de espiritismo do século XIX” (KRAUSS, 2010, p. 28). O romancista francês não foi o único a propor tratados sobre a espectralidade da fotografia.



(Fig. 9) - Retrato *post mortem* do escritor Victor Hugo. Félix Nadar, 1885.

Como já vimos, aqueles eram tempos assombrados, nos quais o oculto permeava o *zeitgeist* e a mídia óptica e a manipulação da luz, desde a lanterna mágica, já eram associados ao fantasmagórico. Além de Balzac, a artista e médium britânica Georgina Houghton publicou, em 1882, o livro chamado *Chronicles of the Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye* (Crônicas das Fotografias de Seres Espirituais e Fenômenos Invisíveis ao Olho Físico). As pinturas de Houghton, inclusive, segundo ela própria, eram frutos de sessões espirituais, obras quase que psicografadas.

Ainda neste contexto, na segunda metade do século XIX, popularizou-se a prática da fotografia *post mortem*, que em alguns casos consistia na positivação do registro fotográfico de uma pessoa falecida usando as próprias cinzas do morto, que aderiram às partes do negativo que não tinham sido sensibilizados à luz e compunham, desta forma, um retrato “inteiramente composto da pessoa que ele representa” (SCHARF *apud* KRAUSS, 2010, p. 29). O retrato mortuário, mesmo quando não envolvia o uso das cinzas da pessoa falecida, também era associado a práticas espíritas e se tornou um costume massivo no século XIX, constituindo uma das principais atividades pagas dos fotógrafos comerciais naquela época. Como salienta Krauss, Félix Nadar apresentava certo ceticismo em relação às interpretações espectrais da fotografia, tendo, por este motivo, se recusado a participar da indústria do retrato mortuário. Mas uma exceção foi feita diante do pedido de fotografar o corpo do escritor Victor Hugo (*Fig. 9*), que frequentava sessões de espiritismo, no dia seguinte do seu falecimento, em 23 de maio de 1885.

Além da prática da fotografia mortuária, outro fenômeno espectro-fotográfico se popularizou naquele período. Tratava-se da fotografia de espíritos. Como sublinha Susan Owens, “a fotografia dos primórdios parecia quase assombrosamente destinada à criação de imagens fantasmagóricas” (OWENS, 2019, p. 204, tradução minha). Acidentes eram frequentemente capturados pelas imagens produzidas com longa exposição. Eles aconteciam quando, por exemplo, alguém entrava no quadro inadvertidamente, uma porta se abria ou um feixe de luz inesperado atingia a superfície fotossensível, provocando imperfeições e borrões ‘fantasmagóricos’ na imagem final. Além disso, era comum que fotógrafos reutilizassem as placas fotográficas, e bastava que uma delas não tivesse sido adequadamente limpa para que traços do retrato anterior, na forma de fantasmas translúcidos, fossem invocados do além vida. Aliás, este tipo de representação transparente ou translúcida que surgia através das novas possibilidades visuais da fotografia foi determinante para a forma como os fantasmas passaram a ser representados no imaginário popular deste então. Até a popularização dos espetáculos de *phantasmagoria* e da fotografia, o fantasma era entendido como um corpo

opaco, material, que era, no máximo, representado flutuando sob lençóis brancos ou como cadáveres ensanguentados que emergiam de nuvens de fumaça.



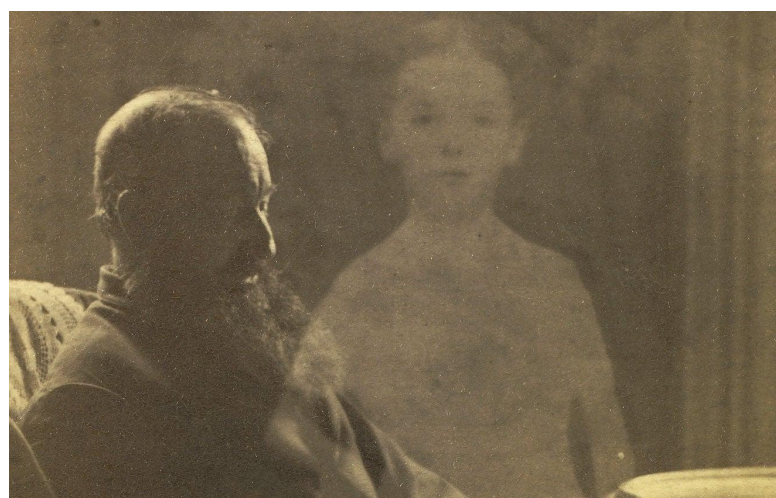
(Fig. 10) - À esquerda, um retrato feito por William Mumler.
(Fig. 11) - À direita, uma série de fotos do fotógrafo britânico John Beattie.

À partir da introdução da figura do fantasma luminoso, que se inicia com a lanterna mágica e se populariza com a imagem fotográfica, a qualidade etérea dos espectros passa a ser imaginada através da translucidez (OWENS, 2019). A fotografia de espíritos veio para confirmar esta forma de representação e intensificar sua disseminação no imaginário popular. Esta técnica da dupla exposição, que consiste na superposição de duas imagens, tendo uma delas algum grau de transparência, talvez tenha sido observada primeiro como um acidente nos laboratórios de revelação do século XIX, mas tornou-se uma unidade gramatical fundamental para a forma como a fotografia passou a invocar os fantasmas, e, como veremos, foi imediatamente adotada pela indústria cinematográfica, popularizando-se como um dos mais difundidos modos de representação visual dos espectros até hoje. O fantasma moderno tomava novas formas.

Diferentes técnicas eram empregadas na fotografia de espíritos, algumas mais objetivas, outras profundamente macabras ou mais abstratas, que retratavam os espectros como formas brilhantes, metamórficas (Fig. 11), uma representação que ecoava as descrições

dadas por alguns médiuns (OWENS, 2019). Um dos mais populares fotógrafos de espíritos foi o americano William Mumler, que em 1861 se deparou com a imagem fantasmagórica de uma menina quando terminou de revelar um retrato. Logo, Mumler entendeu que se tratava de um fenômeno físico: a imperfeição ocorreu pois ele tinha utilizado a placa mal higienizada de uma sessão anterior. A partir daí, o fotógrafo passou a explorar as potencialidades comerciais da fotografia de espíritos e se tornou um fenômeno, sendo creditada a ele a fotografia que retrata o suposto fantasma de Abraham Lincoln. Na mesma década, a fotografia de espíritos encontrou seu maior público na França, com fotógrafos como Edouard Isidore Buguet.

A massificação deste tipo de imagem no país se dava poucos anos após a publicação do célebre *Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, pseudônimo de Hyppolite Leon Denizard Rivail, que engrossava o caldo da cultura espectral no *zeitgeist* moderno. Nesta esteira, as sessões fotográficas de Buguet eram cercadas de uma qualidade ritualística e religiosa, menos comercial. Não era comum que os clientes de Buguet passassem horas esperando pelo início dos atendimentos, algo que elevava as expectativas e conferia a ele um grau ainda maior de mistério. Às vezes, os clientes precisavam voltar outro dia, pois, de acordo com Buguet, seus poderes tinham sido esgotados pela sessão anterior. Na preparação para tirar os retratos, o fotógrafo se colocava em um estado de transe e fazia gestos teatrais ao redor da câmera para invocar os espíritos. Depois de ser condenado por fraude em 1875, ele abandonou o caráter religioso das imagens e passou a fazer fotografias de espíritos com mais contornos de espetáculo.



(Fig. 12) - À esquerda, uma fotografia do britânico Frederick Hudson.

(Fig. 13) - À direita, retrato de William Mumler.

Assim como acontecia com a ficção gótica e a *phantasmagoria*, parte do público encarava as fotografias de espíritos como provas incontestáveis da existência do sobrenatural, enquanto outros enxergavam o terror provocado por elas como objeto de entretenimento ou apenas mais uma estratégia de charlatões querendo lucro fácil. Fato é que a fotografia de espíritos, que atiçava o gosto popular pela fantasmagoria e pelo macabro, em pouco tempo encontraria seu declínio. Em 1888, com o lançamento da câmera Kodak, que prometia mais praticidade e se vendia com o slogan “*You press the button. We do the rest*”, a fotografia se popularizou, e o ar de mistério conferido pela exclusividade e pela dificuldade de capturar imagens foi pouco a pouco se perdendo. Mas a gramática visual da fantasmagoria como sinônimo do horror ou da farsa, que foi paulatinamente entalhada na cultura popular desde o surgimento d’*O Castelo de Otranto* e do *Geisterseherromane*, já estava consolidada, e, com a entrada do século XX, continuaria a ser difundida pela cinematografia.

O fantasma moderno no cinema

*Do mesmo jeito que, para Mikhail Bakhtin, a linguagem nos fez esquizofrênicos;
podemos dizer que o cinema nos tornou seres telepáticos,
médiuns de outros mundos.*
(P.H. Ferreira)

Os espectros dos romances góticos, dos espetáculos de *phantasmagoria* com lanterna mágica e das fotografias de espíritos em dupla exposição, ganham nova vida com a imagem em movimento. Em *Les spectres et le manoir du diable* (1896), ou simplesmente *Le manoir du diable* (O solar do diabo) tido como o primeiro filme de horror da história, George Méliès emprega vários dos principais tropos do horror introduzidos pelo romance gótico. O filme se passa nos corredores de um castelo ou mansão assombrada, construída com os grandes blocos de pedra típicos dos cenários e ruínas medievais que marcaram as narrativas góticas desde *O castelo de Otranto*. Observamos um morcego que, de repente, se transforma em homem, alguns interpretam a figura como uma representação do demônio Mefistófeles, que faz aparecer um grande caldeirão em meio ao castelo, de dentro do qual começa a invocar (inclusive a partir do desenho de um círculo de invocação riscado no chão) todo tipo de

criatura: esqueletos, fantasmas representados à maneira gótica, cobertos por tecidos brancos, e feiticeiras.



(Fig. 14 e 15) -. À esquerda, fantasmas provocam o desmaio de um dos exploradores. À direita, o homem reage e utiliza uma cruz para afugentar o demônio Mefistófeles. George Méliès, *O solar do diabo* (1986).

Uma de cada vez, as invocações do necromante passam a assombrar uma dupla de exploradores que se aventura pelo castelo, e um dos homens chega a tentar atacar o esqueleto com uma espada, mas sem sucesso: o esqueleto se metamorfoseia em morcego. Na sequência, um dos homens, depois de ter fugido da cena por alguns momentos, chega a se jogar do balcão do castelo diante da visão macabra da velha feiticeira invocada por Mefistófeles. Quando a feiticeira desaparece e sobram apenas o demônio e o homem sobrevivente, este encontra uma cruz e a segura contra Mefistófeles, que finalmente é derrotado. Com quase 140 anos, os tropos utilizados por Méliès ainda são amplamente empregados no gênero do horror até os dias de hoje, com dezenas de lançamentos anuais, *blockbusters* e franquias milionárias que ainda aplicam esta mesma iconografia do macabro, rastreável até o romance gótico do século XVIII e hegemônica desde então. É interessante, também, perceber como a observação feita por Aurora Piñeiro em *El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad* (UNAM, 2017), de que as narrativas góticas de fato subverteram certos paradigmas racionalistas da sociedade da época mas não lograram rupturas completas, também parece ser verdadeira quando levamos em conta o filme de Méliès, talvez a primeira tradução do gótico para a linguagem cinematográfica. Apesar do filme empregar os elementos góticos associados ao choque e ao macabro (mesmo que interpretados com um tom mais leve e divertido do que o que se encontrava em um romance gótico da época), ao final, o conflito continua sendo resolvido pela vitória de Deus sobre o diabo: a subversão do código moral vigente encontra um limite.

Dezoito anos mais tarde, quando a linguagem cinematográfica já apresentava grandes transformações formais, D.W. Griffith, ideólogo da Ku Klux Klan, apresenta *The avenging conscience* ou *Thou shalt not kill* (1914), um dos primeiros e mais influentes filmes de horror produzidos nos EUA. Inspirado na obra *The Tell-Tale Heart*, de Edgar Allan Poe (grande expoente do gótico estadunidense e obsessão de Griffith), o roteiro gira em torno das desventuras de um jovem o qual, também aficcionado pela literatura de Poe, passa a ser atormentado por pensamentos obscuros de morte e assassinato. Depois de ser proibido pelo tio, de se envolver amorosamente com uma moça, o jovem decide matar o homem e esconder seu corpo dentro da parede de uma lareira. A partir daí, o assassino passa o resto do filme assombrado pelo fantasma do tio, que sai da parede e é representado diegeticamente através do artifício da sobreposição (*Fig. 16 e 17*), por aparições de iconografia religiosa como visões de Jesus Cristo, também construída através da sobreposição, e por uma espiral de paranóia alimentada pela culpa. Além disso, o jovem começa a ter visões e delírios com esqueletos e criaturas monstruosas, metade besta, metade humanas (*Fig. 19*).



(*Fig. 16, 17, 18 e 19*) - O jovem protagonista é assombrado pelo fantasma sobreposto do tio, por esqueletos e criaturas diabólicas que o atormentam em visões. D.W. Griffith, *The avenging conscience* (1914)

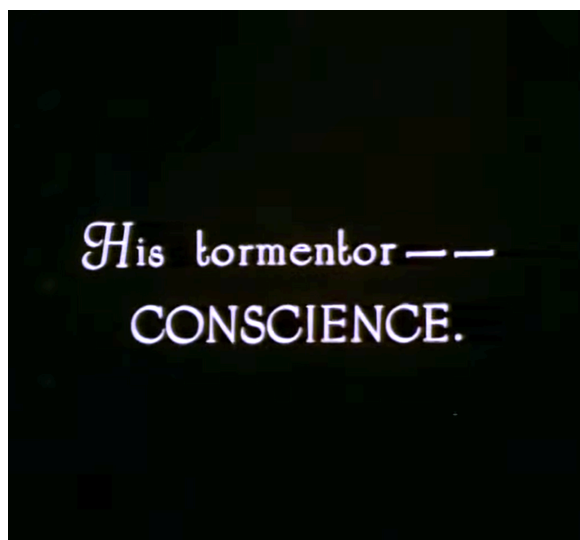
Perseguido pelas autoridades, que o mantiveram como suspeito pelo assassinato do tio, o jovem se envolve em um tiroteio contra o detetive e policiais, e chega a matar alguns dos agentes durante o confronto. Cercado pela polícia e preso em um celeiro, o jovem se enforca com uma corda. Diante da cena, a donzela, que observava tudo, se joga de um precipício direto para a morte. Aqui, o filme revela seu artifício: tudo não passou de um pesadelo, e o jovem acorda são e salvo em uma poltrona na casa do tio, que também continua vivo e com quem se reconcilia. Como observou Piñeiro, a moral vigente é novamente restabelecida na resolução do conflito e a subversão do macabro dá lugar à norma moral. Como se pode depreender do próprio título secundário, *Thou shalt not kill* (“Não matarás”), o filme é embebido de normatividade religiosa e opera, através da associação da aparição fantasmagórica à culpa e ao remorso, quase como um conto moral. Aqui, vemos um bom exemplo de como muitas narrativas do gótico clássico, seja na literatura ou no cinema, operam neste lugar intermediário entre a iconoclastia estética e religiosa, e a repetição do dogma cristão-moderno (como as dicotomias entre bem e mal, natureza e sobrenatureza, humano e não-humano).

Em contraste ao que observaremos nos espectros do realismo fantasmagórico e no realismo espectral, em capítulos posteriores, o assombro, no gótico clássico, aparece mais em associação à consciência individual atormentada, à vingança, à culpa e ao remorso, geralmente por um pecado outrora cometido. *O passado que retorna como punição ao pecador, seja ele o vivo assombrado ou a própria assombração, condenada*. O fantasma como projeção macabra da própria consciência e da Lei. Em muitos casos, como vimos, o pecador (geralmente um assassino e/ou um ladrão) é o protagonista (vivo) da narrativa e nós, público, acompanhamos o assombro a partir de sua perspectiva, sendo, portanto, também assombrados (e advertidos) pela culpa e pelo tormento provocados por esses pecados.

Há, por outro lado, narrativas que colocam a carga do pecado no próprio fantasma, cuja aparição é uma manifestação de seu sofrimento no purgatório e acaba, também, por servir como um lembrete a nós, os vivos, de que podemos evitar um destino de tamanho castigo e penitência se seguirmos as normas da Igreja e da Lei. Em 1921, o sueco Victor Sjöström apresenta *A carruagem fantasma*, clássico da fantasia sombria no período do cinema mudo que empregou o artifício fotográfico da sobreposição fantasmagórica com maestria. No filme, que utiliza com abundância as convenções da aparição gótica, o protagonista é a própria assombração, um pecador amaldiçoado que se encontra em uma espécie de purgatório onde é condenado a coletar almas penadas e a confrontar seus próprios erros em uma jornada de redenção católica. Aqui, mais uma vez, a dimensão espectral está

inserida na lógica da penitência, do arrependimento pelos pecados cometidos e da busca pela salvação, gesto que explicita o comentário de Aurora Piñeiro sobre os limites da transgressão gótica e o movimento dos autores de, na conclusão dos conflitos narrativos, conciliar com a moral e as normas vigentes.

Em *The bells*¹⁶ (*Os sinos*, 1926), de James Young, temos uma estrutura que se assemelha à do filme Griffith: o protagonista está vivo e é forçado a confrontar seus pecados, representados na forma de fantasma. Em termos de enredo, o filme acompanha Mathias (interpretado por Lionel Barrymore, que atuou em mais de 60 filmes de Griffith), um dono de estalagem na região francesa da Alsácia que acumulou grandes quantias em dívida. Certa noite, a estalagem de Mathias é visitada por um homem muito rico, conhecido como ‘o judeu polonês’, que exhibe toda a sua fortuna diante do protagonista. Quando o homem rico deixa a estalagem, debaixo de uma forte nevasca, Mathias o persegue e o assassina a sangue frio com um machado. Momentos antes da morte, enquanto agoniza, o judeu polonês balança um chocalho de sinos de cavalo diante do assassino. A partir de então, o protagonista passa a ser assombrado por aparições do morto que volta para se vingar e pelo som dos tais sinos. Young também se apropria do artifício da sobreposição para representar o fantasma do polonês, além de aparições dos sinos, que balançam sobre a cabeça do atormentado Mathias.



(Fig. 20 e 21) - À esquerda, intertítulo extraído de uma cena em que Mathias é assombrado pelo som dos sinos. À direita, o fantasma do polonês sobreposto sobre a imagem de uma santa. James Young, *The Bells* (1926).

¹⁶ Filme baseado na peça teatral *Le Juif Polonais* (O judeu polonês), escrita em 1867 por Erckmann-Chatriande, pseudônimo usado por Émile Erckmann e Alexandre Chatrian, autores franceses do século XIX reconhecidos pelos romances e peças de horror sobrenatural.

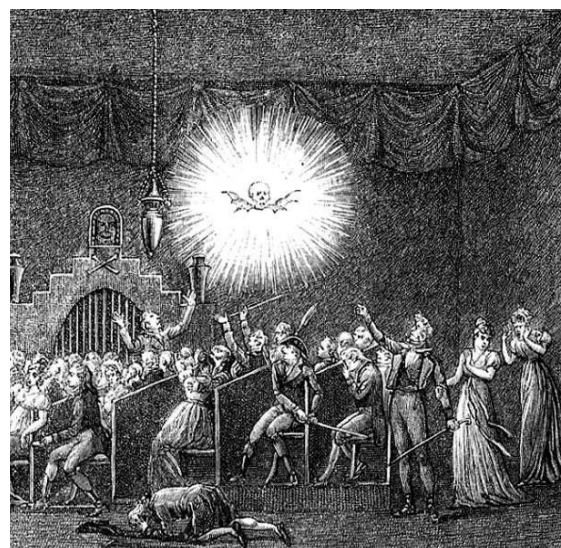
O filme ainda traz outro elemento do qual já tratamos e que evoca a obsessão da Europa oitocentista pelo oculto, um elemento que também ecoa as narrativas do *Geisterseherromane* de Schiller e Flammenberg: a figura de um mesmerista¹⁷. O homem, famoso por hipnotizar e ler as mentes de criminosos, forçando-os a confessar seus crimes, é chamado pelas autoridades judiciais para ajudar a desvendar o assassinato do polonês, e passa a ocupar um papel central na narrativa de *Os sinos*, sendo mais um dos motivos de tormenta do protagonista. Aqui, assim como observado nos demais filmes citados, há também a presença constante da iconografia cristã e da prevalência da Lei: uma das últimas cenas se dá em um tribunal de justiça, no qual Mathias é condenado à morte por enforcamento pelo assassinato do polonês, depois de ser forçado pelos poderes ocultos do mesmerista a confessar o crime. Não bastasse a associação simbólica do assombro fantasmagórico à culpa, há ainda, nos momentos finais de *Os sinos*, um plano em que a imagem do fantasma chega a ser sobreposta à imagem de uma santa católica (*fig. 21*), uma sequência que culmina com o arrependimento de Mathias, que, finalmente, encontra a redenção e é perdoado pelo fantasma do polonês.

Além do fantasma enquanto representação da culpa, a iconografia fantasmagórica no cinema também reproduz outra tendência do gótico moderno que tratamos nas páginas iniciais deste capítulo: a farsa. Um dos exemplos mais populares de transposição do sobrenatural explicado das páginas dos romances góticos para as telas do cinema é o filme *The house on haunted hill* (1959), de William Castle, que se baseia na convenção gótica da mansão assombrada. O conflito narrativo se desenrola em uma propriedade alugada pelo excêntrico milionário Frederick Loren (Vincent Price), que desafia um grupo de cinco estranhos a passar uma madrugada trancados na casa, conhecida por ser um local frequentado por aparições. Quem conseguir, ganha um prêmio de \$10.000.

Além da própria imagem da mansão vitoriana assombrada, o filme repete vários dos principais tropos da fantasmagoria moderna, como aparições flutuantes trajadas em tecidos brancos, esqueletos que irrompem de cômodos mal iluminados, manchas de sangue que aludem a antigos assassinatos, candelabros que balançam e despencam do teto sob ação do sobrenatural, cabeças decepadas espalhadas pelos armários, mãos peludas e monstruosas que aparecem detrás de portas e assustam jovens donzelas, uma idosa assustadora que se parece com uma bruxa e desaparece no escuro e até o arquétipo do mordomo sombrio. A cada uma

¹⁷ O mesmerista é interpretado por Boris Karloff, que seria imortalizado poucos anos depois como a criatura de Victor Frankenstein na adaptação de 1931, dirigida por James Whale. Talvez, a versão cinematográfica que mais fixou uma imagem do monstro de Mary Shelley no inconsciente coletivo até os dias de hoje.

das aparições (e dos repetidos momentos de choque, como observamos nos romances góticos do século XVIII), os membros da ‘festa assombrada’ do Sr. Loren ficam mais perturbados e paranóicos, e chegam, cada um deles, a receber pistolas para se defender nos corredores da mansão. O filme de William Castle fez um estrondoso sucesso de bilheteria na época do lançamento, inclusive por conta de um truque promocional chamado ‘*emerge*’, utilizado em algumas exhibições. Nas ocasiões, um esqueleto de plástico suspenso por fios e um elaborado sistema de polias era solto por sobre o público em um ponto específico do filme, quando um esqueleto também aparecia na tela (*Fig. 22*). Os ecos com a primeira gravura que apresentamos nesta dissertação (*Fig. 1*), que retratava um dos espetáculos de *phantasmagoria* de Robertson na Paris do século XVIII, são intrigantes.



(*Fig. 22*) - Retrato do momento em que o esqueleto foi lançado sobre o público em uma exibição de *House on haunted hill* (1959). Do arquivo *The Grindhouse Cinema Database*. À direita, a mesma *fig. 1* da introdução.

Apesar do assombro que acomete os envolvidos no desafio do Sr. Loren (e o público), o *plot* acaba por se desenvolver no sentido de revelar que as aparições, na verdade, não passam de truques, e que os verdadeiros monstros ali são os próprios participantes, os vivos, que naquela noite se envolvem em complôs, traições e até assassinatos. A farsa na mansão em *Haunted Hill*, assim como as perpetradas pelos necromantes de Schiller e Flammenberg, foi realizada por meio de polias, efeitos sonoros e jogos de luz e fumaça.

Os fantasmas faziam sucesso na Hollywood clássica. Em 1963, o aclamado diretor Robert Wise (de *A noviça rebelde* e *West side story*) apresenta *The Haunting*, um dos mais influentes filmes de casa assombrada de todos os tempos, que se vale das mesmas

convenções góticas e de uma premissa narrativa muito similar à de *House on haunted hill*.¹⁸ No filme de Wise, adaptado de romance de Shirley Jackson, um estudioso de fenômenos paranormais convida um grupo de estranhos com diferentes graus de sensibilidade mediúnica para passar algumas noites em uma mansão vitoriana palco de grandes tragédias e mortes, com o objetivo de provar a existência de fantasmas que ali habitam.

Quando da escrita da adaptação para as telas, Wise e o roteirista Nelson Gidding optaram pelo caminho da ambiguidade em relação ao assombro. Na interpretação deles, a narrativa tratava muito mais de dramas psiquiátricos e da dúvida paranóica que envolve as aparições do que, de fato, de fantasmas. Os autores chegaram, inclusive, a cogitar a inclusão de uma cena que revelasse, ao final da trama, que a casa era na verdade um manicômio, que o personagem do investigador paranormal era um psiquiatra e que a personagem de Julie Harris estava internada (WEAVER, 2001. P. 64). A ideia só foi abandonada depois de um encontro com Shirley Jackson, que assegurou ao diretor e ao roteirista que o livro era, de fato, um conto do sobrenatural. Mas a visão de Wise e Gidding (apesar da exclusão da cena do manicômio) acabou prevalecendo, e, no final, temos um filme que apresenta estratégias narrativas e formais que promovem muito mais a ambiguidade do sobrenatural e o sofrimento mental dos personagens, em um gesto de psicologização (e patologização) do espectral, do que aparições fantasmagóricas diegética e ontologicamente inequívocas.

Ainda para os que interpretam que, como no livro de Jackson, os fantasmas estão ali, o filme opera na mesma dúvida racionalista que motiva o empreendimento de William Castle em 1959 e tantas outras obras desde o gótico britânico e o *Geisterseherromane*, uma lógica fundada na mesma especulação binário racionalista que, em primeiro lugar, separa o mundo em natureza e sobrenatureza e, posteriormente, coloca em pauta a existência ou não existência do sobrenatural. Se os fantasmas existem, eles certamente devem ser comprovados pelo aparato científico. A grande diferença em relação ao filme de Castle, *The House on Haunted Hill*, talvez seja o fato de que em *The Haunting* a direção de Wise afeta pelo horror psicológico. Ao invés dos esqueletos, das cabeças decepadas e das aparições flutuantes (posteriormente desmentidas como farsa), aqui o macabro é representado a partir de técnicas de fotografia, como lentes que geram imagens distorcidas e perturbadoras, e o uso de efeitos sonoros como sussurros e vozes. Além disso, neste caso, o sobrenatural pode ser minimizado através do argumento da loucura e dos tormentos da mente.

¹⁸ *The Haunting* é inspirado no livro de horror gótico da escritora Shirley Jackson *The Haunting of Hill House*, que leva um nome muito parecido ao do filme de William Castle, *The House on Haunted Hill*. Tanto o livro quanto o filme foram lançados em 1959, com uma vantagem de alguns meses para o filme. Coincidência que demonstra o prestígio que o horror gótico e o gênero da mansão assombrada tinham naquela época.

De lá pra cá, sobram exemplos de obras literárias, cinematográficas e televisivas que operam as convenções da narrativa gótica e associam o fantasmagórico ao macabro, à loucura, ao sobrenatural explicado e à consciência atormentada do pecador diante de Deus e da Lei. Agora, no entanto, voltaremos nossos olhos para um outro tipo de espectro que parece rondar o cinema contemporâneo e evoca violências e traumas coletivos, criaturas da floresta e, talvez, novos significados de assombro.

Capítulo II

Gótico selvagem: os fantasmas de Apichatpong Weerasethakul

Primeiramente, o luto. Não falaremos senão dele.
(Jacques Derrida)

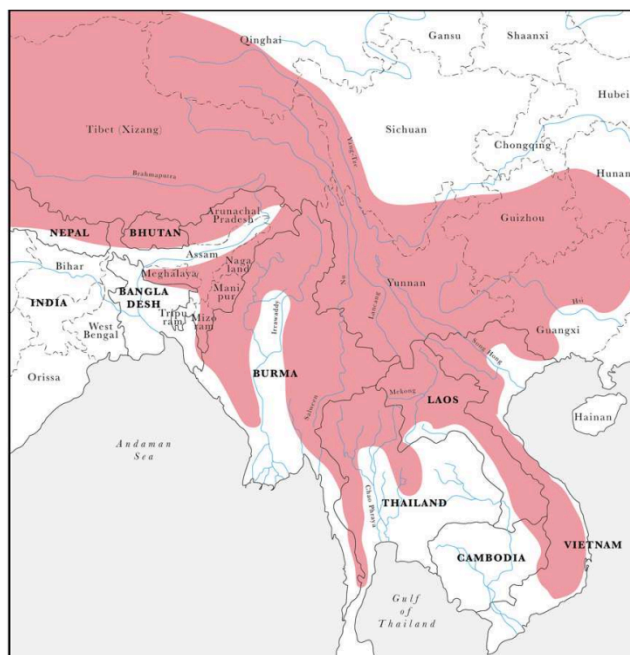
Nas montanhas e florestas do Sudeste Asiático, há outros fantasmas. Ali, há uma região conhecida por geógrafos, antropólogos e anarquistas como Zomia, onde se desenvolveram, também, outras formas de vida em sociedade. O termo Zomia diz respeito a uma área de cordilheira (*Fig. 23*) que se estende desde o Vietnã até regiões da Índia, atravessando Laos, Camboja, Tailândia e Myanmar, bem como territórios do sul da China, Butão e Nepal. Em *The art of not being governed: an anarchist history of upland Southeast Asia* (2009), o antropólogo James C. Scott observa que, entre os povos que compõem o tecido demográfico de mais de cem milhões de pessoas nas montanhas da Zomia¹⁹, há uma tendência à formação de estruturas sociais que resistem ao poder centralizador e às hierarquias típicas das composições sociais das regiões baixas do Sudeste Asiático, nas quais impera a norma do Estado-Nação.

[Zomia é] um espaço que não tem fronteira política, e nem demarcação geográfica; do ponto de vista tradicional, estaria mais para, como sugere Michelle Zack, um "reino imaginário". Isto não quer dizer, também, que a Zomia seja uma das cidades invisíveis de Calvino. Ela tem tanta ou mais concretude e lógica - tanta ou mais 'existência' - que qualquer terminologia como 'Sudeste Asiático', ou que o 'Vietnã', o 'Laos', a 'Cambodia', o 'Myanmar' e a 'Tailândia', por exemplo - coisas tão inventadas quanto, ou ainda mais. [...] A região se encontra “na periferia de nove Estados, e no centro de nenhum”, não sendo reconhecida por nenhuma instância de poder que tenta lhe conferir alguma espécie de unidade; justamente por isto, é costumeiro dizer, um lugar como este não ‘existe’. (FERREIRA P., 2023, p. 188).

Mesmo com os processos de independência contra-colonial, marcados por rupturas sangrentas e violentas, a formação dos Estados-Nação no Sudeste Asiático ao longo dos séculos XIX e XX foi determinada por potências coloniais do ocidente como França e Inglaterra, as quais, no intuito de manutenção do poder imperial que estabeleciam na região,

¹⁹ Os diferentes povos que habitam a região da Zomia (como os Akha, Lahu, Karen, Kachin, Hmong ou Hani) são conhecidos como *zomi*. (YABUMOTO, 2022).

“se associaram a grupos e/ou etnias [locais] específicas que impuseram uma religião, costumes e linguagem únicos em cada fronteira geográfica” (2023, p. 189).



(Fig. 23). Mapa da Zomia. Yuto Yabumoto, *Animism in Zomia: Possibility of 'Anarcho-Animism'* (2022).

Os povos que habitam este ‘reino imaginário’ nas montanhas da Zomia são aqueles que, segundo Scott, escaparam, ao longo de milênios, de todas as formas de dominação dos projetos de Estados-Nação nas planícies, que incluem as nações (e fronteiras) construídas pelas independências no século XX. Resistentes a tecnologias de controle como a tributação, o serviço militar e a escravidão, os habitantes da Zomia vivem em sociedades não-estatais com pouca hierarquia e distante dos regimes de governo das nações dos vales (YABUMOTO, 2022).

[São] povos pós-civilizatórios, que conscientemente se refugiaram de doenças, escravidão, taxações, guerras, etc., através de uma série de táticas ‘de guerrilha’ específicas. Para o autor [Scott], “virtualmente tudo sobre os modos de vida destas pessoas, suas formas de organização social, ideologia e (de maneira mais controversa) até sua cultura majoritariamente oral, podem ser lidas como posicionamento estratégico feitos para manter Estados à distância” (FERREIRA P., 2023, p. 190).

Scott define a Zomia como uma zona de colisão entre diferentes povos que encontraram, nas montanhas, refúgio contra a escravidão e a incorporação dos Estados, mistura étnica que também faz dela uma região tão complexa do ponto de vista cultural e

linguístico. Ainda segundo o antropólogo, os *zomi* (por mais que não se intitulem dessa forma nem compartilhem um senso de identidade entre si) configuram a maior concentração populacional no mundo de pessoas ainda não totalmente absorvidas pelo aparato estatal. “A idéia de ‘Zomia’ aposta [...] numa forma de olhar o mapa mundi por ‘processos’ mais que fronteiras ou áreas, aproximando-se mais das verdades culturais, de hábitos e modos-de-ser das populações aborígenes da região” (2023, p. 189).

E o que isso tem a ver com fantasmas? As ideias propostas por Scott e por outros estudiosos das dinâmicas culturais e sociais da Zomia rejeitam a noção moderna de que aqueles se tratam de povos primitivos e não civilizados, rótulos hegemonicamente atribuídos também ao conjunto histórico de cosmogonias dos habitantes daquela região: o animismo.

Tida como uma das formas iniciais de religião (YABUMOTO, 2022), o animismo é um conjunto de práticas religiosas não domesticadas e não doutrinárias exercido no Sudeste Asiático há milênios e que perdura até os dias de hoje. *Anima* e *Animus* são termos latinos para ‘vida’ ou ‘alma’ que carregam uma noção de movimento, fluxo e constante dinamismo. Resumida pelo antropólogo Katsumi Okuno como “a ideia de que os humanos não são os únicos mestres sobre a terra” (OKUNO *apud* YABUMOTO, 2022), a sabedoria animista observada na Zomia pressupõe relações interconectadas entre vários seres, como animais, plantas, substâncias inorgânicas — como rios, montanhas, vulcões, etc. — e, também, espectros. Em outras palavras, o animismo consiste no “credo de que não apenas seres humanos, mas também animais, plantas e objetos inanimados tem sua própria alma (espírito, *anima*)” (YABUMOTO *apud* FERREIRA P., 2023, p. 222). Vale notar, ainda, que de acordo com as crenças de diferentes povos da Zomia, os espíritos residem e *transitam*, em contínuos fluxos e metamorfoses, entre todos esses variados seres na natureza.

Tal concepção de natureza e spectralidade vai além do dualismo cartesiano que divide humanos e não-humanos, espírito e matéria, sujeito e objeto, natureza e sobrenatureza (YABUMOTO, 2022, p. 3), e tem sido cada vez mais levada a sério por pensadores que observam linhas de fuga aos modelos ontológicos e epistemológicos ocidentais que desaguaram nas crises e tragédias do antropoceno.

Philippe Descola reexaminou o animismo de uma forma que não separava simplesmente a existência humana e não-humana. Descola organizou [as diferentes cosmovisões] em quatro categorias: totemismo, animismo, analogismo e naturalismo, e considerou o animismo como um estado em que humanos e não-humanos são semelhantes em sua interioridade invisível [Akimichi 2018: 414] e conectados, embora a sua materialidade e fisicalidade visíveis sejam

diferentes [Okuno, Yamaguchi, e Kondo 2012: 39]. A importância do argumento de Descola é que, na ordem da teoria evolucionista religiosa, o animismo, que tinha sido apenas considerado uma ideia primitiva e incivilizada na história das religiões, foi novamente justaposto na matriz das religiões mundiais [Ishikura 2022: 102]. Além disso, Eduardo Viveiros de Castro, com base no argumento de Descola, enxerga o animismo como o fato de que as interioridades de humanos, animais e espíritos, etc., são os mesmos, e que apenas as exterioridades, como o corpo, é que são diferentes [Castro 2015: 89-92]. Tal noção evita as divisões humano/não-humano e humano/natureza e promove afastamentos do antropocentrismo. (YABUMOTO, 2022, p. 8. Tradução minha)

Em contraste com o naturalismo — que Descola identifica como a ontologia dominante do empreendimento ocidental, pautada na dicotomia cultura/natureza (ou cultura *vs* natureza, talvez?), na qual cabe à humanidade o papel de subjugar e explorar o mundo natural — o animismo da Zomia se baseia na ideias de relação e intercomunicação (INGAWANIJ, 2021) entre humanos, plantas, animais, espectros, montanhas, rios, etc., que dividem o mesmo plano ontológico, cortado por fluxos de *anima* que permeiam e atravessam continuamente estas entidades. “O Animismo torna real a permeabilidade dos mundos humanos e não humanos. [...] No universo animista, o movimento da anima cria uma duração caracterizada por aparências intempestivas e pela trajetória cíclica de renascimentos e retornos.” (INGAWANIJ, 2015, p. 1). Portanto, uma noção importante para o animismo na Zomia é a não-fixação ontológica dos seres, já que as diversas entidades da natureza podem ser permeadas por espíritos em constante transformação, fluindo de uma entidade para outra em movimentos semelhantes à noção de reencarnação.

Levando em consideração os aspectos sócio-culturais que caracterizam os povos do ‘reino imaginário’ das montanhas da Zomia — que conscientemente se posicionam à margem dos projetos de dominação do Estado-Nação moderno e suas mazelas — bem como as raízes animistas das práticas religiosas destas populações, temos o pano de fundo para compreender aspectos relevantes da obra do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul. Uma prática artística que herda da Zomia o animismo ancestral que reencanta o mundo e uma espécie de anarquismo orgânico, não necessariamente preso “à ideia clássica da teoria política que visa a abolição do Estado, mas como resistência prática às opressões [estatais] da vida cotidiana” (YABUMOTO, 2022, p. 13). Nascido na capital Bangkok mas criado em Khon Kaen, província localizada no coração de Isan, uma região rural e pobre no nordeste tailandês onde vive cerca de um terço da população do país. Boa parte do território de Isan engloba as

montanhas da Zomia, e a região permaneceu, por sua vez, também às margens do cosmopolitismo e do progresso econômico de Bangkok.

Na marcha da modernização e centralização do Estado-Nação tailandês levada a cabo pelo empreendimento absolutista da monarquia siamesa (INGAWANIJ, 2015, p. 251) na segunda metade do século XIX, especialmente pela figura do Rei Chulalongkorn (ou Rama V), diante do temor de que a Tailândia fosse colonizada pelos britânicos e pelos franceses, como acontecia com as nações vizinhas, a cultura Siamesa — uma de muitas existentes no país — foi adotada como a oficial. Neste contexto, se seguiu a criação de um exército e a unificação linguística do território, no qual o dialeto Bangkok Thai (hoje, o Tailandês padrão) passou a ser ensinado nos vilarejos por professores, oficiais e monges treinados na capital (2023, p. 219).

Outra transformação significativa que veio na esteira da modernização foi a imposição do Budismo Theravada como religião oficial, em detrimento de diferentes expressões religiosas que incluíam o animismo e manifestações substancialmente distintas de Budismo. “Talvez formado pelas influências cristãs e do Ocidente” (2023, p. 220), o Theravada é uma variação de Budismo particularmente fundamentada no rigor, na disciplina monástica e no ascetismo. Além disso, esta variação excluía do cânone os elementos da gênese budista tidos como místicos ou folclóricos, e buscava consolidar a religião ao redor de doutrinas racionais e da fé com o objetivo de apresentar aos missionários ocidentais o Budismo como uma crença “compatível com a ciência [e com] um modo lógico de discurso para os debates teológicos com os cristãos” (TIYAVANICH *apud* FERREIRA P., 2023, p. 220). As correntes religiosas de Isan, marcadas pela cosmovisão animista, foram amplamente marginalizadas durante este processo. Além disso, hoje a região é uma das menos escolarizadas e menos desenvolvidas da Tailândia. Lá, o folclore e as reminiscências do animismo do Sudeste Asiático ancestral (e das montanhas da Zomia) persistem, e os fantasmas estão por toda parte: programas de TV populares se dedicam a investigar superstições e aparições, caçadores são contratados para aprisionar espíritos maus e queimá-los em rituais públicos, festivais são celebrados em homenagem aos espíritos e “em algumas cidades chega-se a realizar sessões de cinema ao ar livre e sem público, para que os fantasmas possam se divertir” (2023, p. 204).

É nesse contexto que Apichatpong Weerasethakul desenvolve os gestos estéticos e políticos que vão moldar sua obra. Curador do *Production Zomia*, uma rede de artistas do Sudeste Asiático que se organizam para realizar exposições, uma das quais já contou com uma obra fotográfica de Apichatpong, Yuto Yabumoto chega a observar, nas práticas

artísticas do cineasta de Isan, as imagens “mais anarco-animistas da Zomia”. Imagens capazes de libertar os múltiplos fluxos espectrais que permeiam a floresta, rejeitar as imposições normativas da Tailândia oficial centralizada em Bangkok e os principais símbolos culturais do Estado-Nação tailandês moderno (como o militarismo, a medicina e o lugar de hierarquia e autoridade monástica dos monges do budismo oficial²⁰), bem como capazes de reelaborar a memória de violência e traumas coletivos daquela região.

Neste contexto, a prática artística animista de Zomia tem o potencial de se tornar um dos centros de uma resistência contra o racionalismo científico. Em outras palavras, ela desempenha um papel importante na restauração do misticismo, do surrealismo e de outras formas de romantismo na história da arte, e na reavaliação do ‘reencantamento’ contra o ‘desencantamento’ de Max Weber em sua teoria da modernização. (YABUMOTO, 2022, p. 4-5)

Aqui, percebemos um eco do ímpeto transgressor da narrativa gótica, que invocava fantasmas e criaturas monstruosas para violar a moral racionalista e os princípios estéticos do Iluminismo e da modernidade, para quem a superstição e as crenças no sobrenatural eram sinônimos de incivilidade e uma exclusividade dos bárbaros. Os fantasmas de Apichatpong, em contraste²¹, parecem realizar um movimento plenamente iconoclasta: anti-estatal simultaneamente no retorno à cosmovisão ‘primitiva’ do animismo e na transgressão das bases culturais da Tailândia oficial. E o fazem não através da chave do horror, do grotesco e do macabro que reinavam no gótico, mas através da articulação do spectral com a memória social que desassocia a aparição do peso da loucura, do diabólico, da vingança, da penitência e da culpa, para fazer emergir traumas coletivos reprimidos por processos históricos marcados por violência e autoritarismo. Além disso, o abandono da ideia de separação entre natureza e sobrenatureza, bem como de outros binarismos cartesianos. Entretanto, apesar do rompimento com a representação fantasmagórica macabra hegemônica pelo gótico, vamos observar como, além do ímpeto iconoclasta diante da moral vigente, algumas expressões iconográficas e tropos do gótico clássico permanecem e parecem ser reapropriados no cinema de Apichatpong Weerasethakul (assim como na spectralidade colombiana, que observaremos em capítulo posterior). Uma espécie de “gótico selvagem”, des-modernizado.

²⁰ Para mais, ver FERREIRA P., 2023.

²¹ Devemos relembrar o argumento de Aurora Piñeiro (2017) apresentado na introdução desta dissertação, segundo a qual o movimento de transgressão empreendido pelo gótico contra as normas racionalistas não chegava a ser plenamente realizado, seja por autocensura dos escritores ou pelo desejo de, na conclusão dos conflitos narrativos, reconciliar com a moral vigente.

Realismo fantasmagórico e a floresta assombrada

Em 2009, Apichatpong lança o curta-metragem *Carta para Tio Boonmee*. O filme, que tem 18 minutos de duração, é guiado por uma câmera que flutua pela pequena vila de Nabua. A aldeia é um objeto frequente na obra do diretor e está situada na região de Isan, próximo à fronteira com o Laos, e no reino imaginário da Zomia. No passado, o lugar foi marcado por tragédias coletivas, conflitos migratórios e intensa luta política. Durante a Guerra Fria, este território dominado por selvas densas foi o epicentro do conflito e da insurgência comunista tailandesa, de raiz maoísta e influenciada pelos já consolidados partidos comunistas do Vietnã, do Laos e da China. A repressão por parte do governo tailandês foi absolutamente violenta e envolveu, além do assassinato de centenas de guerrilheiros, o massacre de civis, acusados de colaborar com os comunistas. Lá, “dos anos 1960 ao início dos anos 1980 (período das ditaduras militares do terceiro mundo apoiadas pelos Estados Unidos), o exército montou bases para “caçar” comunistas, gerando um regime de terror, morte e estupro entre as comunidades locais” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 215). Em grande medida, as obras de Apichatpong tratam desses fantasmas.

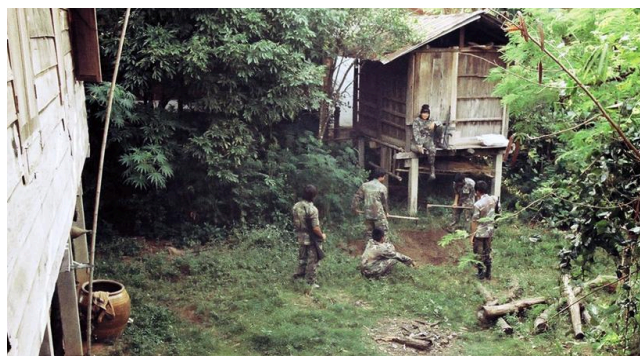
Carta para Tio Boonmee traz, nos créditos finais, uma dedicatória à população de Nabua, acusada de abrigar comunistas perseguidos pelo regime e forçada a fugir de suas casas para escapar da violência do exército tailandês. A câmera espectral de Apichatpong nos revela um povoado fantasma, inabitado, onde o vento e o barulho das árvores, inicialmente, parecem ser as únicas entidades presentes. Enquanto vemos as imagens ouvimos a voz de um narrador que lê uma carta e diz ter o desejo de ver um filme sobre a vida e as reencarnações de um tio, que morava na aldeia e ao qual o narrador se dirige. O homem conta que escreveu um roteiro e já conseguiu financiamento junto a uma instituição de fomento na Inglaterra. Que agora está em Nabua procurando locações que possam ser usadas no filme a ser rodado. Logo que este primeiro narrador termina de ler a carta, ouvimos a voz de um outro homem, que lê o mesmo texto, idêntico palavra por palavra. Talvez uma outra encarnação do próprio diretor?

Enquanto isso, a câmera nos guia pelos cômodos das casas abandonadas de Nabua. Do interior das casas, pelas janelas, vemos as árvores que balançam ruidosamente com o vento forte. Uma tempestade parece se aproximar. No interior das habitações, pinturas e estátuas de entidades budistas estão espalhadas por altares, e nas paredes vemos cartazes de desenho animado e até um rabisco infantil que retrata uma espaçonave alienígena (tema que

mais tarde reaparece em *Memória*, longa-metragem lançado por Apichatpong em 2021). Uma ambientação que evoca, apesar de no meio da selva tailandesa, uma sensação similar à provocada pela atmosfera fantasmagórica que dava o tom nas ruínas assombradas dos castelos e catedrais abandonadas do gótico clássico.

Em outro tempo, havia vida naquela aldeia fantasma: os retratos esquecidos nas paredes, que mostram os antigos moradores de Nabua, não nos deixam esquecer. Eles assombram. As fotografias são, elas próprias, espectros, rastros do passado oculto daquele lugar, marcado por violência e perseguição. Quando imaginávamos estar sozinhos na vila, o filme nos mostra que ali também está um grupo de soldados entediados, que parecem cavar uma cova. Os soldados são interpretados por adolescentes de Nabua, dois dos quais também personificam o próprio diretor, já que é deles as vozes que lêem a carta endereçada ao tio. Além dos soldados, outra presença misteriosa repousa dentro de uma das palafitas, debaixo de um mosquiteiro. Parece ser a mesma criatura macaco-fantasma que Apichatpong Weerasethakul também retrata no longa-metragem *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, lançado um ano depois de *Cartas*, em 2010. No longa, Apichatpong nos leva para um mergulho ainda mais profundo pelas florestas espectrais de Isan.

Os dois filmes fazem parte do projeto intermediário *Primitive*, que envolve outras obras de instalação e videoarte e no qual o diretor evoca a tradição animista de Isan para tratar do longo histórico de traumas advindos do processo de modernização forçada daquele território, que envolve conflitos migratórios, principalmente com o Laos, a imposição religiosa do Budismo Theravada, massacres, e culmina na barbárie do nacionalismo anticomunista dos anos 1960 e 1970. Para May Adadol Ingawanij, pesquisadora tailandesa do cinema e das práticas da imagem em movimento no Sudeste Asiático, os processos de modernização imperialista na Tailândia levaram a “uma articulação espacial do poder que mais tarde tornaria ‘primitiva’ a cosmologia da floresta como um lugar de metamorfoses” (INGAWANIJ, 2015, p. 251). É justamente do retorno a essas cosmologias “primitivas” que surge o cinema de Apichatpong Weerasethakul e de boa parte dos cineastas inseridos no realismo fantasmagórico.





(Fig. 24, 25 e 26) - Na página anterior, à esquerda, os soldados na Nabua fantasma, que perambulam pelo povoado abandonado após o massacre. À direita, retrato dos combatentes comunistas do passado. Abaixo, O macaco-fantasma, mesma criatura que o diretor posteriormente recuperaria no longa de 2010.

Kick the machine e Apichatpong Weerasethakul, *Cartas para Tio Boonmee* (2009).

Lançado ao debate a partir da publicação da Revista Cinusp volume 7, em 2015, o realismo fantasmagórico é um fenômeno observado no cinema do leste asiático que opera experiências filmicas pautadas no realismo cinematográfico de cunho baziniano, fundamentado na “impressão do objeto na emulsão filmica sem a mediação humana” (MELLO, 2015, p. 16), mas que introduzem a este realismo elementos, práticas e criaturas oriundas de tradições religiosas asiáticas, como o budismo, o animismo, o xintoísmo e o taoísmo. Cineastas como Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang, Naomi Kawase, Kim Ki-Duk, Chang Tso-chi, Lav Diaz, entre outros, são alguns dos nomes evocados pelos debates ao redor deste realismo fantasmagórico.

Ao estarem fundamentados em uma estética realista intensificada por aspectos formais como uso extensivo do plano-sequência, profundidade de campo, atores não-profissionais, locações reais, bem como nas temáticas cotidianas, as obras destes cineastas colocam em evidência os aspectos indexical e ontológico da imagem filmica. São obras firmemente ancoradas no real. Ao mesmo tempo, em aparente contradição, esses filmes “transcendem em algum nível esse realismo” ao conjurar a presença de espectros, seres interstícios, disjunções temporais (*“The time is out of joint”*) entre outros elementos

fantásticos e “crenças que em geral encaram encaram entidades sobrenaturais sem os sobressaltos do ocidente”.

Ao fazê-lo, passam automaticamente a abarcar múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos. [...] Me parece fundamental pensar no realismo do leste asiático como contendo uma relação estreita com suas tradições religiosas, nas quais a presença de fantasmas e espíritos raramente contém o peso da morte e da assombração associados a entidades análogas no monoteísmo ocidental. (MELLO, 2015, p. 23-24).

Como observam Esther Hamburger e Patrícia Moran no texto que apresenta a revista, “a querela sobre o realismo também tem se apresentado como um eterno retorno, e como tal volta diferente, com novos problemas, indagações e experiências” (HAMBURGER & MORAN, 2015, p. 3). Se pensado no contexto da virada espectral, aquele movimento epistêmico inaugurado por Derrida e no qual “o fantasma deixa de ser visto com obscurantismo e se torna, ao invés disso, uma figura de esclarecimento, com uma potência especificamente política e ética” (BLANCO & PEEREN, 2013, p. 7), o cinema do realismo fantasmagórico pode ser percebido como um gesto de reencantamento do mundo, que parte de tradições e crenças locais para oferecer, através do retorno intermitente de fantasmas e da reinserção do espectro nas estruturas de solidariedade social, uma nova compreensão da história e de memórias coletivas traumáticas muitas vezes ocultas.

Radicalmente fundamentado na estética realista, *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010) gira em torno dos últimos dias de Boonmee, um ex-soldado do exército tailandês que lutou contra os guerrilheiros comunistas durante a Guerra Fria. Na velhice, Boonmee sofre de uma doença renal e, ao pressentir que a morte está próxima, decide passar seus últimos momentos revivendo memórias ao lado da família. Enquanto janta ao lado de Jen, sua cunhada, e Tong, seu sobrinho, o espírito da falecida esposa de Boonmee, Huay, aparece à mesa. O fantasma de Huay também é diegeticamente representado através da técnica da sobreposição, o mesmo recurso popularizado pela cultura visual gótica dos espetáculos de *phantasmagoria*, das fotografias de espírito do século XIX e do cinema mudo. Algo de notável se dá nesta cena. A aparição do fantasma de Huay, que morreu dez anos antes, não acontece nos termos do choque ou do macabro relacionados às aparições em obras clássicas da tradição fantasmagórica europeia. Ao contrário, quando o espírito de Huay se manifesta durante o jantar, a recepção dos vivos é

pacífica, calma. Em um gesto de hospitalidade, Boonmee chega a pedir ao sobrinho que ofereça um copo d'água à aparição (*Fig. 27*).



(*Fig. 27, 28 e 29*) - No topo, o espectro de Huay se manifesta pela primeira vez. Abaixo e à esquerda, os macaco-fantasma. À direita, Boonsong já transformado em criatura. Apichatpong Weerasethakul, *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).

Uma conversa se desenvolve, na qual o espírito de Huay diz acreditar que a causa da doença de Boonmee é kármica (mais tarde no filme, o próprio Boonmee diz que está pagando, com sua doença, o preço pelas dezenas de assassinatos cometidos contra militantes comunistas durante os tempos de conflito armado em Isan). Poucos momentos depois, ainda na cena do jantar, um segundo espectro surge, na forma da criatura que se assemelha a um grande macaco de pelos negros e olhos vermelhos brilhantes (*Fig. 29*). A mesma criatura que

aparece deitada debaixo do mosquiteiro na Nabua assombrada de *Cartas para tio Boonmee*. O monstro revela ser Boonsong, o filho há muito tempo perdido de Boonmee e Huay. O jovem, que praticava fotografia, conta que se perdeu enquanto enveredava pela floresta à procura de uma criatura a qual ele se refere como ‘macaco-fantasma’ (*ling phi*), a qual ele já havia capturado em uma foto. Ele conta que se envolveu sexualmente com uma dessas criaturas e com isso foi transformado em um macaco-fantasma, passando a vagar pelas mesmas florestas que, como as de Nabua, são os territórios por onde muitos dos guerrilheiros do século XX se abrigaram e foram assassinados.

Durante a Guerra Fria a mesma selva se tornou um espaço de fuga, perigo e de habitação de espíritos, num sentido diferente das associações cosmológicas anteriores. Na medida em que sua densidade e profundidade podiam esconder comunistas, insurgentes e outros que escapassem ao aparato de segurança, a selva era simultaneamente um espaço de abrigo e um território de ameaça. Ao mesmo tempo, a selva tinha uma enorme capacidade de engolir corpos sem vida de comunistas mortos ou daqueles que eram acusados de comunistas. [...] A selva tornou-se simultaneamente uma topografia carregada de restos silenciosos de barbaridade neocolonial e nacionalista enquanto indexava as ruínas de um radicalismo assim neutralizado em sua capacidade de assombrar. (INGAWANIJ, 2015, p. 252)

Floresta enquanto ruína, povoada por fantasmas. Como vimos no capítulo 1, a ruína é outro importante código iconográfico do romance gótico, chegando a ser uma das fontes de inspiração que teriam levado Walpole a encontrar a atmosfera fantasmagórica de *O Castelo de Otranto* na Inglaterra. O mesmo se deu com inúmeros outros autores do gênero. No gótico, particularmente no caso britânico, as ruínas de castelos e antigas catedrais abandonadas após a reforma protestante eram o cenário perfeito para invocar aparições frias, vingativas e macabras de um tempo perdido povoado por monges, guerreiros e donzelas atormentadas. Apesar de não carregar os mesmos marcadores do gótico clássico, que operam como um assombro *frio*, o tom espectral que observamos nas ruínas das florestas (ou na Nabua fantasma) de Apichatpong é também hauntológico, assombroso, mas se parece mais com um assombro *quente*: os fantasmas de Isan indicam estar incorporados à própria mata, não descendem ou são invocados de um plano extra-mundo, mas são, à luz da cosmovisão animista, imanentes a ele, e, acima de tudo, não carregam consigo um peso fúnebre ou melancólico da morte nem o desejo de se vingar dos vivos. São, na verdade, devolvidos à sua “capacidade de assombrar”, de mobilizar (ou dizer em voz alta) a memória social reprimida de Isan. Como também sugere Pedro Henrique Ferreira, há uma

[...]‘familiaridade’ com que [Apichatpong] retrata fantasmas e monstros, que, diferentemente das suas versões góticas, jamais retornam com o intuito de vingar-se do presente, e cuja aparência não é nojenta ou vil... em suma, todas estas formas de esfacelamento das aplicações usuais destes recursos psicotécnicos e motivos temáticos contribuem mais para uma sensação de vizinhança que de estranhamento; em muitos sentidos, o contrário do *unheimlich* freudiano - a visão de um mundo coeso cujo estatuto é, por natureza, ontologicamente múltiplo. (FERREIRA P., 2025, p. 7).

Outro aspecto fundamental desta sequência é a reação dos outros personagens diante da aparição monstruosa do macaco-fantasma Boonsong. Apesar de um estranhamento inicial diante do jovem desfigurado, a primeira reação de Jen, tia dele, é convidá-lo para se sentar à mesa com a família: “Venha aqui, criança. Lembra-se de mim?” diz ela. Assim que o macaco-fantasma se senta, a primeira pergunta de Jen é tão cotidiana quanto poderia ser: “Por que deixou seus cabelos ficarem tão compridos?”. Boonsong explica como se metamorfoseou naquela criatura e, em seguida, Boonmee traz um álbum fotográfico e começa a mostrar suas fotografias ao fantasma da falecida esposa. Os espectros, aqui, são como visitantes que chegam de longe, figuras de quem não se tem medo, mas saudade. Também é importante observar que, na obra de Apichatpong, a dúvida racionalista sobre a existência das aparições sequer chega a ser cogitada: o fantasma existe.

Estas criaturas estranhas, [...] retratadas de forma ordinária, nos forçam menos a procurar uma explicação para elas, que simplesmente induzem-nos a aceitar sua existência condizente com o mundo no qual vivemos. O ser interstício não nos força nem a rever a condição e as leis ontológicas do mundo ficcional, nem a denunciá-lo como mentira. Ele não nos faz sentir como se estivéssemos ‘em outro mundo’ diferente do nosso, e tampouco, ele é uma aberração justificada num problema dos nossos sentidos que faz alterar nossas percepções. Sendo ‘estranho’, ele não chega também a ser assustador ou nojento. [...] O dilema do fantástico resolve-se com uma afirmação ontológica: a presença dos seres interstícios num mundo natural que opera segundo as leis semelhantes à do nosso é a afirmação de que eles existem, também, no nosso mundo, são parte da paisagem familiar dele. *Ou seja, que nosso mundo abriga fantasmas.* (FERREIRA P., 2023, p. 207).

Como observam Blanco e Peeren, “a obsessão generalizada [da modernidade] em provar ou refutar a realidade de feitos espiritualistas e fenômenos relacionados a eles, como a telepatia e a clarividência, impediu que o potencial figurativo do fantasma se emancipasse por completo” (BLANCO & PEEREN, 2013, p. 3). É justamente este gesto de emancipação do espectro que parece ser realizado no realismo fantasmagórico. A partir daí, *Tio Boonmee* se

ancora em crenças de reencarnação budistas e animistas e se transforma em uma colagem das diferentes vidas do personagem, as quais remontam a períodos históricos longínquos que se estendem desde a contemporaneidade até algo que parece remontar à época dos reinos siameses, quando Boonmee estava encarnado em uma princesa (ou em um peixe). Vale mencionar que a disjunção temporal e a simultaneidade ontológica de tempos históricos distintos, outra característica marcante do realismo fantasmagórico, também é uma constante nos filmes de Apichatpong, como *Cemitério do esplendor*, de 2015.

O filme aborda um grupo de soldados acometido por uma misteriosa doença que os faz cair em um estado de sono profundo e permanente, como um coma. Os militares são levados a um hospital de campanha improvisado, cercado por escavações em andamento, onde Jen (Jenjira Pongpas, musa de Apichatpong), que passa a frequentar o local para visitar uma amiga enfermeira, começa a se aproximar de um dos soldados adormecidos, Itt, que nunca recebe visitas de familiares. No local também está internada Keng, uma médium que já chegou a colaborar com a polícia entrando em contato com os espíritos de vítimas de assassinatos para auxiliar na investigação dos crimes. Segundo relatos, ela já foi procurada para colaborar com o FBI, mas recusou: “só trabalho para meu país”. Keng começa a se comunicar mediunicamente com os soldados adormecidos, principalmente Itt.

Ao longo da narrativa, descobrimos que o prédio onde funciona o hospital de campanha foi erguido sobre um antigo cemitério de reis e rainhas, e que a doença do sono que acomete os soldados está relacionada a este passado misterioso. Através da médium, que tem o poder de entrar nos sonhos do jovem militar, Itt revela que os fantasmas dos reis estão travando uma batalha nas ruínas de um império milenar e mantendo os espíritos dos soldados ‘presos’ no passado para usar a energia destes e fazer com que lutem suas guerras eternas. Em determinada cena, quando a médium está acompanhando um sonho de Itt, ela guia Jenjira por um passeio pelas ruínas de um palácio luxuoso, que no presente fenomenológico do filme foi tomado por uma floresta onde não restam rastros daquele passado mítico, onde estão apenas algumas estátuas recentemente abandonadas. O soldado continua dormindo, seu corpo repousado, mas, seu espírito está no passado dos reis e rainhas de Siam. Através de Keng, a médium, que atua como uma espécie de ‘transmissor telepático’²², ele vai guiando a protagonista e indicando, no passado, os lugares por onde eles vão caminhando: “Agora estou

²² A ideia do ‘transmissor’ é um tema que parece atravessar toda a narrativa de *Cemitério do esplendor*, uma noção que, como veremos, retorna em *Memória* (2021), e ecoa também a proposta de Derrida em *Ghost Dance* sobre a dimensão espectral das tecnologias de telecomunicações que nos rondam a partir do século XX, bem como as ideias de Stefan Andriopoulos sobre a influência do pensamento ocultista, da telecinese e da fantasmagoria no desenvolvimento de aparelhos como a televisão.

na sala do trono”; “agora estamos entrando no salão de honra”; “estamos nos aposentos do príncipe, há espelhos em todo lugar”. Enquanto isso, no presente, Jenjira mostra ao soldado as orquídeas e figos que crescem no jardim do presente. É como se o espírito do soldado, se comunicando através da médium, levasse Jenjira por um passeio imaginário, invisível, virtual, por um tempo distante que se entrelaça ao agora no mesmo lugar geográfico. Uma ruína arqueológica espectral. Duas temporalidades que se desenrolam naquele terreno, como camadas de história colocadas (se quisermos ecoar a técnica fotográfica amplamente utilizada para representar os fantasmas) em *sobreposição*.



(Fig. 30, 21 e 32) - A médium Keng (que está como que ‘possuída’ pelo espírito do soldado Itt) guia Jenjira pela floresta, que, no passado, abrigava um grande palácio.
Apichatpong Weerasethakul, *Cemitério do Esplendor* (2015)

Sobrepostos simultaneamente, temos o presente fenomenológico, no qual os soldados são acometidos pela epidemia do sono e Jenjira conversa com Itt através da médium, e o passado spectral do lugar, palco de batalhas entre reinos, quando o terreno do hospital de campanha era lar de um palácio e de um cemitério de nobres. O filme estabelece um laço entre os fantasmas que retornam de um tempo longínquo, repleto de violência, para se retroalimentar dos vivos, e as médiuns que tentam dar sentido à doença que aflige o tempo presente, no qual os traços dessa violência continuam a assombrar. Também aqui, este assombro não se dá nos termos do grotesco e do macabro, mas de uma memória em todo seu potencial luminoso para com a história, um cemitério de esplendor.

Além disso, outra metáfora visual que ajuda a aprofundar essa noção de um passado oculto que irrompe do solo de maneira quase arqueológica e assombra o presente são as imagens de escavação que compõem o filme. Tanto a primeira quanto a última cena (*fig. 33 e fig. 34*) retratam uma escavadeira que, gradualmente, revira o solo de um campo de futebol nos arredores do hospital de campanha (antes de abrigar os soldados adormecidos o local era uma escola). Em uma conversa entre Jenjira e Itt, quando o jovem soldado desperta de seu sono ao final do filme, a mulher diz que a razão das escavações é “um projeto secreto do governo”.



(*Fig. 33 e 34*) - Apichatpong Weerasethakul, *Cemitério do Esplendor* (2015).

Em 2014, apenas um ano antes do lançamento do filme, a Tailândia foi palco de um golpe militar depois de um período de profunda turbulência política que se iniciou em 2013, espalhou protestos e atentados pelo país e deixou 28 mortos e mais de 800 feridos. Sob comando do general monarquista Prayuth Chan-ocha²³ e com o pretenso objetivo de “restabelecer a lei e a ordem”, o exército, que acusava o governo central de ser tão corrupto a ponto de não ter capacidade de permanecer no poder, instaurou um regime de exceção que

²³O general tomou o poder em 2014 e permaneceu como primeiro-ministro até 2023.

colocou soldados armados para patrulhar as ruas de Bangkok, tomou o controle de emissoras de televisão e censurou meios de comunicação. Desde 1932, a Tailândia foi palco de 12 golpes militares e 7 tentativas de golpe. Em entrevista à revista *Film Comment*, Apichatpong afirmou que o lançamento de *Cemitério do Esplendor* na Tailândia foi comprometido pela tomada do poder pelos militares, e que chegava a temer pela sua segurança pessoal. O diretor relembra, também, o papel dos Estados Unidos na “criação de muitos monstros, nomeadamente os generais na Tailândia”, principalmente a partir do contexto do combate ao Comunismo na região durante a Guerra Fria.

Diante do contexto do autoritarismo no processo de modernização tailandês e sabendo que estamos em um cemitério milenar de reis e rainhas, o tropo da escavação pode sugerir que o poder estatal, sob controle dos militares, está revirando e fazendo reemergir um passado tailandês de violência e injustiça, um possível comentário a respeito do processo pelo qual forças históricas muitas vezes ocultas que influenciam instituições militares e estatais. Ao mesmo tempo, os buracos que estão sendo abertos na terra também podem ser as covas para as novas vítimas de um novo ciclo de brutalidade estatal. Na cena final do filme, quando o solo do campo de futebol já está quase inteiro escavado, um grupo de crianças joga bola e ‘dribla’ os montes de terra revirada²⁴, em um gesto que parece desafiar aquela ameaça macabra. Jenjira observa a cena com os olhos bem abertos, como quem luta para se manter acordada.

Memória, um túnel

Memória é o primeiro filme realizado por Apichatpong Weerasethakul fora da Tailândia. Em *Realismo fantasmagórico em Memória* (2024), Cecília Mello explica que, antes de decidir pela Colômbia, o cineasta também considerava rodar o filme no Japão, país que ele conhecia bem, ou na Islândia, país que Tilda Swinton, que interpreta a protagonista, conhecia bem. Mas a escolha pela América Latina parecia falar mais alto: “Espero que seja no México ou em algum lugar da América do Sul. Sinto-me conectado com a história, a brutalidade, o caos. [...] Desde a minha infância, investi em fantasmas e xamanismo, e acho

²⁴ Uma cena que ecoa outro curta de Apichatpong, *Phantoms of Nabua* (2009), que também gira em torno de um grupo de crianças jogando futebol, dessa vez com uma bola flamejante.

que a América do Sul faz parte dessas raízes.” (APICHATPONG *apud* MELLO, 2024, p. 185). Além desta declaração, concedida em entrevista ao *IndieWire* em 2015, quando o diretor ainda refletia sobre o local para seu próximo filme, há uma outra fala, concedida à *Cahiers du Cinéma*, em que o diretor afirma que filmou na Colômbia com a mesma familiaridade que na Tailândia (MELLO, 2024).

Mello se sustenta no debate ao redor do realismo fantasmagórico para aprofundar a investigação acerca das possíveis conexões entre o Sudeste Asiático e a América Latina, e do modo através do qual a tendência asiática mobiliza cosmologias não ocidentais para tratar de temas como violência, conflitos políticos, degradação ambiental e trauma coletivo nos dois continentes. O que mais nos interessa, neste trabalho, é a análise comparativa feita por Mello. É o vínculo, a ponte (ou o *túnel*) entre Sudeste Asiático e América do Sul que ela enxerga em *Memória*. Acima de tudo, o que nos interessa é perceber o papel central que as metáforas conceituais e a estética da assombração e do fantasmagórico ocupam neste túnel, operando como colunas de sustentação. Não parece se tratar apenas de encontrar simetrias históricas, geográficas e políticas entre os dois territórios (apesar de que essas também estão lá, como no histórico de autoritarismo e golpes militares), mas de entender, a partir do cinema e do assombro, o elo que conecta as realidades e os traumas das duas regiões, bem como as possibilidades políticas e críticas da invocação destes espectros. Na abordagem que faz do realismo fantasmagórico, Mello ressalta a contribuição de Avery Gordon em *Ghostly Matters: Haunting and the sociological imagination*, e desenvolve a ideia de que

O conceito de assombração pode nos ajudar a compreender os aspectos invisíveis e muitas vezes não reconhecidos da sociedade, inclusive os efeitos persistentes de injustiças históricas, desigualdades sociais e memórias reprimidas. Gordon examina de forma crucial como a assombração opera como uma estrutura metafórica e simbólica para descobrir as forças ocultas que moldam nossas vidas e instituições. (MELLO, 2024, p. 189).

Os ecos da *hantologie* de Derrida e da virada espectral ressoam também aqui, trazendo à tona as potencialidades políticas e sociais da mobilização dos fantasmas e das assombrações no cinema contemporâneo da Tailândia e, como veremos, da Colômbia. No caso de *Memória*, como já vimos ser típico da obra de Apichatpong, o assombro está intimamente conectado à história e às violências que se deram sobre (e sob) o solo colombiano. A primeira metade do filme, mais urbana, se passa em Bogotá, e é aqui que a

protagonista, Jessica Holland²⁵, começa a ser assombrada por um estrondo que perturba seu sono. Segundo ela, é um som que parece vir do centro da Terra. A mulher então entra em contato com um engenheiro de som chamado Hernan, que trabalha no departamento de música de uma universidade e com a ajuda do qual ela busca reproduzir o barulho que a atormenta. O som é um elemento espectral importante no filme. Em outra sequência, enquanto a personagem de Tilda Swinton caminha por Bogotá, o barulho do escapamento de um ônibus produz um *bang* barulhento e um homem se joga no chão e começa a correr: o barulho foi confundido com um tiro, algo que remete à incidência extrema da violência urbana na realidade latino-americana. Em entrevista à *Cahiers du Cinéma*, Apichatpong observa que

poderíamos escrever uma verdadeira história do “BANG!” na cultura e na memória colombianas, desde os fogos de artifício das comemorações até os tiros dos assassinatos e toda a violência disseminada pela mídia. Portanto, esse som também pode ser visto como uma reminiscência da violência, como uma cicatriz. (APICHATPONG *apud* MELLO, 2024, p. 198)

Nos arredores da Bogotá de Apichatpong, um túnel está sendo escavado para abrir espaço para uma rodovia (*Fig. 35 e 36*). Durante a obra, fósseis de ossadas humanas são acidentalmente descobertos e posteriormente recuperados por arqueólogos, um tropo que “adensa a temporalidade complexa de uma terra perfurada por buracos e capaz de produzir estrondos” (2024, p. 198). Mais uma vez, o tropo da escavação e do assombro relacionado ao solo. Aqui, não podemos deixar de mencionar a contribuição de Santiago Arcila (2024), pensador colombiano que também volta seus esforços para a investigação do espectral e sua relação com a memória e a violência na América Latina.



(*Fig. 35 e 36*) - O túnel. Apichatpong Weerasethakul, *Memória* (2021).

²⁵ O nome da personagem é uma referência direta à protagonista de *A morta-viva* (*I walked with a zombie*, 1943), dirigido por Jacques Tourneur, que também se chama Jessica Holland (MELLO, 2024).

Entre os conceitos desenvolvidos por Arcila, está o de ‘geologia espectral’. A partir da devastação e das milhões de mortes provocadas no Sul Global pelo colonialismo ocidental, em todas as suas facetas, o pensador colombiano traz à tona a imagem da vala comum clandestina conhecida como *la escombrera*, uma antiga área de mineração em Medellín que, com a intensificação da guerra do narcotráfico, passou a ser usado por grupos paramilitares e criminosos para desaparecer milhares de vítimas durante os anos mais violentos do conflito armado. Daí, Arcila faz uma associação entre a mina escavada e a vala comum; a exploração econômica e a necropolítica que a acompanha: a história de exploração e violência no Sul Global condensada na geologia de Medellín.

Enquanto o capitalismo gore se desdobra, amplia-se o campo de individuação espectral e, com ele, a atmosfera de pesadelo. No Sul, vivemos entre espectros; nossa vida psíquica e coletiva se articula dentro dessa atmosfera. [...] Corpos desmembrados lançados ao mar, aos rios, enterrados em valas comuns. Um território perfurado para ocultar cadáveres e gerar terror. Esse uso concreto da terra, do mar e dos rios — essa reterritorialização técnica que transforma a geografia em uma espécie de buraco negro do esquecimento — é o que nos chama a atenção, pois revela a existência de um grande *thanatotopos* ou espaço de coexistência dos mortos (Sloterdijk, 2004), que atravessa as fronteiras nacionais e capas geológicas. [...] Chegamos a imaginar uma camada tectônica formada pela conexão planetária das fossas comuns e dos assassinatos sistemáticos dos condenados da Terra ao longo da história. Trata-se de uma placa tectônica cujas raízes mergulham nas valas de diversos países e se amplificam, irradiando uma esfera espectral imanente ao planeta. (Espectrosfera?). (ARCILA, 2024, p. 167)

No mesmo artigo em que traz à tona os conceitos de geologia espectral, *thanatotopos* e de tectônica espectral da Terra, Arcila cita *Memória*, de Weerasethakul, com especial olhar para o aspecto topográfico da espectralidade e pela “sensibilidade paleontológica” do filme. Para o autor, estas são características reforçadas pelo tema da escavação, pela presença do ruído que vem das profundezas das camadas geológicas terrestres e assombra os sonhos de Jessica, pela proeminência de “ruínas e paisagens que nos transportam a outros tempos” (2024, p. 164). Na perspectiva analítica de Arcila, o cinema de Weerasethakul é um que está preocupado em sentir as transformações e os movimentos progressivos das forças invisíveis da Terra, e que, ao fazê-lo, revela a qualidade virulenta de uma terra “em transe”. Neste sentido, para o pensador, a protagonista de *Memória* opera como um “sismógrafo que detecta, conserva e acumula as sutis mudanças invisíveis das ondas de uma matéria-memória que [...]

constitui o espaço espectral de uma geologia em ebulição” (p. 168). Um sismógrafo na terra da mineração, dos cadáveres enterrados clandestinamente e dos espectros.

Mais adiante em *Memória*, Jessica visita um laboratório arqueológico e conversa com uma cientista responsável pela escavação do crânio perfurado de uma jovem que viveu há 6 mil anos. A cientista explica que a jovem passou pelo procedimento chamado “trepanação”, que consiste na abertura de um buraco no crânio enquanto o indivíduo ainda está vivo. A prática era realizada como uma cirurgia, e tinha, além de remover tumores e aliviar a pressão cerebral, o objetivo de “liberar espíritos ruins presos na cabeça, como uma cura para a insanidade” (2024, p. 198). Em outro momento, enquanto Jéssica janta com um casal de amigos, ela descobre a existência de um “povo invisível”. A amiga da protagonista, que é antropóloga, conta estar investigando este povo, que vive no meio da selva amazônica e permanece, por escolha própria, incontactável e inacessível aos qualquer forasteiro.

A antropóloga afirma que acredita-se que, entre as práticas deste povo invisível, está uma espécie de ritual mágico, realizado pelos anciãos para repelir o mundo exterior e mantê-los intocados pelas mãos da modernidade e dos colonizadores. No meio da história, Jéssica é perturbada pelo barulho que parece emergir do centro da terra para assombrá-la. Qualquer semelhança com o reino imaginário da Zomia não é mera coincidência. Um elo que liga a floresta amazônica às montanhas da Zomia, e aprofunda a conexão entre América Latina e Sudeste Asiático, ambas com suas estratégias de fuga do Estado e práticas animistas que complexificam estruturas de solidariedade social com a admissão dos espectros no tecido do mundo.

Outra instância importante do fantasmagórico em *Memória* se dá na segunda parte do filme, depois de uma longa viagem de carro²⁶, quando Jessica chega à pequena cidade de Pijao, no centro-oeste colombiano. O nome da cidade vem de um grupo indígena, os Pijao, que foram aniquilados depois de resistirem à invasão dos colonizadores espanhóis no século XVII. Além disso, no final do século XIX, a cidade foi palco de conflitos violentos entre guerrilheiros e o regime conservador. Nos séculos XX e XXI, a região continuou a ser palco de repetidas crises e episódios de violência extrema, como um ataque de guerrilha em 2001, quando houve o roubo de um banco, a destruição da delegacia e a invasão de um hospital, de onde foram levados medicamentos (MELLO, 2024). O trauma da violência, objeto central para o realismo espectral de Juliana Martínez, como veremos, também ecoa nos filmes que

²⁶ Um tema frequente em Apichatpong e uma metáfora que evoca a ideia de passagem, travessia. Uma espécie de díptico narrativo que opera como se estivéssemos cruzando um portal para outro mundo. Para mais, ver *Mundos possíveis no cinema contemporâneo: A Transgressão Ontológica em Apichatpong Weerasethakul*, Hong Sang-Soo e Miguel Gomes (FERREIRA, 2023).

Apichatpong rodou no Sudeste Asiático. Tanto a Tailândia como a Colômbia, enquanto nações subjugadas pelo capitalismo de dependência e pelo imperialismo ocidental, “são marcadas, em diferentes graus, por regimes repressivos, ditaduras militares, guerras de guerrilha e resistência violenta” (2024, p. 199).

Nesta segunda metade do filme, depois de caminhar por entre ruínas e construções abandonadas em meio à selva (mais uma vez o eco das ruínas góticas), Jéssica encontra Hernán. Mas não o mesmo Hernán engenheiro de som que a ajudava a reproduzir o som que a assombrava, este, ao que tudo indica, é um fantasma: ninguém na universidade reconhece a descrição que Jéssica faz do homem e não há ninguém ali com este nome. O Hernán de Pijao, que Jéssica encontra na selva, é um homem mais velho que diz ser de uma espécie extraterrestre que vagava pelo espaço, “procurando”, e então, de repente, ele nasceu. Ali, na selva colombiana.



(Fig. 37) - Jéssica e Hernán se encontram pela primeira vez. Apichatpong Weerasethakul, *Memória* (2021).

O homem conta que se lembra de absolutamente tudo que já viveu, e que também pode ouvir as camadas do tempo presas na natureza. Ele pega uma pedra do chão e diz escutar a voz de um homem cuja comida, em um tempo longínquo, foi roubada por outros dois sujeitos. “Um deles disse: ei, queremos a comida também, parece deliciosa!”. Segundo Hernán, o homem que teve a comida roubada perseguiu os ladrões e foi espancado. “Aconteceu há muito tempo, mas as vibrações ficaram presas aqui nesta pedra”, explica. Na visão dele, as árvores, as pedras, o concreto e basicamente todos os elementos que compõem

o mundo fenomenológico absorvem tudo e Hernán seria justamente o ‘receptor’ vivo capaz de interceptar estas memórias ocultas e ouvi-las. “Eu sou como um disco rígido e, de alguma maneira, você é uma antena”, diz Hernán à protagonista. A partir daí, Jéssica começa a compreender a condição que a acomete. A origem do ‘bang’ que a mantém acordada todas as noites, vagando sonâmbula. Quanto mais conversa com o homem, mais ela percebe estar de algum modo conectada a ele e, acima de tudo, às memórias presas a ele, ao solo, às árvores e aos prédios daquele lugar. Ela, também, é um ‘receptor’, ou, como diria Santiago Arcila, um ‘sismógrafo’, sensível aos tremores espectrais que assombram aquela terra.

Em uma intensificação do aspecto fantasmagórico do som em *Memória*, Jéssica passa a também se lembrar das histórias que acometeram aquele lugar, onde jamais esteve, e a ouvir os acontecimentos que se passaram ali em diferentes tempos. Escuta o mesmo registro sonoro do homem que teve a comida roubada e foi espancado, além de outros sons que sugerem o passado de violência de Pijao. Como vimos em *Cemitério do Esplendor*, no elo estabelecido entre a médium e o soldado adormecido, não é a primeira vez que Apichatpong traz à tona a ideia de uma relação espectral (ou telepática) entre ‘transmissor’ e ‘receptor’, capaz de entrelaçar camadas de tempo que se sobrepõem²⁷. De certa maneira, este tema condensa o poder da espectralidade na obra do diretor tailandês, em que os mortos se comunicam com os vivos, irrompem de um passado traumático esquecido que se perpetua em sua brutalidade, e são mobilizados para tomar parte na construção de um novo futuro. Seja nas florestas da Zomia ou da Amazônia colombiana, os fantasmas de Apichatpong vêm, sobretudo, para impedir que se esqueça.

“Como Horácio em Hamlet, é preciso ser capaz não apenas de falar *sobre* aqueles que foram física e simbolicamente exilados desta visão escatológica da história, mas estar disposto e ter a capacidade de de falar *a* eles e *com* eles” (MARTÍNEZ, 2020, p. 16). Seja no gesto de dedicar um curta-metragem aos antigos habitantes de uma vila remota assombrada pelo terrorismo colonial anti-comunista, ou de filmar florestas e cidades povoadas pelos fantasmas daqueles que morreram nas guerras conflagradas pelo ocidente e pelas mãos das ditaduras por ele instigadas (na Tailândia ou na Colômbia), o cinema de Apichatpong parece vislumbrar novas formas de solidariedade. Modos de organização da vida que se fundamentam em outras maneiras de se relacionar com os fantasmas, assim como entre os habitantes do reino imaginário da Zomia, no qual os espectros são tomados como parte do

²⁷ Como veremos no próximo capítulo, as tendências do cinema contemporâneo focado por esta dissertação trabalham a espectralidade muito mais através de uma dimensão háptica invocada através de uma primazia do som ao invés da visão.

mundo natural. Uma solidariedade que só se torna possível a partir da assimilação da barbárie e da inter-relação com aqueles que retornam para desajustar as camadas do tempo e ressignificar o lugar dos mortos na memória coletiva, no tempo e na história. Em última instância, uma nova solidariedade pautada em articulações próprias do luto, da memória e do futuro.

Aprender a viver com os fantasmas, no encontro, na companhia ou no cooperativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas. Aprender a viver de outro modo, e melhor. Não melhor, mais justamente. Mas *com* eles. [...] E este estar com os espectros seria também, não somente, mas também, uma política da memória, da herança e das gerações. Se me apresto a falar longamente de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem *presentemente vivos*, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. [...] É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma, e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma - não digamos lei alguma, e mais uma vez lembro que não falamos aqui do direito - parece possível ou pensável sem o princípio de alguma responsabilidade, para além de todo presente vivo, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas do totalitarismo. (DERRIDA, 1994, p. 11).

Capítulo III

Realismo espectral e o povo porvir

De acordo com dados publicados no relatório final da Comissão da Verdade da Colômbia, intitulado *Hay futuro si hay verdad*, 450.664 pessoas morreram em função do conflito armado que assolou o país entre 1985²⁸ e 2018. Segundo o documento, publicado em 2022, caso se leve em conta as taxas de subnotificação, o número de mortos pode ultrapassar os 800 mil, 80% dos quais eram civis. Além das mortes, mais de 6 milhões de pessoas foram forçadas a se deslocar internamente e mais de 100 mil pessoas foram desaparecidas por conta da guerra, que atingiu níveis inimagináveis com a escalada da narcoviolência e da guerra às drogas no país.

[Os anos de] 1985 a 1995 foram os mais mortais na história do país. Os assassinatos de representantes eleitos, candidatos presidenciais e cidadãos comuns tornaram-se parte da dieta de notícias do país, e atos espetaculares de terror, como o bombardeamento de centros comerciais e aviões em cidades, bem como sequestros em massa e numerosos massacres no campo, desestabilizaram a nação e deixaram marcas profundas em pelo menos três gerações de colombianos que lutam para sobreviver, processar e navegar através das brutalidades. (MARTÍNEZ, 2020, p. 141)

A realização da Comissão da Verdade só foi possível após a assinatura do acordo de paz entre o governo colombiano e as FARC, ocorrido em novembro de 2016. De lá para cá, a partir de diferentes iniciativas responsáveis pelo doloroso trabalho de sublimação da memória coletiva, desde as instâncias institucionais, sociais, acadêmicas ou artísticas, a Colômbia passou a confrontar cara a cara a magnitude do trauma que atravessou, e a procurar, desenterrar (para depois re-enterrar) e, talvez, conversar com seus mortos. É neste esforço histórico coletivo, um verdadeiro mutirão pela memória, que Juliana Martínez localiza o realismo espectral colombiano.

²⁸ Apesar de o cenário de violência aberta na Colômbia remontar a conflitos que se iniciaram com disputas de terra ainda no século XIX e na primeira metade do século XX, período conhecido simplesmente como *La Violência*, 1985 costuma ser o momento apontado como início de uma nova fase da guerra no país. Foi neste ano que se deu o cerco ao Palácio de Justiça de Bogotá que culminou com uma retaliação brutal das Forças Armadas e vitimou juízes da Suprema Corte, guerrilheiros e civis. A partir daí, o conflito se intensificou com as crescentes disputas entre o Estado colombiano, grupos paramilitares de direita e guerrilheiros.

“A Colômbia é um país de fantasmas. As mortes violentas de milhares de pessoas, perdidas para as décadas de conflitos ideológicos, políticos e sociais do país, assombram seus rios, montanhas, cidades, história e memória” (2020, p. 1). A análise proposta por Martínez leva em conta as obras de escritores, artistas visuais e cineastas colombianos produzidas a partir dos anos 1990 mas sobretudo no século XXI, e também se fundamenta na discussão ensejada pela virada espectral e pela *hantologie* de Derrida, bem como pelos trabalhos de Avery Gordon, María del Pilar Blanco e Esther Peeren, dentre outros, a partir dos quais o fantasma não é mais visto apenas como entidade sobrenatural ou recurso estilístico relegado ao reino do fantástico, do alegórico ou do horror. “O fantasma deixa de ser percebido com obscurantismo e se torna, na verdade, uma figura de clarificação com potenciais éticos e políticos específicos” (BLANCO & PEEREN *apud* MARTÍNEZ, 2020, p. 15). Dentro do contexto da virada espectral impulsionada por Derrida,

O fantasma aparece como um veículo metafórico que possibilita revisitar o passado e reconhecer aqueles que foram fisicamente e simbolicamente banidos da história oficial. As características associadas com os fantasmas e o assombro fazem do espectral ideal para esta tarefa disruptiva. A posição liminar do espectro no que diz respeito à vida e à morte, presença e ausência, materialidade e imaterialidade; a disrupção que ele produz nas coordenadas espaço-temporais da modernidade; e a demanda por justiça que ele traz consigo, transformaram o fantasma em uma das metáforas conceituais mais produtivas da última década do século XX. (MARTÍNEZ, 2020, p. 15).

A partir daí, a autora destaca o potencial disruptivo do fantasma e da espectralidade enquanto modo de representação estético-narrativo capaz de endereçar os desafios éticos e estéticos impostos pela violência histórica e por traumas coletivos não apenas na Colômbia, mas em todo o mundo. Vozes que buscam explicar a crise de assassinatos e desaparecimentos no país a partir de uma estética espectral que dá conta dos horrores e preserva histórias apagadas pelas grandes narrativas. Martínez observa que um crescente corpo de trabalhos passa a empregar, cada vez mais, técnicas de representação associadas à espectralidade. Obras que estabelecem as bases para uma *hantologie* reflexiva e construtiva a respeito da violência histórica na produção cultural da Colômbia, que “embora variadas em escopo e meio, partilham tanto *uma preocupação com aquilo que já não se pode ver — mas que permanece* — quanto uma vontade de dar conta dos desaparecimentos e dos silêncios que constituem a história recente da Colômbia” (2020, p. 3). Espectralidade como cicatriz social.

Entre os artistas apontados por Martínez como representantes máximos deste corpo de trabalhos que integra o realismo espectral, temos nomes como os cineastas William Vega, Jorge Forero e Felipe Guerrero; os artistas visuais, Juan Manuel Echavarrá, Beatriz González e Erika Diettes e a romancista Evelio Rosero. Nesta dissertação, nos deteremos no trabalho do cineasta William Vega, especialmente o filme *La Sirga* (2012), que compõe a constelação de obras selecionada por Martínez. Mas quais seriam as principais características que aglutinam essas obras em torno do realismo espectral?

Uma primeira diferença importante, se tivermos em mente os filmes do realismo fantasmagórico na Ásia, é que as obras espectrais na Colômbia não invocam a criatura fantasmagórica propriamente dita. Não há um espectro diegético, ao menos não no sentido clássico de uma aparição antropomorfizada ou uma criatura insólita, seja ela sólida ou translúcida. Como destaca a autora, “o realismo espectral é um modo de narrativa que leva o fantasma a sério, mas não literalmente. Em vez disso, assume formalmente o potencial disruptivo do espectro, mudando o foco do que o fantasma é para o que o espectro *faz*.”

[...] A espectralidade “surge como uma estética que se opõe a condições ou estados de espírito gerados pela violência militar, política ou econômica no contexto da modernidade. [...] Procura construir-se como uma alternativa ao linear, hierárquico e racionalista. Também procura *subverter representações realistas ou documentais potencialmente alienantes do passado*, criando um envolvimento mais profundo com as realidades suprimidas pelas tramas simplificadas da produção cultural impulsionada pelo mercado” (RIBAS-CASASAYAS, PETERSEN: 2016b, 6). A linguagem do espectro é, portanto, justificada não pela presença de fantasmas nestas obras, mas pelo uso do fantasmagórico como um meio de analisar as complexas interações entre práticas representacionais, violência histórica e preocupações éticas. Estas obras não falam de fantasmas. Contudo, na força disruptiva da espectralidade, todas encontram uma forma de explorar as ausências não resolvidas e as histórias truncadas que as assombram. Tal como a Colômbia, estas obras são espaços assombrados pelas vozes e demandas daqueles que se recusam a desaparecer, apesar de já não estarem presentes. (MARTÍNEZ, 2020, p. 4)

Mas façamos um breve retorno à história da produção cultural colombiana e sua relação com o trauma e a violência no país. De acordo com Martínez, as manifestações artísticas na Colômbia a partir do pós-guerra²⁹ podem ser divididas em três momentos: o

²⁹ Quando o país atravessava o auge do período de conflitos majoritariamente agrários conhecido como *La Violência*, que também vitimou centenas de milhares de pessoas. O recorte da autora se inicia a partir desse momento, em meados dos anos 1940, quando a cultura colombiana, particularmente a literatura, conheceu seu *boom* internacional.

realismo mágico, o realismo sujo e o realismo espectral. Em um período em que a violência era vista como parte intrínseca da realidade colombiana, cujos excessos eram racionalizados como parte necessária da coesão social, e em que os feitos dos conflitos eram considerados “heróicos”, o realismo mágico foi um conceito útil para trabalhar modos de representação que “encontraram na naturalização do sobrenatural um mecanismo poderoso para criticar as violências físicas, econômicas e epistêmicas dos regimes coloniais e neocoloniais” (2020: 8).

No final da década de 1980, no entanto, tornava-se cada vez mais claro que o realismo mágico era uma vítima do seu próprio sucesso. Através da repetição de um repertório obsoleto de *señoritas* belas demais para fazerem parte deste mundo, tiranos hiperbólicos e genealogias incestuosas nas quais os nomes se repetiam *ad nauseam*, o realismo mágico tinha perdido sua vantagem crítica e caído vítima da “pobreza imaginativa” através da qual, segundo Carpentier, “*los taumaturgos se hacen burocratas*” (2020, p. 8).

Neste contexto, artistas e críticos culturais se voltaram para o fato de que os “contos alucinantes” do realismo mágico estivessem, na verdade, transformando eventos históricos e realidades sociais traumáticas da região em fábulas míticas que não promoviam espaço para reflexão e nem ação concreta, ainda mais se levado em conta que boa parte destas obras eram consumidas por públicos majoritariamente urbanos ou estrangeiros “que os consumiam como parte da sua dieta de entretenimento”. A cena cultural colombiana passava, então, a denunciar a commodificação que transformara o realismo mágico, que outrora surgiu como manifestação eficaz de uma criatividade dissidente e contra-colonial, “em uma mera embalagem lucrativa de diferenças culturais, uma versão exotizada da América Latina feita para satisfazer o mercado internacional” (2020, p. 9). A partir daí, entre a geração de produtores culturais dos 1980 e 1990, Martínez aponta um novo modo de realismo na cultura colombiana: o realismo sujo (ou realismo urbano). Neste período, assim como acontecia com o restante da América Latina e do mundo, a Colômbia estava sendo fagocitada pela máquina neoliberal, que avançava pelo território com um projeto de privatizações e exploração que reconfigurou os modos de organização da vida no país: “Os artistas abandonaram Macondo e partiram para McOndo”.

Em 1990, um grupo de escritores colombianos publicou uma antologia de contos que carregava o título de *McOndo*, que viria a se tornar um movimento literário no país. Segundo Alberto Fuguet e Sergio Gómez, organizadores da publicação, a ideia surgiu depois que um de seus textos foi rejeitado por uma prestigiosa revista literária estadunidense sob a justificativa de “faltar ao sagrado código do realismo mágico” e de que “aqueles textos bem

poderiam ser escritos em qualquer país de primeiro mundo”. Provada a tese de comodificação dos preceitos estéticos do realismo mágico perante o público estrangeiro, surge a geração dos McOndos na literatura colombiana, que buscava renovar o imaginário em torno da América Latina e se concentrar nos problemas existenciais do sujeito urbano moderno, cosmopolita, como a alienação, a iminente tragédia ecológica, o impacto da mídia de massa em contextos locais e o uso de substâncias. “Suas obras não se destinavam a ser “afrescos sociais nem sagas coletivas”. Em vez disso, o grande tema da identidade latino-americana (quem somos?) pareceu dar lugar ao tema da identidade pessoal (quem sou?)” (2020, p. 9).

Mesmo com o ímpeto contemporâneo e anti-imperialista dos McOndos, cujos dilemas incluíam a depressão neurótica de consumir MTV em excesso, Martínez aponta que seus trabalhos “não eram particularmente populares na Colômbia, que enfrentava uma das maiores crises políticas de sua história e níveis de violência extremos e ininterruptos”. Apesar de também compartilharem do argumento do esgotamento estético do realismo mágico, da vontade de se distanciar da sombra aparentemente onipresente de García Márquez, bem como do desejo de voltar os olhos do ambiente rural para a paisagem urbana, este grupo de artistas — que contava com nomes como os dos escritores Alonso Salazar, Fernando Vallejo, Jorge Franco, Darío Jaramillo, Laura Restrepo e Óscar Collazos, além de cineastas como Victor Gaviria — estavam sim preocupados em montar “afrescos sociais” e pareciam querer se afastar da aparente alienação política (ou cinismo excessivo) dos McOndos.

Agrupados sob a tendência mais ampla do realismo sujo colombiano, tais artistas desenvolveram obras que “exploravam o papel da violência histórica na decomposição sociopolítica e moral do país”, além de se voltarem para o processo de acelerada depravação social tanto no âmbito individual quanto social. Segundo Martínez, os filmes de Victor Gaviria, como *Rodrigo D: No futuro* (1990) e *La vendedora de rosas* (1998), talvez sejam os melhores exemplos do realismo sujo, uma vez que se “voltam para as realidades sombrias das pessoas mais despossuídas nas cidades modernas: crianças e adolescentes lutando para sobreviver num mundo assolado pela injustiça econômica e pela violência social”. Obras que “poderiam ser mais bem interpretadas como herdeiros pós-modernos do Terceiro Cinema da América Latina”.

No realismo sujo, observa-se o desespero e a alienação dos jovens e o desencanto e a solidão dos idosos. Mas também se é confrontado com os contrastes gritantes que compõem a modernidade da América Latina: a distribuição desigual da riqueza, as consequências implacáveis das novas economias globalizadas e as promessas não cumpridas dos estados

neoliberais. [...] Outra característica do realismo sujo é a sua ênfase no presente. Se o realismo mágico propõe grandes narrativas que abrangem a vida mito-histórica de um povo, o realismo sujo se concentra na realidade imediata. Seus personagens não têm interesse nem no passado nem no futuro; o aqui e agora é tudo o que importa. Como sugere o título do filme de Víctor Gaviria, *Rodrigo D: No futuro*, as condições nefastas de existência para a maioria destes personagens criam a sensação de um mundo apocalíptico e sem futuro. No contexto colombiano, a combinação letal do negócio em expansão das drogas ilegais e o crescente poder militar dos cartéis aparentemente todo-poderosos agravaram a situação. Os profissionais da cultura não permaneceram em silêncio. A grande maioria dos romances, filmes e obras de arte produzidos na Colômbia neste período girou em torno do caos sociopolítico e das consequências humanas da guerra às drogas e do conflito armado mais longo do hemisfério. (2020, p. 12)

A contraparte literária mais emblemática do realismo sujo foram as *sicarescas*, um gênero literário muito popular nos anos 1980 e 1990 que explorava a figura do *sicário*, garotos entre 14 e 20 anos de idade contratados como matadores de aluguel pelos cartéis no contexto da narcoviolência na Colômbia, que neste momento já se configurava como o conflito armado mais duradouro do hemisfério. “A fascinação com os *sicários* gerou um novo *boom* na produção cultural”, e o fenômeno social dos adolescentes assassinos de aluguel se converteu em fenômeno cultural e, rapidamente, em mercadoria e fetichização.

A violência substituiu o exotismo hiperbólico do realismo mágico e passou a ser vista como a característica histórica e cultural mais distintiva do país. Tornou-se uma dupla sinédoque de representação para a Colômbia; esperava-se que a sua produção cultural representasse a violência tanto do narcotráfico quanto das lutas revolucionárias anacrônicas e desacreditadas que o próprio país representava na nova ordem mundial. Além disso, o fascínio por tudo que é *narco* criou um mercado internacional que o crítico literário Alejandro Herrero-Olaizola (2007, 43) descreve como uma “comercialização das margens”. (2020, p. 13)

Assim como aconteceu com o realismo mágico, o realismo sujo passou a ser comercializado e diluído como produto de uma exotização da violência e do trauma na América Latina, tanto para os mercados internos quanto externos, e “o impulso crítico que catalisou muitas destas obras foi diluído pelas exigências do mercado e pela necessidade de se conformar às expectativas de um público ansioso por ler algo novo, algo ‘leve’, mas que

carregasse certo ‘peso cultural’”³⁰. A partir de uma nova percepção crítica dos limites estéticos e do esvaziamento político deste realismo, Martínez argumenta que uma geração de artistas tomou parte na pesquisa de diferentes perspectivas para observar o histórico de violência coletiva recente na Colômbia “sem simplificar, exotizar ou comoditizar” tal realidade, perspectivas que partem do espectral para explorar novas possibilidades éticas e estéticas em um país assombrado por fantasmas. “Mais do que uma quebra ou uma ruptura com os dois modos realistas que o precederam, o realismo espectral é uma outra manifestação do velho assombro no centro da produção cultural colombiana” (2020, p. 14).

La sirga, o olhar espectral e os exorcistas

A reflexão a respeito da impossibilidade de ver é central para o realismo espectral. Na abordagem de Martínez, este modo realista contemporâneo é colocado em contraste com os princípios estéticos e políticos que dominavam o realismo clássico do século XIX na Europa. No empreendimento estético da literatura clássica naquele período, a visão era elevada a um posto de absoluto privilégio: uma escolha que refletia (e alimentava) o espírito epistêmico do ideal moderno, e que leva o realismo clássico a ser considerado o “filho literário do Iluminismo” (2020, p. 31).

Como Peter Brooks elucida em *Realist Vision*, o realismo, mais do que qualquer outro modo literário, “torna a visão primordial — faz dela o sentido dominante em nosso entendimento e relação com o mundo” (2005: 3), leve-se em conta a associação dele com a pintura e outras artes visuais. [...] Uma das principais consequências literárias deste investimento na visão é a quantidade e a relevância da prosa descritiva. Os autores realistas acreditavam que “o olhar é o mais imparcial e descritivo dos sentidos” (16) e, portanto, dedicaram uma porção significativa de tempo e espaço narrativo à inspeção visual e à descrição do mundo material habitado pelos personagens. (MARTÍNEZ, 2020, p. 32).

³⁰ Um fenômeno similar foi observado no Brasil com a chamada ‘cosmética da fome’, apontada pela professora Ivana Bentes em filmes da retomada, como *Cidade de Deus* (2002), e também presente em obras como *Tropa de Elite* (2007).

Brooks compara o modo de escrita, a focalização narrativa e a voz do romance realista à imagem do panóptico, tendo em conta o ato de ver sem ser visto, além da ideia de autoridade e o ímpeto de produção de conhecimento sobre o mundo simbolizados pela torre de vigilância. Segundo o autor, são características que configuram o núcleo epistêmico do projeto realista e, em última instância, da modernidade. “O narrador realista, que tudo vê e tudo sabe, alcança e retém o controle ao constantemente dar *zoom* nas casas, vidas e mentes dos personagens, assim como ao revelar seus segredos mais obscuros” (2020, p. 32). A ligação do romance realista clássico com a visão, a racionalidade e a ideia de dominação (ou captura) da natureza através da apreensão e observação rigorosa do mundo material, o tornariam, portanto, umbilicalmente conectado ao projeto Iluminista e ao *zeitgeist* moderno, repleto de inovações no campo da tecnologia óptica.

Vem daí a forte associação entre a consolidação do modo realista do século XIX e a “ascensão do capitalismo [...] e muitos dos valores do Iluminismo, como a racionalidade, as formas seculares de produção de conhecimento que priorizam a observação e a razão, e, mais tarde, a teorias naturais e sociais sobre evolução, progresso e desenvolvimento” (2020, p. 30). Pensadores como Jonathan Crary³¹ e Silvia Rivera Cusicanqui³² também reforçam esta relação entre a primazia da visão — que Cusicanqui chama de *oculocentrismo* — e o paradigma epistemológico da modernidade e seus dispositivos de controle. No realismo espectral, como veremos, temos outro tipo de olhar, um que desmonta as bases epistêmicas da dominação moderna e “denuncia sua cumplicidade com sistemas de sujeição física e simbólica” (2020, p. 30).

É bem verdade que os realismos literários e cinematográficos possuem diferenças teóricas e conceituais significativas³³, principalmente levando em consideração as diferentes paisagens históricas e contextos sociais, econômicos, políticos e tecnológicos que moldaram cada uma das tendências. Ao passo que o realismo clássico surge na literatura do final do século XVIII, a história oficial do cinema não começaria até o ano de 1885. O cinema, além disso, é caracterizado por uma relação indexical profunda com a realidade, uma característica ontológica “que amarra a existência do próprio meio a um mandato realista que por boa parte está ausente no caso da literatura” (2020, p. 79).

³¹ Para mais, ver *Técnicas Do Observador: Visão E Modernidade*, 2012

³² Para mais, ver *Sociología de la Imagen: una visión desde la historia colonial andina*, 2015

³³ E é importante sublinhar que o realismo espectral parte de um recorte de produções contemporâneas que abrangem a literatura, o cinema e as artes visuais. O debate com o realismo literário do século XIX está, portanto, na base da formatação teórica a respeito da tendência colombiana e suas manifestações estéticas. Em certa medida, o gesto de comparação intermediária entre diferentes modos da produção cultural (literatura, fotografia, cinema) é também o fio condutor que guia esta dissertação na investigação acerca da fantasmagoria.

Apesar da perspectiva evolucionista (e contestável) de Bazin a respeito do realismo no cinema e da transformação dos modos de representação visual no ocidente — que alcançaria na fotografia “o acontecimento mais importante da história das artes plásticas” (BAZIN, 2018, p. 35) — a essência do cinema, para ele, “não se encontra exclusivamente, ou sequer principalmente, em sua relação com o presente e os vivos. Na verdade, ela está na capacidade única do cinema no que diz respeito à temporalidade, e, finalmente, em sua conexão com a morte” (2020, p. 79).

“O cinema, para Bazin, é um meio inerentemente espectral em função de sua capacidade de possibilitar o encontro entre os vivos e os mortos ao preservar *traços* dos vivos após sua inevitável morte. É o que Bazin chama de “complexo de múmia” [manifestado] no cinema. Mas, diferente da fotografia, o cinema também tem a habilidade talvez contraditória de capturar o tempo em movimento. Os filmes são capazes de trazer de volta os mortos, não como *mementos* paralisados, mas ao capturar o seu estar-sendo no tempo. Tal característica dá ao cinema uma relação única com a temporalidade, permitindo que ele ao mesmo tempo registre e perturbe a passagem unidirecional do tempo, assim como criando amplas oportunidades para apresentar temporalidades desconjuntadas, altamente subjetivas, prolongadas ou aceleradas” (MARTÍNEZ, 2020, p. 79).

Levando em conta as particularidades e diferenças dos modos realistas nas letras e no cinema, a análise comparada de Martínez considera também os princípios fundamentais comuns encontrados nas múltiplas variedades de realismo, particularmente a incorporação de forças políticas, econômicas e sociais na narrativa, as quais, alinhadas à representações alternativas da violência e da marginalização e a questionamentos sistemáticos dos valores de suas épocas, são capazes de conceber as personagens a partir dos fenômenos históricos e sociais que os forjam. Além disso, à luz da teoria baziniana, o neorealismo italiano é utilizado como ponte ou mediador teórico para pensar as diferentes tradições. Assim como no realismo espectral, o neorealismo italiano “nasce das ruínas de um país devastado pela guerra” e é um “esforço para se afastar das grandes narrativas e explorar a destruição íntima causada pela violência nas vidas daqueles excluídos dos registros históricos, gravando suas histórias e suas dores no passado, no presente, e, mais importante, no futuro da nação” (2020, p. 80)³⁴.

³⁴ Em boa medida, e tendo em mente outras características como o uso frequente de não atores, a apresentação de espaços marginalizados e a diluição da narrativa no sentido tradicional em favor da prolongação temporal do plano, essa relação de herança observada por Martínez também é verdadeira se considerarmos as características estéticas e políticas do realismo fantasmagórico asiático.

La sirga (2012) começa e termina com imagens de corpos empalados às margens de um lago (Fig. 38 e 39). Representações que não apenas dão o tom do grau de brutalidade que acomete o contexto abordado pelo filme, mas que realçam o caráter cíclico (e desconjuntado, anacrônico, *out of joint*) dessa violência, que se repete, atravessa gerações e, como um espectro, “endereço ao presente [portanto, aos vivos] a responsabilidade por aquilo que não foi resolvido” (2020, p. 39). Assim como outras obras do realismo espectral, o filme trata de fuga e desaparecimento: mulheres forçadas a se deslocar de um território devastado pela narcoviolência e sobreviventes de um trauma que não apenas provocou alterações profundas nas dinâmicas de vida naqueles lugares como se transformou numa verdadeira máquina de produção de fantasmas. Um elemento central apontado por Martínez como um signo da espectralidade no filme, e que representaria a primeira quebra com o modo realista europeu, é a presença constante e opressora de uma névoa que impede a visão dos personagens e do público e que faz com que a violência seja percebida como uma presença etérea e constante que assombra aqueles que habitam localidades assoladas por conflitos.



(Fig. 38 e 39) - William Vega, *La Sirga* (2012).

Dirigido por William Vega, o filme foi rodado inteiramente em locação na remota e fria cidade de La Cocha, nas montanhas do sul da Colômbia. Assim como é comum no cinema de Apichatpong Weerasethakul (e também nas obras do neorrealismo italiano) o filme resulta de uma longa relação construída pelo diretor com a comunidade de La Cocha. Em uma entrevista, ele ressalta que o filme nasce a partir dessa relação, e não o contrário. “Vega imergiu na vida cotidiana do lugar e passou anos ouvindo as histórias daqueles que habitam aquela região remota. Os atores profissionais e membros da equipe também chegaram à região semanas antes das filmagens. Eles se hospedaram nas casas dos moradores e compartilharam de suas refeições, rotinas e tarefas” (2020, p. 89).

O *plot* se debruça sobre a história de Alicia, uma jovem que chega à cidade à procura de Don Oscar, seu tio e último parente vivo. O homem é dono de uma pequena estalagem às

margens do rio que leva o mesmo nome da cidade. Como descobrimos ao longo da narrativa, a cidade natal da protagonista foi incendiada por um exército não identificado que também assassinou todos os moradores, incluindo os familiares de Alicia, que foram carbonizados dentro da própria casa. Sozinha e sem abrigo em um país devastado pela guerra, a garota conta unicamente com o apoio do tio, que relutantemente a recebe, mas faz o alerta de que a situação em La Cocha não está muito melhor.

Sirga é uma palavra utilizada para se referir a um tipo de cabo ou corda utilizada para puxar um barco até a margem e agrupar canoas ou botes para que naveguem juntos (2020, p. 98). Como o próprio título sugere, a *sirga* é um símbolo do desejo de Alicia de se fixar e se conectar com os outros depois de um trauma profundamente violento que a faz permanecer à deriva. Além disso, durante boa parte do filme Alicia ajuda o tio e outros moradores do local a reconstruir a estalagem, cheia de tábuas quebradas nas paredes e no chão, vidros perfurados por balas e placas soltas no telhado, por onde o vento e a água da chuva entram. Apesar do esforço constante de consertar as tábuas e cobrir o telhado com lonas, a cada nova tempestade a casa volta a desmoronar: um signo claro para a tentativa daquelas pessoas de reconstruir o senso de lar em um ambiente hostil rondado por incerteza e morte. No entanto, a cena em que o próprio tio de Alicia observa, escondido, enquanto a garota se despe em seu quarto só adiciona à sensação de isolamento e vulnerabilidade da protagonista, e dá a verdadeira dimensão da realidade brutal enfrentada por aquelas mulheres em uma paisagem definida por camadas sedimentares de violências múltiplas que se acumulam em contextos de conflito e exploração sistemática.

Paisagem central em *La Sirga* é formado a partir do degelo das montanhas andinas, o lago La Cocha é sagrado para muitas comunidades indígenas da região, fato que levou a equipe a pedir autorização de um concelho indígena para poder rodar na região. Também no filme, o lago parece operar como uma entidade, regulando a chegada e a partida dos personagens, que precisam se deslocar de barco, a atividade pesqueira de onde tiram parte de sua subsistência e, talvez o mais importante para a análise da espectralidade no filme, o clima daquele lugar, marcado pela chuva, por uma iluminação difusa, escura, e pela presença constante e opressora de uma forte névoa que jamais se dissipa. Além de promover outra relação com a visão, é interessante observar como, em *La Sirga*, assim como ocorre na obra de Apichatpong, elementos da iconografia gótica parecem permanecer e informar certos aspectos da linguagem visual. No filme de Vega, o repertório imagético é particularmente marcado pela representação de ruínas e de espaços apodrecidos ou corroídos pela ação do tempo (e, principalmente, da guerra), o que, em conjunto com a presença constante da neblina

e da chuva, potencializam a estética espectral e o caráter sublime da ruína em meio à natureza. Outro motivo presente no filme e tropo recorrente na iconografia e no suspense gótico, que aparece com boa frequência nos livros e filmes de castelo ou casa assombrada, é a imagem de alguém (geralmente uma mulher³⁵) sonâmbulo caminhando no meio da noite segurando uma vela acesa. Em determinada cena, Alicia acorda no meio da madrugada e vai em direção ao lago, numa noite de frio extremo (*Fig. 42*).



(*Fig. 40, 41 e 42*) - Acima, Alicia diante das ruínas do ‘lar’ que tanto procura, rodeado de névoa. Abaixo, a garota sonâmbula caminha para fora de casa durante a madrugada. William Vega, *La Sirga* (2012).

A garota precisa ser parada pelo tio, senão entraria na água congelante. No dia seguinte, quando ele questiona a protagonista sobre há quanto tempo ela apresenta aquele comportamento, a protagonista responde que isso acontecia quando era criança, no tempo em que sua mãe lhe dava leite de cabra para que não se levantasse durante a noite, mas que não

³⁵ Como a própria Jéssica Holland de *I walked with a zombie* (Jacques Tourneur, 1943), que como vimos foi a referência para a protagonista de *Memória* (2021).

sabia que ainda era sonâmbula. O tio conta que a mãe dela também tinha sonambulismo e perambulava adormecida no meio da madrugada, que as duas são muito parecidas. Em uma cena mais adiante, Alicia novamente sai da cama no meio da madrugada, segurando uma vela, e caminha até o lago. O tio, acordado, observa de longe enquanto a menina enfia a vela ainda acesa na lama da beira do lago, como quem toma parte em um rito funerário, uma procissão de despedida.

A própria imagem da casa assombrada é reapropriada pelo filme, assim como também ocorre com frequência em obras de escritoras do chamado gótico andino³⁶ ou neogótico latino-americano. Em contraste com o gótico europeu, o casebre, e não mais o castelo, a mansão vitoriana ou as masmorras, passa a ser trabalhado como espaço que preserva um caráter ambíguo entre ambiente doméstico-familiar, e, ao mesmo tempo, hostil, violento e deteriorado, fato que não se dá pela presença de criaturas e monstros, mas pela névoa da guerra e pela cicatriz deixada por relações sociais marcadas pela violência, seja ela armada ou de gênero. Observa-se, portanto, uma interiorização deste assombro, que deixa de operar a partir de agentes externos (como o vampiro, o fantasma) e passa a rondar como força oculta nos interstícios do cotidiano, da família e dos círculos sociais (FERNÁNDEZ, 2023).

Há, ainda, uma inversão do *espacio* do assombro, que aqui não está na edificação e nas criaturas que a habitam, mas sim na própria paisagem, nos corpos das personagens e no trauma coletivo da comunidade. Como acontece nas obras de autoras como a equatoriana Mónica Ojeda e as argentinas Mariana Enríquez e Samanta Schweblin, o tropo do assombro doméstico é usado para intensificar a crítica ao papel doméstico da mulher, à violência de gênero, a questões de classe e comentários sobre traumas nacionais (PÉREZ, 2022). Em *La Sirga*, cabe às personagens femininas o papel de tentar consertar o lar em ruínas, mesmo enquanto assombradas pela presença perene da solidão, do desamparo, e de abusos e assédio sexual. Ao invés do fantasma que habita os cômodos empoeirados de mansões e castelos, outros tipos de trauma e assombro se manifestam nestas obras.

Como observa Martínez, em contraste ao que acontece com frequência no gótico e até no realismo fantasmagórico asiático³⁷, as obras do realismo espectral não retratam fantasmas ou criaturas insólitas em sua diegese. Não são filmes de fantasma, mas nem por isso são menos marcados pelo assombro. Na tendência colombiana, a espectralidade se dá por outros

³⁶ O termo ‘gótico andino’ é contestado por autores como Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal (2022), segundo o qual se trataria de um rótulo mercadológico adotado para exotizar os elementos insólitos das realidades andinas ao associá-los a figuras do horror, quase uma continuidade ou uma nova vertente *dark* do realismo mágico.

³⁷ Vale ressaltar que a presença do fantasma também não é uma regra no caso do realismo fantasmagórico, no qual o espectral também se manifesta, frequentemente, através de elementos e signos formais, metáforas e atmosferas.

elementos, em especial a disrupção do oculocentrismo, que dá lugar ao desaparecimento, à desorientação da névoa, à opacidade e a modos de percepção háptica (trabalhados sobretudo através do som). Nessa concepção do assombro, marcada por rastros visuais e sonoros que adicionam uma camada espectral às obras, um *feeling* espectral, como Martínez frequentemente sublinha em suas falas, a visão é subvertida e perde o posto de sentido dominante na compreensão do mundo.



(Fig. 43, 44 e 45) - A névoa é o principal tema visual do filme. William Vega, *La Sirga* (2012).

Na descrição da autora, em contraste ao realismo clássico europeu, “o traço mais proeminente do realismo espectral é uma profunda descrença da visibilidade [...] que leva à exploração formal de perspectivas alternativas ao olhar hierárquico, objetificador e predatório do realismo”. Segundo ela, os trabalhos do realismo espectral “apresentam uma busca ativa não apenas por aqueles que desapareceram por conta da guerra, mas também por todas as coisas que sumiram com eles, desde objetos e prédios até a habilidade de dar sentido a um mundo uma vez familiar” e “estendem a força desestabilizadora do desaparecimento para a composição formal dos trabalhos” (2020, p. 34).

Neste sentido, declarações do diretor William Vega a respeito da onipresença da névoa e outros obstáculos visuais em *La Sirga* são interpretações esclarecedoras sobre o realismo espectral como um todo: “A névoa nos impede de ver além de certos limites, e isso provoca um suspense inevitável. Eu acredito que o filme é sobre isso: a própria incapacidade humana de ver” (Comingore, 2013). Ver, no realismo espectral, é uma tarefa difícil e frustrante porque ver no realismo espectral significa sempre testemunhar algo ou alguém desaparecer. É confrontar os limites da visão. O realismo espectral não tenta dissipar a névoa da guerra, mas, de fato, é narrado *de dentro* dessa névoa. [...] Essa dificuldade de ver enfraquece nosso privilégio enquanto leitores e espectadores e nos força a engajar mais ativamente e criticamente com a visão. [...] O realismo espectral reflete sobre a violência implicada na construção da visibilidade. (MARTÍNEZ, 2020, p. 35).

Em outra entrevista, Santiago Lozano, diretor assistente de *La Sirga*, sublinha que não se trata de um filme que deve ser experimentado como uma atmosfera, “absorvido pelos poros”. Mas não se trata de uma negação absoluta do poder da imagem. Ao contrário, a visão espectral é *transformada* em um sentido háptico, mais holístico, e deixa de ser moldada pelo ímpeto totalizante e dominador que a caracterizava na modernidade se refletia no realismo clássico.

Para enxergar no realismo espectral, precisamos de mais do que nossos olhos; ou melhor dizendo, nossos olhos precisam ser capazes de fazer mais do que apenas ver. Se “conhecer, no realismo [clássico], é ver, e representar é descrever” (Brooks 1993, 88), o olhar espectral está mais intimamente relacionado ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de visão 'háptica', um modo sinestésico de ver no qual o olho possui uma função tátil, 'não-óptica'. (MARTÍNEZ, 2020, p. 25).

Além da mobilização de uma nova perspectiva em relação ao papel da visão e dos elementos sensoriais e hápticos das obras³⁸, outra ferramenta formal e narrativa fundamental para o realismo espectral é a relação que estabelece com o espaço. Em consonância com o ímpeto da dominação e do controle que permeia o realismo clássico, ele é construído sobre concepções de espaço reconhecíveis e navegáveis. Em outras palavras, no realismo clássico era importante que o espaço narrativo fosse plenamente mapeado, geometrizado. Como nos

³⁸ Algo também muito observado nas peças do realismo fantasmagórico e em particular na filmografia de Apichatpong Weerasethakul. Para mais, ver: VIEIRA JR. Erly: *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo* e DE LUCA, Tiago. *Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo*. Ambos em: Revista CINUSP Vol. 7: Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

lembra Martínez, não era raro que edições de clássicos do realismo literário acompanhassem mapas de cidades como Paris e Londres. “Leitores e personagens precisam aprender a navegar pelo espaço e reconhecer as densas significações históricas e simbólicas desses lugares para compreender plenamente — e dominar — o espaço social, epistêmico e textual do romance” (2020, p. 25).

Já no caso do realismo espectral, instabilidade e desorientação espacial (e temporal) são a norma. Os filmes se passam sempre nos *‘lejeros’* colombianos, em zonas rurais e vilarejos remotos destruídos pela guerra, nos quais o poder estatal se faz rarefeito. São territórios sem lei, “topografias espectrais” povoadas por narcotraficantes, fugitivos, sobreviventes e fantasmas. Nem personagens nem leitores recebem informações sobre os locais nos quais as ações se passam: “os espaços se mantêm infamiliars, e há um grande senso de vulnerabilidade e ameaça” (2020, p. 26). No contexto da produção artística colombiana das primeiras décadas do século XXI, especialmente no cinema³⁹, se observa um crescente interesse pelas regiões rurais em detrimento dos ambientes urbanos que dominaram as obras nos anos 1980 e 1990. Tal movimento não se trata de um mero retorno nostálgico a “paraísos perdidos”, mas na verdade contempla um ponto de interesse para trabalhar as complexidades sociopolíticas, econômicas e ideológicas que constituem a raiz do conflito armado e seu impacto devastador na vida daquelas comunidades.

No caso da obra de Apichatpong o mesmo conflito entre rural e urbano emerge, seja na tensão entre Bangkok e Isan, ou, no caso colombiano de *Memória*, Bogotá e Pijao. Em relação a este aspecto rural (ou talvez selvagem, dado que os filmes se passam majoritariamente em florestas, páramos e lagos), Martínez aponta que

O ambiente rural, aqui, não é nem a contraparte da cidade civilizada nem o repositório dos valores tradicionais, da beleza natural abundante ou das relações harmoniosas entre sujeitos e o ambiente — um espaço em que o habitante urbano pode encontrar alívio de sua existência alienada. Na verdade, ambos os espaços aparecem profundamente interligados através de relações econômicas desiguais, sistemas sociopolíticos e dinâmicas de raça e gênero. Portanto, nem o rural nem a cidade são idealizados. Nestes filmes, a sobrevivência em ambos os espaços é ameaçada não apenas pelo conflito armado, mas também pelas causas estruturais

³⁹ Uma tendência que María Ospina denonima de ‘a virada rural’ (2017) no cinema contemporâneo colombiano e que se mostra também nos outros filmes trazidos por Martínez como exemplares do realismo espectral, sendo eles *Oscuro animal* (Feliz Guerrero, 2016) e *Violência* (Jorge Forero, 2015). Além destes, outras produções colombianas que também compartilham deste gesto são os filmes de Oscar Ruiz Navia, Carlos César Arbeláez, Ciro Guerra e Cristina Gallego, além da coprodução Brasil-Colômbia *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2018), que também aborda a temática espectral para tratar do trauma da narcoviolência na tríplice fronteira amazônica entre Brasil, Colômbia e Peru.

que o produziram e continuam a alimentá-lo: disputas por posse de terra, tensões entre economias de subsistência, trabalho coletivo e projetos agroindustriais ou extrativistas, desemprego e precarização do trabalho, violência sexual e de gênero, falta de educação, entre outros. (MARTÍNEZ, 2020, p. 87).

Neste outro espaço, e ao se voltar para o trauma dos desaparecidos da guerra e para o assombro do não-ver, o realismo espectral constrói formas inovadoras de reflexão sobre a sociedade colombiana, abrindo possibilidades para ver e ouvir aquilo e aqueles que não estão mais ali, que não mais podem falar. Neste sentido, o assombro passa a ser percebido como uma força disruptiva que mobiliza observações críticas e demanda reparações por violências físicas e simbólicas não resolvidas e, muitas vezes, desconhecidas. Martínez caracteriza os artistas localizados nesta tendência espectral como exorcistas: “homens e mulheres que lidam com espectros, que sabem conjurá-los”. Entretanto,

em contraste aos exorcistas tradicionais, os exorcistas do realismo espectral não expulsam os fantasmas uma vez que estes tenham chegado. Ao invés disso, através da ‘história impura e impura dos fantasmas’ (2006, 118) de Derrida, os romances, filmes e obras de arte destes realizadores culturais mobilizam uma forma esteticamente potente e eticamente viável de narrar uma realidade e que presta contas sobre as inúmeras desapareções, aparições e reaparições que a constituem. (MARTÍNEZ, 2020, p. 47).

A imagem-fantasma contra a máquina homicida

“Ao destituir modos de vida, a colonização diluiu formas de morte — dissolveu a intensidade política dos mortos que fazem companhia”
(Shajara Néehilan Bensusan)

"No momento em que um indivíduo morre, sua atividade é inacabada, e pode-se dizer que permanecerá inacabada enquanto persistirem seres capazes de reatualizar esta ausência ativa, semente de consciência e de ação."
(Gilbert Simondon)

Diante do contexto de guerra e narcoviolência na Colômbia, quando se observa os arquivos do Centro de Memória Histórica do país ou depoimentos e testemunhos em publicações na imprensa e na mídia em geral, a todo o tempo se fala em fantasmas. São termos como ‘o fantasma da guerra’, usado para se referir ao retorno incessante da violência; ‘povoado fantasma’, para tratar do estado de uma vila ou cidade depois de um massacre; ou ‘o fantasma do paramilitarismo’, que descreve o assombro de um grupo armado sobre determinada população ou território (ARCILA, 2020).

Levando em conta o impacto dos acordos de paz de 2016, que representaram um marco importante rumo ao encerramento dos conflitos, um dado negativo chama atenção. Desde o pacto entre o governo colombiano e as FARC, observa-se uma tendência geral em direção à queda no número de vítimas mortais por conta da violência derivada do conflito armado, mas, quando se trata de líderes sociais e defensores dos direitos humanos em diferentes comunidades do país, os dados mostram um aumento no número de homicídios. Na problemática levantada por Arcila,

o líder social é a expressão do compromisso da comunidade consigo mesma. [...] [Passa pela figura do] líder social a tarefa de organizar o descontentamento, a esperança, a alegria e a tristeza; a tarefa de erguer a voz e reclamar diante do estado de precariedade e ameaça contínua; a tarefa de denunciar o abandono e a desproteção estatal; a tarefa de inventar alternativas para reapropriar-se de seu destino e de seu território. O líder é o canal de individuação do grupo, o eixo de transdução que a comunidade estrutura como resposta à necessidade de lidar com uma problemática política; é a via para produzir um processo de mutação transindividual que leve à recomposição das relações e lógicas que articulam a vida

do povo: *é a tentativa concreta de tornar-se outro povo, um povo porvir.* (ARCILA, 2020, p. 7)

A violência exercida contra as figuras de liderança especialmente em comunidades rurais na Colômbia opera a partir do que Arcila denomina ‘máquina homicida’, ou seja, verdadeiros sistemas que articulam “ameaças anônimas, panfletos que estipulam preço pela cabeça de figuras centrais nas comunidades, sicariato e atentados de diferentes naturezas” (2020, p. 8). Segundo o autor, o principal objetivo militar desta máquina homicida é, através do assassinato da liderança, “modular o devir da individuação psíquico-coletiva do povo”, ou seja, estabelecer uma atmosfera na vida coletiva que tem ao menos cinco efeitos sobre a comunidade: 1) quebrar o núcleo de informação e comunicação da comunidade, que é o líder social; 2) produzir cadáveres e com eles inundar o território de fantasmas que intimidem o espaço psicossocial; 3) Implantar violência na memória e com ela um contágio virulento da impotência (incluindo aspectos hereditários de afetos como o estresse pós-traumático associado à guerra, cujo impacto é detectável até duas ou três gerações adiante); 4) Assediar e militarizar a mente ao escravizar as comunidades a imagens fixas de si mesmas e de um estado de resignação frente ao futuro; 5) Tipificar um regime afetivo que multiplica condutas temerosas, desconfiadas, retraídas e tristes, levando a uma diminuição considerável das intenções de atuar coletivamente.

Concomitantemente ao funcionamento da máquina homicida, Arcila postula o funcionamento acoplado de uma máquina audiovisual e algorítmica, “que opera massivamente ocupando espaços televisivos, de ondas de rádio e na internet, captando, como assinala Stiegler (2016), o tempo cerebral disponível dos usuários consumidores” (2020: 9). Tal máquina funciona, simultaneamente, através da subexposição e da superexposição, da omissão e da desinformação. Um tipo de regime estético, midiático, imagético que atua sobre a sensibilidade coletiva e impede a organização, difunde o medo, naturaliza o extermínio e, em última instância, instaura um espírito de desmobilização.

Os povos estão expostos a desaparecer porque estão — fenômeno hoje muito flagrante, intoleravelmente triunfante em sua equivocidade mesma — subexpostos à sombra de seu estar posto sob a censura ou, no melhor dos casos, mas com um resultado equivalente, superexpostos à luz de seu estar posto em espetáculo. A subexposição nos priva simplesmente dos meios de ver aquilo de que poderia tratar-se: basta, por exemplo, não enviar um repórter-fotógrafo ou uma equipe de televisão ao lugar de uma injustiça qualquer — seja nas

ruas de Paris ou no outro extremo do mundo — para que esta tenha todas as possibilidades de ficar impune e, assim, alcançar seu objetivo. Mas a superexposição não é muito melhor: demasiada luz cega. Os povos expostos à reiteração estereotipada das imagens são também povos expostos a desaparecer. (DIDI-HUBERMAN *apud* ARCILA, 2020, p. 10)

Ao mesmo tempo, coexistem a censura e a espetacularização das mortes, algo que se reflete no que Juliana Martínez também se refere como ‘pornomiséria’, o efeito provocado por um tipo de cinema que, no desejo de representar a marginalidade e a violência, acaba por produzir o resultado contrário, o de uma indiferença cínica que surge da saturação, da fetichização ou de uma ‘pseudo-denúncia’ das injustiças sociais em nome de um realismo cinematográfico vulgar. É justamente contra este tipo de cinema, ou de imagem, que surge a ansiedade ética do realismo espectral, que oferece um “remédio simbólico contra a commodificação erotizada e exotizada da violência histórica e sua incorporação à narrativa oficial pós-conflito” (MARTÍNEZ, 2020, p. 45).

A partir da operação desta engrenagem de produção e apagamento de imagens na máquina audiovisual, Arcila argumenta que há uma mudança de signo pela qual passa a figura da liderança quando morre em situações de assassinato sistemático. É importante observar que, por mais que o esforço de Arcila se debruce sobre o caso particular dos homicídios de lideranças sociais, os mesmos métodos e resultados também podem se aplicar às outras vítimas do conflito na Colômbia (ou em outras partes do mundo, basta observar, por exemplo, o tipo de discurso televisivo e cibernético que naturaliza barbáries como o genocídio em Gaza ou o massacre que deixou 122 mortos na Penha em outubro de 2025). O recorte de Arcila em muito se deve ao fato de que, desde a assinatura dos acordos de paz em 2016, é neste registro demográfico, o dos líderes sociais, que se observa um aumento sistemático do número de mortes. No entanto, ao se observar a disseminação do conflito nos anos pré-pacto de paz, os processos de subjetivação da violência e de implantação do medo na memória coletiva pairavam sobre as comunidades e famílias mesmo quando a pessoa assassinada ou desaparecida não era um agente de organização comunitária.

Neste processo, a transformação de signo pela qual passa a figura do morto, ou seu fantasma, é uma modulada, manipulada, pela máquina homicida e pela máquina audiovisual de tal forma que sua memória passa a funcionar como o que Arcila denomina um ‘marcador espectral do horror’. Ou seja, “o rol de imagens fortes que se instalam na alma como advertências angustiantes que incrementam a intensidade do horror”, uma operação através da qual “a máquina homicida converte os fantasmas em marcadores de horror e modula seus

signos até convertê-los em um único signo à serviço da angústia e da inatividade” e que “carcome a potência de ação política e impõe ao sujeito [vivo] um silêncio que deve ser o silêncio da servitude, do conformismo e de um morto-vivo” (2020, p. 12). Não há nada mais distante de um fantasma que um zumbi.

A partir daí, Arcila faz uma proposição profundamente ancorada na ética da *hantologie* derridiana, ou seja, a de que é preciso *conversar* com o fantasma. Sabendo que o que as máquinas homicida e audiovisual produzem é, em termos gerais, uma espécie de morte coletiva que impeça o surgimento de um povo porvir, ele observa que um dos caminhos para entender o ressurgimento da força que muitas vítimas recuperaram para reconstruir um exercício político ativo de disputa e transformação de “relações aterradoras individualizadas e unidimensionais com os fantasmas seja se deter nas possibilidades de invenção de vínculos alternativos com os fantasmas, de tal maneira que, em vez de diminuir a potência de atuar, ela aumente em função da resistência política” (2020, p. 14). Este é o momento no qual o autor propõe uma forma de pensamento que faça com que os espectros não mais operem como signos e marcadores espectrais do horror, mas como ‘intensificadores espectrais de resistência’. É preciso mobilizar os fantasmas, tidos aqui como figuras sociais, para que, à luz de Derrida e Bensusan (2025), se tornem companheiros de luta em batalhas ativas por reconhecimento e justiça.

É crucial pensar outra aproximação aos espectros que mostre, através de outro ângulo, o modo de existência desses seres e que abra as possibilidades reais de novas maneiras de disputa política que se somem às que já estão em curso: é preciso desinstalar a relação que a máquina e suas encarnações criaram, para promover uma individuação dos povos ditada por suas próprias exigências e horizontes. [...] É preciso inventar uma interface que permita uma transdução diferente, uma relação distinta com suas potências, uma interface que, certamente, incremente a matriz que está na base da reconstituição política de grupos de vítimas e aliados, os quais afirmam, a partir da devastação, a força fantasmal das hordas de exterminados, para reivindicar e entrar em litígio. (ARCILA, 2020, p. 14).

Nesta perspectiva, o processo de cura coletiva passa por técnicas de intensificação comunitárias que permitam a circulação de outros aspectos, outras formas dos fantasmas, as quais façam emergir uma “república de fantasmas” cujas imagens “antes de escravizar, estejam à serviço de libertar”. Para Arcila, que parte da teoria cinematográfica de Deleuze e das contribuições de Bergson e Simondon sobre a natureza das imagens, o cinema é central neste projeto. Em primeiro lugar, o autor critica uma noção já debatida nesta dissertação, que

vigora na produção cultural fantasmagórica europeia e segundo a qual os fantasmas são percebidos como “entidades sobrenaturais ou produções psicológicas, delírios, alucinações ou ilusões de ótica, produtos de esoterismo, superstição”. Uma perspectiva segundo a qual “as imagens dos fantasmas correm o risco de ser sempre reduzidas a meros epifenômenos produtos da fantasia” (2020, p. 15).

A crítica a essa ideia é importante para Arcila já que, no limite, ela se opõe a noções fenomenológicas e “psicologismos individualistas” que, especialmente no século XIX, estabelecem relações de dependência absoluta entre as imagens e uma consciência intencional, ou seja, “que as imagens estariam presas a ditas consciências, sem possibilidade de existir fora das cabeças humanas” (2020, p. 15). Como explicita Andriopoulos (2014: 18), aliás, a perspectiva da imagem fantasmagórica enquanto fenômeno ou subproduto do maquinário mental é consolidada em um caldo tecno-filosófico-cultural europeu no qual o paradigma epistemológico da modernidade era fortemente influenciado pelo modo de funcionamento das tecnologias ópticas, como a câmara escura e a lanterna mágica, que *projetavam* imagens da mesma forma que a mente e o sujeito projetariam formas de intuição (como, por exemplo, uma aparição fantasmagórica) no mundo externo.

Em contraste, Arcila parte do conceito simondoniano de imagem, que as concebe, primeiramente, como tudo aquilo que não está completamente presente, mas também não está completamente ausente. Neste sentido, as imagens são, sim, sinônimo da fotografia, do cinema, ou de representações visuais em geral, mas não apenas disso: trata-se de um conceito que abarca as virtualidades em um sentido mais amplo: sonhos, devaneios, fantasias, memórias, fantasmas, metáforas, e, acima de tudo, profundamente ligadas ao sentido coletivo do mundo. Como observa Arcila, as imagens simondonianas operam como “*quasi organismos* que escapam à vontade, que entram e saem do sujeito e têm certo sentido, agência e apetite” (2020, p. 17)⁴⁰.

Por mais que não se queira lembrar de, digamos, um evento traumático, seja ele individual ou coletivo, a memória, ou a imagem, se impõe por sua vontade e apetite próprios. Portanto, elas não nascem dentro da consciência, mas vêm de fora, do exterior, e habitam o sujeito como entidades relativamente independentes. “A imagem que invade o sujeito é uma aparição, pode ser mais forte que ele e modificar seu destino mediante uma advertência ou

⁴⁰ Se partirmos da perspectiva de cosmovisões não-modernas sobre as imagens e os espectros, estejam elas nas montanhas da Zomia ou no Baixo Amazonas, como o conceito yanomami de *Utupê* (VALENTIM, 2018), o raciocínio se completa de forma semelhante: as imagens, sejam elas sonhos ou fantasmas, por exemplo, também são percebidas como formas de vida que habitam o mundo natural e podem ‘invadir’ a percepção humana, em um movimento contrário ao da ideia de ‘projeção’ que pairava na modernidade.

uma proibição. Toda imagem forte está dotada, de certa forma, de um poder fantasmagórico: pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva” (SIMONDON *apud* ARCILA, 2020: 16). Neste ponto, é importante lembrar que a fantasmagoria aqui não é percebida como instância do sobrenatural ou do oculto, mas, como assinala Fisher (2014), a *agência do virtual*: imagem-fantasma.

A partir desta concepção, que é determinante para a teoria de Deleuze sobre o cinema, Arcila passa a problematizar o ecossistema de imagens que atravessam o plano psíquico e coletivo das sociedades humanas, especialmente no caso daquelas que sofrem com a violência e o assassinato rotineiro. Em suma, a concepção simondoniana de imagem como entidade independente é fundamental para “compreender, na chave cinematográfica, os comportamentos e relações entre as imagens-fantasma, as máquinas homicidas e audiovisuais, e a vida política dos povos, como ferramenta teórica e prática para experimentar com as conexões entre os vivos e as sobrevivências fantasmais” (2020, p. 19).

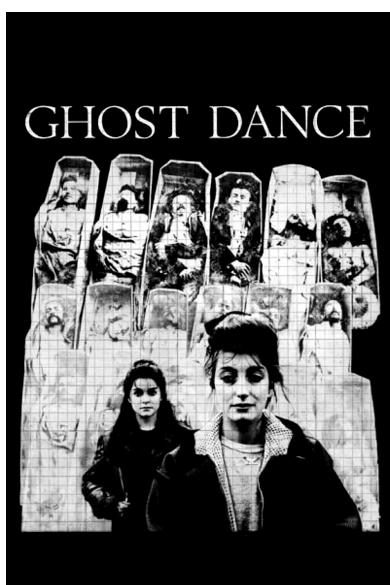
Ou seja, se temos uma realidade de guerra e violência sistêmica operada pela máquina homicida e pela máquina audiovisual, que opera como engrenagem fundamental deste conflito ao modular e escravizar a memória dos assassinados para disseminar medo e imobilização, uma outra forma de conceber estes fantasmas, que escape aos agenciamentos destas máquinas e opere de modo a retrabalhar o luto e a memória, é parte central da “quebra dos automatismos [...] a que estão destinadas, como é o caso dos fantasmas, a serem obrigadas pela máquina homicida a trabalhar como marcadores do horror” (2020, p. 20). Contra a máquina audiovisual que dissemina o fantasma como figura do medo, um cinema que seja capaz de produzir espectros que não assombram como marcadores espectrais do horror ou meras projeções ou subprodutos da psiquê, da loucura, e da culpa, mas que habitam o mundo natural e, acima de tudo, não amedrontam, mas convidam à conversa e funcionam como intensificadores espectrais de resistência para um povo porvir.

Em *Ghost Dance*, o filme de Ken McMullen que conta com a participação de Derrida e mencionamos na introdução desta dissertação, acompanhamos duas jovens que vagam entre as margens de Londres e Paris enquanto investigam as diferentes formas através das quais os humanos se relacionam com o passado, a memória, as imagens, a revolução, e, em última instância, os fantasmas. Em determinada cena, uma das jovens visita o memorial aos mortos da Comuna de Paris no cemitério Père-Lachaise, na capital francesa. A visita é interrompida por um guia turístico, que explica para o público o significado do memorial: foi ali, no próprio cemitério, onde se entrincheiraram os últimos *communards*, como ficaram

conhecidos os membros da Comuna, e onde travaram a última batalha contra as tropas do exército francês, que terminou com a execução de 147 revolucionários.

A partir daí, a célebre fotografia dos *communards* mortos dentro de caixões (Fig. 47) passa a ser um tema visual recorrente em *Ghost Dance*. A imagem chega inclusive a estampar o pôster do filme (Fig. 46). A forma como o exército de Versailles expôs os corpos, dentro dos caixões abertos e numerados, era um modo de permitir a identificação dos mortos, mas, acima de tudo, servia como um aviso sombrio para os revolucionários e cidadãos parisienses (em uma operação similar à das máquinas homicida e audiovisual de Arcila). Entretanto, o que o filme nos mostra é que — através do cinema — tais fantasmas, assim como muitos outros, retornam para assombrar os vivos e ao lembrar que a *luta* pela qual morreram permanece (algo que o próprio personagem do guia turístico chega a afirmar no cemitério), trazer à memória do tempo corrente as demandas por reparação de injustiças de outrora.

A noção da força revolucionária e da potência para a justiça carregada pelo fantasma é basilar para o argumento de Derrida em *Espectros de Marx*, uma ideia que parece ser reafirmada pela sequência final de *Ghost Dance*, na qual uma das protagonistas desiste de enterrar na areia de uma praia a imagem dos *communards* mortos e, ao invés disso, deixa que ela seja levada pelas ondas do mar, que se encarregará de fazer com que aqueles fantasmas reapareçam em outros litorais, em outras épocas, carregando consigo as bandeiras de uma luta imortal.



(Fig. 46) À esquerda, pôster de *Ghost Dance* (1983). (Fig. 47) - À direita, *Communards dans leurs cercueils*, daguerreótipo de André-Adolphe-Eugène Disdéri (Maio de 1871).

Observa-se, também, que o nome do filme, ele mesmo, é uma referência à cerimônia ritualística conhecida como dança fantasma (*Nanissáanah*⁴¹), que faz parte do sistema de crenças de diferentes povos originários da América do Norte, como os Paiute, os Lakota e os Caddo. O ritual passou a ser realizado pelas populações indígenas após o avanço colonial estadunidense na chamada marcha para o Oeste, principalmente no século XIX. Diante da crescente brutalidade dos brancos, tais povos recorriam à dança fantasma como forma de trazer os espíritos dos mortos de volta ao convívio da comunidade e fazer com que lutassem contra os colonizadores em nome dos vivos. Novamente, e aqui talvez da forma mais literal, a mobilização do espectro como companheiro de guerra.

Assim como em *Ghost Dance* e na *hantologie* de Derrida, o realismo fantasmagórico tailandês e o realismo espectral colombiano renovam o sentido do espectro, da imagem retornante do ancestral, que passa a ser pensada nesses cinemas dos trópicos menos como figura do horror do que como um alicerce da vida, da memória e da luta social. Talvez, então, seja possível conceber os espectros invocados por estes cinemas como uma falange, uma legião naquilo que Stiegler se refere como a guerra dos fantasmas, das imagens. Seja na dança ritualística dos povos originários ou no cinema,

o futuro passa pela guerra dos fantasmas. [...] Nas sociedades tribais, nas sociedades tradicionais, isso que Derrida chama de fantasma, nós chamamos de espírito. São os mortos, é o retorno dos mortos. As sociedades tradicionais, anteriores à sociedade monoteísta, são sociedades onde os mortos habitam entre os vivos, assombrando os vivos. É o que Derrida chama de *hantologie*. Hoje, eu acredito que a *hantologie* está em curso de entrar em uma nova era. Quero dizer com isso que uma guerra está se abrindo: uma guerra dos fantasmas, uma guerra dos espíritos, uma guerra das imagens. Uma guerra da cinematografia, *dentro* da cinematografia. [...] Nesta guerra, a questão é o futuro da libido. (STIEGLER, 2006)

⁴¹ Na língua do povo Caddo, da América do Norte, que se espalhava por boa parte daquele território.

Conclusão: *conversar com o fantasma*

Nas páginas que se passaram, buscamos investigar as formas como as tendências cinematográficas contemporâneas do *realismo fantasmagórico* e do *realismo espectral* provocam rupturas e atualizam aspectos da linguagem e da iconografia hegemônica da fantasmagoria, cujas primeiras raízes remontam ao romance gótico, como modo de retrabalhar violências sistêmicas, traumas coletivos e memórias sociais reprimidas em seus respectivos territórios, a saber, Tailândia e Colômbia, respectivamente. Para tanto, em primeiro lugar, situamos o debate da espectrologia, ou *hantologie*, de Derrida, cujos fundamentos foram estabelecidos com a publicação de *Espectros de Marx*, em 1993. A partir da concepção da figura do espectro como uma virtualidade — ou seja, aquele ou aquilo que não se faz plenamente ausente nem presente, rastros do passado (e, também, do porvir) que retornam para assombrar os vivos, isto é, trazer à memória do tempo corrente a necessidade de reparação de uma injustiça outrora perpetrada — Derrida postula uma ética para com os não-viventes, sejam eles os mortos ou aqueles que ainda não nasceram, as gerações futuras. No caso do livro de 1993, Derrida sublinha os espectros de Karl Marx e a forma como continuam a assombrar a contemporaneidade apesar do suposto “fim da História” após a queda do muro de Berlim, mas a gramática da espectralidade proposta por Derrida passa a ser reapropriada e disseminada como recurso teórico para analisar diferentes contextos em que os fantasmas do passado se recusam a deixar-se calar.

Na esteira da metáfora conceitual do fantasma derridiano, como vimos, surge o que Maria del Pilar Blanco e Esther Peeren (2013) denominam *virada espectral*: uma nova perspectiva nas ciências sociais e na teoria crítica que passou a mobilizar a noção de espectro enquanto estrutura crítica, na qual “o fantasma deixa de ser visto com obscurantismo e se torna, ao invés disso, uma figura de esclarecimento com uma potência especificamente política e ética” (BLANCO & PEEREN, 2013, p. 7. Tradução minha). Neste sentido, há uma reabilitação do espectro, que deixa de ser visto como uma figura do horror e passa a operar como uma ferramenta teórica com propósitos críticos disruptivos. O fantasma, agora, é enxergado “não apenas [como] uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social” (GORDON, 2008, p. 8) capaz de nos fazer

revisitar o passado e reconhecer aqueles que foram fisicamente e simbolicamente banidos da história oficial [...] A posição liminal do espectro entre a vida e a morte, presença e ausência, materialidade e imaterialidade; a disrupção que ele produz das coordenadas espaço temporais

da modernidade; e a demanda por justiça que ele traz consigo, transformaram o fantasma em uma das metáforas conceituais mais produtivas da última década do século XX (MARTÍNEZ, 2020, p. 15. Tradução minha).

Em seguida, vimos o lugar de privilégio que Derrida dedica ao cinema no debate da *hantologie*, algo que fica especialmente nítido quando temos em mente a participação do filósofo no filme *Ghost Dance* (1983), de Ken McMullen. Há na obra uma sequência com o próprio Derrida, na qual ele interpreta a si mesmo e contracena com uma das protagonistas. No trecho, o filósofo defende que os desenvolvimentos modernos no campo das tecnologias, especialmente das telecomunicações — telefonia, ondas de rádio, cinema, televisão, circulação massiva de imagens e, hoje, a onipresença da fotografia digital e da internet — ao invés de restringir o espaço dos fantasmas e de deixar sua agência encerrada a um passado feudal, supersticioso, fazem com que, na verdade, os espectros sejam, cada vez mais, presenças do contemporâneo e do futuro: “A tecnologia moderna, as imagens, a cinematografia, as telecomunicações, intensificam o poder dos fantasmas e sua habilidade de nos assombrar”, diz Derrida. Na mesma cena, ele afirma que “o cinema é a arte dos fantasmas, uma batalha de fantasmas. É isso que penso sobre o cinema, quando ele não é entediante. É a arte de deixar os fantasmas retornarem”.

A partir daí, questionamos: se o cinema é a arte dos espectros, e a *hantologie* nos permite pensar o espectro enquanto figura social com potenciais políticos e éticos, qual é o tipo de fantasma que costuma ser representado hegemonicamente no cinema? E, então, como os espectros invocados pelos cinemas contemporâneos do realismo fantasmagórico, na Ásia, e do realismo espectral, na América Latina, atualizam e rompem com estas representações? Seguindo uma perspectiva historiográfica da literatura, das mídias ópticas e do cinema, iniciamos nossa análise no desenho de um triângulo (Gótico-Realismo Fantasmagórico-Realismo Espectral) e na investigação da representação do fantasma na modernidade europeia (o primeiro vértice deste triângulo), cujas convenções e iconografias foram estabelecida desde o romance gótico do século XVIII, inaugurado pelo livro *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, que exerceu forte influência sobre outros autores e autoras e gerou uma avalanche de obras góticas que rapidamente se popularizou entre os leitores de países europeus. Vimos, então, como o romance gótico se tornou um dos primeiros gêneros literários forjados para o consumo das massas e, além disso, como o horror moderno, na forma como se configura na indústria cultural e na paisagem do entretenimento urbano,

nasceu com esta tendência da literatura romântica, cujas influências podem ser amplamente encontradas nas obras de hoje em dia.

Além do horror, todo o imaginário da aparição fantasmagórica, esta própria tomada como sinônimo de choque, espanto e do macabro, também foi transformado pelo gênero oitocentista. É de lá, do romance gótico do XVIII, que começam a surgir os elementos gramaticais tão comumente associados à aparição moderna, como trovões, relâmpagos, chuva, freiras, rituais de invocação (e também exorcismo, afinal, o fantasma gótico é frequentemente um inimigo a ser aniquilado), fumaça, lençóis brancos, cemitérios, castelos e casarões antigos. Com isso em mente, observamos, em seguida, como certas correntes da literatura gótica, particularmente nas obras de Friedrich Schiller e Lorenz Flammenberg, expoentes do romance de necromancia (*Geisterseherromane*), além de apresentar as aparições sob o peso do macabro e do horror sobrenatural, nos moldes já estabelecidos pelas vertentes do gótico clássico, também acrescentam à aparição fantasmagórica a camada da farsa. Eram obras que operavam sob a égide da mais pulsante ideologia iluminista e que buscavam descortinar os fenômenos fantasmais como meros truques perpetrados por golpistas e farsantes que se utilizavam de métodos como a lanterna mágica, jogos de espelho e fumaça artificial para invocar fantasmas falsos, espalhar o medo e alcançar seus objetivos espúrios. O fantasma moderno, concluímos, se fundamenta em dois pilares por vezes contraditórios: o macabro, acentuado pelo caráter sobrenatural do encontro fantasmagórico, e, por outro lado, o ceticismo, que buscava extirpar a sobrenatureza pela raiz e descortinar a fantasmagoria como farsa em um gesto de desencantamento do mundo. De um lado, o medo católico das aparições e de tudo que envolve a dimensão metafísica, do outro, a negação e a racionalização absoluta do mundo dos espectros.

A partir daí, estas concepções de fantasmagoria alcançaram novo fôlego e se difundiram ainda mais com os desenvolvimentos no campo das tecnologias ópticas nos séculos XIX e XX, principalmente com os espetáculos de *phantasmagoria* com lanterna mágica, a fotografia e o cinema. Surgia, então, uma verdadeira indústria de entretenimento urbana, que aprofundou o gosto pelo horror e fomentou um tipo específico de gramática do fantasmagórico (ANDRIOPOULOS, 2014), a qual se consolidou como a forma hegemônica de invocar aparições. Uma gramática fantasmal que ganhou uma nova vida com o cinema, que década após década reforça muitos dos mesmos tropos e convenções que remontam ao fantasma gótico. Neste ponto, ressaltamos que filmes como *Les spectres et le manoir du diable* (George Méliès, 1896), traduzem para a linguagem cinematográfica a gramática fantasmagórica dos tecidos brancos, dos esqueletos, dos castelos e mansões assombradas, e,

também, dos necromantes, além de encontrar os mesmos limites da transgressão dos valores morais vigentes, como também acontecia frequentemente no romance gótico (PIÑEIRO, 2017). Além deste, trouxemos obras como *The avenging conscience* (D.W. Griffith, 1914); *The phantom carriage* (Victor Sjöström, 1921); *The bells* (James Young, 1926); *The house on haunted hill* (William Castle, 1959); e *The Haunting* (Robert Wise, 1963); para ilustrar como o cinema hollywoodiano revigorou e ampliou a fantasmagoria como sinônimo do macabro, do horror e do espírito de vingança, bem como deu novo fôlego e hegemonizou a ideia da aparição enquanto manifestação da culpa individual e subproduto da psiquê e da loucura, consolidado como representação dominante da fantasmagoria por todo o século XX.

Chegamos, então, aos fantasmas do realismo fantasmagórico e do realismo espectral, o que aqui chamamos de *assombro anti-moderno*. Nestas tendências, observamos novas gramáticas do espectral, formas inovadoras de representar os fantasmas, que dialogam com tradições locais e retrabalham traumas coletivos daqueles territórios e memórias sociais reprimidas em processos históricos marcados por violência sistêmica e autoritarismo. Na Tailândia, um dos vértices da nossa triangular fantasmagórica, este outro modo de invocar fantasmas foi representado pelo cinema de Apichatpong Weerasethakul, situado por Cecília Mello (2015) no contexto mais amplo do realismo fantasmagórico asiático.

Destacamos, então, a particularidade do território conhecido como Zomia, área montanhosa que se estende por boa parte do território entre o Vietnã e a Índia, e onde se observa a tendência à formação de diferentes estruturas sociais que resistem ao poder centralizador e às hierarquias típicas das composições sociais das regiões baixas do Sudeste Asiático (SCOTT, 2009). Um “reino imaginário”, no qual, para além da fuga do poder do Estado-Nação moderno, empreendida por seus habitantes, se pratica majoritariamente o *animismo*, um conjunto de práticas religiosas não domesticadas e não doutrinárias exercido na região há milênios e que perdura até os dias de hoje. Como vimos, o animismo pode ser definido em poucas palavras como o “credo de que não apenas seres humanos, mas também animais, plantas e objetos inanimados tem sua própria alma (espírito, anima)” (YABUMOTO *apud* FERREIRA P., 2023, p. 222). Segundo este conjunto de cosmogonias, os espíritos residem e transitam, em contínuos fluxos e metamorfoses, entre todos esses variados seres na natureza. Uma concepção de mundo e espectralidade vai além do dualismo cartesiano que divide humanos e não-humanos, espírito e matéria, sujeito e objeto, natureza e sobrenatureza e tem sido cada vez mais levada a sério por pensadores que observam linhas de fuga aos modelos ontológicos e epistemológicos ocidentais que desaguaram nas crises e tragédias do antropoceno.

Apichatpong Weerasethakul é originário de Isan, região tailandesa majoritariamente inserida no reino imaginário da Zomia, e, como vimos, boa parte do *ethos* que guia seu cinema é marcado por traços bem marcados das crenças e tradições locais, especialmente a cosmogonia animista. Em contraste com o naturalismo — identificado por Descola como a ontologia dominante do empreendimento ocidental, pautada justamente na dicotomia cultura/natureza, o animismo se baseia nas ideias de relação e intercomunicação (INGAWANIJ, 2021) entre humanos, plantas, animais, espectros, montanhas, rios, etc., que dividem o mesmo plano ontológico, cortado por fluxos de *anima* que permeiam e atravessam continuamente estas entidades. É sobre estes pilares que se sustenta o gesto do cinema espectral de Apichatpong. Fica evidente, então, uma forma de representar os fantasmas que rompe com os principais tropos da fantasmagoria moderna (como o macabro e a noção de sobrenatureza), uma fantasmagoria que, por sua vez, nasce do mesmo caldo cultural, político e filosófico que o naturalismo, e parece, ela também, informada pelos dualismos que o constituem.

Em filmes como *Cartas para tio Boonmee* (2009); *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (2010) e *Cemitério do esplendor* (2015), a espectralidade invocada por Apichatpong traz à tona os fantasmas dos milhares de mortos, desaparecidos e refugiados (e os parentes destes fantasmas) dos massacres anti-comunistas da Guerra Fria no Tailândia, sempre de modo a afastar essas aparições dos moldes do macabro, do horror, da culpa, da loucura, e, na verdade, apresentando-os como velhos familiares perdidos, entidades que se manifestam para conversar e estar com os vivos, ou, simplesmente, memórias silenciosas de tempos longínquos e violentos que se materializam no presente para assombrar os vivos se fazer ouvidas. Uma política do luto, feita da solidariedade entre os vivos e os próprios mortos retornantes.

O túnel entre o realismo fantasmagórico e o realismo espectral, ou seja, entre Tailândia e Colômbia, é realizado por *Memória* (2021), que além de carregar os traços da espectralidade de Apichatpong, traz à tona os fantasmas de um outro território, também marcado pela violência sistêmica reprimida e pela exploração do empreendimento ocidental. Uma linguagem espectral notadamente marcada pela dimensão sonora. Um assombro provocado pelo som, que além de irromper das camadas geológicas mais profundas para perturbar a protagonista, também parece se espalhar pelo ar, como ondas eletromagnéticas prontas para serem captadas por antenas adequadamente sintonizadas *para ouvir*. Conversar com o fantasma, ouvi-lo.

Esta dimensão sonora também é um dos principais elementos apontados por Juliana Martínez (2020) para tratar do realismo espectral na Colômbia, um país de fantasmas e o terceiro e último vértice do nosso triângulo. Aqui, tendo como objeto o filme *La Sirga* (2012), vimos como a tendência cinematográfica colombiana rompe com os paradigmas do realismo clássico (o filho literário do Iluminismo), notadamente a primazia da visão como método de racionalizar e domesticar o mundo, para, a partir daí, fazer emergir uma linguagem espectral baseada no desaparecimento, na opacidade e na percepção háptica, que busca mobilizar novas perspectivas com as quais se pode sublimar o trauma das centenas de milhares de mortos e desaparecidos na narcoviolência que assolou o país por décadas. Resulta que os artistas situados por Martínez nesta tendência são por ela caracterizados como exorcistas, homens e mulheres que sabem conjurar os espectros, mas não para baní-los uma vez que tenham chegado, como fariam os exorcistas da fantasmagoria moderna. Não. Na Colômbia, e na Tailândia, esses exorcistas, através do cinema e aos moldes de Derrida, mobilizam os espectros para “prestar contas sobre as inúmeras desapareições, aparições e reaparições” (2020, p. 47) que constituem a história destes territórios.

Bibliografia

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ARCILA, Santiago. **Campos de individuación fantasmal: asesinato de líderes sociales en Colombia, marcadores espectrales del horror e intensificadores espectrales de resistencia**. La Deleuziana: Revista Online de Filosofía, [s. l.], n. 1 (Especial), p. 111-133, 2020.

_____. **El trance espectral de la Tierra: Geología, imágenes-fantasma y necroarchivo**. Em: Morada floresta. Org.: Alessandra Ribeiro, Emanuely Miranda, Fernanda Pestana, Lilian Maus, Sigifredo Marin, Susana Dias e Tiago Sales. Campinas, SP: UNICAMP/BCCL, 2024.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. **The life and death of superimposition**. Film-Philosophy 6.1. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. <https://doi.org/10.3366/film.2002.0001>.

BENSUSAN, Shajara Néehilan. **Spectrophilia**. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2025.

BLANCO, María del Pilar, e PEEREN, Esther. **The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory**. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

BROOKS, Peter. **Realist Vision**. New Haven: Yale University Press, 2005.

CALDAS, Manoela; FERREIRA, Pedro Henrique (org.). **Fantasmas da terra: a poética de Apichatpong Weerasethakul**. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2024.

DA CRUZ, Patricia Cezar; AMORIM, Thaís Fernandes. **O descompasso tempestuoso n'O Aparicionista**. Posfácio à edição de: SCHILLER, Friedrich. O Aparicionista: das memórias do Conde de O*. São Paulo. Tradução: Felipe Vale da Silva. Editora do Sebo Clepsidra, 2023.

DE LUCA, Tiago. **Realism of the Senses in World Cinema: The experience of physical reality**. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

FERNÁNDEZ, Silvia Beatriz. **La escritura social latinoamericana y sus variantes: la estética femenina contemporánea reflejada en la desaparición de mitos y tabúes**. Argos: Revista electrónica de estudios literarios, lingüística y creación literaria, Guadalajara, v. 10, n. 25, p. 73-88. Disponível em: <https://doi.org/10.32870/argos.v10.n26.5.23b>. 2023.

FERREIRA, Cid Vale. **Prefácio**. SCHILLER, Friedrich. O Aparicionista: das memórias do Conde de O*. São Paulo. Tradução: Felipe Vale da Silva. Editora do Sebo Clepsidra, 2023.

_____. **Prefácio**. FLAMMENBERG, Lorenz. O Necromante. São Paulo. Tradução: Lucas de Souza Cartaxo Vieira. Editora do Sebo Clepsidra, 2022.

FERREIRA, Pedro Henrique. **Mundos possíveis no cinema contemporâneo: A Transgressão Ontológica em Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-Soo e Miguel Gomes**. Tese (doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

_____. **A necromancia da luz no cinema de Apichatpong Weerasethakul**. Apresentado no simpósio Cinema Espectral e Paisagens Contestadas, USP, 2025.

FISHER, Mark. **Ghosts of my life: writings on depression, hauntology and lost futures**. Winchester: Zero Books, 2014

FLAMMENBERG, Lorenz. **O Necromante**. São Paulo. Tradução: Lucas de Souza Cartaxo Vieira. Editora do Sebo Clepsidra, 2023.

GORDON, Avery. **Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2008

INGAWANIJ, May Adadol. **Cinematic animism and contemporary Southeast Asian artists' moving-image practices**. Screen, Volume 62, Issue 4, Winter 2021. Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/hjab056>

_____. **Animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul**. Em MELLO, Cecília (org.). Revista CINUSP Vol. 7: Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

KUEHNER, Jay. **The Memory of Resistance: Apichatpong Weerasethakul's Cemetery of Splendour**. Film Comment, [s. l.], v. 52, n. 2, mar./abr. 2016. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/apichatpong-weerasethakul-cemetery-of-splendor/>. Acesso em 28 de outubro de 2025.

LAW, John W. **Scare tactic: the life & films of William Castle**. San Jose [Calif.]: Writers Club Press. pp. 66–67. ISBN 0595095445. OCLC 60884288. 2000.

LIM, Bliss Cua. **Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory**. Positions: East Asia Cultural Critique. Durgam: Duke University Press, 2001.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP, 2003.

MARTÍNEZ, Juliana. **Haunting without ghosts: spectral realism in Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art**. Austin: University of Texas Press, 2020.

_____. **Memory Assemblages Symposium Tuesday 1.4**. Das questões. YouTube, 1º de abril de 2025. Organizado por Shajara Néehilan Bensusan. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/4khdupsBk7E>. Acesso em 14 de abril de 2025.

MELLO, Cecília (org.). **Revista CINUSP Vol. 7: Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015

_____. **Realismo fantasmagórico em Memória**. Em: CALDAS, Manoela; FERREIRA, Pedro Henrique (org.). Fantasmas da terra: a poética de Apichatpong Weerasethakul. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2024.

MIRANDA DA SILVA, M. C. . **A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX**. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

NAGIB, Lúcia. **Realist cinema as world cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema**. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam, 2020.

NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (org.). **Realism and the Audiovisual Media**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

OSPINA, María. **Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema**. Em Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola, e Chloe Rutter-Jensen. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017.

OWENS, Susan. **The Ghost Story: a cultural history**. London: Tate Publishing, 2019.

PÉREZ, Rubén Íñiguez. **Temas y características del nuevo gótico latinoamericano**. Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura. Facultad de Filología, UNED. Madrid, Espanha, 2022.

PIÑEIRO, Aurora. **El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad**. Bonilla Artigas Editores. UNAM-FFYL, 2017.

RITHDEE, Kong. **Cinema of reincarnations**. In: QUANDT, James (org.). Apichatpong Weerasethakul. Synema Publikationen: Viena, 2009.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Ivan Fernando. **Gótico andino o neogótico ecuatoriano: sobre el horror metafísico**. Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico, Barcelona, v. 10, n. 1, p. 53-75. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>. 2022. Acesso em 25 de outubro de 2025.

SANTOS, Miriam López. **La novela gótica en España: (1788-1833)**. Academia Del Hispanismo. Print. Biblioteca De Escrituras Profanas. 2010.

SCOTT, James C. **The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia**. Yale University Press, 2009.

SCHILLER, Friedrich. **O Aparicionista: das memórias do Conde de O****. São Paulo. Tradução: Felipe Vale da Silva. Editora do Sebo Clepsidra, 2023.

SILVA, Felipe Vale da. **Sobre a continuação, recepção e alguns conceitos d'O Aparicionista**. Posfácio à edição de: SCHILLER, Friedrich. O Aparicionista: das memórias do Conde de O**. São Paulo. Tradução: Felipe Vale da Silva. Editora do Sebo Clepsidra, 2023.

SIMONDON, Gilbert. **La individualización: A la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: Cactus, 2015

SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas: um método comparatista no cinema**. Galáxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532020344673>

STENGERS, Isabelle. **A proposição cosmopolítica**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 447, abr. 2018.

STIEGLER, Bernard. Em: **Reflections on Ghost Dance**, (Ken McMullen, 2006). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hXQB7RFzoFM&t=4s>. Acesso em 14 de abril de 2025.

TIYAVANICH, Kamala. **Forest Recollections: Wandering Monks in Twentieth-Century Thailand**. University of Hawai'i Press, 1997.

VALENTIM, Marco Antonio. **Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia fundamental**. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

VIEIRA, Lucas de Souza Cartaxo. **Um autêntico “Romance de Calafrio” alemão do século XVIII**. Posfácio à edição de: FLAMMENBERG, Lorenz. *O Necromante*. São Paulo. Tradução: Lucas de Souza Cartaxo Vieira. Editora do Sebo Clepsidra, 2023.

WARHAFTIG, Alexandre. **As Camadas do Tempo: Os Filmes de Apichatpong Weerasethakul**. Em: Revista CINUSP Vol. 7: Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. USP, 2015

WEAVER, Tom. **I Was a Monster Movie Maker: Conversations With 22 SF and Horror Filmmakers**. Jefferson, North Carolina: McFarland. ISBN 0786410000. 2001.

YABUMOTO, Yuto. **Animism in Zomia - Possibility of 'Anarcho-Animism'**. 2022.
Disponível em:
https://www.academia.edu/109505379/Animism_in_Zomia_Possibility_of_Anarcho_Animism.
Acesso em 1 de novembro de 2025. 2022.

Filmografia principal

Le Manoir du Diable (Georges Méliès, 1896, França)

The avenging conscience (D. W. Griffith, 1914, EUA)

The phantom carriage (Victor Sjöström, 1921, Suécia)

The Bells (James Young, 1926, EUA)

Hamlet (Laurence Olivier, 1948, Reino Unido)

House on Haunted Hill (William Castle, 1959, EUA)

The Haunting (Robert Wise, 1963, EUA)

Ghost Dance (Ken McMullen, 1983, Reino Unido)

Letters to Uncle Boonmee (Apichatpong Weerasethakul, 2009, Tailândia)

Uncle Boonmee, who can recall his past lives (Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)

La Sirga (William Vega, 2012, Colômbia)

Cemetery of splendour (Apichatpong Weerasethakul, 2015, Tailândia)

Memoria (Apichatpong Weerasethakul, 2021, Colômbia/Tailândia/Reino Unido)