

ESPECTROS REVISITADOS

DA FOTOGRAFIA ESPÍRITA AO DIGITAL

*Margarida Medeiros**

“My Lord,” answered the Minister, “I will take the furniture and the ghost at a valuation. I come from a modern country, where we have everything that money can buy; if there were such thing as a ghost in Europe, we’d have it at home in a very short time in one of our public museums, or on the road as a show.”

“I fear that the ghost exists,” said Lord Canterville, smiling, “though it may have resisted the overtures of your enterprising impresarios. It has been well known for three centuries, since 1584 in fact, and always makes its appearance before the death of any member of our family.”

“Well, so does the family doctor for that matter, Lord Canterville. But there is no such thing, sir, as a ghost, and I guess the laws of Nature are not going to be suspended for the British aristocracy.”

“You are certainly very natural in America,” answered Lord Canterville, who did not quite understand Mr. Otis’s last observation, “and if you don’t mind a ghost in the house, it is all right.”

Oscar Wilde, *The Canterville Ghost*

Numa cultura dividida entre o extremo naturalismo e positivismo (dominado pelas ciências naturais e medicina experimental) e, por outro, por modelos físicos que lidam com coisas “invisíveis” (electricidade,

* Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Parte deste texto resulta de uma investigação já por mim publicada em *Fotografia e Verdade – Uma História de Fantasmas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010).

magnetismo, raios catódicos, etc., e decorrentes tecnologias como o telégrafo, o telefone, a iluminação pública), *The Canterville Ghost*, publicado pela primeira vez em 1887, exprime o conflito, ou melhor, a conciliação, entre a corrente pragmático-científica, positivista, assente no que Comte elogiava como o *facto* (aqui personificado por Mr. Otis, o embaixador americano) e uma cultura gótica, ou neo-gótica, que aceita realidades intangíveis pela ciência tradicional e acredita em fantasmas, espíritos e na comunicação com estes.

A fotografia foi recebida, desde a sua invenção, segundo esses dois modos distintos e mesmo opostos enunciados no conto de Oscar Wilde. Como ferramenta apodíctica, de grande valor epistémico, ela generalizou-se no campo das ciências e das artes miméticas com múltiplos programas e aplicações. Ao longo das décadas que se seguiram ao anúncio oficial nos anos 40 do século XIX, e tal como apresentado no primeiro livro com fotografias impressas por Henry Fox Talbot (ainda em fac-símile), despertou o interesse de geógrafos, antropólogos, criminologistas, naturalistas, historiadores e viajantes exploradores, pela sua propriedade “pobre” de registo objectivo e pelas suas possibilidades documentais, que possibilitavam a constituição de álbuns e de atlas com pretensões de sistematicidade nos campos mais diversos. Apesar de ter uma recepção “espantosa” (Frade 1992), a fotografia foi recebida em grande parte, como referiu Gunning (1995), como uma extensão do naturalismo visual, como uma ferramenta de documentar a realidade, embora saibamos que, desde o início, a fotografia serviu sempre para a encenação e a pose¹.

O facto de a fotografia ter a sua origem numa máquina (*camera obscura*) e as imagens produzidas dependerem de um processo obscuro criou uma aura ocultista em seu torno, por muito que se escrevesse a explicar, demoradamente, todos os processos, e se editassem inúmeras revistas e jornais da especialidade onde se trocavam impressões sobre processos químicos e ópticos. Mas é o carácter de duplicação da realidade percebida, a aparência

¹ O auto-retrato de Hyppolite Bayard, “Autoportrait au noyé” (1841), no qual o mesmo se encena como afogado pelo desgosto de não ter sido reconhecido como pioneiro da fotografia, é um marco nas possibilidades primitivamente exploradas de encenação da realidade possibilitadas pela fotografia, encenação portentosa pelo facto de a imagem ter, simultaneamente, o estatuto de “prova” ou de “transferência do real” – Talbot usava mesmo, antes da fixação do termo “fotografia”, a palavra *transfert* para se referir às suas primeiras experiências fotográficas. Para uma análise aprofundada da composição deste retrato, cf. Geoffrey Batchen (1997).

de “duplo”, um dos factores apontados por teóricos ao longo das últimas duas décadas para o enraizamento da fotografia na dimensão espectral (Barthes 1979; Allen 1987; Gunning 1995; Batchen 2001; Chéroux 2005). No entanto, o contexto do aparecimento da “fotografia espírita” e de práticas discursivas que reivindicam a relação da fotografia com o invisível enraíza-se, como veremos, na sua dimensão apodíctica e, contrariamente ao que se poderia pensar, não vai ao encontro dessa dimensão, intensamente explorada na literatura oitocentista, da assombração provocada pela ideia do “duplo”.

Barbara Allen, antropóloga, relata num artigo pioneiro (Allen 1987) um conjunto de histórias sobre a suposta aparição de imagens fotográficas de pessoas já falecidas nos vidros das janelas. Trabalhando a partir de uma colecção de excertos de jornais do século XIX e princípio do século XX, reunidos na “Henry Splitter Collection” (colecção instalada no Arquivo da Califórnia e do Folclore do Oeste na Universidade UCLA), procurou analisar a recorrência destas histórias e a relação das mesmas com o facto de a fotografia constituir uma novidade tecnológica à época, novidade pouco dominada pelo cidadão comum e, pelos aspectos enunciados em cima, envolta numa aura mágica, associada ao “revelar de uma imagem” a partir de um ambiente de escuridão. Dessa preciosa colecção constam milhares de fragmentos sobre a vida no Oeste, tendo sido esta a base do estudo de Allen acerca do “boato” sobre as fotografias nas janelas. De acordo com Allen e outros autores citados pela mesma, a ocorrência desta notícia dataria de 1870, mas Rolph Krauss (1996), no seu estudo genealógico da relação entre imagem, auras e fantasmagoria, noticia um número do *Revue Spiritualiste*, um jornal francês espírita que funcionou entre 1858 e 1869, onde se registam dois casos muito anteriores em que “Espíritos Deixam as suas Marcas Fotográficas no Vidro e no Papel”. O primeiro caso teria acontecido em 1858, em Dijon. O retrato de um tal Mr. Badet teria aparecido subitamente, oito meses depois da sua morte, na janela da sua casa, na mesma janela através da qual ele costumava observar, sentado, o movimento da rua, tendo causado o facto tal perturbação, que a família removeu o vidro da janela. Um segundo caso passara-se perto de Paris, onde um conde polaco vivia com a mulher e os seus três filhos. Tendo ficado viúvo, decidira mudar-se, mas quis tirar uma fotografia da casa antes de partir com os seus três filhos e o pessoal. Na fotografia aparecia uma figura “a mais”. Quando examinaram mais de perto perceberam que era uma figura feminina, que surgia transparente por detrás da janela. A família interpretou esta figura translúcida como uma última aparição da mãe junto dos seus entes queridos. O jornal comentava o sucedido entre o divertido e o suspeito,

concluindo: “Quem pode ter conhecimento acerca de todas as possibilidades e acerca do que ainda nos está reservado descobrir?”².

Na verdade, o contexto de aparecimento da fotografia (nesse quadro de convivência entre ciências naturais, baseadas na observação e indução, e ciências mais formais, baseadas na matemática e em modelos abstractos – para estudar fenómenos luminosos, radiações, etc.) é também o contexto do aparecimento do espiritismo, religião com origem nos Estados Unidos, numa época em que o criacionismo cristão era posto em causa pelo darwinismo e em que a secularização da cultura ocidental caminhava a passos largos. As notícias acima referidas sobre imagens nas janelas são um primeiro sinal do que viria mais tarde a tornar-se uma prática relativamente recorrente de “capturar fantasmas” e outras formas supostamente invisíveis ao olhar comum.

Originalmente o espiritismo parece ter começado numa fantasia adolescente de duas irmãs (as irmãs Fox), que em 1848 afirmaram ouvir batidas muito semelhantes às do telégrafo de Morse (patenteado em 1844) na sua casa de Rochester, sem nenhuma explicação aparente. Na explicação que encontraram, seria o espírito de um homem assassinado e enterrado debaixo daquela casa que estaria a reclamar justiça; esta história parece estar na base de uma religião que se espalharia pelos Estados Unidos e pelo mundo inteiro, tendo por base a ideia de possibilidade de comunicação para além da morte e estendendo-se, mais tarde, aos estudos de telepatia, de leitura de pensamentos e outras variantes (Harvey 2007).

Outras histórias surgiram relacionadas com a presença de sombras suspeitas nas imagens, mas, de acordo com diferentes fontes, só em 1861, com William Mumler, um pacato gravador de Boston, a fotografia espírita viria a ter um impulso abertamente decidido e profissional. William Mumler trabalhava como gravador numa reputada firma de joalheria de Boston,

² Krauss 1996, 99-100. Para Allen, este género de reações alinha-se com a recepção de outras tecnologias que surgiram ao longo dos séculos XIX e XX, e cuja “caixa negra” era muito pouco transparente aos olhos do cidadão comum. Allen refere os casos, no século XX, dos boatos sobre ratos nas cadeias alimentares do género Kentucky Fried Chicken, ou dos malefícios do microondas, realidades cujo funcionamento tecnológico ou a invisibilidade do processo de fabrico originam várias espécies de temores e de fantasias. Estudos mais recentes, sobretudo a partir da década de 1990, têm trazido à investigação a recepção de diversas tecnologias de comunicação, nomeadamente não só da fotografia como do telefone, da rádio, do cinema, da televisão. Com base em notícias ou na análise das produções literárias vernáculas ou mais eruditas, os estudos mostram como essas novidades tecnológicas suscitaram as mais elaboradas fantasias. Cf. Enns 2008 e Sconce 2011.

onde era muito considerado. Num dia de Março de 1861 dirigiu-se ao *atelier* de um amigo, com o intuito de se iniciar na fotografia, técnica da qual era completo desconhecedor. Começou por um auto-retrato, focando a cadeira vazia a seu lado, mas, ao revelá-lo, descobriu que a sombra de uma jovem o ladeava. Mostrando a fotografia ao amigo, este reconheceu o efeito como o de um “fantasma” e aludiu humoristicamente à sua possível ilustração/prova da nova religião nascente, o espiritismo. Intencionalmente ou não, a imagem acabou publicada num jornal espírita de Nova Iorque e, a partir daí, a clientela abateu-se sobre o estúdio de Mumler pedindo um retrato com os seus entes queridos e defuntos³.

O fundamental nesta aliança entre fotografia e espiritismo, aliança muito contestada por alguns sectores das Sociedades Espíritas inglesa e americana pelo seu carácter evidentemente fraudulento, era o estatuto de verdade da fotografia, associado ao médium desde a sua invenção. Neste sentido, a fotografia dos espectros afastava-se radicalmente de qualquer pretensão estética – pretensão que marcou também grande parte da prática fotográfica do século XIX –, aproximando-se muito mais do seu carácter “pobre”, objectivo e documental. James Coates, que no início do século XX publica um resumo da actividade espírita fotográfica, sublinha isso, especificamente, tal como Georgia Houghton, Alfred Wallace e outros no seu tempo:

As fotografias psíquicas não se prestam a tratamentos artísticos, estando o retrato mesmo fora de questão. São predominantemente não-artísticas, fazendo pouca justiça quer aos retratados quer aos “extras” psíquicos. As que são realizadas com máquina ficam frequentemente sobre-reveladas, para que se consiga mais nitidez nos “extras” e não se prestam a uma boa definição dos meios-tons. Não há outra hipótese; são o que são. (Coates 1906, 6)

O mesmo comentava Houghton, a propósito do seu incipiente mas entusiasmante resultado, a primeira vez que tentara realizar, no *atelier* de Hudson, um retrato seu com “espíritos”: “eles são decididamente um fracasso no que diz respeito a retratos de mim, porque já era tarde e as luzes e sombras tornam-se muito densas, mas considero que cada uma delas possui um grande valor pelo seu significado espiritual” (Houghton 1882, 4).

³ Toda esta história é contada, autobiograficamente, pelo próprio, num opúsculo onde se procura defender das acusações de fraude. O texto completo foi editado numa antologia de diversos textos sobre a questão por Louis Kaplan (2008).

Traill Taylor, presidente por vários anos da Photographic Society de Londres, declarava, por sua vez, que “as figuras psíquicas se portavam mal”:

Umam surgem focadas, outras não; algumas estão iluminadas pela direita, enquanto o retratado vivo está iluminado pela esquerda; umas são agradáveis, outras não; umas monopolizam a maior parte da placa, quase obliterando os modelos vivos; outras surgem como se se tivesse pendurado por detrás do modelo uma fotografia em muito mau estado ou um bocado de outra fotografia. Mas eis aqui a questão. Nenhuma destas figuras que surge tão claramente nas placas tinha sido vista sob qualquer forma durante o período de exposição. Do ponto de vista pictórico elas são péssimas, mas como vieram ali parar? (*apud* Gettings 1978, 7)

Se o fascínio exercido pelas primeiras fotografias se exercia sobre a capacidade de objectivação do real na fotografia, o que interessa na fotografia de espectros é a capacidade desta em registar, objectivamente, “formas invisíveis à visão normal, e formas que indicam a presença do desconhecido, de seres inteligentes que de alguma forma controlam as formas fotografadas” (Beattie 1873, 325).

Vale a pena lembrar aqui Bazin, no seu texto “Ontologia da imagem fotográfica”. Bazin (1945, 11) sublinhava então que a fotografia obedecia a “uma necessidade não estética, mas psicológica, de substituição do real pelo seu duplo”, necessidade cujas raízes só se podiam encontrar “na mentalidade mágica”. A oposição induzida por Bazin, entre o “estético” e o “psicológico”, em si mesma tão sugestiva quanto complexa, sublinha uma característica ontológica determinante na recepção da fotografia, que permitiu tão diversas aplicações: o seu carácter indexical e referencial. Como vemos, a fotografia espírita funcionou alegadamente como prova laboratorial, experimental, para que a ciência do paranormal pudesse, melhor do que por meio de qualquer argumento, impor-se. E é esta força de verdade que se sobrepõe, como “um estranho sortilégio” (Gronowski 1999), a qualquer valor composicional, estético, proporcionado pela câmara fotográfica.

Por outro lado, e como salientava Terry Castle (1988), no último quartel do século XIX ocorre também, paralelamente à cultura neo-gótica de fascínio pelo fantasmagórico ou de culto da assombração, aquilo que designa por “fantasmagorização da mente”. Os estudos de psicologia que se desenhavam desde o início do século vão desdobrar-se em múltiplas correntes que estudam a atenção e a percepção, o delírio, os automatismos psicológicos, a irracionalidade da mente humana, valorização do sonho. Neste panorama

epistemológico tem lugar de destaque a Psicanálise freudiana com o seu estudo dos fantasmas inconscientes e a valorização do sonho como elemento interpretativo da mente.

Esta *fantasmagorização* da mente, da atenção aos espectros no interior do sujeito, à sua vida íntima e secreta, é também uma via que, tal como o espiritismo, conduz à dissolução das fronteiras entre o material e o imaterial, o interior e o exterior. A representação da doença mental, do delírio, do distúrbio de consciência tem pontos muito semelhantes com a representação do transe do médium (normalmente o médium é uma mulher, e a histeria é, inicialmente, considerada uma doença de mulheres). Mas, se os médiuns e a crença espírita procuram a sua afirmação pela exibição (a sessão pública ou *séance*) e pela prova (fotográfica, em último caso), a Psicanálise freudiana instaura-se no segredo do divã, lugar da nostalgia vitoriana da rememoração, e a representação da mente assenta na escrita científica e na palavra, não na visualidade. Este é um aspecto interessante dos dois modelos de aproximação aos fantasmas da mente (a Psicanálise e o ocultismo), revelando a preferência do último pela dimensão não verbal (a imagem, o espectáculo visual, com muito em comum com o espectáculo de feira e/ou de magia [Gunning 1995]), enquanto a Psicanálise, interessando-se pelos meandros do trauma e do recalçamento, investe muito mais no seu desdobramento pela palavra lógica. A este paralelismo deve acrescentar-se ainda, como já referido no início, a exploração, por parte da Física, de um grande leque de radiações, que levou alguns eminentes cientistas a estabelecerem eles mesmos uma continuidade, ou *comensurabilidade* – para utilizar um termo de Thomas S. Kuhn –, entre o paradigma espírita e o paradigma de explicação das radiações como as de raios catódicos, magnetismo, electricidade, etc.

Assim, se a fotografia serve aos espectros, quer na sua relação com o espiritismo, quer na sua relação, já no século xx, com as sessões de médiuns e com a representação visual da mente, que se transmitiria automaticamente para a chapa fotográfica, é porque ao *interesse pelos espectros* não corresponde um imperativo de conhecimento mas sim de *pathos*, de emoção convulsiva, que encontra na representação visual a positivação condensada do seu desejo.

Finalmente, nos espectros tal como na fotografia, podemos encontrar uma lição para o século XXI, e que Derrida já enunciava no seu pequeno texto sobre as ambivalências de Freud face ao ocultismo, *Télépathie* (Derrida 1988). Essa lição é a da necessidade de manter a coexistência entre um mundo científico e racional e um mundo onde a lógica não é binária dando como exemplo o próprio Freud e o seu interesse pelo ocultismo; esta convivência

com o contraditório e com o absurdo, com o que nos escapa, que permanece secreto e impossível de provar mas também de contestar é o grande desafio da cultura contemporânea, cercada pelo mito da transparência e da racionalidade total (o mito da equação entre ciência e felicidade, por exemplo). Lição que estava implícita no texto de Oscar Wilde com o qual comecei este texto: Mr. Otis, americano e pragmático, não acreditava em fantasmas, mas se este aparecia, já agora oferecia-lhe um óleo para não fazer barulho com as correntes...

Esta é a razão fundamental que justifica a ocorrência dos espectros e das suas imagens na era contemporânea, a *era digital* e da *internet*: a digitalização das imagens analógicas coloca-as no quotidiano como “fantasmas do passado”, assombrações no verdadeiro sentido do termo: enquanto o *snapshot* em papel nos relembra, como dizia Barthes, a morte (a fotografia suspende o tempo e aponta para o fim do objecto representado, com o seu passado, e por isso Barthes dizia que ela tinha sempre alguma coisa de “regresso dos mortos”); a fotografia digital, efémera, transitória, está, como outros dispositivos de imagem, num permanente movimento, num fluxo. As imagens são fugidias (e não essencialmente o retrato de momentos fugidios), pelo que os efeitos “tétricos” de que falavam Barthes ou Philippe Dubois, como também Christian Metz e Siegfried Kracauer, se dissolvem numa proliferação contínua e emaranhada. A fotografia já não é a linguagem da enunciação da morte mas a do seu recalçamento. Não deixa por isso de ser um objecto inquietante, desafiador da racionalidade e da transparência do mundo: estando em todo o lado, transportando todas as coisas visíveis e invisíveis, capturando através de drones e de outras tecnologias auto-comandadas o recôndito do mundo, devolve-nos uma realidade sobre-exposta, que parece não ter avesso. Mas é nesse não avesso, nessa ideia de clareza e hiper-visibilidade que se insinua de novo o *estranho e familiar*, como se do corpo físico do mundo ficassem apenas estes fragmentos de aparência espectral. São imagens de coisas não vistas, não sentidas, de coisas que nunca iremos ver, e que diariamente nos aparecem envoltas na ideologia da transparência (e da onipotência) (Byung-Chul Han 2012).

A relação entre o século xx e a fantasmagoria tomou caminhos diferentes, mas sempre presentes numa espécie de sub-cultura científica, em grande parte motivada pela vulgarização da teoria cibernética e do seu slogan “tudo comunica”. No mundo contemporâneo, é na arte que encontramos essa possibilidade de vislumbrar uma lógica que contrarie a crença na racionalidade absoluta da ciência, pelo que muitos artistas do final do século xx e do

século XXI têm ido buscar inspiração no mundo oitocentista, a esse período onde se exploravam os limites do pensamento racional por todos os meios ao alcance. A fotografia surgia, nesse contexto, como hoje por outras formas, como um objecto em si mesmo espectral, já que desafia qualquer lógica binária. Encerra em si mesmo, de forma obscura (aqui volto a lembrar Barthes), a *contradição* e a *opacidade*.

Referências

- ALLEN, Barbara. 1982. "The 'Image on Glass': Technology, Tradition, and the Emergence of Folklore". *Western Folklore* vol. 41, n.º 2 (Abril 1982): 85-103.
- BARTHES, Roland. 1980. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BATCHEN, Geoffrey. 2001. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Londres: The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey. 1997. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Londres: The MIT Press.
- BEATTIE, John. 1883. "Spirit Photography". *British Journal of Photography* (11 de Julho): 325.
- HAN, Byung-Chul. 2012. *The Transparency Society*. Standord: Standford University Press.
- CASTLE, Terry. 1988. "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie". *Critical Inquiry* vol. 15, n.º 1 (Outono): 26-61.
- COATES, James. 1906 [1911]. *Seeing the Invisible: Practical Studies in Psychometry, Thought Transference, Telepathy, and Allied Phenomena*. Londres: Fowler.
- DERRIDA, Jacques. 1988. "Télépathie". In *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 237-270.
- ENNS, Anthony. 2008. "Mesmerismo, fotografia e Hawthorne". *Revista de Comunicação e Linguagens – Fotografia(s)*, 39: 83-96.
- FISCHER, Andreas A. e Veit LOERS (eds.). 1997. *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Ostfildern, Ruit: Cant.
- GETTINGS, Fred. 1978. *Ghosts in Photographs: The Extraordinary Story of Spirit Photography*. Nova Iorque: Harmony Books.
- GUNNING, Tom. 1995. "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick films and Photography's Uncanny". In Patrice Petro (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 42-71.
- HARVEY, John. 2007. *Photography and Spirit*. Londres: Reaktion Books.
- HOUGHTON, Miss Georgiana. 1882. *Chronicles of the Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*. Londres: E. W. Allen.
- KAPLAN, Louis. 2008. *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KRAUSS, Rolf. H. 1996. *Beyond Light and Shadow*. Munique: Nazraeli Press.

- JAY, Bill. 1991. *Cyanide & Spirits: An Inside-out View of Early Photography*. Munique: Nazraeli Press.
- MUMLER, William. 1875. *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit Photography*. Nova Iorque: edição do autor.
- SIDGWICK, Eleanor. 1891. "On Spirit Photographs: A Reply to Mr. A. R. Wallace". *Proceedings of the Society for Psychical Research*, 7: 268-289.
- TALBOT, William Henry Fox. 1844 [1984]. *The Pencil of Nature*. Nova Iorque: Da Capo Press.
- TISSANDIER, Gaston. 1874. *Les Merveilles de la photographie*. Paris: Hachette.