

AS FANTASMAGORIAS DA TÉCNICA: UMA ARQUEOLOGIA AOS DISPOSITIVOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Maria Mire¹

Resumo: O conceito de fantasmagoria constitui um caso excepcional de como se interpenetram dimensões aparentemente contraditórias: é simultaneamente uma manifestação com uma matriz técnica assumida, e o enunciar de um assombro por uma percepção mágica. Esta tensão é comum a múltiplos dispositivos ópticos, porém a progressiva invisibilidade de uma determinada tecnologia oculta o momento em que esta foi apresentada enquanto novidade, esmorecendo a sua dimensão mágica. Esse momento preciso, imediatamente antes da naturalização de uma tecnologia, é precioso para compreender a velocidade de um processo assente no fascínio de um determinado dispositivo tecnológico. Através de uma arqueologia dos media é possível aferir que não existe uma substituição completa entre dispositivos. O seu lastro perdura para além da sua obsolescência, assim como se inicia antes da sua invenção. Contudo, isso não pressupõe a existência de uma narrativa linear que estruture a história dos dispositivos ópticos que, durante o século XIX, sendo portadores de novas visualidades, assumem uma ruptura com o modelo de representação perspéctica da camera obscura. Esta arqueologia aos dispositivos ópticos será assim útil para identificar a origem difusa da experiência da imagem em movimento, colocando em questão o modo como o cinema se reivindicou enquanto pré-destino dos inúmeros aparatos ópticos que, durante o século XIX, se empenhavam em expressar as capacidades visuais de apreensão da síntese do movimento.

Palavras-chave: Fantasmagoria; Imagem em Movimento; Arqueologia dos Media; Dispositivos Ópticos.

Contacto: mariamire@sapo.pt

A frase profética, “a fantasmagoria não morrerá!”, é atribuída a Étienne-Gaspard Robertson no momento em que este vê confiscado o seu fantascópio por funcionários da justiça francesa sob a acusação de ter cometido um crime contra a República ao não revelar os artificios ilusionistas das suas aparições espectrais. Serve, no filme em que ela é dita – *Merci Monsieur Robertson* (Pierre Levie, 1985) –, para dar conta de um intervalo de cerca de cem anos entre os espectáculos cinematográficos de *fantasmagorias* organizados por Robertson e a primeira apresentação pública de imagens projectadas

¹ Maria Mire (Maputo, 1979). Doutorada em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes do Porto, em 2016, com a tese “Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das Artes Plásticas”. Actualmente é professora e co-responsável do Departamento de Cinema/Imagem em Movimento do Ar.Co, em Lisboa.

Mire, Maria. 2020. “As fantasmagorias da técnica: Uma arqueologia aos dispositivos da imagem em movimento”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 364-374. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

pelo cinematógrafo dos Irmãos Lumière. O intervalo que aqui se enuncia é precioso para discutir duas importantes ideias: uma primeira, de que o início da história da imagem em movimento não é coincidente com a datação histórica que mitifica o nascimento do cinema através de uma gestação espontânea a 28 de Dezembro de 1895; e uma segunda, de que é uma tarefa arduosa determinar a invenção de uma tecnologia e de a glorificar enquanto novidade, pois na maioria das vezes esta assunção de inventividade produz, antes de mais, um obscurecimento das relações existentes *a priori* com múltiplas dimensões do conhecimento.

Estas duas ideias vão ao encontro do que Erkki Huhtamo defende serem os princípios metodológicos de uma arqueologia dos media: “o estudo dos elementos e motivos ciclicamente recorrentes que reforçam e guiam o desenvolvimento da cultura dos media” e “a *escavação* das formas segundo as quais estas tradições e formulações discursivas foram *impressas* em máquinas e sistemas mediáticos específicos nos diferentes contextos históricos” (Huhtamo 2000: 313). O exame crítico do passado será então um despiste à visão progressista das narrativas dominantes, e desse modo um novo *medium* quando alvo de uma escavação pode ser descoberto enterrado num anterior estrato geológico. Este modo de aproximação permite observar que existem na história dos media, como refere Huhtamo, fenómenos cíclicos que transcendem contextos históricos específicos, “fenómenos que (re)aparecem e desaparecem e reaparecem” (Huhtamo 1997: 221-224, tradução da autora). Explicar esta sensação de *déjà vu* torna-se então um dos objectivos da arqueologia dos media. Esta expressão, que dá conta da estranha sensação de viver o presente como algo que já teve lugar no passado, é convertido num instrumento analítico que serve igualmente a Tom Gunning para falar sobre o modo como se pode evocar as mitificadas origens do cinema, através do seu presente aparentemente caótico:

“Esse *déjà vu* vai para além do reconhecimento da recorrência de ciclos históricos (sejam trágicos ou dramáticos). Recordar as origens do cinema neste momento deve abrir uma concepção não-linear da história do cinema, na qual uma identidade caótica e proteana possui possibilidades utópicas e bizarras premonições. Em vez de um século completo de história do cinema, esta abordagem ao centenário do cinema aspira à descrição do verdadeiro pensamento histórico de Walter Benjamin: “agarrar-se a uma lembrança que

aparece num momento de perigo”. Para fazer isso, é preciso, como exige Benjamin, ‘abrir o *continuum* da história’ e descobrir no passado os fragmentos de um futuro descartado ou rejeitado” (Gunning 2004: 101, tradução da autora).

Esta sensação de *déjà vu* não é só recorrente quando olhamos para a história do cinema e nos apercebemos que ele é anterior ao seu nascimento, pois também a ‘fantasmagoria’ é anterior à sua evocação nos populares espectáculos realizados num convento dessacralizado em Paris. Podemos nessa arqueologia nomear, como fez Robertson, as apresentações de Athanasius Kircher e os seus conhecimentos em torno da ‘lanterna mágica’,² assim como a importância de *Magia naturalis* de Giovanni Battista Della Porta, que terá sido inclusivamente o seu primeiro manual de física experimental (Cf. Robertson, 1831: 391), e no qual podemos encontrar um paralelismo entre a intensa encenação teatral dos espectáculos de ‘fantasmagoria’ e as apresentações dramatizadas realizadas no interior da *camera obscura* por Della Porta. Ou outros exemplos mais contemporâneos de Robertson, mas esquecidos por ele, como é o caso das *séances* de necromancia do ocultista alemão Johann Georg Schröpfer, que utilizaria as ‘lanternas mágicas’ construídas pelo francês Edmé-Gilles Guyot, adaptadas para conseguirem projectar em cortinas de fumo. Assim como as experiências do físico alemão, Christlieb Benedict Funk, sobre modos de ocultação da lanterna no interior de urnas funerárias e sarcófagos, tendo desenvolvido paralelamente um método de produção de uma cortina de fumo suficientemente densa e opaca que permitia projecções contínuas de alguns minutos.³

Contudo seria a figura enigmática e fugidia, que se apresentava sob o pseudónimo de Paul Philidor, a dar o maior contributo para o início deste novo espectáculo de recreação, realizando um conjunto de apresentações que se estreiam na

² Aliás, como se pode verificar no próprio título da patente, ou *brevet d'invention*, do fantascópio apresentada por Étienne-Gaspard Robertson em 1799, que é ele próprio uma referência directa à Lanterna de Athanasius Kircher: “Le fantoscope ou perfectionnement de la Lanterne de Kircher” in Mannoni, L.; Pesenti, D.; Robinson, D. - *Light and movement: incunabula of the motion picture, 1420-1896* = *Luce e movimento: incunaboli dell'immagine animata, 1420-1896*. Gemona / Paris / Torino: Giornate del cinema muto / Cinémathèque française - Musée du cinéma / Museo nazionale del cinema, 1995, p. 106-117 (Institut National de la Propriété Industrielle, Paris).

³ Sobre estas apresentações que precederam os espectáculos de *Fantasmagoria* de Étienne-Gaspard Robertson – e particularmente as de Johann Georg Schröpfer, Edmé-Gilles Guyot e Christlieb Benedict Funk – vide Mannoni, 2003: 152-153; Levie, F. (1990). *Étienne-Gaspard Robertson: la vie d'un fantasmagore*. Longueil (Québec): le Préambule, p. 86-88.

cidade de Paris em 1792, e que se intitulariam precisamente de *phantasmagorias*;⁴ nas quais, através de um breve discurso introdutório de teor racionalista, o público seria de algum modo sensibilizado para a natureza ilusória das sessões. Contudo, as suas apresentações terminavam invariavelmente com a projecção de uma figura demoníaca sucessivamente metamorfoseada em retratos de importantes figuras da Revolução Francesa. Tendo sido interrogado pelas autoridades francesas, após terem surgido vários relatos das suas sessões na imprensa, Philidor acabaria por cessar as suas apresentações, desaparecendo após um pedido de concessão de um visto para Inglaterra. Seriam exactamente estas apresentações, que tiveram lugar numa sala bem perto do futuro espaço consagrado às suas ‘fantasmagorias’, o *Couvent des Capucines*, que inspirariam o ainda, na altura, Étienne Gaspard Robert⁵, referência porém, sobre a qual, o emergente *fantasmagore* será omissa. Assistindo regularmente às apresentações de Philidor, terá sido precisamente aqui imerso na escuridão que, segundo Françoise Levie, Robert terá então pensado e projectado o seu futuro espectáculo, assim como apreendido os elementos essenciais a considerar para o seu sucesso, tais como a fundamental ocultação do aparato técnico e a estranha e eficaz mobilidade das imagens projectadas (Cf. Levie 1990, 55).

Não sendo o pioneiro, nem detendo a paternidade dos espectáculos de ‘fantasmagoria’, contudo terá sido Robertson a transformá-lo num espectáculo extremamente elaborado de física recreativa, repleto de truques ópticos e de sofisticadas atracções ilusionistas; e também com um enorme sucesso em termos de afluência de público, tendo-se mantido em exibição de forma praticamente ininterrupta durante cerca de seis anos.

Falar hoje de ‘fantasmagoria’ é porém mais do que aludir ao espectáculo necromântico popularizado em finais do século XVIII. Dado que esta foi capaz de desenvolver um percurso transhistórico, deixando de designar em exclusivo uma particular e imersiva *performance* audiovisual, para se expandir em múltiplas apropriações metafóricas que enunciavam o fascínio com as possibilidades ilusionistas

⁴ Sobre estas últimas, um periódico parisiense publicita um anúncio de uma sessão a ter lugar no Hôtel de Chartes, mais precisamente no nº 31 da Rue de Richelieu: “PHANTASMAGORIA, aparição de espectros e invocação das sombras de pessoas célebres, tal como as realizam os rosa-cruzes, os iluminados em Berlim, os teósofos e os martinistas. [...] [Paul Philidor] previne aos cidadãos que estas operações não têm qualquer influência perigosa sobre os órgãos, qualquer odor nocivo, e que as pessoas de todas as idades e sexos podem assistir a elas sem inconveniente.” in *Affiches, Annonces et Avis divers* (Paris), nº 350 (16 Dezembro 1792), p. 5.189 [Cit. por Mannoni, 2003: 156].

⁵ De nascimento, Étienne Gaspard Robert, este inventor belga mudaria posteriormente o seu nome para “Robertson”, quando se dedica à concretização dos espectáculos de *Fantasmagoria*.

da técnica e com a dimensão mágica que era evocada nas suas realizações espectacularizadas. O modo como a ‘fantasmagoria’ se infiltra no território da ilusão é sintomático de como a produção deste espaço deceptivo e de engano tecnológico, no âmbito da percepção visual, é simultaneamente o mesmo onde se manifesta a pulsação de uma época em que a própria técnica se evangeliza. A ‘fantasmagoria’ constitui precisamente um caso excepcional de como se interpenetram essas dimensões: uma manifestação com uma matriz técnica assumida, mas da qual não desaparece o maravilhamento, o espanto, a estranheza, o assombro. Uma relação extensível, que se manterá com diferentes graus de compromisso, a múltiplos dispositivos ópticos e ao espaço de mediação que estes estabelecem através das imagens técnicas que produzem. Como aliás afirma Max Milner, será precisamente esta propriedade que possui “a imagem óptica e todos os seus derivados, fotografia, cinema, televisão, holograma, de funcionar tanto com a crença como com a não-crença, de instalar ao nível perceptivo uma incerteza que é feita tanto de adesão como de negação, explica o papel privilegiado que serão chamados a desempenhar na criação de um moderno fantástico” (Milner 1982, 19, tradução da autora).

Contudo, nas diversas apropriações que o conceito de ‘fantasmagoria’ conhece, há um momento em que este transita, como nos refere Terry Castle, de uma designação que dá conta de uma manifestação exteriorizada que é partilhada publicamente, mais propriamente uma ilusão espectral produzida artificialmente, para se passar a referir também a algo que ao ser interiorizado pertence ao domínio exclusivo da subjectividade (Castle 1988, 29). Ou seja, os fantasmas são apresentados como derivando invariavelmente de uma ilusão óptica ou de uma imagem fantasmagórica da mente. Desse modo, a visualização de aparições espectrais é explicada pelo pensamento racionalista a partir de dois eixos distintos de argumentos: um que identifica a sua natureza técnica, dando-a como o resultado de um efeito ilusório produzido por um dispositivo óptico, e outro que assume que ela é alternativamente uma produção fantasmática da mente, originária de uma realidade psíquica desordenada.

De algum modo esta dualidade do pensamento iluminista sobre a natureza das imagens atravessava os próprios espectáculos de ‘fantasmagoria’, pois para além do necessário conhecimento científico implicado na realização destas *performances* imersivas, os seus autores advertiam antecipadamente para a raiz técnica destas aparições espectrais e evocavam o domínio da ilusão óptica como o campo em que se inscreviam os seus espectáculos. Esta advertência preliminar era uma garantia,

segundo os próprios, para a emancipação dos seus espectadores, considerando inclusive que o pré-aviso clarificava que este entretenimento se encontrava ao serviço da instrução científica, e por isso estaria automaticamente liberto da dimensão mágica para a qual era remetido⁶. A reivindicação da cientificidade destas aparições era claramente assumida por Robertson, que afirmava de forma categórica que “as ilusões foram desenhadas como um antídoto para a superstição e a credulidade” (Robertson 1831, 284, tradução da autora).

Contudo a força do próprio espectáculo, mesmo que antecedido de uma advertência sobre a sua natureza técnica, era de tal modo imersivo que facilmente os espectadores eram conduzidos para uma zona nebulosa de dúvida racional. Pois, como lembra Terry Castle, a pretensa pedagogia desvanecia-se quando nos encontrávamos perante a própria ‘fantasmagoria’, pois apesar do prelúdio que antecipava a dimensão científica do espectáculo, de facto nunca eram revelados os exactos procedimentos técnicos que levavam à produção destas estranhas e assustadoras aparições, o que intensificava o seu efeito sobrenatural. Essa materialização dos espectros colocava assim o paradigma da ‘fantasmagoria’ em evidência, e apesar da auto-proclamada cientificidade na produção destas ilusões ópticas, os fantasmas tinham uma estranha presença objectiva, e eram dotados de uma presença sensitiva concreta e por isso desconcertante. Estes flutuavam diante de nós, como uma entidade corpórea diáfana que era perceptível à nossa visão e, nesse sentido, eram de facto presenças reais (Castle 1988, 49-50).

A via da compreensão da imagem espectral como uma manifestação mental, fez com que o fundamento técnico do termo caísse gradualmente em favor de uma abordagem mental às obsessões assombradas. Nesse sentido, como aponta Castle, Sigmund Freud não conseguiu escapar completamente a uma visão racionalista que apontava culturalmente para uma perspectiva assombrada da mente, refém da força demoníaca do pensamento, mesmo que propusesse o seu exorcismo pelas possibilidades cognitivas da psicanálise. Ou seja, mesmo em Freud, o fantasma

⁶ A natureza dialéctica entre a técnica e o obscurantismo que sobressaía dos espectáculos de ‘fantasmagoria’, está bem presente numa destas declarações, neste caso de Paul Philidor, e que precedia as suas apresentações: “Farei vir diante de vós todos os mortos ilustres, todos aqueles cuja memória vos é cara e cuja imagem ainda vos é presente: não vos mostrarei espíritos, pois que não existem de modo algum; mas produzirei diante de vós simulacros e figuras, tais como supomos serem os espíritos, nos sonhos da imaginação ou nas mentiras dos charlatães. Não sou nem padre nem mágico; não vos quero iludir de modo algum; mas pretendo vos assombrar. A mim me cabe apenas fazer ilusão; prefiro servir à educação”. *La phantasmagorie*, La Feuille Villageoise. N° 22 (28 Fevereiro 1793), p. 508 [Cit. por Mannoni 2003, 158].

continua a inscrever-se como uma perturbadora realidade psíquica, um mecanismo de uma imaginação fantasiosa que nos persegue enquanto sujeitos atormentados (Castle 1988, 59).

De algum modo, o conceito de ‘fantasmagoria’ dificilmente se libertaria de uma certa negatividade, mesmo quando este se tornou operativamente moderno. Saindo da exclusividade do campo da imagética óptica, mas não perdendo a sua filiação no que ele evoca de percepção ilusória, este conceito é utilizado, nomeadamente, por Karl Marx como figura metafórica para descrever uma falsa percepção, à semelhança do que este autor já tinha feito relativamente ao funcionamento do próprio dispositivo da *camera obscura*.⁷ Mais propriamente, a metáfora da ‘fantasmagoria’ serve a Marx para descrever o fetichismo da mercadoria como “uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma «relação entre coisas»”. Aplicando assim o termo para tentar explicar o que refere como o “carácter misterioso da forma-mercadoria” – ou seja, como se “apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem *características objectivas dos próprios produtos do trabalho*, como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas” (Cf. Marx 1867-1894, §4) – utilizando curiosamente Marx, no texto que precede o uso do termo, uma comparação concreta com a percepção óptica, falando da visão como um fenómeno exclusivamente físico que nada tem de subjetivo, contrapondo-o com a percepção da forma-mercadoria a qual se constrói alheia à sua natureza física.

Por outro lado, Walter Benjamin desenvolveria uma clara associação entre o espectador da ‘fantasmagoria’ e o consumidor moderno urbano que emerge do capitalismo, a partir de uma definição proposta por Theodor W. Adorno e que Benjamin transcreve nas suas reflexões sobre o próprio pensamento marxista, no Konvolut K, em *Das Passagen-Werk*. Nessa citação, a ‘fantasmagoria’ é definida por Adorno “como um item de consumo no qual já não existe nada que seja suposto lembrar-nos de como ele surgiu. Ele torna-se um objecto mágico, na medida em que o trabalho nele armazenado se afigura como sobrenatural e sagrado no exacto momento em que já não pode ser reconhecido como trabalho” (Benjamin 2002, 699, tradução da autora). Contudo, veremos como a ‘fantasmagoria’ em Walter Benjamin é também pensada a partir do modo como a própria modernidade é proposta por Charles

⁷ Sobre o modo como Karl Marx usa este dispositivo óptico como metáfora retórica para a distorção da experiência e da ideologia no capitalismo, *vide* Kofman 1999, 1-20.

Baudelaire.⁸ Inclusive a *flânerie* cunhada por Baudelaire constituiria uma condição de um nova experiência da vida urbana moderna, em que a excitação dos sentidos através da omnipresença das mercadorias e dos seus espaços desencadearia a própria ‘fantasmagoria’ do consumo. Como descreve também Benjamin, no seu texto “Paris, Capital do Século XIX”: “A multidão é o véu através do qual a cidade comum acena ao flâneur enquanto fantasmagoria – agora uma paisagem, agora um quarto. Ambos se tornariam elementos dos grandes armazéns, que fazem uso da própria flânerie para vender mercadorias. Os grandes armazéns são o último passeio para o *flâneur*” (2002, 10, tradução da autora). No pensamento crítico que desenvolve neste e noutra versão deste mesmo texto datado de 1939, em torno das grandes exposições mundiais e feiras industriais, o visitante é assim visto como um espectador de uma ‘fantasmagoria’, que se passeia entre mercadorias, assistindo ao sedutor espectáculo de consumo que é transformado aqui num modo de entretenimento, onde os produtos existem para serem glorificados pelas suas inovações técnicas e por vezes industrialmente excêntricas. A sua utilidade é simplesmente evocada, pois não existe manifesto uso por parte do visitante, e desse modo a sua real operatividade encontra-se diluída numa possibilidade que não é concretizada, nem por vezes totalmente compreendida pelo espectador. Este espaço expositivo constitui o próprio simulacro do consumo, onde se constrói acima de tudo uma poderosa percepção de sedução numa magnífica glorificação do progresso técnico e industrial.

Benjamin, de algum modo, coloca este visitante-espectador numa posição acrítica de deslumbramento perante estas mercadorias, que encontra algum paralelismo com a ideia de ingenuidade espectral induzida pelos ilusionismos dos próprios espectáculos de Robertson, que pela sua força imersiva colocavam intencionalmente os espectadores numa instável fronteira entre a razão e o assombramento. Aliás, como refere Margaret Cohen,

“(…) se os fantasmas que assombram a fantasmagoria de Robertson lembram os fantasmas das arcadas de Benjamin, a fantasmagoria efectua nessas presenças espectrais uma

⁸ Afirmando aliás Benjamin, claramente, que “esta resignação sem esperança é a última palavra do grande revolucionário. O século era incapaz de responder às novas possibilidades tecnológicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra foi deixada aos negociadores errantes entre o antigo e o novo que estão no coração dessas fantasmagorias. O mundo dominado pelas suas fantasmagorias é, para fazer uso do termo de Baudelaire, a própria «modernidade»” (Benjamin 2002, 26, tradução da autora).

transformação que exemplifica a transposição ideológica da realidade material que Benjamin descreve” (Cohen 1989, 92, tradução da autora).

É, desta forma, de salientar como diversos autores, que pensaram a modernidade da própria ideia de ‘fantasmagoria’, utilizam precisamente um conjunto de figuras que dão conta da força disruptiva que este conceito contém no campo da percepção, muito para além da negatividade – de algum modo histórica – que atravessa a ideia de intoxicação. Se Terry Castle nos descreve o estado de “consciência dividida” (1988, 49-50, tradução da autora), em que o espectador da fantasmagoria é colocado nesse estranho movimento de oscilação entre a força ilusionista da imagem e a sua natureza técnica; por seu lado, também Max Milner dá conta deste conceito ser utilizado para designar uma certa “alquimia mental” (1982, 23, tradução da autora) no contexto da literatura fantástica, dando assim expressão a uma reflexão que convoca a imaginação e a óptica. Ou, como bem resume Susan Buck-Morss, esta assume-se enquanto um conceito que paradigmaticamente dá conta da alteração da percepção enquanto fenómeno socialmente aceite.⁹

Começando por designar um espectáculo específico, num contexto histórico e geográfico preciso – mais propriamente, França, na passagem do século XVIII para o século XIX – a ‘fantasmagoria’ foi-se tornando cada vez mais polissêmica, transportando consigo inúmeros conflitos e ambiguidades. E emergindo constantemente enquanto uma figura metafórica que dá conta de uma radical experiência subjectiva. A possibilidade de pensar a ‘fantasmagoria’ como um *medium* em si, parece ser o modo mais acertado de olharmos para ela a partir da escavação que propusemos ao longo deste texto. Esta é uma figura que, de um modo transhistórico, se vai corporalizando num dispositivo de reflexão sobre as imagens e o seu particular

⁹ “As fantasmagorias são tecno-estéticas. As percepções que elas proporcionam são «reais» o suficiente – o seu impacto sobre os sentidos e os nervos é ainda «natural» de um ponto de vista neurofisiológico. Mas a sua função social é, em cada caso, compensatória. O objectivo é a manipulação do sistema sinestésico através do controlo dos estímulos ambientais. O que tem o efeito de anestesiar o organismo, não através do entorpecimento, mas através de inundar os próprios sentidos. Estas sensações simuladas alteram a consciência, tal como uma droga, mas fazem-no através da distração sensorial ao invés da alteração química, e – mais importante – os seus efeitos são experimentados colectivamente e não individualmente. Todas as pessoas vêm o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de facto objectivo. Enquanto que os toxicod dependentes enfrentam uma sociedade que desafia a realidade da sua percepção alterada, a intoxicação da fantasmagoria por si só torna-se numa norma social. A dependência sensorial de uma realidade compensatória torna-se um meio de controlo social” (Buck-Morss 1992, 22-23, tradução da autora).

modo de percepção. É um pouco esse sintoma que encontramos, por exemplo, na análise de Noam Elcott à obra de Tony Oursler, referindo de forma assertiva que “o medium principal de Oursler não é o vídeo ou a escultura, mas a fantasmagoria. Uma vez nomeado, o fantasmagórico – ou seja, a assembléia de espectadores humanos e de imagens fantasmáticas – pode ser reconhecido na obra e arquivos de Oursler (Oursler 2015, 438, tradução da autora).

De algum modo, pensar a ‘fantasmagoria’ enquanto *medium* vincula-se com o modo como esta subjectiva os próprios programas tecnológicos até estes se tornarem aparentemente irrelevantes. Esta propõe assim a imagem enquanto um enigma, para o qual não é reclamada uma solução¹⁰, convocando não só a imagem mas a própria visão, e colocando em confronto as relações iminentemente subjectivas da sua apreensão com a sua existência técnica. A ‘fantasmagoria’ será então um *medium* espectral, que atravessa sem se deter em nenhuma tecnologia em particular. E tal como nos diz Friedrich Kittler: “os fantasmas, a.k.a. media, não podem morrer de todo. Onde um pára, outro começa em algum lugar” (Kittler 1999, 130, tradução da autora).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1927-1940) 2002. *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Buck-Morss, S. 1992. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*. October, Nº 62 (Autumn), 22-23.
- Castle, T. 1988. *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*. Critical Inquiry. Vol. 15, Nº 1 (Autumn), 26-61.
- Cohen, M. 1989. *Walter Benjamin's Phantasmagoria*. New German Critique. Nº 48 (Autumn), 87-107.
- Gunning, T. 2004. *Animated Pictures: Tales of the Cinema's Forgotten Future, After 100 Years of Film*. Em Schwartz V. & Przyblyski J. (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Huhtamo, E. 1997. *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd Towards an Archeology of the Media*, Leonardo, Vol. 30, Nº 3, 221-224.
- Huhtamo, E. 2000. *Ressuscitando o passado tecnológico: Uma introdução à arqueologia da «media art»*. Revista de Comunicação e Linguagens, Nº 28 (Outubro), 235-246.

¹⁰ Pois, tal como afirma Milner: “A fantasmagoria não é apenas a arte de fazer falar o fantasma. Pela complexa relação que estabelece entre ilusão e realidade, entre o desejo de ver ou de saber e as lacunas de um universo narrativo, onde perspectivas contraditórias se sobrepõem sem se ajustar, onde identificações tranquilizadoras cedem o seu lugar, a fantasmagoria toca nas próprias raízes do fantasma. Ela expressa evanescência e descentramento ao frustrar o olhar no próprio momento em que ele se enche, e constitui assim o meio por excelência desse vai-e-vem em torno dos limites, dessa interferência nas pistas e nos parâmetros de referência que levam o leitor a confrontar a sua própria verdade sob a forma de um enigma que não deve ter uma resposta” (Milner 1982, 259, tradução da autora).

- Kittler, F. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Kofman, S. 1999. *Camera Obscura: Of Ideology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Levie, F. 1990. *Étienne-Gaspard Robertson: la vie d'un fantasmagore*. Longueil (Québec): Le Préambule.
- Mannoni, L. 2003. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema*. São Paulo: SENAC.
- Marx, K. (1867-1894). *O Capital: Livro I, Vol 1, Cap. 1, Secção 4*.
- Milner, M. 1982. *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. Paris: PUF.
- Oursler, T. 2015. *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*. Zurich / Arles: LUMA Foundation / Parc des Ateliers, Julho-Setembro.
- Robertson, E.-G. 1831. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.-G. Robertson (2 Vol.)*. Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz.