



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2020)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*.

Londres: Palgrave Macmillan.

Diogo Ferreira 

Como Citar | How to cite:

Ferreira, D. (2020). Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan . Revista De Comunicação E Linguagens, (53), 275-280. <https://doi.org/10.34619/tfmx-zs08>

DOI: <https://doi.org/10.34619/tfmx-zs08>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2020)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*.

Londres: Palgrave Macmillan.

Diogo Ferreira 

Como Citar | How to cite:

Ferreira, D. (2020). Leeder, Murray. 2017. *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan . Revista De Comunicação E Linguagens, (53), 275-280. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1412>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Leeder, Murray. 2017. ***The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema.*** **Londres: Palgrave Macmillan.**

DIOGO FERREIRA

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas

diogocferreira97@gmail.com

Se, após um século de existência “institucional”, a fantasmagoria da imagem cinematográfica hoje surge como condição inalienável do próprio pensamento, é preciso todavia notar que nela permanece uma estranheza irredutível, algo que resiste a ser assimilado por qualquer essência ou natureza. O campo de composição do ser humano com o cinema (e as demais máquinas técnicas) não resolve heterogeneidades que, como sabemos, comportam sempre o risco da ruptura absoluta. Sem dúvida, algo impede o homem de se habituar inteiramente a estes espectros que nele habitam. Não será por acaso que o cinema inventa — não pára de inventar — os mais inesperados regressos à sua idade primitiva. De tempos a tempos estreia um filme capaz de descobrir em cada um de nós esse espectador animalesco, impressionável, que (alegadamente) terá fugido a sete pés do comboio dos Lumiére. Ora, a dimensão problemática da nossa relação com a imagem cinematográfica é reconstituída por esta experiência do terror enquanto choque, pura afecção que excede um esquema narrativo. Se, *para ter efeito*, o terror depende de uma interpenetração, uma continuidade intensiva entre o espectador e o filme, por outro lado, ele *terá como efeito* a produção do descontínuo, ou se quisermos, a des-ligaçāo na coexistência entre o humano e a máquina: somos levados a fechar os olhos, a sair da sala, a mudar de canal ou a fechar a página, para nos defendermos de um ser que, não estando vivo, ganha subitamente uma intolerável proximidade à vida. Somos, pois, constantemente confrontados com a potência *espectral* da imagem, a sua insubordinação face à ontologia e a rigorosas determinações do Ser.

Este problema, sabemo-lo, não é recente. Não pode sequer ser classificado como “moderno”, se atribuirmos a Platão um pensamento inaugural sobre as propriedades fantasmáticas do imagético. Porém, como muitos autores têm notado, ao longo das primeiras

décadas da história do cinema (na transição entre os séculos XIX e XX), a questão da espectralidade adquire uma nova pertinência, ao ser reconfigurada pela especificidade de um novo *medium*, que a irá reencenar obstinadamente. De repente, nos filmes, multipli-cam-se os fantasmas, as sombras e os duplos; há esqueletos que flutuam, objectos inanimados que sofrem mágicas deslocações, mulheres que se evaporam... A “infância” do cinema parece, assim, coincidir com uma disposição generalizada para o des controlo da imagem, que se mostra cada vez mais independente do que seria, no realismo fotográfico, a afirmação indicial (Dubois, 1998, p. 52), isto é, a prova da existência de um referente. Esta autonomia prefigura, curiosamente, o que virá a ser o total simulacro do digital, e a conveniência desta extração trans-histórica é apenas uma das razões pelas quais um certo discurso dos *film studies*, que identifica nos primórdios do *medium* um fascínio pela espectralidade, corre sempre o risco de a essencializar, de a tornar coextensiva com a “novidade” que constitui o próprio cinema. Pois bem, o que Murray Leeder pretende fazer em *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* (2017) é desfazer esta mistificação, mostrando até que ponto a invenção da arte cinematográfica respondeu a um contexto social, cultural e técnico que favorecia a curiosidade pelo sobrenatural. Longe de querer pensar o cinema como uma irrupção a-histórica, Leeder procura inseri-lo numa “linhagem de *media* que assombram e são assombrados” (p. 3), desvendando dessa forma uma cadeia de contingências, um conjunto de “condições que tornaram possíveis as associações sobrenaturais do cinema primitivo” (p. 10).

Esta análise desdobra-se em sete secções, das quais importa fornecer um brevíssimo resumo. Num primeiro momento (pp. 21-44), Leeder situa a discussão no metatexto dos recentes desenvolvimentos nos *film studies*, questionando alguns dos seus pressupostos. O autor começa por integrar as releituras “fantasmagóricas” do cinema no plano filosoficamente mais vasto de uma “viragem espectral”, encabeçada por Jacques Derrida com a sua obra *Espectros de Marx* (1999). Leeder faz uma síntese manifestamente insatisfatória do argumento derridiano (voltaremos a ele mais adiante), mas aqui interessa-lhe apenas sinalizar o que será talvez um *cliché* da produção académica contemporânea: a tentativa de superação de oposições metafísicas — a começar pelo par presença/ausência — através dos motivos do intersticial e do espectral. Esta abordagem de natureza mais abstracta pode, paradoxalmente, culminar na ontologização do próprio fantasma, o que explica, entre muitos vícios dos *film studies*, a apropriação insistente e enviesada de um texto de Máximo Gorki que data de 1896. Nele, o escritor russo recorda uma ida ao cinema, onde terá assistido a algumas curtas-metragens dos Lumiére, que lhe mostraram um cinzento “reino das sombras” povoado por “espíritos infernais”. Retomado por diversos investigadores, este relato algo pessimista parece ter a vantagem de inscrever o fantástico e o espectral na *génese* do cinema, contrabalançando a sua pretensão ao realismo. Ora, Leeder irá criticar justamente a imagem — latente a esta apropriação textual — de um campo de recepção primitivo “edénico e inocente, existindo num estado de graça, com os cineastas e os públicos mais próximos

da verdadeira natureza do cinema” (p. 35). Será, pois, necessário assinalar os conhecimentos e os hábitos que, já nesse momento supostamente original, determinavam as expectativas quer dos realizadores quer dos espectadores.

É isso que Leeder fará nos capítulos seguintes. Em “Light and Lies: Screen Practice and (Super-)Natural Magic” (pp. 45-66), o autor revisita uma sequência de dispositivos ópticos que antecedem o cinema — particularmente, a lanterna mágica e os espectáculos de projecção que dela derivam. Veremos que eles partilham não apenas uma predilecção por figuras sobrenaturais e aterradoras, como também uma contradição fundamental. É que, se por um lado, estes espectáculos reivindicam uma função pretensamente pedagógica (um projecto iluminista, o de “dar a ver” as ilusões aos espectadores para depois as desfazer), por outro, os seus autores cedem frequentemente à tentação de não desvendar o artefacto técnico que torna essas aparições espetrais possíveis. A este respeito, um caso paradigmático é o do cientista britânico John Henry Pepper (1821-1900) e a apresentação por ele conduzida, na véspera de Natal de 1862, de um novo aparelho de projecção, que fazia aparecer o fantasma na representação teatral de um conto de Dickens. Segundo Leeder, “ao testemunhar a reacção extática do público”, Pepper ter-se-á recusado a explicar o seu dispositivo — e assim, estreitava-se a ligação entre ciência e ilusionismo.

Esta é uma das secções do livro que teria talvez beneficiado de uma leitura mais compreensiva do ensaio derridiano referido de passagem no primeiro capítulo. Há uma dinâmica compulsiva na predisposição vitoriana para clarificar o sobrenatural e, inversamente, tornar mágico o que seria meramente científico; ela surge descrita por Derrida sob o conceito de *conjuração*: “conjurar também significa exorcizar (...). Sem excluir (...) o procedimento analítico e o raciocínio argumentativo, o exorcismo consiste em repetir no modo de um encantamento que o homem morto está verdadeiramente morto” (2006, p. 59). O proto-cinema mistificante de John Henry Pepper seria, nesse sentido, não um simples fracasso científico (por oportunismo do cientista-ilusionista), mas sim o derradeiro produto de um complexo epistemológico iluminista. Temos uma comunidade de homens da Razão que obsessivamente certifica o óbito do Outro (do irracional, do supersticioso), ignorando ou dissimulando a alteridade que nela mesma se instalou (o facto de a ciência moderna ter aberto, precisamente, possibilidades *mágicas* nos domínios do sensível).

George Albert Smith, célebre precursor do cinema britânico, é outra figura ambígua nesta narrativa histórica, algures entre o génio e a charlatanice. Leeder pretenderá mostrar como a vida deste homem “reflecte o entrelaçamento do cinema com o sobrenatural”, tanto a nível “pessoal” como “profissional” (p. 69). Nas páginas dedicadas a essa excursão biográfica (pp. 67-95), a carreira de cineasta surge como lógico ponto de chegada para o percurso extravagante de Smith. Primeiro o seu passado como hipnotista, e depois o seu envolvimento institucional na investigação (pseudo-)científica de fenómenos paranormais, parecem ter contribuído para o cultivo de uma sensibilidade “fantasmagórica”, que viria a caracterizar a sua produção cinematográfica. Observando

de perto algumas curtas-metragens de Smith, Leeder fala-nos de um cinema inovador com um alcance reflexivo, que faz pleno uso dos recursos do *medium* para “representar estados alterados de consciência e de realidade” (p. 82).

O capítulo V (pp. 97-134) analisará mais aprofundadamente alguns desses recursos técnicos, subsumindo-os numa “estética de co-inscrição” [*aesthetics of co-registration*], que de acordo com Leeder se define pela representação simultânea de diferentes temporalidades e espacialidades num só plano (p. 97), um efeito bastante recorrente no cinema primitivo (nomeadamente, nos filmes de George Albert Smith). Mais uma vez, procura-se inserir a arte cinematográfica numa série *genealógica* (aqui num sentido mais vulgar que “foucaultiano”), revelando as suas afinidades com práticas e técnicas ópticas que delimitam o ambiente cultural de uma “época”. Neste caso, Leeder elege a popularização da dupla exposição na fotografia (indispensável para a fabricação de imagens espetrais) e a descoberta dos raios-x como dois eventos esteticamente relevantes: ambos multiplicam “os níveis de informação” presentes no texto fotográfico. A técnica da dupla exposição foiposta ao serviço das primeiras figurações cinematográficas do fantasmagórico, simulando uma imanência entre o mundo dos mortos e o dos vivos; já os raios-x introduziram misturas tão ou mais espantosas, possibilitando a co-inscrição, num mesmo plano, de duas espacialidades — o corpo e o seu interior — e duas temporalidades — o indivíduo (a vida) e o esqueleto (a morte). A propósito da utilização destes últimos pelo cinema, Leeder toma como exemplo uma curta-metragem de George Albert Smith, *The X-Ray Fiend* (1897), que comprova mais uma vez a propensão do autor britânico para sintetizar criticamente a cultura visual do seu tempo.

Seguem-se dois capítulos que porventura abordam os objectos mais inesperados deste conjunto. O capítulo VI (pp. 135-172) observa no romantismo gótico uma erótica do esqueleto, e dela retira diversas consequências. Veremos que, de formas mais ou menos explícitas, esta será continuada pelo cinema primitivo, codificando a representação reificante do corpo da mulher. Se, no imaginário do século XIX, começa por haver uma estranha contiguidade entre o espectro e o esqueleto (p. 147), este último acabará por se autonomizar e adquirir uma substância corpórea, frequentemente sexualizada no feminino. A mulher vê-se desse modo submetida a uma estética da passividade que encontra na necrofilia o seu paroxismo. Aqui Leeder lembra o caso incontornável de *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), truque de magia (e de cinema) realizado por Méliès que, diante da câmara, faz desaparecer Jehanne D'Alcy, a sua assistente — e amante, como dita uma longa tradição na arte do ilusionismo (p. 135). O choque da curta dá-se quando, para surpresa (fingida) de Méliès, antes de Jehanne reaparecer, surge no seu lugar um esqueleto. Eis, enfim, a Ideia da mulher e, por extensão, do feminino: uma grande tela sobre a qual será projectada, histericamente, a inquietação metafísica desse tempo, a necessidade de redefinir o visível e o invisível, o vivo e morto, o corpóreo e o incorpóreo...

É uma dessas desestabilizações conceptuais que ocupa o capítulo VII (pp. 173-190): a substituição do “dentro” pelo “fora”. Mais especificamente, trata-se aí de um

feito há muito prometido pela ciência moderna, e repetidas vezes ficcionado através dos mais variados *media* (as referências de Leeder tanto incluem contos de terror como infames fraudes fotográficas): a possibilidade de exteriorizar o pensamento, isto é, de o apreender fisicamente. Não por acaso, esta promessa encontra a sua perfeita concretização nos dispositivos de projecção cinematográfica. Desta vez, a casa assombrada é a própria sala de cinema no seu devir-cérebro: há uma consciência filmica que a habita, e que nela se “desenrola”. Tal contágio dos fenómenos de projecção — os filmes no ecrã, as imagens na mente — não passará sem registo pelos primeiros pensadores do cinema. Note-se a exemplar síntese feita pelo psicólogo Hugo Münsterberg (1863-1916), que Leeder cita (p. 183): “[um filme] pode agir como a nossa imaginação age”. É, todavia, um certo *tipo* de acção, que retém qualidades fantasmáticas, e que extravasa os começos humildes da indústria cinematográfica. Por comprehensíveis restrições de tema e escala, o trabalho de Leeder é comedido nas suas invocações do presente; mas seria importante reconhecer que ainda hoje lidamos com — e somos assombrados por — dispositivos que mobilizam o pensamento reificado. É para esta realidade que Lev Manovich nos desperta em *The Language of New Media* (2001): “ao utilizador do computador é pedido que ele siga o trajecto mental do *designer* dos novos *media*” (p. 61). Como o cinema, também o *software* contém os seus fantasmas estruturais, cristalizando mapas de pensamento com os quais o utilizador deverá identificar-se de modo a efectuar uma interacção competente.

Em bom rigor, é na conclusão de *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* que Leeder actualiza, pelo menos de forma mais evidente, o objecto da sua investigação. Veremos que a relação do cinema com as práticas e os saberes ligados ao sobrenatural sofre uma reformulação na era digital, onde as narrativas históricas se vêem eclipsadas pelo perpétuo presente de um arquivo que esquece tanto quanto conserva. A título demonstrativo, Leeder apresenta-nos *Séances* (2016), um projecto *online* do cineasta canadiano Guy Maddin. Espécie de máquina combinatória de filmes “perdidos” (completados ou reinterpretados por Maddin), *Séances* não apenas atesta o infinito poder de descontextualização da Internet, como introduz nele uma temporalidade efémera (tão ou mais fantasmagórica que a imortalidade), ao programar a destruição destes vídeos após o seu visionamento. Com este último exemplo, Leeder parece sugerir que a derradeira assombração do cinema primitivo será a sua virtualidade, o peso dos milhares de filmes, guiões, nomes e rostos que não chegaram até nós, que de alguma forma se perderam para sempre. Assim, este livro é bem-sucedido no esclarecimento de uma aparente contradição. Ao mesmo tempo que recusa a absoluta “ruptura” do cinema, conectando-o a uma cultura de espectralidade historicamente situada, Leeder não perde de vista a relação de *descontinuidade* que este meio artístico mantém consigo mesmo — atravessa-o, pois, uma profunda ausência, uma amnésia constitutiva. Não podendo recuperar o irrecuperável, *The Modern Supernatural...* cumpre, no entanto, a difícil proeza de fotografar o invisível: os múltiplos fantasmas do cinema. Tantas vezes exorcizada da teoria filmica “oficial”,

esta família espectral de cientistas, hipnotistas, esqueletos, amantes e estranhos inventos, encontrou no livro de Leeder uma nova e bastante propícia residência.

Bibliografia

- Derrida, J. (2006). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Nova Iorque: Routledge.
- Dubois, P. (1998). *O acto fotográfico*. São Paulo: Papirus.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Nota biográfica

Diogo Ferreira é mestre e licenciado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Produziu uma dissertação intitulada *Teorias da Captura: o Sujeito, a Rede Social e o Projecto Político do Ciberespaço* (2020). Em 2018, foi orador na Conferência Internacional “Memória / Arquivo / Documento — Artes e Arquitectura”, onde apresentou o paper “Apichatpong Weerasethakul: Recordar o presente”. Em 2019, contribuiu para o número 51 da *Revista de Comunicação e Linguagens* com uma recensão à obra *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007* (2012), compilação de textos de Nick Land.

ORCID iD

[0000-0002-7998-2160](https://orcid.org/0000-0002-7998-2160)

CV

[AD19-8625-ABA](https://orcid.org/0000-0002-7998-2160)

Morada institucional

Avenida de Berna, 26-C / 1069-061
Lisboa, Portugal.

Received Received: 2020-05-20

Aceite Accepted: 2020-11-17

DOI <https://doi.org/10.34619/tfmx-zs08>