

## Rumo ao cinema espectral

Zoe Beloff<sup>1</sup>

Tradução: Héliida de Lima

**Resumo:** Em “Rumo ao cinema espectral” Zoe Beloff investiga a convergência entre tecnologias e os desejos do inconsciente humano. A autora apresenta algumas histórias de mulheres médiuns, suas relações com mídias de suas épocas e a forma como representavam seus pensamentos – muitas vezes oprimidos – através de tecnologias. Ao longo do texto, a autora oferece aos leitores exemplos de instalações multimídia realizadas por ela, com base nestas biografias e estranhas experiências femininas de outros tempos.

**Palavras-chave:** Mídia. Inconsciente. Instalação multimídia. Estranho. Tecnologia.

**Abstract:** This paper investigates the convergence of technologies with the desires of the human unconscious. The author presents some narratives of media and potentially expressive women as well as their connection with the media of their times and the way they represented thoughts – often oppressed – through technologies. Throughout the article, the author offers examples of her multimedia installations based on these biographies and strange female experiences of the past.

**Keywords:** Media. Unconscious. Multimedia installation. Uncanny. Technology.

Meu trabalho investiga um espaço onde a tecnologia se intercepta com o desejo inconsciente. Me inspiro em histórias de casos de médiuns e mulheres insanas de cem anos atrás. Suas aparições e alucinações abrem novas formas de conceituar a imagem em movimento.

Meu projeto é “frankensteiniano”. Desejo trazer essas mulheres de volta à vida, para evocá-las de modo que possam falar-nos de uma nova maneira. Quero destacar contradições em suas histórias, permitir espaço para diferentes estados mentais e diferentes formas de percepção de existir concomitantemente. Eu uso aparelhos que são desajeitados, frágeis e pesados. Suas ausências de interrupções e suas naturezas

---

<sup>1</sup> Zoe Beloff trabalha com uma ampla variedade de mídias incluindo filme, instalações e desenhos. Cada um de seus projetos visam conectar o passado com o presente, sendo possível assim iluminar caminhos futuros de outra maneira. Entre seus projetos pode-se destacar *The Coney Island Amateur Psychoanalytic Society and its Circle 1926-1972*, *The Days of the Commune*, *A World Redrawn: Eisenstein and Brecht in Hollywood*, e mais recentemente *Emotions Go to Work* seu trabalho tem sido apresentado e projetado em exposições internacionais, em locais como MOMA, The Whitney Museum, Site Santa Fe, The M HKA Museum in Antwerp, Centro Pompidou em Paris e Freud Dream Museum em São Petersburgo. Ela tem sido premiada e obteve bolsas de pesquisas de instituições como Graham Foundation, Guggenheim Foundation, Foundation for Contemporary Arts, The Radcliffe Institute at Harvard e da New York Foundation for the Arts. Atualmente é professora da Queens College no Departamento de Mídias e Artes.

híbridas são importantes em contraste ao cinema clássico, que faz com que o fluxo de imagens pareça natural e usual.

Eu acredito que, para haver um diálogo com o passado, é importante envolver-se com a mídia da época. Quero entender como as pessoas se retratavam. Assim, estou empenhada em revigorar, ou poderíamos dizer, reanimar tecnologias como as imagens estereoscópicas, e estudar quadro a quadro os movimentos que foram amplamente abandonados desde a invenção do cinematógrafo. Algumas vezes faço uso de aparelhos arcaicos, outras vezes de aparelhos novos e híbridos (analógicos/digitais). Trabalho com cinema, projeção estereoscópica ao vivo, cinema interativo em CD-ROM e instalação. Pretendo conectar o presente com o passado, criar novas linguagens visuais as quais a mídia moderna será, mais uma vez, envolvida com o *estranho*. Vou começar simplesmente com um resumo de meus recentes projetos e os acontecimentos que os inspiraram.

### **1. Terra das sombras ou luz do outro lado**

É um filme estereoscópico em preto e branco baseado na autobiografia de 1897 da médium Elizabeth d'Espérance, conhecida por sua habilidade de evocar espíritos com aparições de corpo inteiro. Elizabeth cresceu sozinha em uma velha casa na Inglaterra. Sua mãe era inválida e, seu pai, um capitão do mar. Parece surpreendente que ela tivesse amigos imaginários, “pessoas sombrias” com que mantivera companhia durante sua infância solitária? Chegando à adolescência, Elizabeth teve a experiência traumática de ser diagnosticada como louca, devido ao fato de que ela via pessoas que não estavam realmente lá.

No decorrer dos anos, seu envolvimento com o Espiritismo aumentou: desde divertidos jogos de salão até uma profunda crença de que o mundo que percebemos como real é meramente uma sombra do que está além.

### **2. A materialização ideoplástica de Eva C**

É uma instalação em preto e branco, estereoscópica, com sistema de som *surround*. Baseia-se em relatos de sessões espíritas com a médium francesa Eva C. Em 1904, um renomado cientista francês, Charles Richet, foi à Argel para investigá-la. Ele estava fascinado. No entanto, quando surgiu o rumor de que o cocheiro estava

brincando de fantasma, ela desapareceu. Alguns anos mais tarde ela ressurgiu em Paris, vivendo com a rica escultora e pesquisadora psíquica Juliette Bisson. As manifestações de Eva C. assumiam a forma de mãos ectoplasmáticas, que pareciam inconsistentes desenhos de faces humanas. Suas sessões altamente teatrais e às vezes eróticas maravilhavam sábios.



**Figura 1.** Imagem fixa de *As materialização ideoplástica de Eva C.* (Fonte: livro *Book of Imaginary Media*, p. 216)

Atualmente estou desenvolvendo *Encatadora Augustine*, uma performance com projeção de slide em 16mm, e som estéreo. Baseia-se em um caso histórico da iconografia fotográfica de salpêtrière, sobre uma jovem chamada de Augustine ... Louise ... X ... L ... e G. Aqui está o que sabemos. Aos treze anos de idade, foi mandada para a casa de Monsieur C. para aprender a cantar e a costurar. Ele a estuprou. Subsequentemente, ela descobriu que ele era amante de sua mãe. Aos quinze anos, foi admitida na Salpêtrière, diagnosticada com paralisia histérica. Seus médicos estavam deslumbrados por seus frequentes ataques histéricos, que pareciam extraordinariamente teatrais. Seu psiquiatra, Bourneville, a tinha fotografado extensivamente enquanto estava nos momentos de sua crise. Ele anotou seus pensamentos, seus sonhos, seus pesadelos. Augustine se tornou uma estrela, a Sarah Bernhardt do asilo, performando *ataque demoníaco* todos os anos, em festa beneficente para o hospital.

### **3. A máquina influenciável de senhorita Natalija A.**

É uma videoinstalação interativa, inspirado em um caso histórico de Victor Tausk, psicanalista e seguidor de Freud, em Viena. Em 1919, uma moça chamada Natalija A. foi ver Tausk, queixando-se de que um misterioso aparelho elétrico de

Berlim estava influenciando sua mente e corpo. A terapia não durou muito. Depois de três sessões ela estava convencida de que Tausk também havia caído sob o feitiço do "aparelho diabólico" e, assim, ele não era confiável. Natalija nunca retornou às sessões.

#### **4. Máquinas de reanimação**

A tecnologia da mídia não é neutra. A forma como a conceituamos influencia o significado do que vemos ou ouvimos. Os primeiros meios mecânicos, como o fonógrafo, foram considerados quase "estranhos". Não só a voz foi separada do corpo, como pela primeira vez era possível ouvir vozes dos mortos que haviam sido armazenadas em cilindros de cera. Era como se o fonógrafo pudesse trazê-los de volta à vida. Da mesma forma, um crítico do primeiro filme projetado publicamente em Paris no ano de 1895 apontou que quando as câmeras cinematográficas estivessem nas mãos de todos, elas poderiam capturar pessoas com movimento e som, e a "a morte deixaria de ser absoluta" (BURCH, 1990, p. 21).

Creio que essa mistura da reprodução mecânica com a ressurreição foi profundamente influenciada pela figura do médium espírita. Assim, estou interessada na sessão espírita especificamente como evento proto-cinematográfico, em que o meio parecia ser uma espécie de "projektor mental", um condutor quase mecânico através do qual as forças vindas "do outro lado" se revelavam. Por exemplo, quando o médium excomungava como um marinheiro bêbado, supunha-se que havia um marinheiro bêbado no "outro lado" que usava sua boca, como um microfone fantástico. O médium parecia evocar o falecido em um ato de projeção, não muito diferente do que as pessoas pagavam para ver no teatro, onde Hamlet poderia ser um ator ao vivo, entretanto o seu fantasma flutuando no palco era uma aparição.

#### **5. A sessão espírita como proto-cinema e pós-cinema**

Desde o início fiquei fascinada pelo título extraordinariamente cinematográfico da autobiografia de Elizabeth d'Esperance, "Terra da sombra ou A luz do outro lado",<sup>2</sup> e por suas descrições subjetivas da mediunidade: "... o meu cérebro se tornando uma galeria de sussurros, onde os pensamentos de outras pessoas decifram-se por si

---

<sup>2</sup> *Shadow Land ou Light from the Other Side* (1897).

só, em uma forma encarnada, e ressoam em objetos como se fossem vultos reais” (D’ESPÉRANCE, 1897, p. 272). No meu filme, represento a história dela em uma interação complexa entre evocação de espíritos, mediunidade e a origem do cinema. Eu relaciono esses fenômenos com o fascínio da era vitoriana em ver coisas que não estavam realmente lá.

Para mostrar como Elizabeth poderia ter representado seu mundo tendo visto coisas que não existiam, trabalhei com mídias com as quais ela teria se familiarizado. Eu usei *lantern slide* e figuras de um livro chamado *Spectropia* (Figura 2) para representar suas “pessoas sombrias” – os amigos imaginários que a acompanharam enquanto criança. *Spectropia* foi publicado em 1863 com o propósito de desmascarar o espiritismo, demonstrando que fantasmas eram simplesmente pós-visões (*afterimages*). “Uma coisa que esperamos, em certa medida, mais adiante, nas páginas seguintes, é a extinção da crença supersticiosa de que as aparições são espíritos reais, mostrando algumas das muitas maneiras pelas quais o olho pode ser enganado” (BROWN, 1863, s/p.) A ideia era olhar fixamente em uma imagem de um fantasma por um longo tempo e, depois de certo tempo, desviar o olhar para ver esta mesma imagem flutuando no espaço.



**Figura 2.** Fantasma de J. H. Brown. (Fonte: livros *Spectropia*, ou *Surprising Spectral Illusions: showing ghosts everywhere, and of any colour* de J. H. Brown)

Em seu livro “*O termômetro feminino: cultura do século dezoito e a invenção do estranho*”,<sup>3</sup> Terry Castle escreve que *Spectropia*, assim como muitas outras quinquilharias filosóficas vitorianas, oculta uma profunda confusão epistemológica. “A confusão derivou da noção ambígua de fantasma. O que significava ver um fantasma?

<sup>3</sup> *The Female Thermometer: eighteenth-century and the invention of the uncanny* (1995).

Os próprios fantasmas eram reais ou imaginários, dentro da mente ou fora dela? O poder subliminar dessas ilusões residia no fato de que elas induziam no espectador uma espécie de percepção irracional e enlouquecedora. Poderia se acreditar que os fantasmas eram pós-visões, presentes apenas nos olhos da mente, mas eram experimentados aqui, como entidades reais que existiam fora dos limites da psique. O efeito era perturbador, com o leitor vendo um verdadeiro fantasma!” (CASTLE, 1995, p. 154).

Minha questão é: esses dispositivos eram bastante contraditórios, ao passo que pretendiam desmascarar aparições quando incentivaram a vê-las. Isso foi certamente legítimo para o estereoscópio inventado por David Brewster, com a clara intenção de mostrar como o olho poderia ser enganado.<sup>4</sup> Os fantasmas estavam em toda parte na cultura popular.

Já que Elizabeth d'Espérance escreveu seu livro em 1897, fiz uso de figuras contemporâneas dos primeiros filmes de Edison, *Ella Lola a la Trilby* (1898) e *Bowery Waltz* (1897) (Figura 3 e 4), que deram suporte aos espíritos que Elizabeth materializou como um ser adulto. Os performers originais destes filmes foram fotografados contra um fundo preto. Não há senso de profundidade ou perspectiva. Assim, quando eles são sobrepostos no meu filme estereoscópico, eles parecem flutuar no espaço de forma semelhante às fotografias de fantasmas de Elizabeth.



**Figura 3.** “Y-Ay-Ali fotografado às 15h - 12 Fevereiro de 1897”. Fonte: espírito reproduzido no livro *Shadow Land or Light from the Other Side*, de Elizabeth d'Espérance, e a imagem fixa do filme *Ella Lola a la Trilby* de James H. White (1898)

<sup>4</sup> Jonathan Crary (1990, p. 13) discute como David Brewster, um calvinista escocês, desejava minar o poder da Igreja Católica, mostrando que eles usavam segredos ópticos e acústicos para manter as pessoas em estado de medo e temor. Ele acreditava que o estereoscópio demonstraria a facilidade com que o olho pode ser enganado. No entanto, seu dispositivo simplesmente transformou cada observador simultaneamente em mágico e iludido.



**Figura 4.** Fotografia de uma imagem fixa 3D. Fonte: Imagem fotografica que sobrepõe imagem fixa de *Shadow Land or Light from the Other Side*, de Elizabeth d'Espérance, e a imagem fixa do filme *Ella Lola a la Trilby* de James H. White 1898

Mesmo se eu tivesse acesso a todas as ferramentas digitais da *Industrial Light and Magic™*, eu não as teria usado. Preferi fazer todos os efeitos especiais para o meu filme na câmera. Eu simplesmente rebobinei o filme e fotografei uma imagem sobre a outra, da mesma maneira que o truque fotográfico foi realizado nos primórdios do cinema. Minhas superposições são grosseiras. As ilusões que eu criei são intencionalmente distantes da continuidade. Claro que isso está em sintonia com um tempo em que os profissionais fotógrafos de fantasmas precisavam recorrer às primárias técnicas da câmara obscura. Técnicas estas tão importantes quanto meus efeitos especiais, que dão ao espectador um espaço para contemplar justaposições metafóricas.



**Figura 5.** Fotografia de uma imagem fixa da cena 3D do filme *Shadow Land or Light from the Other Side*. Fonte: livro *Shadow Land or Light from the Other Side*, de Elizabeth d'Espérance

Por exemplo, meu filme *Shadow Land or Light from the Other Side* (Figura 5) inicia-se com Elizabeth ainda menina brincando com uma lanterna mágica. Conforme ela projeta, as figuras dos slides da lanterna parecem assumir uma vida própria. Estas figuras erguem-se como as “pessoas sombrias”, descritas em seu livro. Assim, esses

personagens funcionam tanto como projeções de slides reais da lanterna, quanto como os tais amigos imaginários. Uma interpretação não anula nem esclarece a outra. Por um instante, ambas as interpretações são igualmente válidas.

Eu decidi gravar o filme em 3D por duas razões. A primeira é formal. Para mim, *Shadow Land* abriu uma maneira completamente nova de pensar imagens em movimento em relação ao espaço.

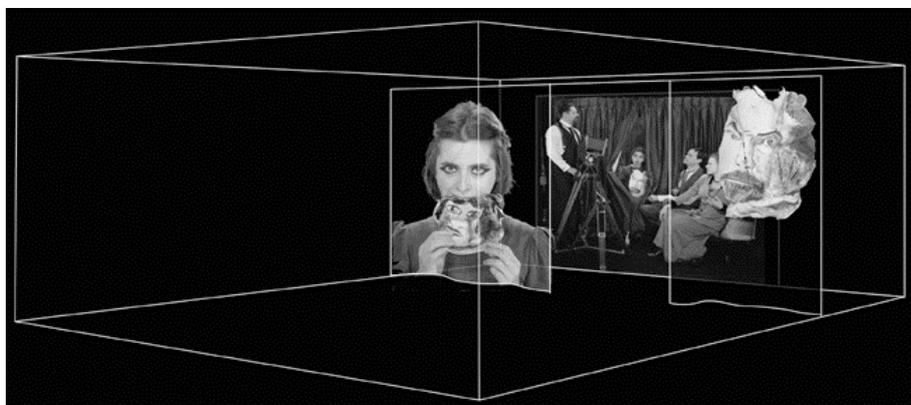
Desde o advento do cinema narrativo clássico, conceituamos a tela como uma janela que conduz para um outro mundo, que é autônomo e alheio ao público. Se alguém está para entrar neste mundo, deve fazê-lo imaginativamente, deixando o corpo para trás. No entanto, no século XIX, as imagens virtuais foram conceituadas de forma diferente. Um conceito-chave que une a fantasmagoria de gabinete, o show de fantasmas, o estereoscópio e o médium é que todos eles criaram imagens que pareciam coexistir com o observador no espaço tridimensional real.

Cem anos mais tarde há uma série de novas tecnologias atualmente em desenvolvimento, partindo de onde os vitorianos pararam. O *FogScreen* e o *Heliodisplay* projetam imagens virtuais no ar, no mesmo espaço de quem as visualiza. Estas são as nítidas versões corporativas das antigas fumaças e dos espelhos de fantasmagorias.

Eu usei a fotografia estéreo para criar a ilusão de que as figuras em *Shadow Land* pudessem atravessar para dentro de nosso mundo. Eu também queria usar o 3D para criar uma analogia formal com a suspensão da descrença, que possivelmente exerceu influência sobre as salas de sessão espírita. Os assistentes sabiam que os espíritos eram apenas um truque astuto, no entanto, acreditavam neles de qualquer maneira. De forma semelhante, o público assistindo *Shadow Land* está ciente do truque fotográfico, e portanto enxerga figuras flutuando no espaço que simplesmente não estão lá.

*Shadow Land*, com seu formato vertical e 3D delicado, possui uma certa qualidade de visão. Porém, ao final permanece apenas um filme que transporta o espectador para outro lugar. Eu senti que não havia avançado o suficiente para criar um ambiente semelhante à sessão espírita, no qual o espectador era capaz de comungar, de forma íntima, com os personagens virtuais. Foi este desejo que me levou

a fazer *As Materializações ideoplásticas de Eva C.* (Figura 6), dez cenas baseadas em relatos de sessões espíritas com a médium Eva C.



**Figura 6.** *As materializações ideoplásticas de EVA C.*: estrutura da projeção.  
(Fonte: livro *Book of Imaginary Media*, p. 219)

O projeto é planejado para uma pequena sala, não para um cinema. Tecnicamente é uma instalação de som distribuído, estereoscópico, de quatro canais. As projeções em 3D criam a ilusão de figuras em preto e branco, de tamanho natural, que parecem habitar uma continuação do espaço real, que foi filmado como teatro. Não há cortes nas cenas. O espectador vê os atores, corpo inteiro, do topo de suas cabeças até seus pés. Aos lados e na frente dos caracteres 3D são duas telas asas (telas) translúcidas em que as imagens relacionadas são projetadas. Estas telas criam uma camada de imagens no espaço e a estrutura semelhante a uma caixa traz à mente um diorama, que pode ser visto em um museu de cera ou em um museu de história natural.

## **6. Ciência como pequenos espetáculos (*side show*)**

O diorama científico ganhou popularidade com o trabalho de taxionomistas como Carl Akeley, que em 1908 foi contratado pelo Museu Americano de História Natural para fazer dioramas que pareciam incrivelmente realistas para os contemporâneos. O que ele realmente fez foi tentar fazer algo cultural parecer natural. Ele trouxe seus preconceitos burgueses para a natureza. Por exemplo, fez gorilas em conformidade com os ditames da família tradicional. Segundo Hillel Schwartz (1996), “o que Akeley perpetuou foi uma segunda natureza de animais reconstituídos em cenas de utopias sociais” (SCHWARTZ, 1996, p. 162). O diorama

transformou-se em uma estrutura formal que guardaria um mundo onde a ciência fusionou-se com o *sideshow*. Uma vez que a natureza fusionada com o *sideshow* ocorreu nas sessões espíritas de Eva C., o diagrama parecia uma referência importante para o projeto.

## 7. Fotografias como documentos de imaginação

A maneira mais significativa pela qual a ciência reivindicou a legitimidade do psicológico sobre o sobrenatural foi através da fotografia. Esta fusão de ciência, *sideshow* e preconceitos culturais é em parte mais evidente que nas fotografias que acompanharam as histórias de caso, sobre os quais eu baseei meus projetos. Por essa razão acho estas imagens imensamente inspiradoras.

Elizabeth d'Espérance realizou fotografias espirituais e as fez reproduzir em sua autobiografia. As sessões espíritas de Eva C. foram amplamente documentadas, muitas vezes com várias câmeras estéreos de Charles Richet, Baron von Schrenk Notzing e Juliette Bisson (Figura 7).<sup>5</sup> A histórica Augustine foi também imensamente fotografada por Paul Régnard, na Salpêtrière.<sup>6</sup>

Em cada caso, as fotografias foram consideradas sólidas evidências, no sentido que Albert Londe declarou na década de 1880 que “a placa fotográfica é a verdadeira retina do cientista” (LONDE apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 32). No entanto, quando olhamos para as imagens algo muito diferente se desenvolve diante de nossos olhos, e é isso que me fascina. Sob o disfarce do prestígio de que a câmera que não poderia mentir (como dizemos do disfarce da escuridão), o cientista abraçou a ficção e o médico encenou a doença como um drama.

## 8. Espécies exóticas

Algumas das manifestações mais bizarras são aquelas fotografadas pelo doutor Charles Richet, que tinha as credenciais científicas imaculáveis de um Prêmio Nobel em fisiologia. Ele viajou para a Argélia especificamente para investigar as sessões espíritas

<sup>5</sup> A maioria dessas fotografias está agora em um arquivo no *Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.*, em Freiburg, Alemanha. Muitas são reproduzidas no livro de Baron von Schrenk Notzing *Phenomena of Materialization: a contribution to the investigation of mediumistic teleplastics*, traduzido por E. E. Fournier d'Albe (London: Kegan Paul, 1920).

<sup>6</sup> Estas fotografias podem ser encontradas em *Bourneville and Régnard Iconographie Photographique de La Salpêtrière Volume II* (Paris: Bureaux du Progrès medical/Delahaye and Lecrosnier 1878) and *III* (Paris: Bureaux du Progrès medical/Delahaye and Lecrosnier 1879-1880).

de Eva C. Lá, aparentemente testemunhou um fantasma – conhecido pelo circuito como Bien Boa – flutuando acima do chão envolto em uma folha, coroado com um elmo e ostentando o que Richet descreveu como “uma hostil e grosseira barba falsa que cobria a boca e o queixo” (RICHET, 1923, P. 508) , assim como “A rainha egípcia”, uma jovem e bela mulher que aparentemente ria cordialmente e parecia muito entretida por um professor francês.

Estas imagens são disputadas apenas por ser fotografias de nus de Eva com um fantasma que poderia ser descrito, com mais precisão, como um ser feito de cartolina recortada usando um roupão de banho. Embora isto não tributasse nossa credulidade, o barão von Schrenk Notzing retocou tais fotos meticulosamente para remover todos os traços dos seios de Eva. Assim, em uma extraordinária torção de lógica, ele nos pede para aceitar a prova fotográfica de fantasmas em roupões de banho, mas não dos corpos de jovens damas.



**Figura 7.** Fotografia *flashlight* de Mme. Bisson (23 de fevereiro de 1913). Primeira fotografia de um fantasma inteiro, junto com o meio nu (*retouched*) de Baron von Schrenk Notzing, *Phenomena of Materialization: a contribution to the investigation of mediumistic teleplastics*. (© Zoe Beloff)

Essas imagens são justamente importantes por serem manifestações imagéticas – não como provas científicas de forças paranormais, mas sim como os desejos dos partícipes.<sup>7</sup> Nesses casos, elas são claramente uma personificação escandalosa das fantasias coloniais francesas, do oriente exótico, e do puritanismo vitoriano.

As sessões espirituais de Elizabeth d'Espérance e Eva C. foram realizadas em casa. Estavam longe de contextos solenes ou mórbidos. Para despertar os espíritos,

<sup>7</sup> Estes fantasmas são exatamente o que Gustave Geley (1920, p. 66), do *Institut Métapsychique International (IMI)* descreveu, quando afirma: “É a ideia que molda a matéria e lhe dá forma e atributos.” A única diferença é que a “ideia” pode ter necessitado de uma pequena ajuda prática ao longo do caminho.

cantavam melodias e tocavam música. Nessa atmosfera altamente saturada, tudo era possível. Os espíritos femininos que Elizabeth evocou deram licença para um *voyeurismo*, que foi além de qualquer coisa que teria sido aceitável na polida sociedade vitoriana. Alex Owen colocou bem em seu livro, *A sala escurecida*,<sup>8</sup> “O espectro, cujos pés descalços, braços e garganta davam a sugestão de uma nudez sedutora, lembrava estranhamente as cenas teatrais impertinentes que anunciavam a aparência pública do nu, e as visões estereoscópicas pornográficas que circulavam em Londres... Neste caso, no entanto, as cortinas fluidas, pré-requisito do guarda-roupa de um espírito feminino, obscureciam o final. A forma do espírito insinuava, provocava, mas ao fim não revelava nada” (OWEN, 1989, p. 227).

Eva C. foi fotografada despida por sua feminina “protetora” Juliette Bisson (Figura 8). Em uma exibição extravagantemente carnal de forças espirituais, o ectoplasma escorria de seus mamilos quando as duas mulheres realizaram uma sessão espiritual privada. Os talentos especiais de Eva lhe permitiram um espaço ou fissura para operar fora das regras sociais. Sugiuro, na minha instalação que seus amantes incluíam árabes e mulheres. Suas sessões eram exibições extravagantes, artísticas e sexuais.



**Figura 8.** Imagem fixa do filme *As materializações ideoplásticas de Eva C.* (© Zoe Beloff)

Estes eram dramas de aspiração e desejo, vivenciados fora dos lares, em um espaço onde as mulheres podiam tomar o centro do palco. Era um mundo que, mais tarde, de uma forma muito mais contida, seria projetado em filmes caseiros e no

<sup>8</sup> *The Darkened Room: women, power, and spiritualism in late nineteenth century England* (1989).

melodrama. O que é notável é que essa extraordinária energia sexual nunca foi observada. Como não se podia falar sobre, creio que era possível podia atuar.

Em última análise, além dos conceitos formais, o que me cativou sobre os médiuns materializadores foi a maneira como eles abriram um espaço onde o inconsciente poderia ser graficamente manifestado. Nas palavras de Owen, “um espírito talvez constituiu uma realidade indefinida, que era por definição não mensurável e inatingível; o “outro” tentador do inconsciente” (OWEN, 1989, p. 222).

## **9. Manifestações**

As histórias de Elizabeth, Eva e Augustine são extravagantes, em parte porque existiam antes do cinema e antes da psicanálise. Eu frequentemente questiono a causa do cinema ter deixado a materialização mediúnica fora do mercado, pois poderia satisfazer, de uma forma repetida e certamente mais rentável, os desejos de Eros e Thanatos.

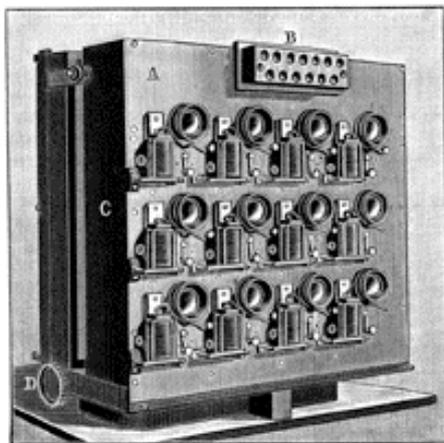
Da mesma forma, talvez a histórica Augustine poderia ser tão livre, tão teatral em seus monólogos delirantes, pois seu médico Bourneville não estava interpretando-os como Freud, como seria possível alguns anos mais tarde. Ele anotou suas palavras, mas não as ouviu. Para Bourneville, as palavras eram simplesmente eflúvios que derramaram do corpo de Augustine e eram para serem registradas da mesma maneira imparcial que media sua temperatura. Na verdade, Augustine foi capaz de representar sua transferência para seu médico, cujos primeiros nomes foram, enfim, “Désiré Magloire” de uma forma que só pode nos fazer enrubescer. Isso porque, algo não poderia ser falado e sim manifestado – ultrajantemente.

## **10. As mulheres como máquinas de movimento intermitente**

Em certos aspectos havia importantes afinidades entre as mulheres médiuns e históricas do final do século XIX. Eu descrevi como os médiuns em transe podem ser considerados como projetores estranhos. As históricas, na representação de seus momentos mais traumáticos, uma e outra vez, poderiam ser descritas como máquinas de movimento intermitente.

Eu me referi à jovem e bela Augustine como uma “estrela” histórica. No entanto, na verdade, a história do seu caso está longe de ser glamorosa. Havia longos períodos em que ela ficava seriamente perturbada, podendo ter quarenta ou cinquenta ataques todos os dias, onde seu corpo estava fora de controle, pulando, convulsionando, balançando de todas as formas. Se quisermos entender o cinema não apenas como uma tecnologia, mas também como uma espécie de aparelho mental, penso que é instrutivo pensar nessas mulheres como “corpos cinematográficos” vivos, especificamente em relação às máquinas fotográficas que as documentavam.

A função dos estudos de movimento por Marey e Muybridge no nascimento do cinema é bem conhecido. O que é menos conhecido é que Albert Londe trabalhou com dispositivos muito semelhantes na Salpêtrière – tanto com a câmera estérea quanto com uma câmera cronofotográfica (Figura 9) – que poderia pegar doze imagens em uma sucessão mais ou menos rápida.<sup>9</sup> No entanto, as suas anotações eram muito diferentes.



**Figura 9.** A câmera fotocronográfica Albert Londe.

Fonte: Photochronography in the medical sciences, Scientific American, dezembro 30, 1893, Albert Londe (© Zoe Beloff)

Enquanto Marey estava interessado em analisar o corpo como máquina, com o objetivo de fazê-lo funcionar de forma mais eficiente, os médicos da Salpêtrière desejavam documentar os estados psicológicos de seus pacientes para desvendar os segredos de suas mentes. Creio que, embora Marey possa ter dado luz

<sup>9</sup> Para uma descrição detalhada do aparelho fotocronográfico ver: Albert Londe, “Photochronography in the medical sciences.” Scientific American, December 30, p. 424.

involuntariamente à mecânica do cinema, os médicos e os pacientes da Salpêtrière também deram luz a um certo componente psicológico, que poderíamos chamar de “melodrama embrionário”. Penso na escola de La Salpêtrière como a outra metade da equação de Marey/Muybridge. Eles forneceram o impulso psíquico que viria a florescer nas obras de D.W. Griffith.<sup>10</sup>

## 11. Melodrama embrionário

Vejam os mais de perto o que estava realmente sendo registrado no asilo. Augustine recebeu éter e nitrato de amilo. Ela tinha visões e ouvia vozes. Ela alucinou. Ela se viu obrigada a repetir o estupro às mãos do amante de sua mãe, Monsieur C., umas tantas vezes. Ela não sabia onde seu corpo começava ou terminava. Ela não sabia quem ela era. Ela era a estupradora ou a vítima? Esse homem era seu médico ou seu amante? Tudo era instável. Ela tentou desempenhar todos os papéis. Ela era todos, e ninguém. Em um curto trecho de seu caso, no volume *Iconographie II*, eu cito tanto as observações do médico, quanto a fala de Augustine transcrita.

(2 de abril de 1878 - Inalações de éter.) Ela imediatamente começa a falar.

“Eu estou dizendo que esta noite eu não posso.” (Ela está agitada, ela olha ao redor, ela sorri.)

“Eu pensei que eu tinha inalado éter; é muito engraçado; eu me encontro em um mundo e depois em outro...”

“Eu não posso, isto é impossível e assim não; eu faço a coisa errada e então o Papa vai me repreender...” “E depois tenho o Sr. C. e depois que, seria bom para eu dizer a Madame...” “Ao Papa...”

“Mas o Sr. C. disse que ele iria me matar...”

“O que ele me mostrou, eu não sabia o que significava...”

“Ele abriu minhas pernas...”

“Eu não sabia que era uma besta que ia me ferir...” “E é um pecado...”

“Não, eu não o amo, mas você, eu amo...”<sup>11</sup>

## 12. Estados limiars de consciência

Uma pergunta: Augustine estava atuando para o seu médico, estava realmente falando de seu inconsciente ou ambos ao mesmo tempo? Realidade ou falsidade, é naturalmente uma questão feita repetidamente sobre médiuns. No entanto, eu não

<sup>10</sup> Uma das mais pungentes e belas representações de uma mulher da sanidade à loucura é de D.W. Griffith em *The Painted Lady*, 1912.

<sup>11</sup> Extraído do livro de Bourneville and Régnaud, *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, volume II (Paris: Bureaux du Progrès medical/Delahaye and Lecrosnier 1878), p. 161.

estou preocupado com [pares como] um/outra ou verdadeiro/falso, mas sim procurando uma forma de representação que possa abranger ambos/e uma representação em camadas onde diferentes ideias e estados de espírito possam existir ao mesmo tempo. Acho que isso é importante, talvez mais próximo de uma verdade psicológica do que nossa cultura científica reducionista está preparada para aceitar.



**Figura 10.** Cena 3D do filme *Shadow Land*. (© Zoe Beloff)

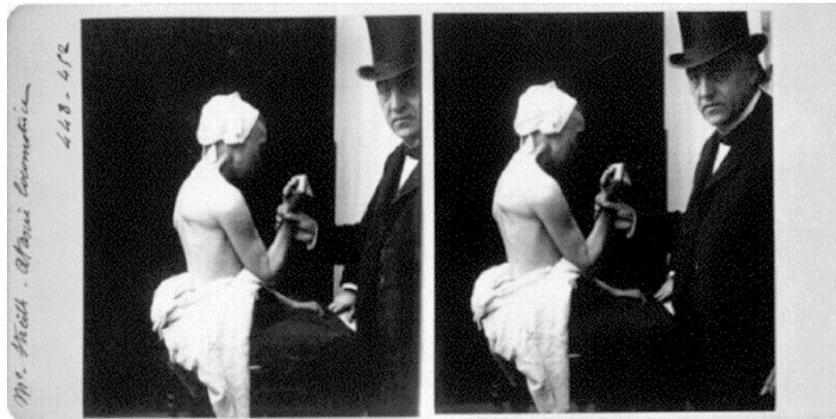
Em *Shadow Land* (Figura 10), Elizabeth conta sobre um momento estranho e aterrorizante, quando ela não conseguia dizer se realmente seria um espírito ou uma médium: "Sou eu a imagem branca ou sou eu quem está na cadeira? Certamente são meus lábios que estão sendo beijados. É um sentimento horrível, libertando assim minha identidade.... Pergunto-me em uma agonia de suspense e desorientação, quanto tempo haverá dois de nós, o que será ao fim?" (d'ESPÉRANCE, 1897, p. 346-347).

Tom Gunning (2003), em seu ensaio "Assombrando Imagens: fantasma, fotografia e o corpo moderno no espírito desencarnado",<sup>12</sup> discute como a crença do médium – o que nos parece agora uma mera fantasia de câmara obscura – não foi uma simples ingenuidade ou credulidade. Pelo contrário, foi o resultado de uma melancólica suspensão de descrença, agarrando-se a todas as probabilidades das fotografias espirituais como prova de uma vida além da morte. "Talvez os médiuns, percebendo que a aceitação universal científica de suas manifestações não seriam publicadas de imediato, expressaram um certo desespero nessas imagens, agarrando-se a um anseio não tão confortável diante de mundo cujas promessas de progresso se tornaram cada vez mais insensíveis" (GUNNING, 2003, p. 14). De uma forma muito mais moderada,

<sup>12</sup> *Haunting Images: ghost, photography and the modern body in the disembodied spirit*. Catálogo de exposição com curadoria de Alison Ferris.

essa mesma suspensão de descrença está em ação quando vamos ao cinema. Nós sabemos o que nós estamos vendo é ficção, entretanto, ainda podemos nos entregar às lágrimas.

Eu quero evocar as histórias destas mulheres de tal forma que as contradições real/imaginário coexistam de uma maneira intensificada, ao invés de serem determinadas ou amenizadas. É por isso que não basta simplesmente remontar a história de Augustine como um filme. Reproduzi-lo como um drama fantasioso seria construir uma representação perfeita de algo que de fato estava longe de ser o ideal. As fotografias originais muitas vezes reproduzidas, já a levam para o pitoresco, como fotografias de um frame (*filmstill*).



**Figura 11.** Estereograma (stereo view) de Charcot com uma paciente no palco.  
Fonte: <<http://webperso.easyconnect.fr/baillement/lettres/charcot-ataxie.html>>

Se eu sou fascinada por essas mulheres como atrizes, é porque elas borraram os limites do que chamamos de atuação. Eles levantam questões sobre a natureza da performance, de maneira que uma grande estrela como Sarah Bernhardt não o faria. Seus dramas também reforçam as estruturas de poder em torno da classe e do gênero. Os pesquisadores psíquicos e os médicos eram muito mais abastados e melhor educados do que os médiuns e pacientes mentais, que os tratavam com extraordinária condescendência. Elizabeth descreveu as indignidades de ser despida de sua pele por pesquisadores que acreditavam que ela carregava em sua pessoa uma forma de enganá-los. Eva foi examinada com “minúcia ginecológica” pelo barão von Schrenk Notzing, para ter certeza de que ela não escondia falsos fantasmas em sua vagina.

Na Salpêtrière, o renomado neurologista Jean-Martin Charcot (Figura 11), que exibiu Augustine no palco durante suas palestras, não mencionava a indução de sintomas dolorosos através da hipnose. Por vezes, desconfortavelmente, os sintomas retidos levaram dias para serem liberados.<sup>13</sup> Augustine foi literalmente mantida em cativeiro no hospital. Talvez faça sentido que, após inúmeras tentativas de escapar, ela tenha finalmente conseguido fugir do asilo disfarçada de homem.

### 13. Em demasiado

Ao invés de desconstruir, eu quero exagerar. As mulheres casos históricos me levam para esta direção. Augustine em sua atuação delirante, além dos episódios traumáticos de sua vida, era sempre “demais”. Ela se desnorteou, se perdeu, foi muito além, gritando, espumando pela boca. Ela se entregou com braços estendidos, crucificada. Durante esse período, ela só via em preto e branco. Seu mundo era sem um sentido fixo do tempo, visto que ela se lançou em diversos estados, em minutos, do escárnio para o medo, repetindo suas performances em um *loop* infinito. Eu quero evocar como era sentir ser Augustine, com todo o terror e confusão que isso implicava. Na verdade, eu quero reanimá-la, usando aparelhos fotográficos que não são tão diferentes daqueles de La Salpêtrière.

Vou criar, extremamente devagar, quadro a quadro, um estudo de movimento estereoscópico. O público verá slides em 3D de Augustine e seus médicos em um asilo abandonado do século XIX. Ao mesmo tempo, vou projetar um filme de 16 milímetros de Augustine no espaço virtual aberto por slides. Assim, o público irá vê-la simultaneamente em slides e filmes. Augustine aparecerá duplicada, literalmente “fora de si”, como uma figura fantasmagórica no filme que paira sobre seu eu tridimensional através de slides. Por um lado, ela é o corpo estranho movendo-se agitadamente, que os médicos examinam; por outro, ela é uma entidade livre flutuante, que fala, mas que os médicos não podem ouvir.

Desde a era do cinema mudo, numerosos filmes usam a superposição para mostrar as “almas” das pessoas que saem de seus corpos – *Vampyr* é um dos mais famosos.

---

<sup>13</sup> Bourneville conta sobre o incidente em que Charcot induziu uma contratura artificial da língua e da laringe por meio da hipnose. Esta contratura dolorosa permaneceu por cinco dias, apesar dos mais válidos esforços dos médicos que aplicaram ímãs, eletricidade, hipnose e éter na garota. Bourneville and Régner, *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, Volume II (Paris: Bureaux du Progrès medical/Delahaye and Lecrosnier 1878), p. 165.

Porém, no meu trabalho o uso de diferentes mídias cria uma separação muito maior: filmes e slides 3D, diferentes ordens de espaço e tempo – um fluido e bidimensional, o outro tridimensional e congelado. No meu trabalho, esse estranhamento, essa disjunção destaca as contradições e finalmente, as “histórias” irreconciliáveis que compõem o caso de Augustine. No começo estou horrorizada com seus ataques, seu sofrimento. Contudo, às vezes ela se mostra tão inteligente, seduzindo os médicos para que eles atendam suas ordens e chamadas noite e dia. Em outras épocas ela está tão sozinha, à mercê de suas experiências a sangue frio. Quero expressar todos esses cenários de uma só vez. Pretendo criar um espaço ambíguo entre consciência e inconsciência, movimento e êxtase, necrotério e cinema. Como sempre, no meu trabalho o espectador deve contemplar peças de um quebra-cabeça que não se encaixam tão completamente, visualmente e psicologicamente.

#### **14. Uma máquina que também é um corpo**

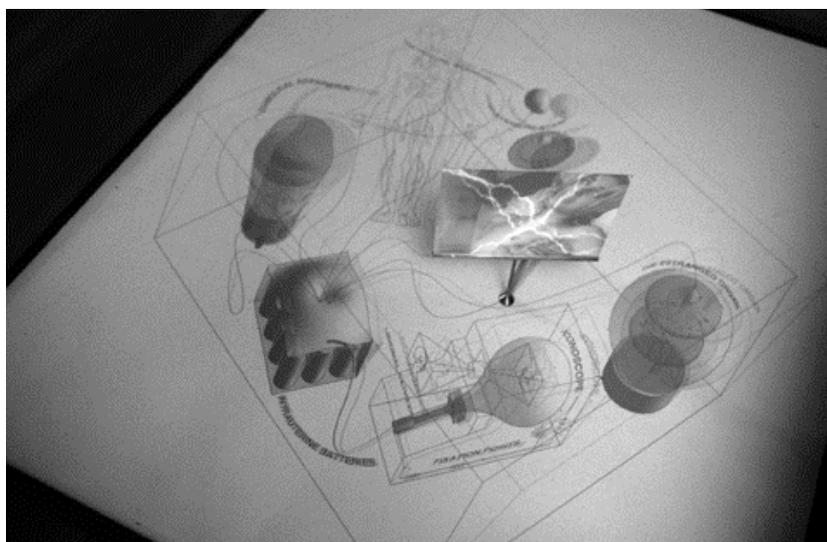
Em 1919 Natalija A., ex-aluna de filosofia em Viena, queixou-se ao psicanalista Victor Tausk de que um misterioso aparelho elétrico, em Berlim, que controlava seus pensamentos. Como mencionei brevemente, seu histórico também nasce da colisão de forças tanto psíquicas quanto tecnológicas.

Meu projeto *A máquina influenciável de senhorita Natalija A.* intenta materializar a descrição desta experiência de Natalija. Neste trabalho eu queria fazer conexões entre a experiência da alucinação, a transferência na psicanálise e o desenvolvimento de reais máquinas influenciáveis na forma de rádio e televisão, na Alemanha dos anos 30 – estendendo a definição de psicose a partir do indivíduo até a sociedade.

Inicialmente, fui inspirada por duas citações. A primeira do analista de Natalija, Victor Tausk (1919) de que “as máquinas produzidas pela criatividade do homem e criadas à imagem do homem, são projeções inconscientes das estruturas corporais do próprio homem” (TAUSK, 1919, p. 569). A segunda, do nazista responsável pela nascente indústria da televisão na Alemanha, Eugen Hadamovsky, que declarou em 1935: “agora, nesta hora, o radiofusão é chamada a cumprir a sua maior e mais sagrada missão, a implantar uma imagem do Führer indelevelmente em todos os corações

alemães” (HADAMOVSKY apud URRICHIO, 1989, p. 51). Eu imagino Natalija literalmente aceitando por completo esta afirmação.

Queria encontrar uma maneira de projetar suas alucinações solitárias e aterrorizantes. Ela descreveu uma máquina que também era um corpo, seus membros desenhados como um tronco em forma de caixão, cujas partes internas consistiam em baterias elétricas. Ela acreditava que ondas, raios e forças misteriosas que emanavam dessa máquina/corpo que a assustava com cheiros, sonhos, pensamentos e sentimentos repugnantes. Era um aparelho de tortura. Natalija acreditava que quando alguém a golpeava, ela sentia um golpe correspondente em seu corpo.

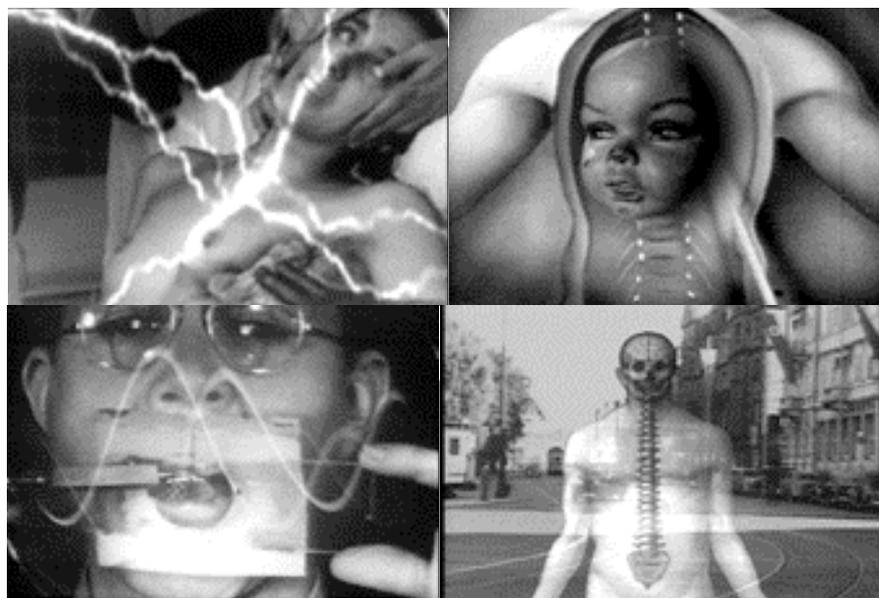


**Figura 12.** Close-up da máquina de influência de senhorita Natalija A. Instalação que mostra o diagrama 3D e a pequena tela com projeção. (Fonte: livro *Book of Imaginary Media*, p. 234)

Minha instalação (Figura 12 e 13) consiste em um grande diagrama estereoscópico, baseado na descrição de Natalija, e sua máquina influenciável, assim como os primeiros aparelhos de televisão. Dentro do diagrama está um pequeno painel no qual o vídeo é projetado. Quando o espectador (que usa óculos vermelhos/verdes) olha para baixo no diagrama, ele enxerga uma estrutura tridimensional real. Ele toca um ponto designado nesta máquina virtual com uma varinha e toda vez imagens em movimento aparecem na tela e o som ressoa do aparelho. O espectador remove a varinha e as projeções desaparecem. Diferentes pontos no diagrama disparam diferentes filmes.

A partir do momento em que o espectador coloca os óculos, ele enxerga coisas que outros na sala não podem ver, quase como se ele estivesse realmente alucinado.

Através da interação com o aparelho, ele se percebe envolvidos visceralmente, colocado na posição dos médicos/técnicos macabros (sempre homens) que Natalija pensava ser os que penetravam em sua mente.



**Figura 13.** Quatro imagens fixas de máquina de influência de senhorita Natalija A. (Fonte: <<http://www.zoebeloff.com/influencing/>>.)

Eu criei o vídeo-alucinação de Natalija através de fragmentos de filmes caseiros alemães dos anos 1920 e 1930, sutilmente alterados por fragmentos de filmes médicos e técnicos como “Extirpação de um teratoma mediointestinal: um filme de treinamento filmado na Divisão Cirúrgica do Wilhelminen Spital”,<sup>14</sup> em Viena e “Transmitindo imagens por telégrafo”,<sup>15</sup> de 1928. Eu incluí sons de “estações de números”, sons de ondas curtas, que acredita-se ser mensagens codificadas da *Intelligence*, gravações de interferência de rádio “Atmosférica” e “Geomagnética”, e canções populares alemãs da época.<sup>16</sup>

## 15. Híbridos fantásticos

Presas em um *loop* solitário de alucinação, Natalija imaginou sua máquina influenciável como uma aparente radiodifusão que controlava amigos, familiares,

<sup>14</sup> *Extirpation of a Mediastinal Teratoma*: a training film shot on the surgical division of the Wilhelminen spital. Este filme está na coleção da *National Library of Medicine in Bethesda Maryland*.

<sup>15</sup> *Transmitting Pictures by Wire*. Este filme está na coleção de *National Archives in Washington DC*.

<sup>16</sup> Para mais informações veja: <<http://www.ibmpcuq.co.uk/~irdial/conet.html>>.

pretendentes e seu até seu médico. Talvez Natalija não fosse mais que uma antena extraordinariamente sensível. Seu “aparato diabólico” era real e metafórico. Era, em parte, seu próprio “eu” de carne e sangue, em parte psicose e talvez também uma consciência da invasão de máquinas de influência real. Na verdade, todas as histórias de casos que eu exploro são construídas igualmente de tecnologia, corpos e psiques. São esses híbridos fantásticos que eu quero evocar e reanimar.

## Referências

BROWN, J. H. *Spectropia, or Surprising Spectral Illusions: showing ghosts everywhere, and of any colour*. London: Griffith & Faran, 1863.

BURCH, Noël. *Life to Those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.

CASTLE, Terry. *The Female Thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

d'ESPÉRANCE, Elizabeth. *Shadow Land: or, Light from the Other Side*. London: George Redway, 1897.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

GELEY, Gustave. *From the Unconscious to the Conscious*. Glasgow: Collins, 1920.

GUNNING, Tom. Haunting images: ghosts, photography and the modern body. In: *The Disembodied Spirit*. Maine: Bowdoin College, 2003, p. 8-19.

OWEN, Alex. *The Darkened Room: women, power, and spiritualism in late nineteenth-century England*. London: Virago. 1989.

REGNARD, Paul. *Iconographie photographique de La Salpêtrière*. Paris: Progrès Médical, 1880.

SCHWARTZ, Hillel. *The Culture of the Copy: striking likenesses, unreasonable facsimilies*. New York: Zone Books, 1996.

TAUSK, Victor. *The Influencing Machine in Incorporations*. New York: Zone, 1922).

URRICHIO, William. rituals of reception, patterns of neglect nazi television and its postwar representation. *Wide Angle-A Quarterly Journal of Film History Theory Criticism & Pactice* vol. 10 no. 4, 1989, p. 48-66.