

O ASSOMBRO CONTRA-MODERNO: REALISMO, MEMÓRIA E OS FANTASMAS DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Counter-modern haunting: realism, memory and the ghosts of contemporary cinema

El asombro contra-moderno: realismo, memoria y los fantasmas del cine contemporáneo

Benjamin Figueredo¹
Pablo Gonçalo²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v2i36.16571

Resumo: Este artigo busca investigar de que forma as tendências cinematográficas contemporâneas do realismo fantasmagórico e do realismo espectral atualizam a representação dos fantasmas para dar conta de violências sistêmicas e traumas coletivos em seus respectivos territórios. Para tanto, nos inserimos no contexto teórico da virada espectral derridiana para abordar as principais contribuições do pensamento espectral e do cinema contemporâneo em abordagens mais complexas da memória social.

Palavras-chave: Fantasmas. Realismo fantasmagórico. Realismo espectral. Romance Gótico. Espectrologia.

Abstract: This article seeks to investigate how the contemporary film trends of phantasmagoric realism and spectral realism update the representation of ghosts to account for systemic violence and collective traumas in their respective territories. To this end, we insert ourselves into the theoretical context of the Derridean spectral turn to address the main contributions of spectral thought and contemporary cinema in more complex approaches to social memory.

Keywords: Ghosts. Phantasmagoric realism. Spectral realism. Gothic novel. Hauntology.

Resumen: Este artículo busca investigar de qué forma las tendencias cinematográficas contemporâneas del realismo fantasmagórico y del realismo espectral actualizan la representación de los fantasmas para dar cuenta de violencias sistêmicas y traumas colectivos en sus respectivos territorios. Para eso, nos insertamos en el contexto teórico del giro espectral derridiano para abordar las principales contribuciones del pensamiento espectral y del cine contemporâneo en enfoques más complejos de la memoria social.

Palabras-clave: Fantasmas. Realismo fantasmagórico. Realismo espectral. Novela gótica. Espectrología.

¹ Mestre; Universidade de Brasília, Brasília - DF, Brasil. benfigueredo91@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0002-5707-4863>

² Doutor; Universidade de Brasília, Brasília - DF, Brasil. pablogoncalo@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-3745-161X>

*En el sur, pensamos al interior de una fosa común, al interior de una pila de asesinados,
junto a pueblos que resisten las formas actuales de colonización.*

*Es con sus supervivencias que estamos llamados a la tarea
de inventar e instaurar una república espectral entre vivos y muertos.*

(Santiago Arcila)

O século XXI é (e será) a era dos espectros³. A partir da publicação, em 1993, do livro *Espectros de Marx*, obra do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, o espectro entrou de forma transformadora no léxico da filosofia e do pensamento crítico contemporâneo. No texto, Derrida emprega a metáfora conceitual do assombro, dos fantasmas e dos espectros para responder ao espírito triunfalista que reinava no imaginário ocidental após a queda do muro de Berlim, quando chegou a ser declarada a morte do marxismo enquanto horizonte político possível. Para Francis Fukuyama e os ideólogos da ordem neoliberal, era o fim da História. No entanto, se havia, de fato, um cadáver do marxismo, Derrida nos mostrava agora que era preciso olhar para o seu espectro. Conversar com ele.

A partir daí, o filósofo desenvolve a *espectrologia*⁴, um conceito que se debruça sobre a ideia de que elementos do passado podem persistir e retornar para ‘assombrar’ os vivos. Ausências, rastros e memórias que operam como fantasmas. No caso dos *Espectros de Marx* e do debate sobre o fim da União Soviética e a morte do comunismo, Derrida está interessado nas formas como o próprio

³ Parte deste artigo foi apresentada no simpósio *Cinema espectral e paisagens contestadas*, realizado em abril de 2025 na Universidade de São Paulo (USP), e é proveniente de uma dissertação de mestrado da Universidade de Brasília (UnB).

⁴ Do original francês *hantologie*, que mistura os termos *hante* (assombro) e *ontologie*. *Hantologie*, ou *Hauntology*, do inglês, também costuma ser traduzido como assombrologia, fantologia ou rondologia, referente àquilo que ronda.

marxismo passa a assombrar as imaginações políticas e filosóficas, como um eterno porvir. “Um espectro ronda a Europa”, já dizia a célebre frase que introduz o Manifesto do Partido Comunista. Mas a retórica do assombro e a espectrologia, enquanto metáforas conceituais poderosas, produziram ecos e reverberações que foram além das ruínas do muro de Berlim e se tornaram catalisadoras de mudanças verdadeiramente tectônicas no pensamento crítico dos últimos 30 anos.

Surge, então, o que Maria del Pilar Blanco e Esther Peeren denominam *virada espectral*: uma nova perspectiva que passou a mobilizar a noção de espectro enquanto estrutura crítica e gerou grandes transformações nas humanidades, nas ciências sociais e nas artes. Com a influência de Derrida e a virada espectral, “o fantasma deixa de ser visto com obscurantismo e se torna, ao invés disso, uma figura de esclarecimento, com uma potência especificamente política e ética” (Blanco & Peeren, 2013, p. 7)⁵. Há uma reabilitação do espectro, que passa a ser uma ferramenta teórica com propósitos críticos disruptivos para pensar questões referentes à memória, capazes de

[...] revisitar o passado e reconhecer aqueles que foram fisicamente e simbolicamente banidos da história oficial [...] A posição liminal do espectro entre a vida e a morte, presença e ausência, materialidade e imaterialidade; a disrupção que ele produz das coordenadas espaço temporais da modernidade; e a demanda por justiça que ele traz consigo, transformaram o fantasma em uma das metáforas conceituais mais produtivas da última década do século XX (Martínez, 2020, p. 15)⁶

Em 1983, ou seja, dez anos antes da publicação de *Espectros de Marx*, o cineasta britânico Ken McMullen dirige o filme independente *Ghost Dance*, que utiliza uma linguagem experimental e

⁵ *The ghost ceases to be seen as obscurantist and becomes, instead, a figure of clarification with a specifically ethical and political potential.*

⁶ [...] *revisit the past and recognize those who have been physically and symbolically banished from it in its transition into official history. [...] The liminal position of the specter with regard to life and death, presence and absence, materiality and immateriality; the disruption of the spatiotemporal coordinates of modernity it produces; and the demand for justice it brings along, turned the ghostly into one of the most productive conceptual metaphors of the last decade of the twentieth century.*

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

Mas levantamos as questões: qual é o tipo de fantasma que costuma ser hegemonicamente representado no cinema? De onde ele vem? Para onde pode ir? A partir de uma perspectiva historiográfica da literatura, das mídias ópticas e do cinema, buscamos investigar as continuidades e rupturas perceptíveis na representação cultural dos fantasmas e os diferentes significados cosmopolíticos que estas representações evocam. Entre as hipóteses que buscamos testar, está a de que certas tendências do cinema contemporâneo fazem emergir aparições que não são apresentadas com o peso da morte, do macabro, da vingança, da farsa ou da culpa, elementos comumente encontrados nos fantasmas da tradição europeia, notadamente influenciada pelo romance gótico, mas

articulam os elementos espectrais de modo a trazer à tona diferentes históricos de violência, traumas coletivos e memórias sociais reprimidas.

Para tal, nos fundamentamos nas contribuições de diferentes pensadoras e pensadores que abordaram os movimentos técnicos, culturais e políticos que mobilizaram, ao longo dos séculos, os ventos da cultura fantasmagórica. Nossa investigação se insere no contexto da virada espectral e parte do esboço de um triângulo, uma hipótese que busca entender os caminhos da fantasmagoria a partir de três principais eixos: em primeiro lugar, o romance gótico europeu, desenvolvido a partir do século XVIII e fonte primeira do imaginário fantasmagórico como o conhecemos na indústria cultural hegemônica. Em seguida, temos o realismo fantasmagórico, mapeado principalmente no Sudeste Asiático, e o realismo espectral, estudado inicialmente na Colômbia, ambas tendências atuais que parecem dar novo fôlego à iconografia e a ontologia do fantasma, ao mesmo tempo que rompem e reformulam algumas tradições da aparição gótica. Mas que tradições seriam essas?

Derrida não foi, nem de longe, o primeiro a aproximar a imagem cinematográfica ao espectral. Como já demonstrado por figuras como Rosalind Krauss, Stefan Andriopoulos e Susan Owens, as relações entre as tecnologias ópticas e os fantasmas são comuns desde alguns de seus primeiros usos, quando, ainda com a câmara escura e a lanterna mágica, por exemplo, os espetáculos de *phantasmagoria* se transformaram em verdadeiros fenômenos culturais nos grandes centros urbanos da Europa, como Paris, Londres e Berlim (Andriopoulos, 2014). Com o desenvolvimento e a disseminação da fotografia, o mesmo se deu. Rapidamente a imagem fotográfica foi associada às aparições espectrais, inclusive com a popularização das chamadas *fotografias de espírito* (Figura 1 e Figura 2), uma técnica que envolvia a superexposição de uma figura translúcida sobre um retrato e talvez tenha surgido por

acidente nos laboratórios de revelação do século XIX (Owens, 2019). Na França, a massificação deste tipo de imagem se dava poucos anos após a publicação do célebre *Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, pseudônimo de Hyppolite Leon Denizard Rivail, que engrossava o caldo da cultural espectral no *zeitgeist* moderno. Neste contexto, a fotografia chegou a ser um importante catalisador para a disseminação do espiritismo na França (Krauss, 2010).



Figura 1 e Figura 2 - À esquerda, um retrato de William Mumler. À direita, uma série de fotos do britânico John Beattie. Mumler e Beattie foram dois dos mais populares ‘fotógrafos de espíritos’ no século XIX.

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

Mas não foram apenas as convenções do horror que foram decididamente transformadas pelo romance gótico. Além dele, todo o imaginário da aparição fantasmagórica, este próprio tomado como sinônimo de horror, choque, espanto e do macabro, também foi transformado pelo gênero oitocentista. A iconografia e as formas de representação da fantasmagoria inaugurada pelo gótico determinaram as práticas de representação fantasmagórica em todos os séculos que se seguiram. Tendo como marco *O Castelo de Otranto*, o fantasma gótico se tornou hegemônico na cultura moderna, e no cinema não é diferente. “Walpole criou uma nova e intensa forma de enxergar o mundo — algo que teve consequências duradouras na maneira como os fantasmas têm sido concebidos desde então” (Owens,

2019, p. 126)⁷. É de lá, do romance gótico do XVIII, que começam a surgir os elementos gramaticais tão comumente associados à aparição moderna, como trovões, relâmpagos, chuva, freiras, rituais de invocação (e exorcismo, afinal, o fantasma gótico é um inimigo a ser vencido), fumaça, lençóis brancos, cemitérios, castelos e casarões antigos.

Com isto em mente, voltemos à espectrologia e aos fantasmas no cinema. Além da aproximação entre o fantasma e a imagem cinematográfica, outra coisa chama atenção na fala de Derrida: a “batalha de fantasmas”. Em uma entrevista concedida em 2006, posteriormente à morte de Derrida e também filmada pelo cineasta Ken McMullen, o filósofo Bernard Stiegler retoma esta noção da guerra dos espectros, desta vez com um peso mais direto sobre o termo guerra:

O futuro passa pela guerra dos fantasmas. [...] Nas sociedades tribais, nas sociedades tradicionais, isso que Derrida chama de fantasma, nós chamamos de espírito. São os mortos, é o retorno dos mortos. As sociedades tradicionais, anteriores à sociedade monoteísta, são sociedades onde os mortos vivem entre os vivos, assombrando os vivos. É o que Derrida chama de *hantologie*. Hoje, eu acredito que a *hantologie* está em curso de entrar em uma nova era. Quero dizer com isso que uma guerra está se abrindo: uma guerra dos fantasmas, uma guerra dos espíritos, uma guerra das imagens. Uma guerra da cinematografia, dentro da cinematografia. [...] Nesta guerra, a questão é o futuro da libido. (Stiegler, 2006)⁸

Em *Espectros de Marx*, Derrida escreve que “o porvir não pode ser senão dos fantasmas. Assim como o passado” (1994, p. 57). Em 2006, talvez já nos primeiros anos da virada espectral, Stiegler

⁷ Walpole invented a new, highly charged way of looking at the world — one that has had consequences for the way in which ghosts have been thought about ever since.

⁸ L'avenir passe par la guerre des fantômes. [...] Parce que dans les sociétés tribales, dans les sociétés traditionnelles, ce que Jacques appelle le fantôme, on appelle ça un esprit. Ce sont les morts, c'est le retour des morts. Toutes les sociétés traditionnelles avant les sociétés monothéistes sont des sociétés où les morts vivent parmi les vivants, disons hantent les vivants, ce que Jacques Derrida appelait une hantologie. Aujourd'hui, cette hantologie, je crois, est en train d'entrer dans une nouvelle époque. Je veux dire par là qu' une guerre est en train de s'ouvrir. Une guerre des fantômes, une guerre des esprits, une guerre des images, une guerre de la cinématographie, dans la cinématographie. [...] Dans laquelle la question est l'avenir de la libido.

reforça esta ideia, mas com um modulador: o futuro será dos fantasmas, mas ele passa por uma guerra espectral. Ao citar as diferenças entre o Espírito ocidental e os fantasmas das chamadas “sociedades tradicionais”, Stiegler talvez dê o prenúncio de que esta guerra dos fantasmas, das imagens, pode ser interpretada como mais uma instância da disputa ontológica (ou *hauntológica*) entre ocidente e não-ocidente, entre modernidade e anti-modernidade, entre colonização e contra-colonização. E ele profetiza: será uma guerra da cinematografia, *dentro* da cinematografia. Aqui, finalmente, chegamos às tendências estéticas e práticas narrativas que serão centrais para a compreensão do cinema espectralógico contemporâneo focado por este texto e que parecem, em várias instâncias, tomar parte nesta guerra. Trata-se do realismo fantasmagórico e do realismo espectral.

Realismo fantasmagórico

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

À primeira vista, o termo realismo fantasmagórico pode parecer um oxímoro, ou até uma contradição. Em linhas gerais, os filmes localizados nesta tendência mesclam a estética fílmica do

realismo a elementos formais e narrativos que estabelecem uma relação íntima com cosmologias, religiões e sistemas de crenças não ocidentais, como o budismo theravada e o animismo. São filmes que admitem a presença diegética de espectros, espíritos, divindades, monstros e criaturas míticas, disjunções temporais (“*The time is out of joint*”), sonhos premonitórios entre outras manifestações espectrais. Na interpretação de Mello (2015), essa fusão dos recursos formais do realismo a fenômenos tidos como sobrenaturais é articulada pelo realismo fantasmagórico em resposta às imposições do presente e como forma de dar conta dos ecos de um passado traumático, bem como para mobilizar os mortos e os espectros banidos da história oficial e retrabalhar as injustiças e violências da expansão e exploração moderna.

As obras do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, em especial o curta-metragem *Cartas para Tio Boonmee* (2009) e os longas *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010), *Cemitério do Esplendor* (2015) e *Memória* (2021) são o principal foco da investigação acerca do realismo fantasmagórico apichatpongiano na pesquisa de mestrado de onde este artigo deriva. Aqui, no entanto, voltaremos nossos olhos sobretudo para a ponte entre Tailândia e Colômbia estabelecida por *Memória*, nono longa metragem de Apichatpong, que rendeu ao cineasta o Prêmio do Júri no Festival de Cannes em 2021. A obra é particularmente importante para nossa investigação, pois traça uma conexão riquíssima entre o cinema do leste asiático e da América Latina, uma fricção que abre novas possibilidades para o debate da espectrologia no cinema contemporâneo e será aprofundada mais adiante a partir da introdução do realismo espectral, sistematizado pela pesquisadora colombiana Juliana Martínez.

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

A partir daí, Mello se sustenta no realismo fantasmagórico para aprofundar a investigação acerca das possíveis conexões entre o Sudeste Asiático e a América Latina, bem como do modo através do qual essa tendência cinematográfica mobiliza cosmologias não ocidentais para tratar de temas como violência, conflitos políticos, degradação ambiental e trauma nos dois continentes. É justamente este movimento que buscamos compreender e diversificar, adicionando à leitura de Mello acerca do realismo fantasmagórico uma fricção com o realismo espectral, observado por Juliana Martínez. Neste texto, não nos deteremos de maneira aprofundada à análise de Mello sobre *Memória*. O que nos interessa, agora, é a análise comparativa feita por ela. É o vínculo, a *ponte* que ela enxerga na obra de Apichatpong entre Sudeste Asiático e América do Sul. Acima de tudo, o que nos interessa é perceber o papel central que as metáforas conceituais e a estética da assombração e do fantasmagórico ocupam nesta ponte,

operando como colunas de sustentação. Não parece se tratar apenas de encontrar semelhanças históricas, geográficas e políticas entre os dois continentes (apesar de que essas também estão lá), mas de entender, a partir do cinema, o lugar do assombro que conecta as realidades e os traumas do Sudeste Asiático e da América do Sul, bem como as possibilidades políticas e críticas da invocação destes fantasmas.

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

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

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

No caso de *Memória*, como já vimos ser típico do realismo fantasmagórico, o assombro está intimamente conectado à história e às violências que se deram sobre (e sob) o solo colombiano. A

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

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

Ainda em Bogotá, um túnel está sendo escavado para abrir espaço para uma rodovia. Durante a obra, fósseis são acidentalmente descobertos e posteriormente recuperados por arqueólogos. Como observa Cecília Mello, “o tropo de fósseis, escavações e arqueologia adensa a temporalidade complexa de uma terra perfurada por buracos e capaz de produzir estrondos” (2024, p. 198). Não é a primeira vez que Apichatpong aborda o tema da escavação e da terra revirada para abordar a reemersão de elementos de um passado oculto: algo parecido também acontece em *Cemitério do esplendor* (2015), quando máquinas de escavação abrem buracos no solo do hospital onde a trama se desenrola, um

terreno que, no passado longínquo, abrigava um grande e opulento palácio, bem como um cemitério de reis e rainhas.

Aqui, não podemos deixar de mencionar a contribuição de Santiago Arcila, pensador colombiano que também volta seus esforços para a investigação do espectral e sua relação com a memória e a violência na América Latina. Entre os conceitos desenvolvidos por Arcila, está o de ‘geologia espectral’. A partir da devastação e das milhões de mortes provocadas pelo Capitalismo Gore no Sul Global (Valencia, 2010) , o pensador colombiano traz à tona a imagem da vala comum clandestina conhecida como *la escombrera*, uma antiga área de mineração em Medellín que, com a intensificação da guerra do narcotráfico, passou a ser usado por grupos paramilitares e criminosos para desaparecer milhares de vítimas durante os anos mais violentos do conflito armado. Daí, Arcila faz uma associação entre a mina escavada e a vala comum; a exploração econômica e a necropolítica que a acompanha: a história de exploração e violência no Sul Global condensada na geologia de Medellín.

Enquanto o capitalismo gore se desenvolve , amplia-se o campo de individuação espectral e, com ele, a atmosfera de pesadelo. No Sul, vivemos entre espectros; nossa vida psíquica e coletiva se articula dentro dessa atmosfera. [...] Corpos desmembrados lançados ao mar, aos rios, enterrados em valas comuns. Um território perfurado para ocultar cadáveres e gerar terror. Esse uso concreto da terra, do mar e dos rios — essa reterritorialização técnica que transforma a geografia em uma espécie de buraco negro do esquecimento — é o que nos chama a atenção, pois revela a existência de um grande *thanatopos* ou espaço de coexistência dos mortos (Sloterdijk, 2004), que atravessa as fronteiras nacionais e capas geológicas.[...] Chegamos a imaginar uma camada tectônica formada pela conexão planetária das fossas comuns e dos assassinatos sistemáticos dos condenados da Terra ao longo da história. Trata-se de uma placa tectônica cujas raízes mergulham nas valas de diversos países e se amplificam, irradiando uma esfera espectral imanente ao planeta. (Espectrosfera?). (Arcila, 2024, p. 167)⁹

⁹ *Mientras se desenvuelve el capitalismo gore, se amplía el campo de individuación espectral y por tanto la atmósfera de pesadilla. En el Sur vivimos entre espectros, nuestra vida psíquica y colectiva se articula al interior de esta atmósfera. [...] Cuerpos desmembrados arrojados al mar, a los ríos, enterrados en*

No mesmo artigo em que traz à tona os conceitos de geologia espectral, *thanatotopos* e de tectônica espectral da Terra, Arcila cita *Memória*, de Weerasethakul, com especial olhar para o aspecto topográfico da espectralidade e pela “sensibilidade paleontológica” do filme. Para o autor, estas são características reforçadas pelo tema da escavação, pela presença do ruído que vem das profundezas das camadas geológicas terrestres e assombra os sonhos de Jessica, pela proeminência de “ruínas e paisagens que nos transportam a outros tempos” (2024, p. 164). Na perspectiva analítica de Arcila, o cinema de Weerasethakul é um que está preocupado em sentir as transformações e os movimentos progressivos das forças invisíveis da Terra, e que, ao fazê-lo, revela a qualidade virulenta de uma terra “em transe”. Neste sentido, para o pensador, a protagonista de *Memória* opera como um “sismógrafo que detecta, conserva e acumula as sutis mudanças invisíveis das ondas de uma matéria-memória que [...] constitui o espaço espectral de uma geologia em ebulição” (2020, p. 168). Um sismógrafo na terra da mineração, cadáveres enterrados clandestinamente e dos espectros.

Mais adiante em *Memória*, Jessica visita um laboratório arqueológico e conversa com uma cientista responsável pela escavação do crânio perfurado de uma jovem que viveu há 6 mil anos. A cientista explica que a jovem passou pelo procedimento chamado “trepanação”, que consiste na abertura de um buraco no crânio enquanto o indivíduo ainda está vivo. A prática era realizada como uma cirurgia, e tinha, além de remover tumores e aliviar a pressão cerebral, o objetivo de “liberar espíritos ruins presos na cabeça, como uma cura para a insanidade” (2024, p. 198).

fosas. Un territorio que ha sido perforado para esconder los cadáveres y generar terror. Este uso concreto de la tierra, el mar y los ríos, este uso técnico de reterritorialización y transformación geográfica en una especie de agujero negro del olvido, es lo que nos llama la atención, ya que señala la existencia de un gran thanatotopo o espacio de coexistencia de los muertos (Sloterdijk, 2004), que atraviesa las fronteras nacionales y las capas geológicas [...] Pensamos incluso, en una capa tectónica conformada por la conexión planetaria de las fosas comunes y los asesinatos sistemáticos de los condenados de la tierra a lo largo de la historia. Se trata de un plano tectónico cuyas raíces se hunden en las fosas de diversos países y se amplifica irradiando una esfera espectral inmanente a la Tierra (¿Espectrosfera?).

Outra das muitas instâncias do fantasmagórico em *Memória* se dá na segunda parte do filme, quando Jessica viaja para a pequena cidade de Pijao, no centro-oeste colombiano. O nome da cidade vem de um grupo indígena, os Pijao, que foram aniquilados depois de resistirem à invasão dos colonizadores espanhóis no século XVII. Além disso, no final do século XIX, a cidade foi palco de conflitos violentos entre guerrilheiros liberais e o regime conservador. Nos séculos XX e XXI, a região continuou a ser palco de repetidas crises e episódios de violência extrema, como um ataque de guerrilha em 2001, quando houve o roubo de um banco, a destruição da delegacia e a invasão de um hospital, de onde foram levados medicamentos (Mello, 2024). O trauma da violência, objeto central para o realismo espectral de Juliana Martínez, como veremos, também ecoa nos filmes que Apichatpong rodou no Sudeste Asiático. Tanto a Tailândia como a Colômbia, enquanto nações subjugadas pelo capitalismo de dependência e pelo imperialismo ocidental, “são marcadas, em diferentes graus, por regimes repressivos, ditaduras militares, guerras de guerrilha e resistência violenta” (2024, p. 199). Em *Cartas para Tio Boonmee* (2009) e *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (2010), Apichatpong aborda a questão do trauma da violência política durante a Guerra Fria na região de Isaan, particularmente no vilarejo de Nabua. O local foi palco de um massacre que mirava guerrilheiros comunistas na década de 1960, mas acabou vitimando um grande número de civis, acusados de abrigar os dissidentes.

O vínculo paradoxal com a realidade expresso na formulação “realismo fantasmagórico” condensa a experiência real do medo nas cidades latino-americanas, marcadas pela violência social, e os medos e tensões que emergem da violência política não resolvida, no passado e no presente, tanto na América Latina quanto nos países do Leste/Sudeste Asiático. (Mello, 2024, p. 189)

Realismo espectral

A ligação entre a estética do espectral, as memórias sociais reprimidas e a violência é reforçada pela inserção do *realismo espectral* neste debate. Sistematizado pela pesquisadora colombiana Juliana Martínez em *Más allá del fantasma: Realismo espectral en la literatura, el cine y la arte en Colombia*, o realismo espectral é um conceito articulado para entender a forma como diferentes vertentes contemporâneas da produção cultural colombiana mobilizam práticas narrativas pautadas no assombro para atualizar as técnicas de representação do luto e dos dilemas éticos e estéticos que rondam o trauma da violência no país, que produziu centenas de milhares de mortos e forçou milhões de pessoas a se deslocarem de seus lares. No caso das obras selecionadas pela autora para tratar do realismo espectral, uma tendência contemporânea, o objeto central é o fenômeno particular da guerra às drogas e à explosão da violência do narcotráfico a partir dos anos 1980. “A Colômbia é um país de fantasmas. As mortes violentas de milhares de pessoas, perdidas nos conflitos ideológicos, políticos e sociais que duram décadas, assombram seus rios, montanhas, cidades, sua história e sua memória”, observa Martínez na frase que abre o livro (2020).

O gesto do realismo espectral em muito parece se assemelhar às propostas estéticas observadas no realismo fantasmagórico. No entanto, há rupturas importantes que enriquecem e particularizam as obras localizadas em cada uma das tendências, e precisam ser sublinhadas. A primeira é a perspectiva de realismo adotada na sistematização e interpretação do *corpus* em cada um dos casos. No realismo fantasmagórico, nos moldes propostos por Cecília Mello, o realismo é compreendido a partir da tradição cinematográfica baziniana e das heranças estéticas e teóricas dela herdadas. Já no caso do realismo espectral, Martínez compreende a estética realista a partir da

literatura e bebe da tradição teórica que estabeleceu os parâmetros de análise e crítica dessa vertente literária deste o advento do realismo clássico, inaugurado no século XIX por autores como Honoré de Balzac e Émile Zola. Nesta esteira, o esforço de Martínez trata de sempre estabelecer pontes e traduções que possibilitam a análise de obras cinematográficas e das artes visuais a partir de interpretações da teoria literária.

Outra diferença importante entre o realismo fantasmagórico e o realismo espectral (apesar de não exclusiva, principalmente quando expandimos o *corpus* de análise das duas tendências) é a ausência de fantasmas propriamente ditos na diegese deste último. Diferente de algumas obras do realismo fantasmagórico, que não raro apresentam fantasmas, monstros e criaturas que são capturadas pelo aparato fílmico e aparecem na tela, a dimensão espectral na tendência colombiana se dá muito mais através das técnicas narrativas e de construção formal das obras, nas quais a linguagem espectral não se justifica pela presença de fantasmas, mas pelo uso da espectralidade para analisar a violência subjacente aos modos de produção hegemônicos — sejam eles econômicos, sociais, simbólicos ou epistêmicos.

Tomemos como exemplo um dos filmes citados por Martínez como representantes do realismo espectral: *La Sirga* (2012), dirigido por William Vega. O filme, assim como outras obras do realismo espectral, tratam da fuga e do desaparecimento: mulheres que são forçadas a se deslocar de um território devastado pela narco-violência, que não apenas provoca alterações profundas nas dinâmicas de vida naqueles lugares, como se transforma numa verdadeira máquina de produção de fantasmas. Em *La Sirga*, um elemento central apontado por Martínez como um signo da espectralidade é a presença constante e opressora de uma névoa que impede a visão dos personagens e do público que

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



Figura 3 - Still de *La Sirga* em que a protagonista caminha pela névoa.

No caso do realismo espectral, que, neste ponto, Martínez contrapõe ao realismo clássico, a visão é subvertida e perde o posto de sentido dominante em nossa compreensão do mundo. O realismo espectral está mais preocupado com o desaparecimento (e os desaparecidos), com o assombro do não-ver, e leva o desconforto deste assombro para a instância formal das obras. Mas não se trata de um apagamento absoluto da imagem e da luz. Na verdade, a visão espectral é transformada em um sentido háptico, não mais dotada da violência e do ímpeto totalizante que a caracterizava na modernidade e era refletida no realismo clássico.

Para enxergar no realismo espectral, precisamos de mais do que nossos olhos; ou, na verdade, nossos olhos precisam ser capazes de fazer mais do que apenas ver. Se “conhecer, no realismo, é ver, e representar é descrever” (Brooks, 1993, 88), o olhar espectral está mais intimamente relacionado ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de visão 'háptica', um modo sinestésico de ver no qual o olho possui uma função tátil, 'não-óptica'. (Martínez, 2020, p. 25)¹⁰

Vimos como, no realismo espectral, o elemento do assombro não se dá necessariamente pela presença diegética de fantasmas e criaturas insólitas, mas através de elementos formais e técnicas de representação, rastros visuais e sonoros que adicionam uma camada espectral às obras, um *feeling* espectral, como Martínez costuma sublinhar em suas falas. Vale ressaltar que a presença do fantasma também não é uma regra no caso do realismo fantasmagórico, como ocorre no próprio *Memória*, no qual o espectral também se manifesta, majoritariamente, através de elementos e signos formais, metáforas e atmosferas.

¹⁰ *To be able to see in spectral realism, we need more than our eyes; or, rather, our eyes need to be able to do more than just see. If “to know, in realism, is to see, and to represent is to describe” (Brooks 1993, 88), the spectral gaze is more closely related to what Gilles Deleuze and Félix Guattari call “haptic” vision, a synesthetic mode of seeing whereby the eye has a tactile, “nonoptical function”.*

Além da mobilização de uma nova perspectiva em relação ao papel da visão e dos elementos sensórios e hápticos das obras (algo também muito observado nas peças do realismo fantasmagórico, particularmente na filmografia de Apichatpong Weerasethakul¹¹), outra ferramenta formal e narrativa fundamental para o realismo espectral é a relação que estabelece com o espaço. Em consonância com o ímpeto da dominação e do controle que permeia o realismo clássico, ele é construído sobre concepções de espaço reconhecíveis e navegáveis. Em outras palavras, no realismo clássico era importante que o espaço narrativo fosse plenamente mapeado, geometrizado. Como nos lembra Martínez, não era raro que edições de clássicos do realismo literário acompanhassem mapas de cidades como Paris e Londres. “Leitores e personagens precisam aprender a navegar pelo espaço e reconhecer as densas significações históricas e simbólicas desses lugares para compreender plenamente — e dominar — o espaço social, epistêmico e textual do romance” (2020, p. 25).

Já no caso do realismo espectral, instabilidade e desorientação espacial (e temporal) são a norma. Os filmes se passam sempre nos ‘*lejeros*’ colombianos, em zonas rurais e vilarejos remotos destruídos pela guerra, nos quais o poder estatal se faz rarefeito. São territórios sem lei, “topografias espectrais” povoadas por narcotraficantes, fugitivos, sobreviventes e fantasmas. Nem personagens nem leitores recebem informações sobre os locais nos quais as ações se passam: “os espaços se mantêm infamiliars, e há um grande senso de vulnerabilidade e ameaça” (2020, p. 26).

Além da ambiguidade e subversão da visão, bem como a desorientação espacial, outras ferramentas narrativas do realismo espectral também precisam ser mencionadas, mesmo que agora

¹¹ Para mais, ver: Vieira Jr. E. (2015). *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo* e Luca, Tiago de. (2015). *Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo*. Ambos em: *Revista CINUSP Vol. 7: Realismo fantasmagórico. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP*.

sem a profundidade devida. Entre elas estão a temporalidade desconjuntada (“*the time is out of joint*”), e uma primazia da narrativa e da atmosfera sonoras, que trazem à tona uma centralidade do não-dito sobre o diálogo explicativo. No caso de *Oscuro Animal* (Felipe Guerrero, 2016), um dos filmes trazidos por Martínez como exemplar do realismo espectral, não há sequer uma linha de diálogo proferida pelos personagens durante toda a obra. Guardadas as devidas particularidades, todos estes elementos também constituem a perspectiva formal do realismo fantasmagórico, principalmente quando observadas as obras de Weerasethakul, e são novas pontes de conexão, complexificação e problematização entre as duas tendências.

Neste sentido, realismo fantasmagórico e realismo espectral parecem atualizar a linguagem dos espectros na manifestação cultural contemporânea dos trópicos, oferecendo pontos de fuga à gramática ocidental-moderna do fantasmagórico, que se consolidou na cultura de massas desde o surgimento do romance gótico, dos espetáculos de *phantasmagoria* com lanterna mágica e do aparato fotográfico. Além disso, estas tendências trazem formas narrativas que se contrapõem aos pressupostos formais e narrativos do realismo clássico, os quais fazem parte da sustentação estética, filosófica e política do projeto colonial moderno, como a domesticação da natureza (e do homem) através do aparato técnico da óptica e da visão. Filmar espectros, nos trópicos, talvez constitua um gesto de ressignificação dos séculos de violência e trauma. Além disso, quando observadas na perspectiva da virada espectral e do debate que vincula a imagem cinematográfica à espectrologia, tais tendências estéticas parecem exercer um papel importante naquilo que Derrida e Stiegler previram como uma “guerra dos espectros”. Uma batalha que se soma ao conflito maior (e crescentemente decisivo) entre ocidente e não-ocidente; moderno e contra-moderno; colonial e contra-colonial;

civilizado e selvagem. Uma guerra que, entre outras coisas, se daria “na cinematografia, dentro da cinematografia”.

Referências

- Andriopoulos, S. (2014). *Aparições espectrais: O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Contraponto.
- Arcila, S. (2024). *El trance espectral de la Tierra: Geología, imágenes-fantasma y necroarchivo*. In A. Ribeiro, E. Miranda, F. Pestana, L. Maus, S. Marin, S. Dias, & T. Sales (Orgs.), *Morada floresta*. UNICAMP/BCCL.
- Blanco, M. P., & Peeren, E. (2013). *The spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. Bloomsbury Academic.
- Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Relume Dumará.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination*. University of Minnesota Press.
- Guerrero, F. (Diretor). (2016). *Oscuro animal* [Filme].
- Krauss, R. (2010). *O fotográfico*. Gustavo Gili.
- Martínez, J. (2020). *Haunting without ghosts: Spectral realism in Colombian literature, film, and art*. University of Texas Press.
- Martínez, J. (2025, April 1). *Memory assemblages symposium Tuesday 1.4. Das questões* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/4khdupsBk7E>
- McMullen, K. (Diretor). (1983). *Ghost Dance* [Filme].
- Mello, C. (Org.). (2015). *Revista CINUSP (Vol. 7, Realismo fantasmagórico)*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - Universidade de São Paulo.
- Mello, C. (2024). *Realismo fantasmagórico em Memória*. In M. Caldas & P. H. Ferreira (Orgs.), *Fantasmas da terra: A poética de Apichatpong Weerasethakul*. Editora Machado.
- Owens, S. (2019). *The ghost story: A cultural history*. Tate Publishing.
- Silva, F. V. da. (2023). *Posfácio: Sobre a continuação, recepção e alguns conceitos d'O aparicionista*. In F. Schiller, *O aparicionista: Das memórias do Conde de O*.** Editora do Sebo Clepsidra.
- Stiegler, B. (2006). *Reflections on Ghost Dance* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hXQB7RFzoFM>
- Vega, W. (Diretor). (2012). *La sirga* [Filme].

Weerasethakul, A. (Diretor). (2009). *Cartas para Tio Boonmee* [Filme].

Weerasethakul, A. (Diretor). (2010). *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* [Filme].

Weerasethakul, A. (Diretor). (2015). *Cemitério do esplendor* [Filme].

Weerasethakul, A. (Diretor). (2021). *Memória* [Filme].