



De post humani corpori fabrica¹
A invenção do corpo espectral no século XIX

Simone do Vale²

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação & Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este trabalho propõe uma tentativa de contextualizar a origem do pós-humano. Demarcamos esse movimento na “desaparição” do corpo perpetrada pelas políticas de gerenciamento das massas, como a antropologia criminal, e pelo “nascimento da clínica”, como assinalado por Michel Foucault. Trata-se da ruptura a partir da qual a lógica da enunciação do visível da história natural sobrepõe-se a representação do invisível nas ciências biológicas e sociais. Esta mutação epistemológica operou fantasmagorias que, ao despojarem o corpo do privilégio de superfície de leitura em benefício do duplo capturado através da fotografia, chapas de raios X, dos aparelhos de Étienne-Jules Marey, do cinema e, mais tarde, das interfaces digitais, provocaram o descolamento entre o sujeito e seu corpo que transformou este último em obra a ser continuamente modelada sob os auspícios da “liberdade de forma”.

Palavras-chave

Pós-humano; Biopoder; Comunicação.

1. Afogando em Números

“Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
Y alfin pronunció el Nombre que es la Clave,
La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio...”
Jorge Luis Borges – (*El Golem*)

Possibilitada tanto pelo aperfeiçoamento dos aparatos óticos quanto pela fé cega dos modernos na técnica, no século XIX, à taxonomia do mundo visível sobrepôs-se uma devassa do invisível³. Esta ruptura refletiu-se no olhar clínico que, por sua vez, transformara o corpo em superfície de leitura⁴, pois quando, um século mais tarde, a biologia molecular, herdeira do olhar laboratorial moderno, dirigiu o foco das suas

¹ Trabalho apresentado ao NP 08 – Tecnologias da Informação e da Comunicação - do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Bolsista CAPES/ Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. simone_do_vale@ig.com.br

³ CARTWRIGHT: 1997, p.10.

⁴ FOUCAULT: 2004, pp. 117-135.



máquinas de visão para o subatômico, o corpo-livro da medicina desdobrou-se num duplo constituído por um código hermético: o corpo agora é pura *mensagem*⁵.

Tal prestidigitação se deve ao conceito de gene como unidade de informação manipulável, que remonta ao descobrimento da dupla-hélice em 1953, quando James D. Watson e Francis Crick cunharam a cabalística alegoria do “código da vida” – numa consonância peculiar com a lenda do Golem. E, por sua vez, o mito do homúnculo fabricado pelo Rabino Löew remete à tradição talmúdica e ao *Sefer Yetzirah*⁶, segundo o qual tanto a vida (*yezur*) quanto o discurso (*dibbur*), lembra Elaine L. Graham, foram criados por deus a um só tempo através do poder da combinação de letras⁷. Michel Foucault chega a argumentar que a vida só passou a existir a partir do século XIX, quando a história natural se estrutura discursivamente como biologia⁸:

O físico quântico Erwin Schrödinger, por exemplo, comparava o DNA ao código Morse. Mas foi Warren Weaver, líder dos físicos que invadiram o campo da biologia na década de 1930, no movimento apelidado de “o oitavo dia da criação”, quem formulou a organização da estrutura molecular da vida⁹ a partir da linguagem binária¹⁰. Assim, o corpo “inventado” por André Vesálio (1514-1564) no tratado anatômico *De humani corpori fabrica* (1543)¹¹, e transformado em livro pela clínica moderna, é transsubstanciado na “matéria indiferente” da informação e tornado mero suporte da presença¹², sentencia David Le Breton.

De fato, a dialética padrão/estocástico da simulação desarticulou os velhos jogos de presença e ausência¹³, contudo, o modelo computacional tornou-se, diz Katherine Hayles, uma ideologia, pois se a informação “perdeu seu corpo, não implica que os humanos perderam os deles”, claro¹⁴. Porém, a matriz do “pós-humano” reside justamente na invenção desse corpo espectral, nascido das imbricações entre fotografia, cinema e cultura visual médica, cuja breve genealogia tentaremos traçar a seguir.

⁵ LE BRETON: 2003, p.102.

⁶ Texto judaico do século IV influenciado pela revitalização do pitagorismo, e que no século XVII daria origem à cabala. O *Sefer Yetzirah* pressupunha uma conexão entre as letras do alfabeto hebraico, as partes do corpo humano e os astros. (GRAHAN: 2002, pp 89-90).

⁷ GRAHAN: 2002, p. 89.

⁸ FOUCAULT: 2002, p. 175.

⁹ NOBLE: 1999, p. 177.

¹⁰ Recordemos que Weaver uniu-se a Claude E. Shannon no clássico *A Mathematical Theory of Communication* (1949).

¹¹ LE BRETON: *op.cit.*, p. 18.

¹² *Op.cit.*, p. 15.

¹³ HAYLES: 1999, p. 285.

¹⁴ *Op.cit.*, p.244.



2. Paradoxos da “Objetividade”

Nada na peculiar cultura ocidental lograria ser mais sólido que um átomo. Embora reconfigurada pelas simulações e dissimulações tecnológicas, pela desarticulação entre presença e matéria, real e ficção, paradoxalmente, a antiga tradição de “identificar o visível àquilo que é concebível”¹⁵ ainda prevalece. Como argumenta Ieda Tucherman, “a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói a nossa relação com o mundo”¹⁶.

E se “*ver é conhecer*”¹⁷, saber torna-se sinônimo de poder na entronização do olhar aparelhado, pois já na segunda metade do século XIX, é em torno do problemático conceito de objetividade¹⁸ que um novo e rigoroso estatuto de visualidade se elabora. E a fotografia torna-se o seu emblema por excelência, ao disponibilizar a garantia material para o embrionário regime de certeza visual¹⁹. Certeza de transparência do mundo cobijada desde o uso dos artifícios óticos quatrocentistas, cuja finalidade era restringir os pecados da percepção através de próteses corretivas para o olho humano, como a perspectiva, a *tavoletta* de Brunelleschi e a câmara obscura e, mais tarde, no século XVII, no emprego das próteses óticas como o telescópio de Galileu e o microscópio de Anton van Leeuwenhoek.

A visualidade clássica, entretanto, ainda lograva ser concebida em analogia à experiência tátil. Jonathan Crary menciona a *Lettre sur les aveugles a l'usage de ceux qui voient* (1749)²⁰, na qual Diderot, influenciado pelo empirismo de Locke, discorre sobre o matemático cego Nicholas Saunderson (1682-1739). Professor em Cambridge e considerado uma autoridade em geometria euclidiana e ótica newtoniana, Saunderson servia-se de um pequeno aparato constituído de contas e cordões para calcular e apreender as formas geométricas. Por conseguinte, de acordo com o seu exemplo, Diderot concluiu que

Concebe-se sem dificuldade que o uso de um dos sentidos pode ser aperfeiçoado e acelerado pelas observações do outro; mas de modo algum que haja entre suas funções uma dependência essencial. Há seguramente nos corpos qualidades que jamais perceberíamos sem o toque; é o tato que nos instrui acerca da presença de certas

¹⁵ GUNNING: 1995, p.42.

¹⁶ TUCHERMAN: 1999, p. 19.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ VIEIRA: 2003, p. 318.

¹⁹ GUNNING: *op.cit.*, p.42.

²⁰ DIDEROT, Denis. *Cartas sobre os cegos para uso dos que vêem*. IN: DIDEROT. Os Pensadores, SP: Abril Cultural, 1979, pp.2-29.

modificações insensíveis aos olhos, que só as percebem quando foram advertidos por este sentido; mas tais serviços são recíprocos; e naqueles que possuem a vista mais fina do que o tato, o primeiro desses sentidos é que instrui o outro da existência de objetos e das modificações que lhe escapariam devido à sua pequenez (DIDEROT: 1979, p.24).

O breve ensaio, ressalta Crary, decerto “não é mais uma depreciação do sentido da visão do que uma recusa à sua exclusividade”²¹, embora o pensamento do enciclopedista destoasse do contexto em que, nas palavras de Foucault,

A história natural não se tornou possível porque se olhou melhor e mais de perto. Em sentido estrito, pode-se dizer que a idade clássica se esforçou, se não por ver o menos possível, pelo menos por restringir voluntariamente o campo de sua experiência. A observação, a partir do século XVII, é um conhecimento sensível combinado com condições sistematicamente negativas. Exclusão, sem dúvida, de ouvir-dizer; mas exclusão também do gosto e do sabor, porque com sua incerteza, com sua variabilidade, não permitem uma análise em elementos distintos que seja universalmente aceitável (FOUCAULT: 2002, p. 181-182).

A hegemonia da visão distanciada através dos aparatos técnicos, e centrada na representação²², conseqüentemente, assumirá tamanha influência no processo de reconstituição dos saberes responsável pela transformação da história natural em biologia que, se “o cego do século XVIII pode perfeitamente ser geômetra, não será naturalista”²³, ironiza Foucault, pois, como ressalta Crary,

A noção da visão como toque é adequada ao campo do conhecimento cujos conteúdos são organizados em posições estáveis delimitadas em um âmbito extensivo. Porém no século XIX tal noção tornou-se incompatível com um campo organizado em torno da troca e do fluxo, no qual um conhecimento adquirido através do toque seria irreconciliável com a centralidade dos signos móveis e bens cuja identidade é exclusivamente ótica (CRARY: 1992, p. 62).

E no delirante universo simbólico moderno, portanto, passa a imperar a lógica de que a investigação de “entidades reais se efetue através de seus atributos visuais”²⁴. Não sem que fosse perpetrada certa inversão da anatomia de Vesálio, é certo, mas, apesar de deslocar o olhar do “texto para o corpo dissecado”²⁵, o médico holandês possibilitou a conexão determinante entre ciência e estética que séculos mais tarde

²¹ CRARY: *op.cit.*, p. 60.

²² Segundo Cartwright, a preocupação dos microscopistas do século XIX com a calibragem de seus aparelhos era mais comum do que com a integridade das representações que observavam (CARTWRIGHT:1997, p.86).

²³ FOUCAULT: 2002, p. 181-182.

²⁴ GUNNING: 1995, p.42.

²⁵ BRANDÃO: 2003, p. 292.

culminaria na metáfora do “corpo-código”, pois as gravuras das suas *Fabulae anatomica sex* (1520), aponta Carlos Leite Brandão,

São mais que ilustrações: elas permitem à ciência tratar o corpo desligado do cadáver real e, assim fazendo, constituir o objeto da anatomia e do saber teórico próprio à ciência médica moderna. Tais ilustrações desligam-nos do corpo real e estão para a medicina assim como a invenção da perspectiva está para a arquitetura: libera-nos do saber das oficinas e dos afazeres da prática imediata e fundam a ciência e a arte na instância intelectual e reflexiva em que são compreendidos os fenômenos, à distância. A representação do corpo serve, a um só tempo, para dessacralizá-lo e para aumentar nossas possibilidades de compreendê-lo e operá-lo, como *constructo* intelectual, tanto na arte, como na cirurgia (BRANDÃO: 2003, p. 292).

E assim, o corpo construído nas pranchas de Vesálio, e protagonista do espetáculo das lições de anatomia do século XVIII, na modernidade circulará em papel, da mesma forma que a moeda²⁶, compara Tom Gunning, a partir do advento das fotografias estereoscópicas em 1851 e do *carte de visite* em 1854. No célere mundo moderno, a mobilidade do duplo fotográfico então sobrepuja a do referente²⁷ - como na tipologia criminal de Alphonse Bertillon, técnica *ghostbuster* para capturar os degenerados na multidão²⁸. É, portanto, a fotografia, que não tardaria a tornar-se o procedimento científico mais festejado para a descoberta e verificação de hipóteses²⁹, afirma Vilém Flusser, a prática que dá a perceber, já na modernidade, “a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder”³⁰.

Não obstante, cabendo à fotografia não só a função de registro do visível, mas inclusive o dom de materializar o invisível, torna-se evidente a presença correlata de uma certa tendência mistificadora, a qual permearia de igual maneira tanto os anais da fotografia científica quanto do espiritismo na era vitoriana. Afinal, o fascínio coletivo que exercem as inovações tecnológicas é indissociável de uma “produção das imagens de sonho”³¹, como propõe Erick Felinto. Um texto de Hugo Sieker, curiosamente intitulado *Absolute Realism* (1928), ilustra bem como o componente mágico permaneceu em ligação constante com a objetividade científica. Para Sieker, a fotografia

²⁶ GUNNING: 2004, p.36.

²⁷ *Op.cit.*, p.36-37.

²⁸ *Op.cit* p. 53.

²⁹ GUNNING: 1995, p.42.

³⁰ FLUSSER: 2002, p. 28.

³¹ GUNNING: 2004, p.42.

Fornecer os meios para um super-realismo e para a captura de outras dimensões (o milagre do filme em *slow motion*, da seqüência cronológica em geral). Enquanto método realista mais confiável de percepção ela se coloca principalmente a serviço da ciência: como raios X, na fotografia astronômica e microscópica, como documento geológico, zoológico e aéreo, em close-ups e ampliações de motivos do mundo vegetal (...), traz as coisas à luz que de outra maneira permaneceriam misteriosas e obscuras (SIEKER: s/d, p. 111).

Cabe aqui reproduzir um pequeno trecho de um relato de Marc Augé acerca dos pumé-yaruro, tribo venezuelana isolada na fronteira com a Colômbia que, em lamentável estado de miséria, renovou a sua mitologia, incorporando ao repertório dos deuses ancestrais o imaginário pertinente às máquinas e aparatos tecnológicos das grandes metrópoles:

Os *pumés* sempre têm um bom conhecimento da sua mitologia, fazem imitações de seus deuses, e seus sonhos são ricos. Porém, em seus relatos, é surpreendente a influência do exterior, das imagens do exterior. O mundo dos deuses é descrito como uma cidade hipermoderna na qual circulam automóveis ou aviões silenciosos, automáticos; os bens de consumo são superabundantes, as ruas largas e iluminadas, os imóveis altos e luminosos. O mundo dos deuses é, em suma, uma visão transfigurada de Caracas. (Na aldeia dois *pumés* viram rapidamente Caracas por ocasião de um deslocamento sanitário). Quanto ao resto, algumas fotos de jornal, ecos de um rádio de pilha, a passagem, de quando em quando, de um automóvel ou de um barco a motor, o rastro de um avião no céu bastaram para alimentar seus sonhos e seu imaginário. Mas me parece que é por essa razão que se pode dizer que sua mitologia é viva (AUGÉ: 1998, p.26)

Como os pumé-yaruro, os modernos também vislumbraram na tecnologia uma espécie de portal para a redenção e o sobrenatural, efetuando um curioso retorno a um pensamento mítico que, equivocadamente, se julgava superado há séculos³². E a esse propósito, não é de admirar que o cinema – a máquina de sonhos por excelência - viesse a exercer a função pedagógica fundamental à adaptação das massas ao mundo moderno, “gerando o novo universo de consumo e desejo”³³, segundo Tucherman.

O espanto presente na recepção cultural das inovações tecnológicas, e que perdura até nossos dias frente aos mais ou menos mirabolantes dos *gadgets*, diz respeito, enfim, ao próprio ritmo da sociedade industrial – efeito especialmente notável, como afirmamos acima, quando as imagens são postas em movimento automático pelo cinema, pois, de acordo com uma das originais proposições de Gunning:

³² FELINTO: 2005, p. 86.

³³ TUCHERMAN: 2004, p. 7.



(...) a fantasmagoria do filme de truques, com suas metamorfoses mágicas, repicava a transformação da matéria-prima em produtos obtidos quase instantaneamente por meio de rápida sucessão de tarefas no novo jogo da fábrica (GUNNING:1995, p.35).

Um bom exemplo dessa presença simultânea de duas ordens de pensamento apenas aparentemente antagônicas é o autor da concepção moderna de Fausto. Goethe foi um notório entusiasta do mito de progresso. Contudo, no segundo capítulo de *O mal-estar na civilização*, Freud cita um intrigante aforismo de seu eminente compatriota: “Aquele que tem ciência e arte, tem também religião; o que não tem nenhuma delas, que tenha religião!”³⁴. Se considerarmos que arte, religião e ciência, de fato, são formas de doar sentido à finitude humana, não é estranho concluir que a religião do “homem comum”, como pensa um elitista, conquanto sedutor Freud, aproxima-se da tecnociência, posto que ambas convergem em um

(...) sistema de doutrinas e promessas que, por um lado, lhe explicam os enigmas deste mundo com perfeição invejável, e que, por outro, lhe garantem que uma Providência cuidadosa velará por sua vida e o compensará, numa existência futura, de quaisquer frustrações que tenha experimentado aqui (FREUD: 1997, p. 92).

Apesar de sua decantada objetividade, a tecnociência que surge entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, inspira-se, com efeito, na escatologia de transcendência do humano³⁵. Todavia, gradualmente despida de tais conotações, a tecnociência renega suas origens fundadas na mística judaico-cristã, como expõem Andoni Alonso & Iñaki Arzo, mas depara-se com um entrave: após a morte de Deus, era necessário oferecer um consolo equivalente à transcendência celestial³⁶. E, assim, restou-lhe utilizar o espetáculo da tecnologia como propaganda do seu poder de salvação³⁷ - o que é curioso, pois a igreja há muito empregava espetáculos técnicos para mesmerizar os fiéis, como as imagens produzidas pelo sol nos vitrais das catedrais.

Não muito diferente, o quadro de misticismo tecnológico contemporâneo se alimenta da crença na transmutação do humano em pós-humano através da engenharia genética, da robótica e até mesmo da ainda claudicante nanotecnologia. É irresistível destacar a impagável seita Hael, ligada ao suposto laboratório Clonoids e também à *intelligentsia* extraterrestre. E muito embora não se proclamem seitas, como a

³⁴ FREUD: 1997, p. 93.

³⁵ NOBLE: 1999, p.4.

³⁶ ALONSO & ARZO: 2002, p.69.

³⁷ *Ibidem*.

Cientologia, incluímos neste panorama os movimentos pós-humanistas³⁸, com seus manifestos messiânicos em prol da libertação da mente da obsoleta carcaça humana.

Como as fronteiras que situam natural e artificial em margens opostas, afinal, divino e humano não passam de fabulações. E em trânsito entre esses dois territórios cada vez mais indistintos, esgueiram-se as entidades desencarnadas, como os anjos, não raro comparados aos internautas. Mas com o propósito de retornar à origem do projeto pós-humano, nos interessarão, em particular, os mensageiros do sombrio reino de *lethes*, os fantasmas, não por coincidência bastante cultuados pela literatura moderna, e que, através da tecnologia, insistem em assombrar a contemporaneidade³⁹.

3. Da Fotografia & o *Umheimliche*

Triunfo da temerária objetividade, a fotografia, portanto, substitui o corpo. A presença tangível, por meio desse mero truque de catoptria, é então abolida em favor do espectro congelado em papel⁴⁰, já que, como expõe Roland Barthes,

Por natureza, a Fotografia (...) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento (...) (BARTHES: 1984, p. 15).

Por evocar a figura do duplo, é inevitável remeter o caráter inquietante da fotografia ao conceito freudiano do *umheimliche*. Estranheza justificável, de acordo com Felinto, porque

O fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte. Daí a razão de uma de suas denominações, a expressão francesa *revenant*. (...) Nesse sentido, as entidades espectrais representam ao mesmo tempo possibilidades de reversão e congelamento do fluxo temporal. Elas são uma repetição perturbadora, que não deveria acontecer (o fantasma repete a última imagem do morto); uma inversão, uma paralisação (Felinto: 2005, p.9).

É o efeito *umheimliche* provocado pela ambigüidade da fotografia que confere, por conseguinte, “a sua ontologia singular tanto quanto o vínculo existencial com a fonte original”⁴¹ e dessa maneira, segundo Barthes,

³⁸ Em especial os Extropianos, liderados pelo filósofo norte-americano Max More, que possuem simpatizantes do calibre de Hans Moravec, Marvin Minsky e Ray Kurzweil, entre outros expoentes da I.A. Forte.

³⁹ Felinto: 2005, p.11.

⁴⁰ GUNNING: 1995, p.37.

(...) aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo”, e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES:1984, p. 20).

Logo, a associação da fotografia com os habitantes do além não seria mera coincidência, pois nas palavras de Felinto, o “*Doppelgänger* é uma *imagem que comunica*, que anuncia aquilo que desejaríamos manter não dito: nosso lado negro, nossa condição mortal”⁴². E assim, no mundo moderno os espectros rondam à farta: segundo Gunning, ao assumir uma dupla identidade funcional, ou seja, um registro fotográfico poderia tanto ser assimilado como *ícone* (portador de semelhança) quanto *índice* (vestígio de um evento passado), a fotografia despertará o senso comum de que pessoas, objetos e lugares deixam para trás imagens como resíduos, como acreditava o fotógrafo Nadar⁴³.

Em 1848, mesmo ano em que Honoré de Balzac - após interessantes colóquios com o amigo Nadar - descrevia seu espanto com os resíduos de pessoas e objetos capturados pelos daguerreótipos nas páginas de *O Primo Pons*, as irmãs Margaret e Katie Fox, habitantes da pacata Hydesville, Nova York, transformam os *poltergeists* em fenômenos de popularidade⁴⁴, mais tarde explorados pelo notório Phinneas T. Barnum.

Um pouco mais tarde, na década de 1870, William Crookes (1832-1919) - químico e físico britânico que desenvolveu os raios catódicos – empenhou-se na aventura de comprovar a evidência da materialização do espírito de Katie King por intermédio dos poderes mediúnicos da senhorita Florence Cook⁴⁵. O mais interessante, contudo, no anedotário das incursões de Crookes ao além-túmulo, ressalta Gunning, é o método utilizado pela médium para “receber” a entidade: a cabine espírita⁴⁶. Dentro da cabine, Cook – com um véu que lhe cobre os rosto - produz uma duplicação de si mesma, imitando, segundo Gunning, o mecanismo da câmera fotográfica⁴⁷.

O truque, todavia, foi originalmente concebido para o palco pelos irmãos Davenport dez anos antes: amarrados na cabine, os irmãos produziam uma série de

⁴¹GUNNING: 1995, p.37.

⁴²Felinto: 2005, pp.14-15.

⁴³GUNNING: *op.cit.*, p.43.

⁴⁴*Op.cit.*, p.46.

⁴⁵*Op.cit.*, p.54.

⁴⁶*Op.cit.*, p.56.

⁴⁷*Op.cit.*, p.62.



manifestações sobrenaturais como levitação de objetos, entre outras⁴⁸. Os Davenport foram uma das grandes atrações no Egyptian Hall, em Londres, abrigo de espetáculos de grande repercussão devido aos avanços tecnológicos em eletricidade e mecânica. E não é de admirar que o Egyptian Hall, inclusive, tenha exibido a estréia londrina dos irmãos Auguste e Louis Lumière, e ainda inspirado um certo Georges Méliès a comprar o Théâtre Robert-Houdin⁴⁹, outrora sede de engenhosos espetáculos a cargo de Eugène Robert-Houdin⁵⁰.

O teatro de ilusões de Méliès foi bem-sucedido ao explorar efeitos de luz e ótica fotográfica para criar fantasmagorias e, mais tarde, a famosa série de filmes fantásticos dentre os quais Gunning destaca *L'Armoire des Frères Davenport* (1902) e *O Fotógrafo Espírita* (1903) – ambos infelizmente perdidos⁵¹. Neste último, lia-se: “Foto espírita. Efeito dissolvente obtido sem fundo negro. Grande novidade”. Méliès, segundo Gunning, convida ao prazer do truque, ao entretenimento técnico, sem apelar, no entanto, ao sobrenatural⁵². Ao contrário de Crookes e do fotógrafo William Mumler, que nos idos de 1860, pela então pouco razoável quantia de dez dólares, oferecia a seus clientes retratos nos quais estes eram vistos rodeados de espíritos – em geral celebridades da estirpe de Lincoln e Beethoven⁵³.

Entretanto, pouco após a sua invenção nos idos de 1840, o daguerreótipo⁵⁴ antes de servir de ponte para o etéreo mundo dos espectros, prestou-se, na Europa e nos Estados Unidos, à produção de *memento mori*⁵⁵, em continuidade ao costume de pintar os cadáveres frescos, principalmente dos religiosos. Mas embora o corpo fosse o objeto de tais retratos - entre os quais constam imagens de pessoas ladeando os parentes nos esquifes sem qualquer disfarce - é com o slogan *Secure your shadows, ere the substance*

⁴⁸ GUNNING: 1995, p.60.

⁴⁹ *Op.cit.*, p.61.

⁵⁰ De quem o mágico americano Harry Houdini toma o nome emprestado.

⁵¹ GUNNING: *op.cit.*, p.62.

⁵² *Op.cit.*, p.63..

⁵³ *Op.cit.*, p.48.

⁵⁴ É curioso lembrar que ambas as trajetórias da reprodução técnica da imagem e da informática remontam ao mesmo período: Louis Daguerre anunciou a invenção do daguerreótipo em 1839, e o primeiro computador mecânico, a Máquina Analítica, foi desenvolvido em pequena escala no ano de 1833 por Charles Babbage (C.f. MANOVICH, Lev. **New Media: a User's Guide**, documento eletrônico, 1999. Disponível em <http://www.manovich.net> - consultado em junho de 2004).

⁵⁵ O coração, até o início do século XVIII, costumava ser separado do corpo e guardado numa caixa de chumbo, próxima dos parentes e amigos. Mechas de cabelo serviam para adornar os broches das senhoras saudosas. Tais lembranças da morte eram conhecidas como *memento mori*. C.f.: RANUM, Orest. **Os refúgios da intimidade**. IN: ARIÈS, Phillipe & CHARTIER, Roger (org.) *História da Vida Privada*. V III. Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Cia das Letras, 2001, pp. 210-265.



fade, ou proteja suas sombras antes que a substância pereça, que um panfleto do início do século XX apregoa os serviços *post mortem* de um fotógrafo⁵⁶.

Tamanho empenho na retratação de cadáveres justifica-se porque muitos morriam sem deixar um registro fotográfico sequer e, por ser a morte corriqueira, o choque e a dor da perda eram aceitos com resignação incomparáveis. Mas a substituição do cadáver pelo fantasma acompanha o ritmo do desenvolvimento tecnocientífico e, conseqüentemente, do aumento significativo da expectativa de vida.

Assim, conforme os serviços fotográficos se tornam menos onerosos e acessíveis os cadáveres, por vezes retocados e dispostos de maneira que os indivíduos parecessem simplesmente adormecidos, são substituídos por montagens nas quais os mortos se unem aos vivos em pitorescos retratos familiares e, depois, pelos impressos fúnebres discretos, digamos assim, mais condizentes ao espírito positivista. Aliás, foram os positivistas, e não os católicos, que instituíram o culto aos mortos como forma de celebrar as origens universais da humanidade - contanto que seus humores e vapores repugnantes não envenenassem os vivos, lógico⁵⁷.

3. Corpo, Fotografia, Cinema & Medicina

Em busca do momento da desapareção da velha forma humana, e do surgimento do “*pós-humano incipiente*”⁵⁸, se torna aqui necessário efetuar um pequeno recuo ao nascimento da clínica. O olhar médico até o final do século XVIII, reportava-se “muito mais à saúde que à normalidade”, sem buscar um funcionamento regular do organismo de modo a localizar desvios prováveis. Ao contrário, a medicina do século XIX, já relacionada à nefasta associação entre estatística e biologia, será orientada mais em função da normalidade do que da noção de saúde, e assim,

Quando se falar da vida dos grupos e das sociedades, da vida da raça, ou mesmo da “vida psicológica”, não se pensará apenas na estrutura do ser *organizado*, mas na *bipolaridade médica do normal e do patológico* (FOUCAULT: 2004, p. 38).

A *schizo* normal/patológico provoca uma espécie de descolamento entre o homem e seu corpo, já que a medicina clínica altera de fato o olhar com que os

⁵⁶ Ver <http://brightbytes.com/beth/remember/photo.html> e também RUBY, Jay. **Secure the shadows**. Cambridge: Mitpress.

⁵⁷ ÁRIES: 2003, pp. 25-103.

⁵⁸Ver: FELINTO, Erick. O Pós-Humano Incipiente: Uma Ficção Comunicacional da Cibercultura1. IN: IV INTERCOM, 2005.

indivíduos fitam os próprios corpos, afinal, “quantos jovens alistados que se consideram normais descobrem assustados seu estado patológico ao passarem pelo exame médico?” - lembra Anton Corbin⁵⁹. Porém, desde o *De humani corpori fabrica*, a representação médica do corpo desmembra o homem: o humano não é mais uma visão simultânea, e sim uma decupagem de suas partes, como no cubismo de Picasso, no cinema como em *O Silêncio dos Inocentes*, mas principalmente em *B-movies* como *O Massacre da Serra Elétrica*. As pranchas de Vesálio, para Le Breton, representariam um marco conceitual da nova epistemologia que fundará tanto a medicina quanto a biologia contemporâneas, posto que

Os anatomistas, antes de Descartes e da filosofia mecanicista fundam um dualismo que é central na modernidade e não apenas na medicina, aquele que distingue, por um lado, o homem, por outro, seu corpo. (LE BRETON: 2003, p. 18).

Em *Screening the body*, entretanto, Lisa Cartwright demarca uma distinção relevante entre o olhar clínico desenvolvido a partir do manuseio de cadáveres, tal qual descrito por Foucault, e o olhar laboratorial, pois

A palpação e a observação são marcadas pelo contato direto entre o olho do médico, ouvido, ou mão com o corpo do paciente; em outro nível, a doença é entendida como vestígio impresso na superfície do tecido, num processo de sobreposição ou mapeamento. No relato de Foucault, mesmo quando o sintoma é empiricamente visto, é considerado um indício de condição patológica em ponto anatômico distinto. Paradoxalmente, conforme a visualidade médica torna-se o meio principal de diagnóstico e estudo ao longo do século XIX, a percepção sensorial (incluindo a visão) é progressivamente desestabilizada como fonte de conhecimento anatômico (CARTWRIGHT: 1997, p. 10).

Na reorganização dos saberes médicos, então, o organismo vivo é substituído pelo duplo registrado em aparelhos como o esfigmógrafo para as ondas sanguíneas; o cardiógrafo para os batimentos cardíacos; o miógrafo para a atividade muscular; o pneumógrafo para os movimentos respiratórios, dentre outros inventados pelo médico fisiologista e pioneiro das imagens em movimento Étienne-Jules Marey (1830-1904). Equipado com seu fuzil fotográfico, Marey elabora o “método gráfico” da cronofotografia⁶⁰, e a exemplo de Eadweard Muybridge (1830-1904), registra quadro a quadro os resíduos descritos por Balzac – gestos imperceptíveis, movimentos internos do corpo enquadrados na ordem do invisível.

⁵⁹ CORBIN: 2001, p. 564.

⁶⁰ CARTWRIGHT: 1997, p. 12.

A cronofotografia possibilita uma “visão dinâmica, temporalizada, do corpo em movimento”⁶¹ e é anexada à fisiologia, portanto, como a sua nova linguagem⁶². Em particular, pela fisiologia experimental do século XIX que, notadamente na Alemanha, importa o olhar clínico normativo para o laboratório. Assim, enquanto a representação da anatomia patológica organizava-se em torno de um “conceito estático de morfologia e estrutura”, para a fisiologia, a imagem em movimento foi decisiva na emergência de uma visão do corpo articulada “em termos de funções vitais e processos”⁶³.

Contudo, não esqueçamos outro projeto contemporâneo à fisiologia alemã, que embora aparentemente mais simplório, afirma a convergência da espetacularização e da conseqüente transubstanciação do corpo em espectro na fotografia, no cinema e nas práticas médicas. Trata-se da captura das patologias invisíveis das histéricas da Salpêtrière, estrelas das famosas dramatizações dirigidas por Jean-Martin Charcot. Inspirados pelos estudos de Marey, Désiré Magloire e Paul Regnard, estagiários do neurologista, produziram uma série de estudos dos movimentos histéricos⁶⁴ - pseudotécnica de captura dos demônios dos possuídos disfarçada sob a tentativa de formulação empírica e biológica da histeria.

A experimentação sucessiva entre o olhar clínico, os aparatos óticos, a fotografia e o cinema terminou por lapidar, assim, uma elaboração da vida como entidade “temporal e espacialmente constituída pela ciência moderna”⁶⁵, abstração que como afirmamos antes, descola o homem de seu corpo. Afinal, não por acaso, assinala Tucherman,

(...) a década que vai de 1895 a 1905 viu oficialmente nascer o cinema e a descoberta dos raios X. Trata-se de uma nova relação de visibilidade que, nos dois casos, altera irremediavelmente as concepções que então vigoravam sobre a vida, a realidade, o homem e seu corpo (TUCHERMAN: 2004, p.2).

Et voilà: afogado em números e reduzido ao espectro fisiológico observado nas interfaces – chapas de raios X, eletrocardiogramas, monitores de ultra-som e ressonância magnética – o corpo do humanismo, como numa trucagem mirabolante de Mèliés, desaparece.

⁶¹ CARTWRIGHT: 1997, p. 11.

⁶² *Op.cit.* pp.12-13.

⁶³ *Op.cit.*, p. 11.

⁶⁴ *Op.cit* p. 49.

⁶⁵ *Op.cit.*, p. 11.



Referências bibliográficas

- ALONSO, Adoni & ARZOZ, Iñaki. La nueva ciudad de Dios. Madrid: Siruela, 2002.
- ARIÈS, Phillippe. História da Morte no Ocidente. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AUGÉ, Marc. A guerra dos sonhos. São Paulo: Papyrus, 1998.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRANDÃO, Carlos A. L. O Corpo do Renascimento. IN: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, pp. 275-298.
- BRETON, David Le. Adeus ao corpo. São Paulo: Papyrus, 2003.
- CARTWRIGHT, Lisa. Screening the body: tracing medicine's visual culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- CORBIN, Alain. *Bastidores*. IN: PERROT, Michelle (org.) História da Vida Privada. V IV. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 413-611.
- CRARY, Jonathan. Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge: MIT Press, 1992.
- DIDEROT, Denis. Carta sobre os cegos para o uso dos que vêem. IN: DIDEROT, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 2-29.
- FELINTO, Erick. A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica. 2005, Inédito; documento eletrônico cedido por cortesia do autor.
- FOUCAULT, Michel. O Nascimento da Clínica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GRAHAN, Elaine L. Representations of the Post/Human: monsters, aliens and others in popular culture. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. IN: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 33-65.
- _____. Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny. IN: PETRO, Patrice (org.). Fugitive Images: from photography to video. Indiana: Indiana University Press, 1995, pp. 42-71.
- HAYLES, Katherine N. How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Illinois: University of Chicago Press, 1999.
- NOBLE, David. The religion of technology: the divinity of man and the spirit of invention. New York: Penguin Books, 1999.



SIEKER, Hugo. Absolute realism: on the photographs of Albert Renger-Patzsch. IN: PHILLIPS, Christopher (org.). Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940. NY: Metropolitan Museum of Art/ Aperture, fotocópia, s/d, pp.110-115.

TUCHERMAN, Ieda. Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa: Vega/ Passagens, 1999.

_____. Fabricando Corpos: ficção e tecnologia. IN: Corpo e subjetividades, Revista de Comunicação & Linguagens, Lisboa, Relógio D'Água, julho de 2004.

VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica. IN: NOVAES, Adauto (org.). O homem-máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia das Letras, 2003, pp. 317-345.