

O Estranho Caso do Doutor Mabuse e o Fantasma de Münsterberg: O Cinema como Experiência Psíquica entre a Ortopedia e a Patologia

Erick Felinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

“villeicht der interessanteste Fall eines solchenden Kränkung ist der Fall des Dr. Mabuse”
(*talvez o caso mais interessante de tal patologia seja o caso do Dr. Mabuse*)

Dr. Baum, em *Das Testament des Dr. Mabuse*

“Every Dream becomes real, uncanny ghosts appear from nothing and disappear into nothing”
(*todo sonho se torna real, estranhos fantasmas aparecem do nada e desaparecem no nada*)

Hugo Münsterberg, *The Photoplay, a Psychological Study*

Hugo Münsterberg foi um paladino da ciência, inimigo da superstição e da voga de misticismo que atingira o ocidente civilizado no alvorecer do século XX. O espiritismo, o ocultismo e os espetáculos sobrenaturais exerciam imenso fascínio no imaginário do período, chegando a seduzir, inclusive, muitos homens de ciência. Em 1897, Münsterberg emigrara da Alemanha, onde ocupava uma sólida posição acadêmica, para aventurar-se nos Estados Unidos da América. Essa incursão no novo mundo foi um ato de ousadia, mas que abriu os horizontes do *scholar* europeu a toda uma inaudita dimensão de fenômenos culturais e sociais. Psicólogo, filósofo, estudioso da mente humana, Münsterberg era um homem de muitos interesses, mas acima de tudo um empirista e cientista convicto. Curiosamente, porém, um de seus legados mais importantes não se encontra no campo das ciências ou da psicologia *strictu senso*, mas na investigação de uma nova forma de entretenimento que nascera precisamente do encontro entre a curiosidade científica e a sedução da fantasia. Münsterberg foi o primeiro grande teórico do cinema, que, em seus princípios, não constituía passatempo digno para homens de sua estatura intelectual. O cinema era uma diversão das massas operárias, um brinquedo ingênuo cuja relevância havia sido questionada até mesmo por um de seus inventores. “O Cinema é uma invenção sem futuro”, dizia Louis Lumière.

Todavia, mais importante talvez que as próprias idéias de Münsterberg sobre o cinema é o que sua obra indica a respeito do panorama cultural no qual foi gestada. *The Photoplay: a Psychological Study* (1916) é hoje um livro quase esquecido, não obstante muitas de suas teses encontrarem ressonâncias significativas com interesses e temas contemporâneos. É verdade que, como bom cientista, Münsterberg interessou-se eminentemente pelos aspectos *informativos* e *educativos* do filme. “As massas de hoje em dia preferem ser ensinadas através de imagens em vez de palavras”, afirmou ele no início de seu estudo (2004: p. 11)¹. Com esse foco privilegiado, Münsterberg acabou quase que deixando de lado o aspecto imaginativo do cinema, tudo aquilo que Arlindo Machado definiu como “o afloramento do fantasma” e “a emergência do imaginário” (1997: p. 15).

Herdeiro de uma longa tradição cultural ligando os aparatos óticos ao sobrenatural e ao maravilhoso, o cinema nasceu, de fato, num momento em que o homem moderno se enamorava profundamente pelos mistérios do além. Por um lado, é verdade, as descobertas e certezas da ciência pareciam ter produzido um claro retrato do mundo, sem ambigüidades ou regiões sombrias. Aparentemente, já não restavam mais surpresas ou territórios desconhecidos, e o positivismo estabelecera o reinado supremo do pensamento científico. Na visão de Münsterberg, o cinema certamente poderia contribuir para esse processo de esclarecimento do mundo. Por outro lado, contudo, o século XIX testemunhou também um vigoroso ressurgimento do interesse por tudo aquilo que, precisamente, parecia escapar à normatização da ciência: fenômenos psíquicos e paranormais, espíritos e assombrações, ilusões e fantasmagorias. Fenômenos que encontraram abrigo confortável também no domínio dos aparatos e espetáculos visuais, freqüentemente utilizados para capturar ou produzir imagens de espectros. Esse paradoxo não marcou algo novo na história da cultura. Ele já havia surgido no século anterior, quando o cientificismo dos iluministas conviveu com o fascínio pelas sociedades secretas e pelos enigmas das energias magnéticas do mesmerismo. É a partir dessa intrigante contradição, por exemplo, que Marina Werner elabora seu alentado estudo *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*²:

¹ A data aqui é a da edição consultada. A publicação original, como se vê acima, data de 1916.

² Um trabalho que mapeia precisamente a história das conexões entre mídias, espiritualismo e ciência desde o século XVII.

De modo algum a modernidade pôs fim à busca pelo espírito e ao desejo de explicar seu mistério; a curiosidade sobre os espíritos de todos os tipos (...) e as idéias e imaginário que comunicam sua natureza floresceram mais vigorosamente que nunca desde o século XVII, quando se iniciou a moderna fusão entre a investigação científica, a psicologia e a metafísica (2006: p. 10).

Não seria exagero, portanto, afirmar que entre o final do século XIX e o início do século XX, a ciência e o sobrenatural caminharam lado a lado, num contexto no qual a tecnologia – e especialmente as tecnologias de reprodução da imagem – ocuparam lugar de destaque na investigação das regiões espirituais e dos fenômenos sobrenaturais. Talvez o melhor emblema dessa curiosa situação seja o caso do escritor Arthur Conan Doyle. Enquanto propunha a utilização de métodos científicos e dedutivos para a solução dos crimes investigados por seu detetive ficcional, o fleumático Sherlock Holmes, Doyle experimentava capturar, com câmeras e chapas fotográficas, as imagens dos fantasmas evocados em sessões mediúnicas. Doyle foi um dos maiores adeptos de uma espécie de *moda cultural* da época: a fotografia espírita. Não havia necessariamente uma contradição entre esses dois universos. O ocultismo e o espiritualismo se apresentavam freqüentemente como expressões de um novo território científico à espera de ousados cartógrafos. Como muitos outros em sua época, Doyle buscou empregar os novos aparatos tecnológicos para obter um vislumbre de outros mundos que escapavam ao olhar humano.

Em tais circunstâncias culturais, podemos supor que se tratava “menos de uma apropriação equivocada do discurso tecnológico que de uma elaboração lógica das características já ‘sobrenaturais’ da tecnologia” (Sconce, 2000: p. 28). Isso porque os limites entre a ciência, a tecnologia e os espantosos domínios do além estavam longe de ter sido inteiramente traçados. O tecnológico se ligava à sensação de maravilhamento, à produção de efeitos extraordinários e inusitados. O cinema, dividido entre o desejo de ciência (analisar e decompor o movimento) e a produção do ilusório e do maravilhoso, aparece, então, como tecnologia emblemática do profundo paradoxo que marca os tempos de sua origem. A complexa teia de sentidos e referências culturais do final do século XIX encontra nesse aparato de imagem um instrumento capaz de plasmar o imaginário da época. Um imaginário no qual a estranheza dos fenômenos extremos (*Unheimlich, uncanny*) desempenhava papel fundamental. Nesse sentido, o trabalho de Münsterberg, primeiro grande teórico da nova arte, também pode ser analisado do ponto de vista dessa contradição estruturante entre o natural e o extraordinário.

Sucessor de William James na cátedra de Psicologia da Universidade de Harvard, Münsterberg encarnava com perfeição o ideal do cientista positivista preocupado com a pureza da ciência – um ideal que também havia tomado corpo em outro conhecido estudioso do psiquismo humano: Sigmund Freud. Entretanto, os dois discordavam vivamente em diversas questões (especialmente a respeito da existência do inconsciente), e quando este último viajou aos Estados Unidos para proferir uma conferência, Münsterberg preferiu deixar o país para evitar confrontos. Por outro lado, ele e William James nutriram uma profunda amizade, pelo menos até que diferenças de interesses e abordagens se tornaram grandes demais para a continuidade da relação. William era irmão de Henry James, célebre autor de novelas góticas, como *The Turn of the Screw*, recheadas de fantasmas e estranhas aparições. Coincidentemente, o próprio William veio a interessar-se por temas como a vida pós-morte e o espiritualismo, o que colaborou para seu afastamento de Münsterberg. O autor de *The Photoplay*

Possuía uma visão ordenada e aplicada da psicologia. A filosofia da psicologia não lhe parecia tão importante quanto torná-la uma ciência útil. Ele investigava testemunhos oculares com vistas a melhorar as investigações criminais; estudava os modos como médicos poderiam usar a psicologia para ajudar os pacientes, tais como encoraja-los a crer que estavam ficando melhores (Blum, 2006: p. 308).

Desse modo, não surpreende que os dois antigos colegas acabassem por se distanciar completamente. Entretanto, todo o rigor e cientificismo de Münsterberg não bastaram para isolá-lo dos modismos ocultistas e espiritualistas de sua época. Temas como os do poder telepático da mente ou do hipnotismo abundam em seus estudos, ainda que a atitude comum do psicólogo seja rechaçar essas fantasias do senso comum. Na leitura dos escritos de Münsterberg, é difícil evitar a sensação de penetrar num território nebuloso, no qual a retórica do discurso positivista corre continuamente o risco de se deixar seduzir pelos mistérios do além. Esse risco era constitutivo do ambiente cultural no qual se desenvolveu o pensamento de Münsterberg. Em constante embate com a imaginação popular e com heranças como a do mesmerismo, a ciência tateava e estabelecia pactos com as concepções espiritualistas.

O próprio Freud, apesar de inimigo acerbo do ocultismo, chegou a defender a realidade dos fenômenos telepáticos. Em textos como *Psychoanalyse und Telepathie* (1921), *Traum und Telepathie* (1921) e *Traum und Okkultismus* (1932), Freud busca atestar como único “núcleo verdadeiro” do ocultismo as faculdades e os sonhos telepáticos. Ele mesmo narra, no último desses trabalhos, um dos casos mais intrigantes

da possível transmissão do pensamento, a história do senhor “Vorsicht”. Freud analisava, então, um paciente cujas sessões teriam de ser interrompidas com a chegada do médico inglês David Forsyth, que vinha visitá-lo. “No curso da sessão que se seguiu a essa visita (...) Freud se surpreendeu vivamente ao escutar algumas coincidências entre o discurso de seu paciente e seus próprios pensamentos” (Moreau, 1976: p. 198). O paciente P. apresentou durante a análise uma série de palavras e lapsos que pareciam fazer referência à chegada desse rival, como, por exemplo, a expressão “Vorsicht” (“precaução”, em alemão), foneticamente semelhante ao nome Forsyth.

De fato, telepatia e hipnotismo constituíram dois problemas centrais (e em muitos aspectos interligados) das ciências psicológicas do período. Em um ensaio que discute precisamente as possíveis relações entre crime e hipnose, Münsterberg ridiculariza a crença popular no homem com poderes paralisantes: “ele entra no aposento e quando olha para você o torna impotente; você lhe dá suas jóias e a chave de seu cofre, enquanto ele gentilmente o subtrai de seus bens sem que você possa levantar a mão” (1908: p. 204). Essa descrição evoca vivamente o personagem criado pelo novelista Norbert Jacques, Dr. Mabuse, traduzido nas telas de cinema através da célebre trilogia de Fritz Lang. Com seus poderes hipnóticos e telepáticos, Mabuse manipulava suas vítimas como marionetes. No primeiro filme feito por Lang, *Dr. Mabuse, der Spieler: ein Bild der Zeit* (1922), o criminoso aparece como jogador (“Spieler”) que brinca com as vidas de todos os que caem sob sua influência.

Como destaca Stefan Andriopoulos, Mabuse faz parte de uma larga cadeia de obras obcecadas com as relações entre hipnose, telepatia e crime. Seguindo os exemplos de *Les Yeux qui Fascinent* (1916), de Louis Feuillade e *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1919), a série do Dr. Mabuse encena um lugar comum dos discursos médicos e literários do final do século XIX. O filme de Wiene inclusive materializa, na ficção, uma das mais intrigantes especulações da psicologia da época: seria possível submeter alguém a um estado de hipnose tão profundo que essa pessoa fosse induzida a cometer um crime? Cesare, o sonâmbulo comandado pelo hipnotizador Caligari, age como um autômato assassino, seguindo cegamente as ordens de seu mestre. Mais que isso, sugere Andriopoulos, essas representações culturais nos oferecem uma espécie de “teoria do filme”, na qual o cinema é pensado como uma forma de hipnose. Nesse sentido, diversas representações culturais do período apontam para

uma afinidade estrutural entre o próprio cinema e a hipnose, transformando as representações cinemáticas da hipnose em comentários alegóricos sobre sua própria medialidade – uma auto-referência que se torna ainda mais evidente na repetida censura das representações cinemáticas da hipnose até 1918 (2002: p. 9).

Essa analogia entre cinema e hipnose aponta para um fascínio com o dispositivo cinematográfico, cuja complexa estrutura parecia, em muitos aspectos, duplicar os meandros do psiquismo humano. Em certo sentido, tal conexão entre cinema e psiquismo – que irá constituir o núcleo das teorias de Münsterberg – representa um prolongamento de noções culturais muito anteriores a respeito das tecnologias como externalizações do organismo e da psique humanas. Essa tese, que antecede em várias décadas a célebre proposição de McLuhan dos meios como extensões do homem³, já aparece plenamente desenvolvida na filosofia da técnica do engenheiro alemão Ernst Kapp. Em seu *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877), Kapp elabora a idéia de tecnologia como manifestação de uma “projeção orgânica” (*Organprojektion*). É próprio da experiência humana projetar suas capacidades e características no mundo natural por meio do artifício técnico. A partir de uma visão hegeliana da externalização do espírito humano, Kapp encarava o telégrafo, por exemplo, como uma extensão do sistema nervoso⁴. Desse modo, o homem se vê refletido no mundo, criando uma realidade à sua imagem e povoada com análogos de órgãos e faculdades mentais.

O exemplo do telégrafo é significativo, pois se tratou de uma tecnologia que despertava, na época de sua invenção, um feroz imaginário sobre comunicações telepáticas e fenômenos espirituais. As especulações sobre o telégrafo envolviam imagens de contatos incorporais e energias psíquicas transitando pelos fios de cobre. Esse “sentido de comunicação descorporificada era uma qualidade inaudita e provocante do celebrado novo meio, inspirando muitos comentadores a declarar a invenção de Morse a mais importante inovação da história humana” (Sconce, 2000: p. 21). Dessa forma, não é de todo estranho o uso que o espiritismo do século XIX fez dos princípios da nova tecnologia. Em algumas sessões espíritas, por exemplo, grupos de praticantes se conectavam por meio de uma corda “magnetizada” ligada a placas de zinco e cobre, de modo a produzir uma espécie de “bateria espiritual”. A comunicação à distância por meio do aparato telegráfico não era fundamentalmente diferente, em princípio, das comunicações mediúnicas realizadas por meio dos corpos humanos e suas

³ Cf. McLuhan, 1969.

⁴ Competentes sínteses das idéias de Kapp podem ser encontradas em Martins (1996) e Mitcham (1994).

energias psíquicas. Nos dois casos, tratava-se de um fenômeno que a imaginação popular encarava como um misto de ciência e metafísica.

No caso do cinema, o que impressionava eram os poderes de sugestão do novo *medium*. O cinema era hipnótico, capaz de escancarar as portas da imaginação da audiência e desestabilizar suas noções sobre a realidade, mas, além disso, como a fotografia, sugeria a existência de um misterioso mundo de sombras e duplos. Em muitos sentidos, o que Tom Gunning afirma sobre a fotografia na passagem do século XIX para o XX pode aplicar-se à tecnologia do cinema.

Se a fotografia emergiu como suporte material para um novo positivismo, ela também foi experimentada como um fenômeno estranho (*uncanny*), que parecia minar a identidade única de objetos e pessoas, ao reproduzir infundavelmente as aparências dos objetos e criar um mundo paralelo de duplos fantasmáticos ao lado do mundo concreto dos sentidos verificado pelo positivismo (1995: p. 43).

Nesse mesmo interstício entre pulsões científicas e anseios pelo fantástico, estruturou-se o imaginário sobre o cinema. O teatro escuro, a tela branca, o jogo de luz e sombras e o efeito de “flickering” criavam um ambiente espectral, numa espécie de tributo aos espetáculos de fantasmagoria que fascinaram as platéias da Europa no século anterior. As reações iniciais ao fenômeno das imagens em movimento foram de estranheza e de fascínio com essa duplicação irreal do mundo. Gunning lembra que o ensaio de Freud sobre o estranho (*Unheimlich*) faz referência ao clássico texto de Otto Rank sobre o duplo, no qual um filme expressionista – *Der Student von Prag* (1913) – ocupa lugar central. O aspecto “duplicador” do cinema constituiria, assim, um de seus principais elementos de sedução (e temor). É digno de nota que em muitas sessões espíritas da época, o corpo do médium funcionava também como uma espécie de máquina produtora de imagens. O ectoplasma, substância esbranquiçada e viscosa que emanava dos orifícios dos corpos dos médiuns (do nariz ou da boca, por exemplo), formava imagens de pessoas supostamente mortas. Nessas situações, o próprio médium se tornava uma espécie de câmera, emitindo imagens do mundo fantasmagórico (Gunning, 1995: p. 58). Esse tipo de fenômeno parece indicar uma concepção intercambiável das relações entre tecnologia e sujeito humano. Se o *médium* se converte, literalmente, em um *meio*, os aparatos audiovisuais podem, por outro lado, ser encarados naturalmente como exteriorizações dos órgãos e da mente humana.

É provavelmente também dessa relação cultural entre tecnologia e subjetividade que provém o pânico com a figura do autômato, tão explorada pelo cinema

expressionista. Se o sujeito opera como um dispositivo, ele pode bem converter-se num robô sem vontade própria, submetido, por exemplo, aos comandos do hipnotizador que domina a *técnica* da manipulação mental. Mabuse, lembremos, é um médico, um cientista que explora esse complexo mundo das novas máquinas e da psicologia moderna. No segundo filme da série, Mabuse se manifesta como uma hipnótica voz gravada em um aparelho de gramofone; seus planos envolvem a utilização de diversas máquinas e aparatos capazes de auxiliá-lo no projeto de estabelecer um “Império do Crime” (*die Herrschaft des Verbrechens*). O Dr. Baum, seu psiquiatra (e admirador secreto) – já que Mabuse havia perdido a razão e encontrava-se internado num sanatório – descreve-o como um ser dotado de lógica sobre-humana (*übermenschlichen Logik*) e de um cérebro fenomenal (*phenomenale Gehirn*)⁵ que levava uma *vida dupla*: de dia respeitado médico e à noite criminoso terrível.

Nessa memorável cena, Baum apresenta a história de Mabuse como estudo de caso à sua classe de estudantes de psicologia. A certa altura, as luzes da sala se apagam e o auditório se converte em um simulacro de cinema, no qual o professor mostra a seus alunos slides de um Mabuse absolutamente imóvel em seu leito de hospital. Vemos os estudantes se movimentarem subitamente para trás (imitando a postura de Mabuse na fotografia ou devido ao espanto de encarar uma imagem do assustador e poderoso fascinora), e, em seguida, novas figuras, agora dos escritos que Mabuse produzira no manicômio. As imagens sugerem uma representação do poder da escritura, que se manifesta em última instância no Testamento do Dr. Mabuse, combinação de rabiscos incompreensíveis, desenhos, diagramas e elaborados planos para a concretização do “Império do Crime”. Esse papel de destaque da escritura surge em outros filmes tematizando a sugestão hipnótica. No primeiro Mabuse, o criminoso produz imagens mentais de palavras mágicas para dominar a mente do Inspetor Chefe (“tsi nan fu”); em *O Gabinete do Dr. Caligari*, o diretor do asilo de loucos é perseguido pela frase “du muß Caligari werden” (“você deve tornar-se Caligari”).

Para Andriopoulos, essas imagens textuais indicam em que “grau o sistema de signos visuais do filme repousa nas narrativas médicas e literárias dos crimes hipnóticos” (2002: p. 3). Além disso, contudo, tais imagens escriturais podem apontar para uma concepção do poder da escritura como tecnologia de registro – nesse sentido, análoga à fotografia e ao cinema e igualmente uma exteriorização da consciência em

⁵ A palavra “Gehirn” (cérebro) tem aqui um papel especial, já que o duplo ou fantasma de Mabuse aparece ao Dr. Baum como uma estranha figura com olhos enormes e o cérebro à vista.

forma visível. A imagem de Mabuse imobilizado – como se a fotografia tivesse capturado sua experiência de ensimesmamento em um mundo interior e puramente mental – apresenta um caráter tão hipnótico e enigmático quanto os garranchos que se espalham pelas páginas de seu “testamento”.

As concepções sobre a reversibilidade do relacionamento entre corpos, mentes e tecnologias também informam, de certo modo, a noção de “psicotecnologia” criada por Münsterberg em sua obra *Basics of Psychotechnology* (1914)⁶. Como explica Friedrich Kittler, “a psicotecnologia reúne psicologia e tecnologias de mídia sob o pretexto de que cada aparato psíquico também é um aparato tecnológico e vice-versa” (1999: p. 160). Assim como Bergson havia comparado nossa vida psíquica com a experiência cinematográfica, Münsterberg, seguindo caminhos diferentes, define o cinema como um “experimento psicológico que, sob as condições da realidade cotidiana, revela os processos inconscientes do sistema nervoso central” (Kittler, 1999: p. 161). Nesse esquema, todas as faculdades humanas possuem um correlativo tecnológico nos truques e na gramática do cinema. Não seria despropositado, portanto, qualificá-lo como uma *psicotecnologia*, como faz Kittler. Na teoria de Münsterberg, o cinema é caracterizado como uma expressão perfeita das emoções e faculdades mentais, como a memória e a atenção. Nesse sentido, a experiência cinematográfica revela sua dimensão de uma possível ciência da mente.

Contudo, essa exteriorização imagética dos processos mentais também engendra um mundo de magia e fantasmagoria. No cinema, escreve Münsterberg, “cada sonho se torna real, fantasmas estranhos (*uncanny ghosts*) aparecem do nada e desaparecem no nada, sereias nadam através das ondas” (2004: 15). Se o cinema exerce uma espécie de fascinação hipnótica sobre o espectador é porque ele *duplica* com perfeição nossos processos mentais. Na tela iluminada não vemos apenas duplos do mundo, das pessoas e objetos, mas sim uma reflexão da própria mente. Mais interessante que isso é a explicação que Münsterberg oferece para as ilusões da profundidade e do movimento no filme (ele foi um dos primeiros a combater a idéia de que a ilusão do movimento era provocada pela persistência retiniana). Essas sensações chegam ao espectador não como “fatos duros, mas como uma mescla de fato e símbolo” (2004: 30). Ou seja, a

⁶ É interessante notar que a antiga metáfora do organismo como máquina adquire peso especial no contexto das investigações psíquicas do século XIX. Nos volumes do *Proceedings of the Society for Psychical Research*, essa imagem aparece continuamente, expressando uma visão do homem como “a mais perfeita máquina pensante e atuante” (Crookes, 1897: p. 339).

mente possui um papel ativo na criação do efeito da ilusão cinematográfica: “nós criamos a profundidade e a continuidade por meio de nosso mecanismo mental” (ibid.).

Essa psicologia ativa da experiência cinematográfica é o que pode livrar o espectador do perigo de uma pura hipnose; desse “*uncanny power*” do hipnotismo como o qualifica Münsterberg em outro texto (1908: p. 203). O filme não nos transforma em autômatos passivos, pois desempenhamos um papel determinante na constituição de seus efeitos. Por outro lado, nas estratégias da gramática cinematográfica que reproduzem a faculdade da atenção (o *close up*, por exemplo), percebemos uma força contrária. Para Münsterberg, esse estado de atenção só funciona efetivamente se for *involuntário*. A essência do “photoplay” não se encontra numa atenção científica e pré-dirigida aos efeitos visuais e à gramática da câmera, mas sim num deixar-se envolver pelas imagens. Desse modo, uma face inusitada ou uma roupa estranha “podem atrair nossa mente e dominá-la em fascinação por algum tempo” (*hold it spellbound for a while*) (2004: p. 35). No cinema dos princípios do século XX, *close ups* e planos de detalhe ainda podiam ser considerados pouco usuais, e entre suas utilizações mais comuns estão precisamente as imagens de olhos; olhos hipnóticos como os do Dr. Mabuse ou Caligari. Esses olhos sinistros que encaram o espectador dirigem sua atenção para a interioridade psíquica dos personagens. O terror que essa duplicação do olhar provoca não é apenas o da sedução hipnótica, mas também o medo de que não haja nada além de um imenso vazio por trás das misteriosas miradas. Quando a memória, a imaginação e as emoções do espectador são conduzidas pela narrativa cinematográfica (com recursos como os *cut-backs*) corre-se o risco de descobrir um desagradável vácuo da interioridade.

A noção de duplicação por trás do aparato cinematográfico (do mundo, da psique) representa uma constante ameaça. O eu se vê em perigo de ser substituído por um duplo fantasmagórico, como ocorre com o Dr. Baum em *O Testamento do Dr. Mabuse*. O cinema, essa “máquina-Doppelgänger”, na definição de Kittler, “mata a alma” (1999: p. 155)⁷. A tecnologia aparece, assim, como um duplo mortal que aterroriza continuamente o sujeito. Na argumentação de Münsterberg, é possível sentir essa tensão entre uma mente que busca se manter ativa e criadora e o perigo constante de perder-se numa medialidade *de-subjetivante*: “um princípio geral parece controlar todo o mecanismo mental do espectador, ou, antes, a relação entre o mecanismo mental

⁷ Em termos mais objetivos, e ainda segundo Kittler, “a idade da mídia torna indistinguível o que é humano e o que é máquina” (1999: p. 146).

e as imagens na tela” (2004: p. 58). O princípio-cinema, se é que se pode chamá-lo assim, implica um complexo emaranhamento da mídia com o sujeito, mas com o risco permanente de revelar o esvaziamento deste último. Desse modo, não é de todo casual que Münsterberg seja um herdeiro da tradição kantiana. O Eu transcendental pode ser a última garantia da densidade do sujeito:

O cinema (*the photoplay*) conta-nos a história humana ao superar as formas do mundo exterior – nomeadamente o espaço, o tempo e a causalidade –, e ajustar os eventos às formas do mundo interior, ou seja, a atenção, a memória, a imaginação e a emoção (2004: 74).

Contudo, os perigos da perda da interioridade voltam a se apresentar com força total nas últimas páginas do texto. O poder de sugestão do cinema ameaça a integridade da mente, diante de imagens de *crime* ou *vício* que “podem impor-se à consciência com resultados desastrosos”. O equilíbrio moral pode se romper face à pressão de “sugestões realísticas” (2004: p. 95). Essas linhas são particularmente interessantes, pois sugerem que Münsterberg encarava o cinema como *um medium* mais poderoso que a hipnose em sentido estrito. Em seu trabalho sobre as relações entre crime e hipnose, o psicólogo não parece dar muito crédito à possibilidade de submeter um indivíduo a um comando hipnótico assassino. Em última instância, “a hipnose é incapaz de quebrar (*break down*) a resistência interna” (1908: p. 227). Já no cinema, “as possibilidades de infecção física e destruição não podem ser menosprezadas” (2004: p. 95).

É certo que o cinema começa por se desfazer do corpo, primeira garantia da identidade. Como escreve Münsterberg, “o espaço corporal foi eliminado” (2004: p. 77) nas imagens bidimensionais que vemos na tela. É o espectador quem tem de “colocar” no filme a sensação de uma profundidade de fato inexistente. O duplo cinematográfico é um fantasma, pois não tem materialidade nem dimensão; porém, é aterrorizante como o fantasma, já que anuncia a preocupante imaterialidade do nosso próprio eu.

Desse modo, não deve espantar a acolhida que duplos e fantasmas encontraram nos domínios dos aparatos audiovisuais. Aproveitando-se de toda a curiosidade da época com o espiritismo, Méliès, por exemplo, produziu diversos filmes inspirados em tais temas, como “L’Armoire des Frères Davenport” (1902) e “Le Portrait Spirituel” (1903). O primeiro tomava como referência o armário no qual os irmãos Davenport, conhecidos médiums da época, se trancavam durante suas sessões; o segundo se

inspirava na moda cultural da fotografia espírita. Essas obras constituem reflexos precisos de uma equação cultural em que os aparatos visuais eram encarados como máquinas produtoras de fantasmagorias. Como sugere Tom Gunning,

Um filme como *O Fotógrafo Espiritualista*, de Méliès, traça uma complexa genealogia entre a nova tecnologia da fotografia, uma nova revelação espiritual, um desenvolvimento do espetáculo teatral e, em seguida, um posterior desenvolvimento da tecnologia da fotografia em filmes animados (1995: p. 64).

A onda de fascinação com os fenômenos espíritas possui um local e uma data de nascimento. Começa no mês de março de 1848, quando as irmãs Kate e Margaretta Fox passam a escutar uma série de ruídos estranhos em sua pequena casa na cidade de Arcádia, em Nova Iorque. Com o tempo e a persistência dos ruídos, que podiam ser descritos como batidas na madeira, a família Fox deduziu que eles constituíam uma forma de comunicação. Os Fox desenvolvem, então, um rudimentar código para comunicar-se com os fantasmas, que não hesitaram em contar-lhes suas histórias. É uma coincidência interessante que o espiritualismo moderno tenha início com uma manifestação que lembra a comunicação telegráfica. A invenção de Morse, como já se viu, foi “apropriada” de forma singular (e bastante criativa) pelo discurso espírita. Logo, o espiritismo iria se tornar uma grande paixão na Europa e na América do Norte durante o período do *fin de siècle*.

Não foi necessário muito tempo para que outras tecnologias comunicacionais viessem a fazer parte do arsenal das experiências espiritualistas. Entre o fim do século XIX e o início do seguinte, a fotografia espírita tornou-se uma coqueluche dos salões europeus e norte-americanos. Exemplificando sua tese de que as mídias sempre *provêm a aparição de espectros*, Kittler descreve esse inusitado emprego da invenção de Niépce, que acompanhou o surgimento do telégrafo na sua conectividade com o mundo dos mortos: “também prontamente, chapas fotográficas – inclusive e especialmente aquelas tomadas com o obturador da câmera fechado – forneceram reproduções de fantasmas e espectros, cujo embaçamento em preto e branco servia apenas para sublinhar a promessa de semelhança” (1996: 12).

É importante explicar que essas fotografias espíritas podiam ser de dois tipos: aquelas tiradas em sessões nas quais o espírito se fazia visível aos presentes por intermediação do médium e as que consistiam no simples *impressionamento* da chapa (mesmo com o obturador fechado) e o conseqüente surgimento de estranhas figuras, antes invisíveis, durante o processo de revelação. Nessa última categoria enquadram-se,

por exemplo, as “escotografias” (do grego *skotos*, “obscuridade”) da médium Madge Donohoe, que não apenas produzia registros de espectros, mas muitos outros tipos de imagens, como símbolos e pontos luminosos⁸.

Em muitas situações, porém, o surgimento da figura fantasmagórica se dava inteiramente fora do contexto das sessões espíritas. Eventos corriqueiros, como uma simples foto de família, também podiam dar origem ao fenômeno, e nesse caso as figuras “intrusas” eram sugestivamente chamadas de “extras”. Não era incomum que se identificasse essas imagens dos “extras” como membros falecidos da família – provavelmente desejosos de ainda manter-se “perto” dos familiares de algum modo⁹. Conan Doyle dedicou-se a investigar todos esses casos, mas concentrou-se, com especial ardor, nos feitos do *photomedium*¹⁰ William Hope. Analisando os fotos produzidas por Hope, Doyle buscou dissecar as etapas em que as fotos espíritas se produzem. Tentou assim elaborar uma espécie de “fenomenologia” da fotografia espírita. Nas seqüências de fotos, a primeira placa mostrava costumeiramente uma espécie de “casulo de seda” de ectoplasma. Esses casulos comporiam um núcleo a partir do qual o resto do processo se desenvolvia: na segunda placa, surgia um rosto inteiramente formado no casulo, que parecia ir se abrindo no meio. Nas placas seguintes, o casulo rompia-se completamente, formando um arco sobre a face do espectro e caindo como um véu dos seus lados esquerdo e direito. Dado que esse véu aparecia também em fotos produzidas por muitos outros médiuns, Doyle pôde supor que tais fenômenos fossem “governados por uma lei uniforme” (1996: 129). O escritor designou essa espécie de imagens como *psychic cocoon* (“casulo psíquico”).

Após a morte de Doyle e Hope, foi ironicamente um dos antigos defensores do médium, Fred Barlow, quem, com ajuda de um especialista em fotografia, desmascarou a farsa. Barlow percebeu que muitos “extras” visíveis nas fotos de Hope e outros “fotomédiuns” podiam ser referidos a fotografias ou pinturas já existentes. Como já havia sucedido muitas outras vezes antes, essa constatação de uma fraude não chegou a abalar a popularidade da fotografia espírita. É fundamental lembrar, contudo, que essa popularidade não derivava unicamente do interesse pelo mundo dos fenômenos sobrenaturais, mas também, como no caso das fantasmagorias do século XVIII, do

⁸ O caso de Madge Donohoe é ainda especial pelo fato de a médium *impressionar* as chapas fotográficas *diretamente*, sem sequer fazer uso de uma câmera.

⁹ Em muitos casos, essa espécie de fotografia era intencionalmente criada através de efeitos de dupla exposição. Criou-se, assim, certo gênero de foto de família da qual os entes queridos já falecidos podiam também participar. Cf. Gunning, 1995: pps. 66-68.

¹⁰ Uma expressão criada pelo próprio Doyle.

caráter *espetacular* com que as tecnologias de reprodução da imagem eram encaradas pelo público da época. Criar efeitos fantasmagóricos e irreais por meio de tais tecnologias fazia parte das estratégias usadas para despertar o interesse das pessoas pelo maravilhoso mundo novo dos aparelhos de imagem. É nesse sentido que podemos analisar o título de uma série de imagens produzidas por meio de outro aparato ótico popular no século XIX, o estereoscópio: “The Ghost in the Stereoscope”. Muitas imagens apresentadas pelo estereoscópio, um aparelho que criava a ilusão de tridimensionalidade, brincavam com figuras fantasmagóricas transparentes. Em um livro pioneiro sobre a técnica, o cientista ótico David Brewster sugeria explicitamente: “com o propósito de entreter, o fotógrafo pode conduzir-nos até mesmo ao reino do sobrenatural. Sua arte o capacita a emprestar uma aparência espiritual a uma ou mais de suas figuras, exibindo-as como ‘ar rarefeito’ entre as sólidas realidades da imagem estereoscópica” (*apud* Becker, 2004)¹¹.

A fotografia espírita não constituía apenas um uso espetacular da nova tecnologia de imagem, mas também a expressão de um impulso cientificista que buscava oferecer legitimidade ao domínio do sobrenatural. Desse modo, um respeitado homem de ciência como William James não precisava se sentir inteiramente desconfortável em suas incursões no campo do espiritismo. Sem dúvida houve críticas, e as mais acirradas partiram precisamente de seu amigo Münsterberg. A amizade já vinha se desgastando há bastante tempo, face ao antagonismo público que Münsterberg sistematicamente devotava à nova filosofia pragmatista de James. Em uma carta endereçada a seu antigo colega, James expressa com uma metáfora precisa as diferenças que vinham se interpondo entre os dois:

Se não fosse pela minha crença convicta de que o mundo é grande o bastante para sustentar e alimentar sem dano muitos diferentes tipos de pensamento, acredito que a vasta diferença entre todo seu *Drang* [impulso] filosófico e o meu produzir-me-ia um sentimento de desesperança... Eu me satisfaço com uma natureza livre e selvagem; você me parece entesourar e perseguir um jardim italiano, onde todas as coisas são mantidas em compartimentos separados e devem-se seguir caminhos absolutamente retos (*apud* Blum, 2006: p. 309).

À medida que as pressões aumentavam, James se sentiu compelido a publicar um texto (*The Confidences of a Psychological Researcher*, 1909) no qual reconhecia as dificuldades da investigação psíquica diante das várias fraudes e farsas que assolavam o mundo espírita. Contudo, lamentava também que muitos cientistas estivessem mais preocupados com o desmascaramento dos médiuns fraudulentos do que com a

¹¹ O livro de Brewster foi publicado em 1856.

investigação dos fenômenos legítimos do espiritismo. A motivação final desse texto foi um episódio que ocorrera nesse mesmo ano envolvendo novamente Münsterberg. Na época, James se encontrava fascinado pelos feitos de uma médium cuja fama já atravessava o mundo: Eusapia Paladino, uma italiana que, além de todos os fenômenos tradicionais do mediunismo, também fazia objetos desaparecerem misteriosamente do local das sessões.

Em sua visita aos Estados Unidos, os promotores de Eusapia convidaram vários cientistas a participar das sessões. Um deles foi Münsterberg, que se sentou precisamente ao lado da médium. Utilizando-se de auxiliares escondidos em locais estratégicos do aposento onde a médium iria conduzir uma de suas sessões, Münsterberg alegou que Eusapia fazia uso de suas pernas para produzir efeitos como tremores na mesa ou o aparecimento de objetos antes supostamente não presentes na sala¹². “Quando as sessões com outros cientistas na América do Norte provaram ser igualmente desastrosas, Münsterberg disse ao New York Times que a ingenuidade e suscetibilidade dos investigadores anteriores explicavam inteiramente sua reputação [de Eusapia] de realizar magia” (Blum, 2006: p. 309).

O envolvimento de Münsterberg com Eusapia Paladino e a cena espírita da época é coerente com a complexa teia de conexões culturais que aproximava a ciência, o estudo dos mecanismos perceptivos, os fenômenos extremos do espírito (hipnose, espiritismo) e o cinema. Não havia fronteiras precisamente definidas entre o que se poderia denominar como o *psíquico* e o *psicológico*. A hipnose, por exemplo, encontrava-se nesse limiar tênue. Era um fenômeno cuja natureza e limites não estavam claramente definidos, dando margem a fantasias como a do hipnotismo telepático. Por outro lado, o desenvolvimento desse intrincado campo de investigação estava profundamente associado ao surgimento do cinema. Como afirma Kittler: “Sem a psicologia experimental de gente como Helmholtz e Wundt, não haveria Edison ou os irmãos Lumières; sem as medições psicológicas da retina e sistema nervoso ótico não haveria o filme público” (1999: p. 99). Poderíamos arriscar ainda: sem a investigação

¹² Contudo, o desmascaramento de Eusapia por Münsterberg também permanece polêmico até hoje. Pergunta-se como, em sua idade avançada, a espiritualista teria tido condições de executar tal espécie de malabarismos com as pernas. Como numa sala de cinema, toda boa sessão espírita deve transcorrer na obscuridade, situação em que se torna às vezes difícil de distinguir entre o real e o ilusório. Um outro cético, Stanley Crebs, refutou veementemente a tese de Münsterberg. Para que essa tese pudesse funcionar, “a perna de Eusapia teria de ser articulada no joelho, sobre um quadril imóvel, perfazendo uma rotação de 135 graus, assim como um alongamento de quase o dobro de seu comprimento” (*apud* Baker, 1998: 20).

psíquica e o fascínio com os fenômenos ocultos não haveria o expressionismo. Com sua obsessão pelas figuras fantasmagóricas, pelos vampiros, duplos, hipnotizadores e autômatos, o expressionismo prestava homenagem a um importante fator cultural da emergência do cinema.

É nesse sentido que a série de filmes do Dr. Mabuse oferece uma representação apropriada dos principais temas e questões que marcaram certa concepção inicial do cinema como experiência psicológica – concepção expressa também no pensamento de Münsterberg, como visto anteriormente. No primeiro filme, dividido em duas partes (*Dr. Mabuse, der Spieler* e *Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit*, 1922), Mabuse aparece como um ser multiforme, capaz de assumir múltiplas identidades e escapar continuamente da polícia. Ele rouba papéis contendo importantes segredos de Estado, subtrai o milionário Hull de sua fortuna e hipnotiza o conde Told, levando-o a trapacear num jogo de cartas.

Mabuse não é apenas um criminoso comum; à medida que o filme avança vemos o personagem se complexificar. Suas motivações não são claras, sua identidade é sempre um mistério, seus projetos são complexos e envolvem, em última instância, a destruição das estruturas e instituições sociais. O segundo filme de Mabuse, apesar de realizado em momento bem posterior (1933), expressa de modo ainda mais claro o imaginário tecnológico que associa cinema, psicologia e o terror da duplicação no começo do século XX. Ele é uma legítima continuação da obra anterior, na qual Mabuse termina louco e atormentado por visões dos fantasmas das pessoas a quem havia enganado. Em *O Testamento do Dr. Mabuse*, vemos o hipnotizador internado num manicômio em estado de quase absoluta estase. Contudo, sua paralisia vai lentamente dando lugar a uma atividade frenética de escritura. Apesar de não emitir palavra alguma (e nesse sentido aparecer como um “remanescente” dos tempos do cinema mudo), Mabuse passa seus dias rabiscando cadernos de notas e elaborando seu “testamento”, no qual delineia seus planos para o estabelecimento do “império do crime”.

Em certo sentido, Mabuse personifica, como o cientista Rotwang de Metropolis (também representado pelo ator Rudolf Klein-Rogge), essa estranha mescla entre os domínios da ciência e tecnologia e o sobrenatural. Ele utiliza as tecnologias para iludir e controlar (uma acusação exaustivamente feita ao cinema), do mesmo modo que seus poderes hipnóticos e telepáticos. Mesmo após sua morte, Mabuse continua dando ordens e executando seus planos criminosos. A expressão metafórica utilizada pelo

professor Baum para descrever a atuação de Mabuse, “o homem por detrás das cortinas” (*Der Mann hinter dem Vorhang*) adquire valor literal quando este passa a comunicar-se com seus asseclas através de uma cortina que permite apenas ouvir uma voz e divisar uma sombra. Através desse efeito cinematográfico e tecnológico (a voz de Mabuse é uma gravação num gramofone), o criminoso exerce, com mais vigor que nunca, seus poderes de sugestão; sua “estranha” (*unheimlich*, como a qualifica o Dr. Kramm) habilidade hipnótica.

Numa das cenas mais memoráveis do filme, Kent e sua namorada desafiam o misterioso homem por trás da cortina. Kent dispara o revólver em direção à sombra e, numa inversão do ângulo da câmera, Lang nos mostra o suposto ponto de vista de Mabuse (que é também o do espectador do filme). Quando finalmente os dois abrem as cortinas percebem que *não existe nenhum Mabuse*. O palco está vazio. Apenas uma silhueta e uma gravação que repete a frase: “sie werden diesem Raum lebend nicht mehr verlassen” (“vocês não sairão deste lugar vivos”). Este “lugar”, o esconderijo de Mabuse, talvez seja também ao mesmo tempo a sala de cinema, da qual o espectador igualmente não sairá “vivo”. Hipnotizado pelos poderes da sugestão cinematográfica, ele se torna uma casca vazia, um “morto vivo”, como o Cesare de *O Gabinete do Dr. Caligari*. Em outras palavras, mais uma “máquina” a serviço do Dr. Mabuse. Contudo, a sugestão final do filme é que o próprio Mabuse talvez não passe de uma elaborada alucinação. Ele mesmo pode ser uma máquina de produzir ilusões (como o gramofone do qual emana sua voz mecânica).

Como bem descreve o Dr. Baum, os planos de Mabuse são dotados de uma lógica *sobrehumana*. Seu testamento, afirma ainda o doutor, só pode ser de interesse dos *homens de ciência*. Para o Dr. Baum, Mabuse é, acima de tudo, um *Gehirn*, um cérebro para ser estudado, já que se caracteriza por sua absoluta singularidade, sua excepcionalidade¹³. Mas Mabuse também se manifesta como uma imagem, como um *fantasma*, e é assim que ele aparece, de fato, em diversos momentos do filme. Nas visões do Dr. Baum, ele é um ser etéreo, um duplo translúcido que rouba a identidade de suas vítimas. Thomas Elsaesser descreve Mabuse não como uma pessoa, mas como a corporificação de um gesto, de um princípio negador, como o Mefistófeles de Goethe. “Mabuse é capacitado com uma energia especial; a da duplicação e repetição, do

¹³ A pesquisa sobre os cérebros geniais remete a uma tradição que tem início já no século XVIII, mas que adquire vigor especial no século XIX. Cf. Hagner, Michael. *Geniale Gehirn: zur Geschichte der Elitegehirnforschung* (2004).

disfarce e imitação” (2000: p. 135). E o maior disfarce é precisamente o que não esconde nada por detrás da máscara. O criminoso representa o pesadelo de um nome sem referente, numa perpétua e incômoda ausência do objeto nomeado. Através de todo o filme seu nome é repetido como um mantra; ele é o grande enigma deixado pelo detetive Hofmeister numa janela onde riscara as letras misteriosas com seu anel. O enigma dessa palavra, desse nome secreto e terrível, é solucionado apenas através de uma aparelhagem ótica, que coloca a palavra diante de um espelho no qual se devolve às letras sua ordem correta.

O Testamento do Dr. Mabuse condensa em sua narrativa os grandes temas que articulam certa visão psicologizada (e metafísica) da experiência cinematográfica: o hipnotismo, a duplicação, a fantasmagoria. O cinema, como a fotografia antes dele, produz uma rasgadura no tecido da realidade; abre uma porta para um mundo de fantasmas, duplos, ilusões e fenômenos extremos. Se a obra de Münsterberg corporifica, no horizonte teórico, esses poderes estranhos do filme (e tenta nos alertar para seus perigos), Mabuse encarna a percepção do cinema como gesto hipnótico, como “máquina-Doppelgänger”, como aparato ilusionista. Mabuse é a expressão daquilo que foi reprimido na história do cinema; Münsterberg, uma das primeiras tentativas de *ortopedização* teórica do novo meio – um *exorcismo do fantasma*. Num gesto otimista, Münsterberg crê numa evolução capaz de livrar a nova arte de suas impurezas, de seu apelo popularesco, de sua devoção aos instintos mais baixos.

O desenvolvimento mais maduro do *photoplay* irá certamente superar esse caráter primitivo, já que este não é de modo algum necessário – ainda que tal esforço de reduzir a vida humana aos simples instintos seja muito conveniente para o *photoplay* (2004: p. 95).

Essa ortopedia é vital no caso de um meio cuja força pode se revelar tão extremamente danosa. Afinal, “já se reportaram inclusive situações de alucinação sensorial e ilusões”, e sabe-se que “as pessoas neurastênicas são especialmente inclinadas a experimentar toque ou temperatura, cheiro ou impressões sonoras a partir do que vêem na tela” (2004: p. 95). Nesse sentido, o desmascaramento de Eusapia Paladino por Münsterberg adquire tonalidades irônicas. Como no caso do cinema, em que o fantasma reprimido insiste em continuar retornando, os espíritos de Eusapia e seus imitadores não desapareceram diante das lâmpadas da ciência. Não obstante toda a falação da imprensa em torno do feito do cientista, Eusapia continuou a desfrutar de bastante popularidade nos anos seguintes. Münsterberg não foi capaz de desfazer o espetáculo “cinematográfico” dos médiuns e suas mesas levitantes. Pior que isso,

também foi, ele próprio, convocado a participar da encenação, quando, pouco após sua morte, tornou-se notícia de jornal por razões bastante singulares. Na *Pall Mall Gazette* de 18 de Janeiro de 1917, uma certa senhora Caroline Pillsbury alegou ter recebido uma mensagem do falecido professor de Harvard:

Ainda que eu tenha estado no mundo espiritual apenas por um breve período de tempo, recebi prova definitiva de que seres desencarnados podem e se comunicam com seus amigos terrenos. Independente de quão valiosas sejam as mensagens que eu possa trazer no futuro, esta que trago hoje é importante. O retorno espiritual é uma verdade. *Eu sou Hugo Munsterberg* (apud Brandon, 1984: 249, grifos meus).

“I am Hugo Münsterberg”, afirma o espectro de modo a não permitir dúvida alguma. Na cena final de *O Testamento do Dr. Mabuse*, o Dr. Baum, perfazendo um círculo perfeito, retorna à cela onde antes se encontrava encerrado o criminoso e que agora é ocupada por um enlouquecido Hofmeister. Ele se aproxima do detetive e se apresenta cortesmente: “gesttaten Sie, daß Ich mich vorstelle: mein Name ist Mabuse, Doktor Mabuse” (“permita-me apresentar-me: meu nome é Mabuse, Dr. Mabuse”). Essa afirmação identitária ecoa, de certo modo, a frase que obseda o diretor do manicômio no filme de Robert Wiene: “du mußt Caligari werden” (“você deve tornar-se Caligari”). Mabuse, Caligari e, em seguida, o próprio Münsterberg: fantasmas cuja identidade é incerta, mutável, transitiva. Sombras projetadas por um aparato que ameaça a integridade garantida pelo nome próprio. Essa pequena anedota nos serve como eficaz alegoria: o primeiro grande pensador do cinema, essa máquina de engendrar fantasmagorias, acabou por tornar-se, ele mesmo, um fantasma.

Referências

Andriopoulos, Stefan. “Spellbound in Darkness: Hipnosis as an Allegory of Early Cinema”, em *The Germanic Review*. Washington: Heldref, 03/22/2002.

Baker, Alan. *Ghosts and Spirits (the Sci-Fi Channel True Life Encounters Series)*. London: Orion, 1998.

Becker, William. “Do you Believe? A Ghostly Gallery”. Disponível em <http://www.photography-museum.com/believe1.html>. Consultado em 8 de dezembro de 2004.

Blum, Deborah. *Ghost Hunters: William James and the Search for Scientific Proof of Life after Death*. New York: Penguin Press, 2006.

Brandon, Ruth. *The Spiritualists: the Passion for the Occult in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Buffalo: Prometheus Books, 1984.

Crookes, William, “Address by the President”, em *Proceedings of the Society for Psychical Research vol. XII*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1897.

Doyle, Arthur Conan. “The Photomedium and Spirit Photography”, in *Luna Córnea*, Ciudad de Mexico, n. 10, p. 128-129, set./dez. 1996.

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany’s Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000.

Gunning, Tom. “Phanton Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography’s Uncanny”, em Petro, Patrice (ed.). *Fugitive Images: from Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Hagner, Michael. *Geniale Gehirne: zur Geschichte der Elitegehirn forschung*. Göttingen: Wallstein, 2004.

Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

_____.”Romanticism, Psychoanalysis, Film: a History of the Double”, em Jonston, John (org.). *Literature, Media, Information Systems*. Amsterdam: G+D Arts International, 1997.

Machado, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

Mannoni, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema*. São Paulo: Unesp/Senac, 2003.

Martins, Hermínio (1996). *Hegel, Texas e Outros Ensaio de Teoria Social*. Lisboa: Século XXI.

Mc Luhan, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1959.

Mitcham, Carl. *Thinking through Technology: the Path between Engineering and Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Moreau, Christian. *Freud y el Ocultismo*. Barcelona: Gedisa, 1976.

Münsterberg, Hugo. *The Film: a Psychological Study*. New York: Dover, 2004 (1° ed: 1916).

_____. *On the Witness Stand: Essays on Psychology and Crime*. New York: Doubleday, 1908.

Ryan, Paul. "Ghosts in the Machine: Conan Doyle and Spirit Photography", in *Luna Córnea*. Ciudad de Mexico, n. 10, p. 130-131, set./dez. 1996.

Sconce, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press, 2000.

Werner, Marina. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2006.