



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC

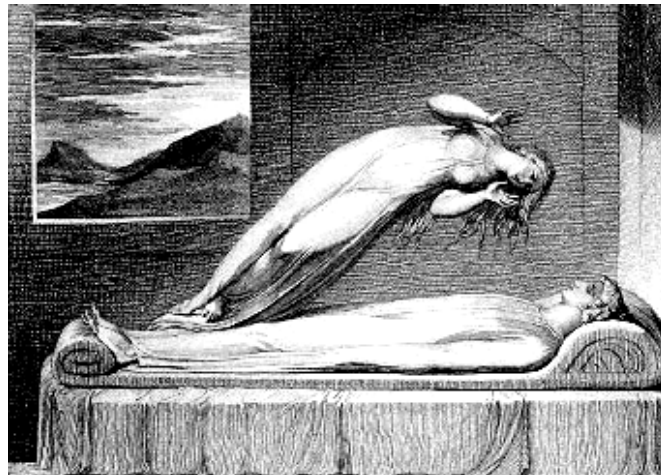
Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.


Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild.

(Rilke, *Sonnette an Orpheus*, nº IX)



A procura e revelação da alma não são invulgares em obras literárias. Sobretudo na época do Romantismo, autores como E. T. A. Hoffmann ("Der Magnetiseur", 1814) e E. A. Poe ("Mesmeric Revelation", 1844, "The Facts in the Case of M. Valdemar") descreveram experiências, perseguindo a natureza até aos seus esconderijos, como diria Frankenstein, o protagonista do romance homónimo de Mary Shelley que utiliza o Galvanismo para desvendar o segredo da vida e da morte. Poucos dias antes do seu suicídio, no dia 28 de Março de 1941, Virginia Woolf menciona na última página do seu diário uma ideia fisiológica da alma que

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

certamente facilitava a metempsicose: "I am imagining how it wd be if we could infuse souls" (Woolf, 1984: 359).

Uma vez que não existe um único conceito de alma, e considerando que qualquer conceito está sujeito a alterações na evolução de uma cultura, não será o objectivo deste estudo de distinguir entre as várias formas de almas e conceitos relacionados. As representações do ausente e do invisível também fazem parte do imaginário colectivo e incluem fenómenos, tal como almas, espíritos, fantasmas, anjos (da guarda), demónios e duplos. Na literatura, no teatro e na pintura (cf. Huyghe, 1960), utilizam-se desde sempre símbolos e substituições para expressar forças sobrenaturais e irracionais.

Mitos sobre a morte e a sua superação

Contrariamente às visões do paraíso no Novo Testamento cristão e no Alcorão (*dschanna*)¹, a existência após a morte foi concebida pelos antigos Hebreus e Gregos como uma situação pouco atraente. Os Hebreus defuntos ficavam confinados ao *Sheol* assim como os Gregos que iam para o *Hades*. *Sheol e Hades* eram descritos como regiões desagradáveis e sombrias onde as almas dos mortos permaneciam aglomeradas como se fossem sombras, imagens enfraquecidas das suas existências terrenas, sem força nem memória. Neste reino das sombras as personalidades defuntas são ainda visíveis e reconhecíveis, como comprovam os relatos das visitas de Ulisses e Orfeu no *Hades*. A alma da falecida mãe do protagonista de Homero é impalpável e comparada a uma sombra e um sonho; ela só reconhece o filho após ter bebido o sangue de um animal sacrificado o que nos faz lembrar as lendas sobre vampiros (cf. *Odisseia*, 1972: 149ff.).

¹ Cf. Conotações positivas do além nos conceitos de 'Valhalla' e 'Eternal Hunting Grounds'.



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC




Ulisses encontra a alma de Elpenor no Hades (ca. 440 a.C.)

Nas *Metamorfoses* (X, 1-105), Ovídio localiza o reencontro de Orfeu e Eurídice no caos infinito, horrível e sem alegria ("inamoenus"), entre um povo aéreo e simulacros de mortos sepultados ("leves populos simulacraque functa sepulcro"). Nas *Geórgicas* (IV, 464-527) Virgílio descreve o recinto como "florestas que só terror inspirarão" onde Orfeu fica rodeado de "sombras vãs", "palidos Espectros, / Arrancados do fundo dos Abysmos" - uma "immensa tropa / Dessas Aves, que horrenda tempestade / Amontôa dos bosques na espessura": "Vencido todo o risco, já voltava / Das trevas avernaes alegre o Vatte; / Resgatada também a terna amante / Já do mundo gozar as luzes vinha; / Que gozará, se Orpheo não transgredira da Rainha infernal leis tremendas!" (Leitão, 1794: 170-171)

Medusa, Édipo, a velada deusa de Sais (Isis) são outros mitos que implicam perigos de ver/não ver, transgressão e punição. Desafio comparável à tarefa de Isis em reanimar Osiris, Orfeu tenta guiar o simulacro de Eurídice pelo tenebroso caminho para fora do Hades. Perto da saída queria certificar-se de que Eurídice o acompanhava, e por um momento, viu a sua imagem pela última vez. Embora o protagonista também tivesse ouvido a sua exclamação como um sopro, este clímax

Gaudium Sciendi, Número 6, Junho 2014

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

tem claramente uma ênfase visual: "Das sombras ao passar as raias quasi, / De si mesmo esquecido, atraz se víra; / Não podendo suster-se, a vista emprega / Nesse objecto infeliz dos seus esforços. / Vista fatal, que tudo em vão tornaste!" (Leitão, 1794: 171).

Podem considerar-se estas descrições de contacto com defuntos como precursoras de um subgénero literário, os diálogos dos mortos (cf. Luciano de Samósata, Fénelon, etc.), que por vezes trata o tema com ironia. Na peça *Eurydice Hissed or a Word to the Wise* (1737) de Henry Fielding, a tentativa de Orfeu parece ridícula. Pluto observa "there is no danger in the precedent: for as he is the first man who ever desired to have his wife again, it is possible he may be the last".

Enquanto Rubens retrata a alma espectral de Eurídice com muita corporeidade, pintores que conhecem a Lanterna Mágica, a fotografia e o início da era da cinematografia criam um fantasma ao gosto contemporâneo.



Rubens, 1636/38



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC



Kratzenstein, 1806




Kasparides, 1896

Todavia, a iconografia ocidental geralmente não retrata as almas como sombras. Desde o século VI antes de Cristo, o conceito de alma tornou-se mais complexo e abstracto: Platão distingue entre três aspectos: *logisticon* (espírito/razão), *thymoeides* (coragem) e *epithymetikon* (desejo). No *Phaidros* esta trindade é retomada, com destaque para o espírito (*nus*) de origem divina que adquire a função de guia. O Cristianismo foi influenciado e adoptou várias características destes conceitos, mas na época das Luzes a definição de 'alma' retoma características mais profanas e fisiológicas: "C'est le principe interne de tous le mouvements, & de toutes les operations des corps. Plusieurs Philosophes ont cru une ame qui remuë, & qui anime la machine du monde ; que c'étoit elle qui faisoit toutes les causes naturelles" (Furetière, 1727 : I).

No entanto, a nossa imagem da alma não só depende dos conceitos religiosos e filosóficos predominantes, mas também das possibilidades técnicas da sua reprodução com as implicações inerentes:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objecto reproduzido. Na medida em que ela multiplica

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela actualiza o objecto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise actual e a renovação da humanidade (Benjamin, 1987: 168-169).

Imagens do Invisível: Almas e Fantasmas

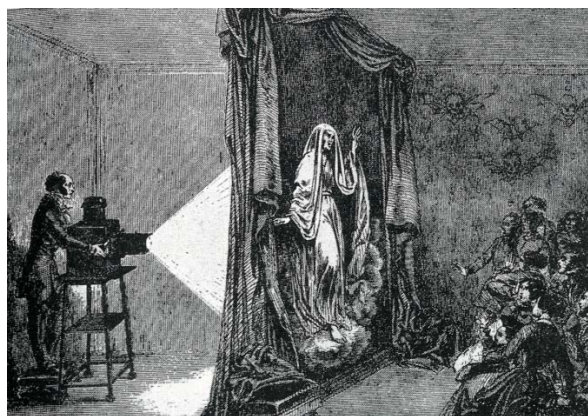
Já na época pré-cinematográfica, havia aparelhos que permitiam a projecção de 'espíritos' e 'fantasmas'. Por volta de 125 antes de Cristo, Heron de Alexandria alegadamente conseguiu efectuar projecções nos altares de templos através de um 'espelho de fantasmas' (cf. *Peri automatopoietikes* e *De rerum natura* de Titus Lucretius Carus, 98 - 55 a.C.). Mais tarde Roger Bacon e Leonardo da Vinci mencionam estes fenómenos da óptica nas suas obras; a obra *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) de Athanasius Kircher estabeleceu os princípios da Lanterna Mágica² que lhe permitiu assustar os espectadores com projecções de imagens movimentadas ('Magica Catroptica'). Já naquela época havia quem quisesse prevenir potenciais criminosos de cometer actos malvados projectando o diabo num lugar escuro.³

² Segundo o *Dictionnaire Universel* (1727) de Abbé Furetière a 'Lanterne Magique' "... est une petite machine d'Optique, qui fait voir dans l'obscurité sur une mureille blanche plusieurs spectres & monstres si affreux, que celui qui n'en sçait pas le secret, croit que cela se fait par magie. Elle est composée d'un miroir parabolique qui reflechit la lumiere d'une bougie, dont la lumiere sort par le petit trou ..." (Furetière, 1727: III).

³ "Es ist aber diese Vorstellung der Bilder und Schatten in finstern Gemächern viel förchterlicher als die/so durch die Sonne gemacht wird. Durch diese Kunst könnten gotlose Leute leichtlich von Begehung vieler Laster abgehalten werden/wenn man auff den Spiegel deß Teufels Bildnuß entwürfe und an einen finstern Ort hinschläge" (Kaspar Schott, *Magia optica*, Bamberg 1671, p. 407, cit. in Kessler, *et al*, 1994: 16).

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


Nos séculos XVIII e XIX, ilusionistas criativos e bem-sucedidos como Schröpfer



Invocação de espíritos por Schröpfer / Fantasmagorias de Robertson

em Leipzig (ca. 1770) e Robertson em França⁴ captaram e aterrorizaram o seu público com aparições e fantasmas projectados em telas, cortinados com várias camadas ou fumo, como acontece também, por exemplo no romance *O Visionário* (*Der Geisterseher*, 1778/89) de Friedrich Schiller (cf. Andriopoulos, 2013).

⁴ "Die Höllenscenen des Geisterbanners Robertson gewähren mehr Unterhaltung als die gewöhnlichen Gaukeleien dieser Art und als die Charlatanerie seines Anschlagzettels erwarten lässt. Der Cit. Robertson kündigt täglich darauf an: Fantasmagories, apparitions, prestiges, illusions, la non sanglante, la bataille de Marengo, l'enfer de Milton, la femme invisible, le ventriloque. Mannigfaltigkeit und ein hoher Grad der Täuschungen machen Robertsons Spiele zu einer Sehenswürdigkeit in Paris und im Pariser Geschmack. [...] Die Lampe verlöscht plötzlich, und nun erscheinen freischwebend mit leise hörbarem Flügelschläge die Vorboten der Gräber, Nachtenten; nach ihnen Geister von Helden, und großen Männern. Unter Donnerschlägen, Kettenklirren, Flammenzischen und Geheul des wüthenden Heeres steigen Höllengeister auf, und Robespierres Blutgestalt. Das Ganze der Täuschungen ist mit erfinderischer Kunst angelegt, die Figuren zeichnen sich kenntlich, und scharf an dem schwarzen Hintergrund, und die Vorstellungen einer Feuersbrunst und des brennenden Höllenschlundes machen eine frappante und malerische Wirkung" (F.J.L. Meyer, *Briefe aus der Hauptstadt und dem Inneren Frankreichs*, vol. I, Tübingen 1802, p. 194; (cit. in Kessler et al, 1994: 16).

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


Durante o século XIX o desenvolvimento de máquinas semelhantes que produzem impressões e truques ópticos⁵ preparara as invenções de projectores de filmes apresentadas pelos irmãos Lumière e Skladanowsky, que marcaram o início da era do cinema mudo. Os Lumière accionaram o seu *cinématographe* em Março de 1895; o aparelho (*Doppelprojektor*) dos Skladanowsky foi utilizado pela primeira vez em Novembro do mesmo ano em Berlim. Mas a primeira máquina para 'captar a alma' foi sem dúvida a precursora da fotografia, a Daguerreotipia, inventada em 1839. Com a fotografia, escreveu Walter Benjamin, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Edgar Morin estabeleceu uma relação entre imaginação, reflexo no espelho, sombra e fotografia ("*un analogon, un eidolon à qui ne manquerait que le mouvement*"):

... la photographie couvre tout le champ anthropologique qui part du souvenir pour aboutir au fantôme parce qu'elle réalise la conjonction des qualités à la fois parentes et différentes de l'image mentale, du reflet, de l'ombre (Morin, 1965: 31).⁶

Outros teóricos, como Walter Benjamin, Jean Baudrillard e Susan Sonntag, constataram que a produção mecânica de imagens e a sua precisão implicavam uma nova percepção da realidade, muitas vezes acompanhada por um receio de perda da alma. Não só Balzac expressou este "receio vago" de ser fotografado (cf. Sonntag, 1978: 146), pois a mistura de abordagens técnicas com míticas, condicionou a interpretação do mundo e do além.

⁵ As descrições destes aparelhos encontram-se, por exemplo, em Heinrich Fraenkel, *Unsterblicher Film. Die grosse Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München: Kindler Verlag 1956, pp. 26-27; C.W. Ceram, *Archeology of the Cinema*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., (s.d.), pp. 15-141.

⁶ Cf. também: "*La photogénie est cette qualité complexe et unique d'ombre, de reflet et de double, qui permet aux puissances affectives propres à l'image mentale de se fixer sur l'image issue de la reproduction photographique*" (Morin, 1965: 32).

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

Os estudos antropológicos, executados por James Frazer no final do século XIX, comprovaram uma relação íntima da própria imagem com a alma nas assim chamadas 'culturas primitivas'. No capítulo "The Perils of the Soul" da sua obra *The Golden Bough* (12 vols. 1890-1915) Frazer explica a recusa das pessoas de se deixarem retratar ou fotografar:

As with shadows and with reflections, so with portraits; they are often believed to contain the soul of the person portrayed. People who hold this belief are naturally loath to have their likeness taken; for if the portrait is the soul, or at least a vital part of the person portrayed, whoever possesses the portrait will be able to exercise a fatal influence over the original of it (Frazer, 1993: 193).

Sonntag salienta que ainda hoje em dia muitos habitantes de países considerados subdesenvolvidos reagem com medo quando são fotografados porque experienciam o acto de fotografar como transgressão, como desconsideração ou como roubo espiritual da sua personalidade. Em países industrializados, no entanto, até se aprecia ser fotografado, porque faz as pessoas sentirem-se reais e afirmadas (cf. Sonntag, 1978: 149).

Como reacção ao surgimento do novo médium, a pintura afastou-se de estilos meramente miméticos e a fotografia tornou-se mais experimental. Desde os anos 60 do século XIX praticou-se a 'spirit photography' que Joris-Karl Huysmans menciona no seu romance *Là-bas* (1891).⁷ Por volta de 1871 William H. Mumler produziu uma imagem com Mary Todd Lincoln e o 'espírito' de Abraham:

⁷ Huysmans descreve as experiências de Dr. Crookes com o objectivo de fotografar fantasmas. Alguns resultados visíveis de experiências espíritas semelhantes foram também publicados por Georgiana Houghton nas suas *Chronicles of the Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye* (1882). 'Spirit photography' foi praticada pela primeira vez por William H. Mumler em Boston nos anos sessenta do século XIX.



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix


Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC



Aquilo que começou como fraude não demorou a ser desmistificado, mas mesmo assim demonstrou o potencial artístico destas técnicas, como Aaron Scharf explica na sua obra *Creative Photography* (1967):

In spirit photography we may have the first effective, if not artful, use of multiple-exposed and superimposed images. Quite naturally the authors of those amusing books on photographic pastimes included instructions for producing these spectral forms. Several methods were described to summon forth the pictorial apparitions. The obvious one of judiciously double-exposing the plate, the second time in the presence of the assembled victims, was often employed. So also was that of utilizing the actinic rays from a background screen painted with fluorescent quinine. This image was first rendered invisible by exposure to sunlight and later, with the unsuspecting subject discreetly posed before it, recorded on a photographic plate (Scharf, 1965: 35-36).

Estas técnicas continuam a impressionar e são frequentemente retomadas por artistas contemporâneos. Na sua fotomontagem *Small Woods Where I Met Myself* (1967), Jerry Uelsmann integra também os negativos de três fotos do mesmo

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

indivíduo na imagem final e consegue alcançar efeitos mágicos e algo perturbadores.⁸



Small Woods where I Met Myself (Jerry Uelsmann, 1967)

Duane Michals considera a sua arte, influenciada pelo Surrealismo (Balthus/Magritte), como "drama of the interior world, which may ultimately be more real than the exterior world". A fotografia *The Spirit Leaving the Body* (1969) mostra um defunto que regressa e se vê a si próprio: "... someone comes back and sees what is happening in the world and to his family and home. He sees himself looking at himself dead" (Duane Michals, *cit.* in Beaton / Buckland, 1975: 257).

⁸ "Jerry Uelsmann took three shots; he placed each negative in a separate enlarger, blended images by moving a single piece of printing paper from one to the other, then reversed some of the images and produced halo effects. Uelsmann has called the darkroom "in the truest sense, a visual research lab [One can] revisualize the final image at any point It has been and will always be alchemy" (*The Camera*, 1970: 44).



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC




The Spirit Leaving the body (Duane Michals, 1969)

No seu livro *Journey of the Spirit After Death* (1971), Michals utiliza a dupla e múltipla exposição para tornar visível o que em princípio parece impossível fotografar: a morte.

As técnicas de dupla exposição e superimposição já foram aplicadas pelos primeiros realizadores do cinema mudo. Durante uma exibição no ano 1896, o autor russo Maxim Gorki, sentiu-se transferido para o reino das sombras:

Last night I was in the Kingdom of Shadows. If you only knew how strange it is to be there. It is a world without sound, without colour. Everything there – the earth, the trees, the people, the water and the air – is dipped in monotonous grey. ... It is no life but its shadow. ... And all this in a strange silence where no rumble of wheels is heard, no sound of footsteps or of speech. Not a single note of the intricate symphony that always accompanies the movement of people (Leyda, 1972: 407-409).

Um pouco mais tarde esta impressão dantesca, do sombrio e da desolação, foi ampliada pelo emprego consciente de meios técnicos que permitiam a representação de pessoas transparentes, duplos e fantasmas em películas, como por exemplo, *Le Manoir du Diable* (1896) e *Le Portrait Mystérieux* (1901) de Georges

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

Méliès e *Photographing a Ghost* e *The Corsican Brothers* (ambos de 1898) de G. A. Smith.⁹




Le Manoir du Diable (Georges Méliès, 1896)

No seu livro *A Arte do Cinema (Film als Kunst, 1932)*, Rudolf Arnheim explica os princípios da "Simultanmontage", com a qual memórias e pré-sentimentos são visualizados numa só imagem. Mas foi Guido Seeber, o *cameraman* do filme *Der Student von Prag* (1913), quem reclamou ser o inventor da técnica de ilusão que permite colocar o mesmo actor duas vezes na mesma cena através da dupla exposição, tapando partes da lente durante cada registo.¹⁰ Ainda havia outros meios,

⁹ "*Photographing a Ghost*. An amusing contrast to the foregoing; causes astonishment and roars of laughter. Scene: A Photographer's Studio. Two men enter with a large box labelled "ghost." The photographer scarcely relishes the order, but eventually opens the box, when a striking ghost of a "swell" steps out. The ghost is perfectly transparent so that the furniture, etc., can be seen through his "body." After a good deal of amusing business with the ghost, which keeps disappearing and reappearing, the photographer attacks it with a chair. The attack is amusingly fruitless, but the ghost finally collapses through the floor. A clean sharp and perfect film" (Low / Manvell, 1973: 78).

¹⁰ Seeber / Mendel, 1980: 165. Em pouco tempo esta técnica simples fez parte do repertório de qualquer cineasta amador e entrou num compêndio para principiantes sobre a palavra-chave 'Ghosts': "A popular method of manufacturing ghosts is by double exposure. For this

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

como sobreposição, iluminação, vidros e espelhos, para criar imagens anamórficas, fantasmas ou almas na tela:


Mirrors were used in a number of ways, such as superimpositions. A partially transparent mirror placed at an angle in front of the camera will pick up the image of a person standing to one side of the set and superimpose him over the scene that the camera is filming. The result is a transparent image of the person and was naturally used to create 'ghost' effects. Mirrors were also used to combine live action and fake scenery in a similar way to glass shots (Brosnan, 1974: 26).

Além destas técnicas cinematográficas existem também símbolos e substituições da alma que são retirados do seu contexto literário-artístico e integrados na linguagem fílmica. Estes símbolos e substituições podem ser elementos que constituem ou representam a personalidade, como a sombra, o reflexo, o retrato, a voz. A partir do final do século XIX, estes elementos foram mecanicamente reproduzidos e perpetuados na sua representação cinematográfica no imaginário colectivo. Todavia, o cepticismo cultural perante o novo *medium* persistiu, culminando na publicação *O Anticristo (Der Antichrist, 1934)* de Joseph Roth, na qual o autor faz contas com a fábrica dos sonhos. Liga a projecção cinematográfica com sombras, com o conceito do *Doppelgänger* e com o Hades.¹¹ Roth observa como muitos cinéfilos copiam e imitam as 'sombras' dos actores na tela e perdem a sua personalidade, antecipando assim a problemática do culto das estrelas de cinema e das celebridades (cf. Bär, 2005: 526-527).

Exemplos da Representação Cinematográfica da Alma

you have to be able to run the same film through the camera twice..." (Petzold, 1969: 182-183).

¹¹ "Ich kam nach Hollywood, nach Hölle-Wut, nach dem Orte, wo die Hölle wütet, das heißt, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind. Das ist der Ursprung aller Schatten der Welt, der Hades, der seine Schatten für Geld verkauft, die Schatten der Lebendigen und der Toten, an alle Leinwände der Welt. Dort kommen die Träger brauchbarer Schatten zusammen und verkaufen die Schatten für Geld und werden selig- und heiliggesprochen, je nach der Bedeutung ihrer Schatten" (Roth, 1991: III, 614).

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


Numa recensão sobre uma película realizada por Max Reinhardt, Franz Werfel alegou que o cinema ainda não tinha compreendido o seu verdadeiro sentido e as suas reais possibilidades: "O seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural".¹²

Todavia, na Alemanha os argumentistas das primeiras décadas do século XX e sobretudo do Expressionismo, recorreram com frequência a motivos literários do Romantismo com situações de pacto com o diabo, com figuras mefistofélicas ou com a própria morte. Produções como *Der Student von Prag* (S. Rye, 1913), *Das Bildnis des Dorian Gray* (R. Oswald, 1917)¹³, *Der verlorene Schatten* (P. Wegener, R. Gliese 1920/1) e *Der müde Tod* (F. Lang, 1921) utilizaram e aperfeiçoaram os métodos conhecidos. Kracauer (1974: 82-92) menciona ainda outros filmes da época que incluem "apparitions, angels, demons and kaleidoscopic dream images".¹⁴ A expressividade de actores como Albert Bassermann em *Der Andere* (1913), foi elogiada pela crítica como "Spiegel der Seele" (espelho de alma) e "Seelengemälde" (retrato de alma) (Bär, 2007: 97-98). *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1919) procurou encenar estados de alma entrando no mundo da pintura expressionista. Enquanto René Clair elogiou este método, Jean Cocteau condenou o filme nos anos vinte "for deriving its macabre effects from eccentric settings rather than the activities of the camera – Cocteau, who later was to make films extremely vulnerable to similar objections" (Kracauer, 1974: 85). Embora a crítica contemporânea alemã suspeitasse que temas metafísicos e religiosos não poderiam ser tratados no cinema,

¹² Franz Werfel, "Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt", *Neues Wiener Journal*, 15/11/1935 (cit. in Benjamin, 1987: 177).

¹³ O retrato como espelho da alma é um motivo frequentemente utilizado e apreciado, como as inúmeras adaptações e *remakes* entre 1910 e 2009 de *The Picture of Dorian Gray* (baseados no livro homónimo de Oscar Wilde de 1890) comprovam.

¹⁴ Além do "burlesque heaven" em *The Kid* (Chaplin, 1921), Kracauer comenta o filme 'realista' de D.W. Griffith: "one of the final shots of his *Intolerance* unabashedly portrays the heavens, with a chorus of veiled angels intervening in an earthly prison riot" (Kracauer, 1974: 84).

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

o filme de Fritz Lang convence os cineastas franceses.¹⁵ Alegoricamente, *A Morte Cansada* (título em português) ilustra a luta entre Eros e Thanatos, ou como um intertítulo explica: "amor" pode ser "forte como a morte". Neste filme, uma rapariga encontra um misterioso estrangeiro (a personificação da morte) e pede-lhe o regresso do seu falecido namorado. Numa visão a rapariga vê-o juntamente com outras almas a entrar num outro mundo, separado por um alto muro. Estas almas são representadas por duplos transparentes dos seus corpos. Num ambiente gótico com muitas velas acesas que simbolizam as vidas humanas, a rapariga faz um pacto com a morte com a intenção de se sacrificar pelo namorado. Reunidos na morte, a sua personificação perde o aspecto assustador, uma vez que é só o instrumento de um poder superior que determinou um prazo para todas as vidas. Na cena final, a alma do namorado sai do corpo para começar, junto com a alma da rapariga, uma nova vida no além (dupla exposição).

¹⁵ "Als aber wenig später die Franzosen dieses Werk als typisch deutsch lobten, entdeckten auch die Deutschen seinen Wert, und was zunächst wie ein Versager aussah, mauserte sich zum Sieg an der ganzen Heimatfront" (Kracauer, 1993: 97). "Für Georges Franju ist Lang 'ein Symbolist und eine extraterrestrische Autorität, der mit diesem Film zum erstenmal die Frage nach dem Gleichgewicht der Welt stellt' " (Brennicke/Hembus, 1982: 77).



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC




Der Müde Tod (Fritz Lang, 1921)

Na sua tentativa de comprovar a filosofia expressionista-romântica de Fritz Lang, o crítico Paul M. Jensen atribuiu ao filme uma "certa mística" e "profundeza psicológica":

Generally, *Der müde Tod* minimises the techniques of editing in favour of photography and set decoration, although the latter are emphasised and abstracted only when called for by the plot. [...] Though the special effects are elementary, they are pleasantly performed and well-integrated into the plot (Jensen, 1969: 27).

Para caracterizar a humanização da morte nesta produção, Siegfried Kracauer considera os meios cinematográficos mais importantes do que a acção e alerta tanto para a força como para o perigo das imagens.¹⁶

¹⁶ "Durch die filmischen Mittel eher als durch die Handlung tritt das menschliche Wesen des Todes zutage. [...] Gerade dadurch, daß der Film den Agenten des Schicksals vermenschlicht, betont er die Unwiderrufflichkeit der vom Schicksal getroffenen Entscheidungen. Verschiedene filmische Kunstgriffe dienen analogem Zweck; so, als seien die Bilder darauf

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

Geheimnisse einer Seele (Georg Wilhelm Pabst, 1925) que chegou aos ecrãs portugueses em 1926, tenta explorar as funções da alma através da interpretação de sonhos (cf. Bär, 2008):

Geheimnisse einer Seele (O estranho caso do professor Matias), é considerada a primeira tentativa de psicanálise feita em cinema. Sigmund Freud em pessoa foi o conselheiro científico do filme no qual por justaposição de imagens, dobragem e tripla iluminação Pabst conseguiu produzir opticamente, os sonhos e recordações de juventude do desditoso protagonista que havia de voltar à normalidade por meio da psicanálise freudiana.¹⁷


O mito do vampiro, do morto-vivo, do *revenant* representa outra variante do desejo de vencer a morte. Em *Vampyr - Der Traum des Allan Gray* (1932), Carl Theodor Dreyer criou um ambiente estranho de sonho ou pesadelo, utilizando filtros e iluminação difusa. Também neste género de filmes encontramos a representação de 'out of body experiences'. O protagonista observa um mundo de sombras autónomas, afastadas dos seus corpos:

Les choses se libèrent des lois physiques et naturelles: pesanteur, stabilité, contours. Le temps change de cadence, l'espace de figure. Ce qui est passif agit; les portes fermées à clef s'ouvrent quand même; [...] Les ombres jouissent d'une vie autonome et singulière, loin du corps qui les régit; parfois, nous ne voyons que des ombres sans corps dans cette nuit claire, cette nuit blanche de rêve éveillé (Sémolué, 1962: 76).

Numa cena impressionante, a alma, ou o Eu inconsciente, do protagonista, separa-se

angelegt, der Vorstellung des Zuschauers die unerbittliche, ehfurchtheischende Natur des Schicksals aufzuzwingen" (Kracauer, 1993: 99).

¹⁷ Hauer, 1963: 26. O filme de Pabst não foi o primeiro sobre psiquiatria e psicanálise. Cf: Klaus Podoll, "Geschichte des Lehrfilms und des populärwissenschaftlichen Aufklärungsfilms in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895-1929", *Fortschritte der Neurologie und Psychiatrie*, 68, (2000), 523-529 e os filmes do neurologista italiano Camillo Negro *La Neuropatologia* (1908) e *Casi Neuropatologici* (1908) ou *Le Mystère des Roches de Kador* (Léonce Perret, 1912). Sobretudo após a Segunda Guerra mundial foram produzidos mais filmes deste género, por exemplo *Spellbound* (Hitchcock, 1945), *Dreams that Money can buy* (Richter, 1947) e *Freud* (Huston, 1962).

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


do seu corpo enquanto está a dormir e vê-se a si próprio deitado num caixão – o fantástico torna-se estado de alma.



Vampyr (Carl Dreyer, 1932)

No filme *Lifeforce* (Tobe Hooper, 1985), os vampiros chegam do espaço e não bebem sangue, mas querem absorver a 'força vital' ou energia espiritual dos humanos que o realizador torna visível, utilizando fumo: "One effect near the end of the film involving the column of energy rising from the female alien through the top of St. Paul's Cathedral to the spacecraft was engineered by art director Tony Reading. A column of 3-M material was placed against black velvet and a crew member blew cigar smoke into its bottom. This image was then front projected onto a translucent projection screen behind the actors to create the energy column" (Cf. Rizzo, 2005).

Por vezes, os realizadores apresentam encontros com o sobrenatural sem meios técnicos sofisticados mas com muita ironia: Na comédia *Blithe Spirits* (David Lean, 1945), o espírito de Elvira é representado pela mesma actriz mas sendo verde.

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


Quando o seu viúvo se apercebe da aparição da falecida, diz "this must be some sort of hallucination", esta responde muito delicadamente: "I'm afraid I don't know the technical term".



Blithe Spirits (David Lean, 1945)

Na trilogia *Le Sang d'un Poète* (1930), *Orphée* (1950) e *Le Testament d'Orphée* (1960), Jean Cocteau reencena o mito de Orfeu e Eurídice. O espelho e o reflexo têm um papel importante - como portão para o além e como retrato da alma.

One can not help but feel that Cocteau's many technical "gimmicks," particularly noticeable in such films as *Orphée*, *La Belle et la Bête*, and *Le Testament d'Orphée*, are a direct outgrowth of this need for new methods of portrayal, to communicate the incommunicable. Such gimmicks as Cocteau's use of a vat of mercury to film Death's passage through a mirror in *Orphée*, for example, stand as hallmarks of modern cinematographic innovation and imagination (Evans, 1977: 50).

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--




Orphée (Jean Cocteau, 1950)

No outro lado encontra-se a zona entre a vida e a morte que consiste de memórias dos falecidos e das ruínas dos seus costumes (filmado nas ruínas de Saint Cyr). Cocteau utiliza emblemas e imagens do recente período Nazi para ilustrar os agentes da morte, desta autoridade desconhecida, criando assim uma contemporaneidade do mito. Assumindo uma identidade órfica, o poeta/realizador encena a sua 'alma', sobretudo na última parte da trilogia:

The poet, within this framework, is seen as the messenger of the "beyond", the inspired oracle, the mouthpiece. The poet's sole duty is to act as a communicator of the coded enigmas that originate from deep within himself but which are not his. The poet's "inspiration," then, is one of being "possessed" by what Cocteau chose to term as his *angel*, who resides deep within the poet's "inner night" (Evans, 1977: 163).

Também *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais/Robbe-Grillet, 1961), segue esta tradição da situação mítica, jogando com a identidade órfica e sugerindo um estado de alma - em 'limbo':

Apelo a uma intangível verdade, lógica, irreal ou realista, o conflito de *O Ano Passado em Marienbad* é feito pela divergência e coincidência de universos aproximados, do sentido aparente das coisas inanimadas de um mundo de contemplação e de meditação, onde os gestos medidos, o tempo contado, o ambiente faustoso e barroco, conferem a tudo um ar quase irreal, inexistente,

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

fantasmagórico (Robbe-Grillet, 1967: 13).



L'Année dernière à Marienbad (Resnais / Robbe-Grillet, 1961)

Der Himmel über Berlin de Wim Wenders (1987), mostra a voluntária queda de um anjo que é atraído pela singularidade e temporalidade da vida humana, pela sua riqueza infinita de impressões e pelo amor na sua finitude. A história é contada na perspectiva dos anjos numa linguagem poética concebida por Peter Handke. Só algumas crianças conseguem vê-los no seu ambiente contemplativo através das suas ingenuidade e imaginação. O realizador representa o mundo humano a cores, enquanto na perspectiva dos anjos é retratado a preto e branco, facto que relembra mais uma vez as visões do Hades:

O preto e branco já se tinha imposto na ideia do filme, até certo ponto por causa da cidade de Berlim, mas também por causa dos anjos: eles não podiam tocar realmente nas coisas, não conheciam o mundo físico e, logicamente, também não conheciam as cores. O preto e branco está também ligado ao mundo dos sonhos. Era empolgante imaginar o mundo dos anjos a preto e branco, se bem que a cor surgisse em determinados momentos do filme: como uma nova experiência. Eu sabia que Henri Alekan, que não conhecia Berlim, me abriria um novo olhar: ele consegue criar formas, imateriais por



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC


intermédio da luz. Como se ele próprio tivesse, com o segredo da luz, acesso a este universo mágico. Henri queria, de início, que os anjos fossem transparentes. Foi difícil convencê-lo de que seria impossível contar toda a história partindo deste princípio (Wenders, 1990: 143).



Der Himmel über Berlin (Wim Wenders (1987)

As produções mais recentes continuam a explorar a temática em diversos géneros cinematográficos: em filmes de terror e em caricaturas de filmes de terror; em melodramas, ficção científica e filmes sobre vampiros. Os espíritos que saem da arca em *Raiders of the Lost Ark* (Spielberg, 1981), têm à primeira vista um aspecto agradável, mas transformam-se em forças assustadoras e mortíferas, cuja proveniência segundo o Antigo Testamento, deveria ser o *Sheol*. Indiana Jones e a sua companheira só sobrevivem à abertura desta Caixa de Pandora porque mantêm os seus olhos fechados.

Always (1989) também de Steven Spielberg, abdica dos efeitos especiais contrariamente a *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), que foca aspectos supernaturais, mostrando um Patrick Swayze intangível, a passar por portas fechadas e pessoas. Em *Flatliners* do mesmo ano, Joel Schumacher tenta explorar cientificamente as fronteiras entre a vida e a morte. Uma experiência que o título do filme *21 Grams*

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

(Alejandro González Iñárritu, 2003) também promete, mas em termos de imagens não cumpre.¹⁸

Enquanto Ivan Reitman apresenta uma comédia com *Ghostbusters* (1984) cuja abordagem parapsicológica é pano de fundo para risos e gargalhadas, *The Frighteners* (Peter Jackson, 1996) entra na *twilight-zone* entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre comédia e terror.

O filme *Bladerunner* (Ridley Scott, 1982) aborda o problema do 'ghost in the machine'. Os 'replicants' são andróides que foram concebidos como cópias perfeitas de seres humanos, mas sem emoções. Todavia, os *designers* previam que iriam desenvolver esta faculdade partindo de implantes de memórias. Tal como na Teodiceia, ou em *Frankenstein*, esse dilema e a falta de longevidade gera conflitos com o criador, o produtor Tyrell:

Tyrell: Commerce is our goal here at Tyrell. More human than human is our motto. What's your problem? **Roy:** Death. **Tyrell:** You were made as well as we could make you. **Roy:** But not to last. **Tyrell:** The light that burns twice as bright burns half as long. And you have burned so very, very brightly.

Na sua luta contra a morte o *replicant* Roy mata homens e autoinflige-se dores em actos que fazem lembrar a crucificação de Cristo. No final emblemático do filme, parece que Roy conseguiu a aproximação possível ao ser humano: Com o pombo na mão, aqui não como símbolo da paz, mas da alma, encontra um sentimento parecido com empatia, salvando o protagonista do filme que também já não tem a certeza, se é humano ou andróide.

¹⁸ Duncan MacDougall (c. 1866 – 1920) foi um médico de Massachusetts que procurou pesar a massa que o corpo humano supostamente perde quando a alma parte no momento da morte. Em 1901, MacDougall pesou seis doente com tuberculose num lar para idosos pouco antes e após o seu falecimento. Baseado na perda média registado nesta experiência chegou a conclusão que a alma deve pesar cerca de 21 gramas. Após outras experiências com ratos, cães e ovelhas considerou a possibilidade da existência de um portal para almas que se abre na altura da morte.



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC



Bladerunner (Ridley Scott, 1982)

Voz off – Deckard: I don't know why he saved my life. Maybe in those last moments he loved life more than he ever had before. Not just his life, anybody's life, my life. All he'd wanted were the same answers the rest of us want. Where did I come from? Where am I going? How long have I got? All I could do was sit there and watch him die.

A trilogia *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999-2003) leva o problema da alma individual ao nível alegórico da caverna de Platão, exposto no livro VII de *A República*. Morpheus explica a Matrix como uma realidade falsa, um simulacro, que a maioria dos humanos não percebe:

The Matrix is everywhere, it's all around us, here even in this room. You can see it out your window, or on your television. You feel it when you go to work, or go to church or pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth. This Chicago exists only as part of a neural-interactive simulation that we call the Matrix.



Representações
Cinematográficas da
Alma de Méliès a
Matrix

Gerald Bär
Universidade Aberta
CECC




The Matrix (Andy e Larry Wachowski, 1999)

O *Agent Smith* afirma que a *Matrix* foi inicialmente um programa elaborado para o mundo humano perfeito, no qual não existia sofrimento e que todos seriam felizes, mas ninguém quis aceitar esse programa. Vários sites na internet comparam Neo, o eleito e salvador, com Cristo. Morpheus tem as características de João Batista, Cypher as de Judas. Outros ingredientes são o sacrifício, a morte, a ressurreição e a ascensão (Cf.: <http://awesomehouse.com/parallels.html>).

O filme foi criticado por dar continuidade ao 'White Messiah Complex' que os cinéfilos conhecem de produções como *A Man Called Horse* (1970), *Dances With Wolves* (1990), *Pocahontas* (1995) e *Avatar* (2009). Žižek compara *Avatar* com *The Matrix*:

In each, the hero is caught between our ordinary reality and an imagined universe. [...] We are dealing – at the level of the underlying symbolic economy – with two realities: the ordinary world of imperialist colonialism on the one hand, and a fantasy world, populated by aborigines who live in an incestuous link with nature, on the other. [...] The end of the film should be read as the hero fully migrating from reality into the fantasy world – as if, in *The Matrix*, Neo were to decide to immerse himself again fully in the matrix. [...] This is why it is interesting to imagine a sequel to *Avatar* in which, after a couple of years (or, rather, months) of bliss, the hero starts to feel a weird

	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

discontent and to miss the corrupted human universe. The source of this discontent is not only that every reality, no matter how perfect it is, sooner or later disappoints us. Such a perfect fantasy disappoints us precisely because of its perfection: what this perfection signals is that it holds no place for us, the subjects who imagine it (Žižek, 2010).

Após a crucificação informática de Neo, a última parte da trilogia incorpora elementos do mito de Orfeu e Eurídice. Desta vez, é Trinity que visita o Hades, neste caso o "Hel Club" para recuperar o protagonista que irá salvar o mundo. Mas o que testemunhamos aqui, no fundo, é a fase seguinte da problemática de *Bladerunner*: a máquina consciente que cria uma *anima mundi* ou seja, um simulacro, que o 'Hacker' Neo consegue decifrar e reprogramar.

A inovação tecnológica utilizada para tornar o invisível visível continua na curta-metragem *How to Kill a Dead Soul* (Christophe Findji, 2006). O realizador joga com as nossas noções sobre o motivo do duplo e sobre negativos da fotografia, mas utiliza um programa digital para alcançar os efeitos sombrios da alma perseguidora. A produção foi feita em *croma*key em camadas diferentes; o software escolhido foi o *AfterEffects* para a finalização porque recorre a alguns *plugins* e *master templates* que são da Adobe:


<http://www.youtube.com/watch?v=Wkis59foYMM>

Conclusão

Como vimos, o desenvolvimento tecnológico foi crucial para a representação da alma e de conceitos relacionados. A cinematografia utilizou símbolos e substitutos de alma, como a sombra, o reflexo, o retrato, o pássaro que surgiram na literatura, mas também criou novos contextos e imagens (sobreposições, negativos da fotografia, etc.).

Orfeu e Eurídice, este mito tão poderoso que também ficou perpetuado em muitas obras musicais¹⁹, é o tema recorrente nas obras cinematográficas analisadas.

¹⁹ Por exemplo *Orfeo ed Euridice* (Christoph Willibald Gluck, 1762), *Orphée aux Enfers*
Gaudium Sciendi, Número 6, Junho 2014


	<p>Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

A influência mútua e a intertextualidade no mito, na literatura e no cinema, cria novas formas de expressão. Tanto Jean Cocteau como Wim Wenders²⁰ apreciavam Rilke, cujos 55 *Sonetos a Orfeu* (*Sonnette an Orpheus*, 1923) no século XX deram continuidade literária ao mito transmitido por Ovídio e Virgílio. Cocteau ficou muito feliz quando recebeu um sinal de reconhecimento do poeta alemão em 1926: "Rilke knew of my play *Orphée*, produced in Berlin by Reinhardt and ... he sent to Mne. K. this moving telegram: "Tell Jean Cocteau that I love him. He is the only one whom poetry admits to the realm of myth, and he returns from its radiance aglow, as from a seashore" (Cocteau, *cit.* in Evans, 1977: 80).

A principal teorização do complexo alma-representação-mecanização-reprodução ocorreu até aos anos quarenta. No seu ensaio sobre a "obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936) Walter Benjamin refere o romance de Pirandello *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915). De facto, Pirandello já constatou a alienação do actor perante a câmara, num processo de exílio de si mesmo que faz lembrar as almas no Hades: "Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do facto de que o seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado da sua realidade, da sua vida, da sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio ..." (Benjamin, 1987: 179-180). Será que Eurídice experienciou esta sensação quando Orfeu, virando a sua cara, olhou para trás? A alma, ou seja a sombra, começa uma existência autónoma; a projecção cinematográfica revela e expõe um simulacro do actor: "A câmara representa com sua sombra diante o público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da

(Jacques Offenbach, 1858) e *From the Underworld* (The Herd, 1967).

²⁰ "Não sei realmente como é que me lembrei dos anjos. Um dia, anotei a ideia no meu livro de apontamentos: 'anjos', no plural; e no dia seguinte: 'desempregados'. Talvez isto residisse no facto de eu – sem a ideia deste filme na cabeça – estar precisamente a ler Rilke e de a leitura me ter tornado claro como tudo o que ele escreveu está povoado de anjos. Habituei-me, porque o lia todas as noites, à presença deles" (Wenders, 1990: 141).


	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

câmara" (Benjamin, 1987: 180).

O vazio também era sentido pelos espectadores após o visionamento de um filme (cf. Bär, 2005: 501) e deu expressão a um pessimismo cultural direccionado contra o novo *medium*. O cinema superou esta crítica e continua a recontar antigos mitos na sua linguagem, modernizando-os e criando novos. Introduziu uma imagética *sui generis* no imaginário colectivo, utilizando antigos símbolos e novas tecnologias. Dos antigos Egípcios aos irmãos Wachowski – o desejo de representar e talvez até de captar o invisível - a alma esteve sempre presente. A imaginação humana e as tecnologias forneceram cada vez mais imagens, partindo de arquétipos, cuja forma inicial é impossível de reconstruir.

Também Paul Valéry considerou o cinema como "'external memory endowed with mechanical perfection.' And he blames it for tempting us to assimilate the manners of the phantoms that people the screen [...] According to Valéry, then, by featuring the outer aspects of inner life, the cinema all but compels us to copy the former and desert the latter. Life exhausts itself in appearances and imitations, thus losing the uniqueness which alone would make it worth while. [...] inner life, the life of the soul, is smothered by our immersion in the images of outer life on the screen" (Kracauer, 1974: 286). Nas palavras de Benjamin, o cinema esvazia a vida da sua aura. Também Friedrich Kittler menciona o discurso da inautenticidade que acompanha os *media* desde o triunfo do computador digital e o seu alegado carácter destrutivo (cf. Kittler, 1986 e 1989).

Após a invasão da memória colectiva pelas imagens reproduzíveis e considerando o discurso da crítica do modernismo que ligou a cinematografia com o reino das sombras, somos induzidos a concluir que o cinema não roubou a alma, mas tornou-se a alma. O inalterável duplo do actor na tela junta uma outra dimensão mitológica ao imagético da 'alma colectiva' das gerações que cresceram em frente do televisor: a imortalidade e a eterna juventude. O tema é retomado no pós-modernismo e na era digital em filmes como *Bladerunner* e *The Matrix* que

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--


questionam o conceito de alma interpelando a autenticidade da memória e retornando à alegoria da caverna de Platão.

Sieh, die Maschine:
wie sie sich wälzt und rächt
und uns entstellt und schwächt.


Hat sie aus uns auch Kraft,
sie, ohne Leidenschaft,
treibe und diene (Rilke, *Sonnette an Orpheus*, nº XVIII).

Bibliografia

- Andriopoulos, Stefan, *Ghostly Apparitions: German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media* (Cambridge, MA: Zone Books, 2013).
- Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphtantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 84) (Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2005).
- ---- "Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film", in *Processes of Transposition: German Literature and Film*, Schönfeld, Christiane with Rasche, Hermann (eds.), (Amsterdam, New Jersey: Rodopi, 2006), pp. 89-117.
- ---"(In)adequate Forms of revealing the Secrets of a Soul on Celluloid", in *ACT 17 – Não vi o livro, mas li o filme* (Série: *Alteridades, Cruzamentos, Transferências*), Torres, Mário Jorge (org.) (Centro de Estudos Comparatistas, Ribeirão: Ed. Humus, Lda., 2008), pp. 167-194.
- Beaton, Cecil e Buckland, Gail, *The Magic Image. The genius of photography from 1839 to the present day* (Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1975).
- Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas, vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política* (3ª ed.), trad. Sérgio Paulo Ruanet (São Paulo: editora brasiliense, 1987)
- Brennicke, Ilona e Hembus, Joe, *Klassiker des Deutschen Stummfilms 1910 – 1930* (München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1982).
- Brosnan, John, *Movie Magic. The story of special effects in the cinema* (New York: St. Martin's Press, 1974).
- *The Camera*, by the editors of Time-Life Books (New York: Time-Life Books, 1970).
- Elsaesser, Thomas, *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary* (London, New York: Routledge, 2000).

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p style="text-align: center;">Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

- Evans, Arthur B., *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity* (Philadelphia: The Art Alliance Press, 1977).
- Frazer, James, *The Golden Bough. A study in magic and religion* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1993).
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel, Contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, et les Termes des Sciences et des Arts*, Vols I e III (La Haye: Husson, etc., 1727).
- Hauer, Christian, "Um grande realizador G. W. Pabst", *Revista Filme*, nº 50, Maio de 1963.
- Homero, *Odisseia*, trad. do grego, prefácio e notas pelos Padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia (Clássicos Sá da Costa) (Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora ⁴1972).
- Huyghe, René, *L'Art et L'Âme* (Paris: Flammarion, 1960).
- Jensen, Paul M., *The Cinema of Fritz Lang* (New York: A.S. Barnes & Co. / London: A. Zwemmer Ltd., 1969).
- Kessler, Frank, Lenk, Sabine, Loiperdinger, Martin, (eds.), *Kintop 3: Oskar Messter - Erfinder und Geschäftsmann* (Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1994).
- Kittler, Friedrich, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).
- Kittler, Friedrich e Tholen, Christoph (eds.), *Arsenale der Seele. Literatur-und Medienanalyse seit 1870* (München: Fink, 1989).
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1974).
- ----*Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (orig.: *From Caligari to Hitler. A psychological History of German Film*, 1947), (Frankfurt M.: Suhrkamp stw, ²1993).
- Leitão, Antonio José Ozorio de Pina, *Tradução livre ou imitação das Georgicas de Virgilio em verso solto, e outras mais composições poeticas* (Lisboa: Typographia Nunesiana, 1794).
- Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and the Soviet Film* (London: Allen & Unwin, 1972).
- Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture* (New York 1915), reprint da edição alargada de 1922 (Liveright Publishing Corporation 1970).
- Low, Rachael e Manvell, Roger, *The History of the British Film 1896-1906* (London: George Allen & Unwin LTD, 1973).
- Morin, Edgar, *Le Cinema ou L'Homme Imaginaire* (Genève: Éditions Gonthier, 1965).
- Petzold, Paul, *All-in-One Cine Book* (London: The Focal Press, 1969).

	<p style="text-align: center;">Representações Cinematográficas da Alma de Méliès a Matrix</p>	<p>Gerald Bär Universidade Aberta CECC</p>
---	---	--

- Pirandello, Luigi, *Kurbeln. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Filmoperateurs Serafin Gubbio*, trad. H. Feist em colaboração com W. E. Süskind (1928) (Berlin: Volksverb. D. Bücherfreunde Wegweiser-Verlag, s.d.).
- Rizzo, Michael, *The Art Direction Handbook for Film* (Oxford: Focal Press, 2005).
- Robbe-Grille, Alain, *O Ano Passado em Marienbad*, trad. e prefácio Serafim Ferreira, (Lisboa: Início, 1967).
- Roth, Joseph, *Werke I-III. Das journalistische Werk 1915-1923, 1924-1928 und 1933-1939*, (org. Klaus Westermann) (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, 1990 e 1991).
- Scharf, Aaron, *Creative Photography*, (London: Studio Vista / New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1965).
- Seeber, Guido e Mendel, Georg V., *Der Praktische Kameramann*, (reimpr. da ed. de Berlim, 1927) (Frankfurt / M.: Deutsches Filmmuseum, 1980).
- Sémolué, Jean, *Dreyer*, (Classiques du Cinéma), (Paris: éditions universitaires, 1962).
- Sonntag, Susan, *Über Fotografie* (München, Wien: Hanser, 1978).
- Wenders, Wim, *A Lógica das Imagens*, trad. Maria Alexandra A. Lopes (Lisboa: Edições 70 Lda., 1990).
- Woolf, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 5, 1936-1941, ed. Anne Olivier Bell, (San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1984).
- Žižek, Slavoj. Return of the natives, *New Statesman*, 4 Março de 2010: <http://www.newstatesman.com/film/2010/03/avatar-reality-love-couple-sex> (4/01/2014).