

Gabriel Martins da Silva
Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro –
PUC-Rio
E-mail: gabrielms8@gmail.com

Mateus Sanches Duarte
Duke University – Duke
E-mail:
mateus.duarte@duke.edu



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Um teatro de espectros sem nome: Arqueologias do fantasma, de Serge Margel

*Archaeologies of the ghost,
by Serge Margel*

*Arqueologías del fantasma,
por Serge Margel*

RESUMO

A presente resenha aborda a obra *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo* (2017), de Serge Margel. Resultado de sete conferências ministradas no Brasil, entre 2015 e 2016, o livro oferece uma profunda reflexão sobre a transição da *sociedade do espetáculo* para a *sociedade espectral*. Organizado em três seções, o livro explora a espectralização das relações sociais, onde os sujeitos se tornam meros objetos de um discurso desprovido de subjetividade. Nesse contexto, a obra de Margel oferece uma análise crucial sobre o papel da teoria crítica em um contexto social marcado pela espectralização.

PALAVRAS-CHAVE: *Arqueologias do Fantasma; Serge Margel; Sociedade do espetáculo; Sociedade espectral; Teoria crítica.*

ABSTRACT

This review discusses Serge Margel's book, *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo* (2017). The book is the result of seven conferences held in Brazil between 2015 and 2016 and offers a deep reflection on the transition from the 'society of the spectacle' to the 'spectral society.' It is organized into three sections that explore the ghostification of social relations, where subjects are reduced to mere objects of a discourse devoid of subjectivity. In this context, Margel's work provides a significant analysis of the role of critical theory in a social context marked by ghostification.

KEYWORDS: *Arqueologias do Fantasma; Serge Margel; Society of the spectacle; Spectral society; Critical theory.*

RÉSUMÉ ou RESUMEN

Esta reseña analiza el libro de Serge Margel, *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo* (2017). El libro es el resultado de siete conferencias celebradas en Brasil, entre 2015 y 2016, y ofrece una profunda reflexión sobre la transición de la "sociedad del espectáculo" a la "sociedad espectral". El libro está organizado en tres secciones que exploran la espectralización de las relaciones sociales, donde los sujetos son reducidos a meros objetos de un discurso desprovido de subjetividad. En este contexto, la obra de Margel aporta un análisis significativo del papel de la teoría crítica en un contexto social marcado por la espectralización.

MOTS-CLÉS ou PALABRAS CLAVE: *Arqueologias do Fantasma; Serge Margel; Sociedad del espectáculo; Sociedad espectral; Teoría crítica.*

Submetido em 10 de fevereiro de 2024

Aceito em 17 de maio de 2024

Publicado em 2017, *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*, de Serge Margel, é a reunião de sete conferências ministradas no Brasil, entre 2015 e 2016, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Nacional de Brasília (UnB) e Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Traduzido pelos pesquisadores Anne Dias e Maurício Chamarelli, o tratamento do texto foi realizado pelo Laboratório de Edição da UFRJ. Seguindo uma das linhas editoriais de publicações direcionadas às áreas de teoria e crítica literária, filosofia, estética, humanidades e psicanálise de pensadores estrangeiros, da editora belo horizontina Relicário Edições, o livro do filósofo suíço-francês compõe a Coleção Estéticas que, dentre outras obras, publicou *Serenidade, presença e poesia* (2016), de Hans Ulrich Gumbrecht, *Musica ficta* (figuras de Wagner) (2016), de Philippe Lacoue-Labarthe, e *O que é a Arte* (2020), de Arthur Danto.

Interessado em debater a passagem da *sociedade do espetáculo* para a *sociedade espectral* e em explorar o que o autor chama de espectralização das relações sociais, ou seja, a transformação dos sujeitos em objetos de um discurso destituído de *sujeito*, essas sete conferências foram organizadas em três seções: *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Fantasmal*; *É Preciso comer o seu duplo: Jean Rouch e o Filme Antropofágico*; e *Arquivo, Memória e Testemunho*. Para explorar esse teatro de espectros sem nome, “onde os sujeitos se tornam fantasmas” (Margel, 2017, p. 89), o texto aborda questões importantes para pensar o papel da teoria crítica num contexto espectralizado. Tal como elucidado por uma nota da tradução logo no início do livro, na língua francesa existe uma distinção entre *fantôme* e *fantasme*, difícil de se aplicar ao português, em que o primeiro se refere a uma presença externa e objetiva, enquanto o segundo, está associado ao campo da fantasia, sendo, assim, interno e ligado à representação mental. Dito isso, escolheu-se, ainda assim, pela tradução de *fantasma*, como essa existência exterior do *fantôme*, mas também remete à experiência *fantasme*, uma vez que o termo é bastante difundido no vocabulário em português. À medida que os capítulos se desenvolvem, torna-se cada vez mais claro que todos os temas abordados pelo autor estão intrinsecamente ligados ao conceito de *fantasma* ou *espectro*, seja como uma lembrança externa tangível, seja como uma representação mental subjacente. Dessa forma, a distinção francesa entre *fantôme* e *fantasme* se funde na tradução ao português como *fantasmas* materializados em objetos técnicos a tal ponto que, como afirmou João Camilo Penna (2017, p. 7), em sua apresentação do livro, “a espectralidade tecnológica é o que nos une”, nos lembrando a máxima antropofágica oswaldiana.

O livro como um todo percorre diferentes objetos, todos girando em torno da figura dos fantasmas, como foi dito. A primeira seção se dedica ao pensamento do filósofo berlinense Walter Benjamin, sobretudo na sua relação com a cidade de Paris; a segunda parte debruça-se sobre o cinema etnográfico de Jean Rouch para pensar a dobra entre a imagem do cineasta e a do feiticeiro, propondo a antropofagia como uma postura que liga tanto o cinema enquanto dimensão artística quanto o canibalismo ritual dos povos estudados pela antropologia; a terceira seção dedica-se ao debate sobre o estatuto arquivo para, em seguida, ir em direção ao debate sobre o museu enquanto instituição e ao pensamento poético-especulativo de Edouard Glissant. Assim, ao encadear de maneira aparentemente aleatória os objetos estudados, Margel traça uma linha de raciocínio para pensar os espectros na arte e na cultura, atravessando diferentes suportes e materialidades, a fim de elaborar teoricamente o lugar da spectralidade e da fantasmagoria na sociedade contemporânea, levando em conta as relações entre a técnica, a etnografia, o arquivamento e a literatura. Nosso interesse, na presente resenha, é apontar os aspectos que acreditamos serem mais relevantes dentre as escolhas e caminhos propostos por Margel, deixando evidenciar, antes de mais nada, seu diferencial enquanto projeto intelectual e seu rendimento em termos críticos.

A primeira seção, como já anuncia o título, busca estender um debate sobre o famoso texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, publicado em 1936. Em resumo, o autor berlinense busca teorizar como a reprodutibilidade técnica da arte faz com que a obra perca a sua *aura*, uma vez que essa reprodução substitui a sua existência única por uma existência serial. Mas este seria um resumo apressado para a riqueza do texto benjaminiano, uma vez que outros elementos cruciais são explorados, como as mudanças materiais e neurológicas que a modernidade impõe, dado que nos parece ainda mais importante para Margel do que o famoso argumento acerca da perda da aura da obra de arte. Referimo-nos à argumentação de que um novo aprendizado e sensibilidade desvelam-se aos indivíduos nas grandes cidades do centro do capitalismo, mudança concomitante à emergência do cinema, dos espetáculos de vaudeville e dos parques de diversões. Trata-se de questões da ordem do dia não só do pensamento de Benjamin, mas também de Georg Simmel e Siegfried Kracauer, autores interessados na mudança da estrutura da experiência subjetiva que os indivíduos modernos vivenciaram com a formação das metrópoles europeias.

Tal aspecto ganhou relevância a ponto de mesclar fatores sociais, políticos e econômicos pré-existentes à emergência do cinema, mas que, ainda assim, foram oportunos para a formação de sua dimensão estética, reunindo e cristalizando elementos centrais da modernidade, tais como o choque, a descontinuidade e a fragmentação. É dessa forma que o cinema se configurou mais do que apenas uma nova invenção dentre tantas outras, tornando-se a forma artística da modernidade por excelência.

A figura de um novo sujeito-observador, que também participa ativamente dessa vida urbana, desenvolve sua percepção temporal e cinética sobreposta aos desejos e objetos, mas também às práticas de normatividade e subjetivação, que não só reúnem todos esses fatores histórico-sociais, mas também se apresentam em uma arquitetura própria do dispositivo cinematográfico, agindo com eficácia na experiência afinadas aos estímulos modernos. Neste sentido, o cinema pode ser pensado como uma das únicas formas de arte que cumpriu as demandas criadas pela modernidade, uma vez que, tratando-se de uma arte do choque, compensa os hiperestímulos oriundos da vida nas grandes cidades modernas. Mas o que isto significa exatamente e como isso recai numa espectralização social?

Com a divisão do trabalho social, foram criadas diversas funções especializadas, que acompanharam o surgimento de novas crenças morais e horizontes utópicos dentro de uma mesma sociedade. Assim, Benjamin entende que há um novo tipo de barbárie experimentado pela humanidade, que valoriza a dimensão da técnica em detrimento dos princípios humanos. Isto é fundamental para entender essa espectralização social apresentada por Margel, especialmente se nos lembrarmos que a própria concepção arqueológica em Benjamin se manifesta como o interesse pelos objetos culturais que jazem adormecidos sob os escombros da história, aguardando os escavadores a reconstruir, no presente, narrativas de tempos passados.

A compreensão da transição da sociedade do espetáculo – conforme descrita por Guy Debord, em seu livro homônimo de 1967 – para a sociedade espectral é fundamental para o desenvolvimento do trabalho de Margel neste livro. Na sociedade do espetáculo, todas as relações são mediadas por imagens, das interpessoais às políticas. No entanto, na sociedade espectral, a subjetividade não é apenas alienada pelo consumo de imagens, mas também sua própria produção perpetua a transformação das relações interpessoais. Nesse contexto, as interações ocorrem principalmente através das mídias, nas quais a figura do *fantasma* substitui a do sujeito. Nessa ontologia espectral, o autor suíço-francês encontra, no cinema-direto de Jean

Rouch, um processo análogo de destituição do sujeito, uma vez que se trata de um cinema protético, cinema como extensão do corpo, da pele, do olho, da orelha e do estômago (Marge, 2017).

Caminhando do debate sobre a relação entre cinema, cidade e reprodução técnica, Margel, na segunda parte do livro – composta apenas por um capítulo –, transporta o leitor para uma faceta instigante do cinema de vanguarda da metade do século XX: Jean Rouch e seu cinema etnográfico. Aqui, é como se uma aparente passagem fosse realizada, quer dizer, a arte cinematográfica, essa forma de expressão própria da modernidade, fosse direcionada aos coletivos não-ocidentais, fazendo com que a forma de captura, por excelência, do mundo moderno (o cinema) entrasse em relação com outros povos do mundo. Os filmes mais representativos de Rouch foram aqueles produzidos na virada da década de 1950-60, tais como *Os mestres loucos* (1955), *Eu, um negro* (1958) e *Crônica de um verão* (1961), como destaca Margel. Portanto, o interesse do capítulo gira em torno da relação entre a câmera, o autor-diretor e aquilo que é filmado, e como essas posições, no cinema de Rouch, ganham contornos inusitados. De Benjamin e Paris para Rouch e o continente africano são muitas as diferenças, porém a distância entre os *objetos* tem como finalidade o assunto comum de todo o livro. Dessa forma, a câmera antropofágica de Rouch interessa a Margel na medida em que ela faz aparecer os fantasmas, em como ela oculta e destitui o sujeito através da produção de um cinema protético, que produz transe, um *cine-transe*, para falarmos como Rouch, e não mais mimético.

O capítulo mistura tanto os mecanismos de montagem cinematográfica de Rouch como seus textos em torno da possessão entre os Dogon, etnia conhecida por suas práticas de transe. Assim, Rouch, essa mistura de cineasta e antropólogo-etnógrafo africanista, faz parte de algo que se apresenta como um amálgama entre a câmera participativa e o Kino-Pravda (cinema-verdade) de Dziga Vertov (1896 - 1954) ou o cinema-direto de Robert Flaherty (1884 - 1951). É nessa chave que Margel cruza a prática e a teoria cinematográfica de Rouch, deixando mais porosa a fronteira entre a própria materialidade do filme, ou seja, a condição particular da posição entre sujeito e objeto – a câmera participativa – e a própria prática da direção e da autoria no cinema. Assim, a noção de possessão, cara aos povos que Rouch visita em seus filmes, é usada para pensar a transformação da pessoa do cinegrafista, numa invasão (ou inversão) da vida pela arte. Rouch, segundo Margel, seria uma síntese entre Vertov e Flaherty, como afirma o cineasta em seu próprio texto. Esse tipo de cinema figuraria como uma prótese, no qual a câmera

seria uma extensão do corpo, da pele do próprio cineasta, aberta para se contaminar com aquilo que se filma.

Margel explora o sentido da antropofagia — a saber a ingestão, incorporação ou a devoração — dos *duplos* entre povos *extra-modernos*, unindo a expressão poética aos dados etnográficos, pensando, lado a lado, a devoração entre esses povos e a prática cinematográfica de Rouch, exemplo que podemos alargar às formas artísticas que pretendem lidar com aquilo que está nas margens da sociedade ocidental. A partir da intrusão desses espíritos — que, no texto de Rouch, mencionado por Margel, chamam-se *duplos* —, que o regime espectral, como aludido na primeira parte do livro, é encontrado. Se antes tínhamos a generalização da tecnologia e a fantasmagoria das cidades, agora encontramos a presença dos espíritos, espelhados na contaminação da câmera e do diretor por forças extranaturais.

Na terceira e última seção do livro, encontramos o elo entre a antropologia e a literatura, passando, assim, do cinema etnográfico à uma discussão sobre a configuração dos arquivos ao longo da história da modernidade. Em primeiro lugar, ganha corpo uma discussão de caráter teórico sobre o estatuto dos arquivos, momento em que fica evidente as propriedades dúbias e/ou paradoxais da prática arquivística. Na esteira de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, a relação entre memória e esquecimento se insinua, ou seja, quando se guarda um objeto que aparentemente testemunha a história, uma outra parte é necessariamente perdida — como mostra a lição freudiana —, gesto que conseqüentemente produz uma dimensão fantasmal do arquivo. Em outras palavras, se por um lado os objetos arquivados tentam escrever a história a partir do seu testemunho, por outro também a *falsificam*. É essa característica da prática do arquivamento que Margel se vale para apontar uma possibilidade de fabulação das histórias rasuradas.

A característica paradoxal do arquivo, tal qual apresentada pelo autor, ajuda a repensar sua partilha, fazendo com que as dicotomias documento/ficção e realidade empírica/criação literária se dissolvam. Dessa maneira, acabam por se formar, de maneira indelével, “rastros fantasmas que testemunham o apagamento pelo qual se constitui todo arquivo” (Margel, 2017, p. 127). Tal salto argumentativo chega à uma resolução na proposta fabulatória de Edouard Glissant no último capítulo do livro, como veremos brevemente.

Antes disso, Margel revisita um momento-chave da formação da crítica francesa, sobretudo àquela ligada à revista *Documents*, que reuniu, em seu entorno, intelectuais híbridos

entre a crítica de arte, a criação literária e a antropologia. Partindo das discussões do grupo dissidente do surrealismo, que tem como avatares principais figuras como Marcel Griaule, George Bataille e Michel Leiris, abre-se a querela das reformas museológicas na França, na qual as reservas de objetos etnográficos são repensadas junto à própria constituição dessas instituições, como é o caso da passagem do Museu de Etnografia do Trocadero para o Museu do Homem. Volta à cena, portanto, a dicotomia estilhaçada entre o documento e a ficção na temática do arquivo, no qual a história cultural francesa, ligada às vanguardas artísticas, se mistura com a história do colonialismo europeu e o desenvolvimento da etnografia enquanto disciplina. Entre o lugar fetichizado que os museus etnográficos ocupavam ao expor objetos exóticos de culturas não-ocidentais ao desejo de documentação desses povos em vias de extinção — esse era o diagnóstico dos anos 1920-1930 no quadro de discussão da antropologia —, passa-se pelo debate sobre como expor, catalogar e pensar esses objetos no ambiente museológico. Ou seja, como fazer dessas instituições, no processo de arquivamento, um espaço que não seja da simples apresentação de artefatos *mortos*, quer dizer, distantes do seu valor de uso de suas sociedades originárias. Dessa forma, Margel expõe o desejo de parte desse grupo em criar um tipo de arquivo universal colonial das sociedades, que servissem, à sua maneira, ao conhecimento do mundo para a posteridade, como uma espécie de reserva técnica da diversidade humana, salvando as culturas do *esquecimento* que estavam fadadas graças ao desenvolvimento técnico da modernidade.

Vale a pena um pequeno adendo, pouco explorado no texto, mas que revela uma atualidade oportuna das discussões feitas sobre as instituições museológicas. Trata-se do recente debate sobre a restituição de obras de arte depositados nesses museus etnográficos, ou seja, os processos de devolução desses objetos *roubados* durante as espoliações coloniais. O texto faz alusão à noção de *restituição* em outro contexto, pensando a forma como a própria exposição desses artefatos pode produzir algo de uma restituição deles próprios, fazendo com que passem de *objetos mortos*, quer dizer, deslocados de seu valor de uso, para algo que se mantenha vivo, mesmo que no museu. É a partir desse enclave das práticas de arquivamento da modernidade, que Margel concebe o último volteio do livro.

Partindo, então, dos arquivos universais, chegamos à obra poética de Glissant, cuja característica saliente da fabulação crítica se destaca na sua articulação com a economia interna do livro. Assim, o desejo de uma ficção engajada num projeto babélico, que constitua um solo

comum para as línguas menores que formam as línguas nacionais, ou ainda num processo que insira os países colonizados na história do mundo, Glissant vai repensar as faltas constitutivas da experiência de espólio colonial, através dos rastros produzidos pelos arquivos, como Margel tentou defender na sua elaboração teórica nos capítulos anteriores. Portanto, a Martinica, terra natal de Glissant, inscreve-se, na ficção, em um contexto global, na partilha das línguas, num *Todo-Mundo*, numa espécie de escrita da história a partir dos colonizados.

Nessa toada, Glissant busca nas memórias — sempre ausentes — dos escravizados, a matéria para sua construção fabulatório-ficcional, cujo símbolo máximo é a *plantation*. A partir do trauma da escravidão transatlântica, que, por sua vez, marcou a história da Martinica, quer dizer, uma história de ausências e de faltas, o autor investiga a dimensão especulativa dos arquivos. Numa oposição clara a certas práticas etnográficas — poderíamos pensar no modelo apresentado por Margel das vanguardas artísticas de forte influência etnográfica, ou ainda na antropologia enquanto dispositivo colonial —, que tendem a separar sujeitos e objetos na produção do conhecimento, que Glissant vai postular uma prática que esteja intimamente ligada à capacidade dos sujeitos subalternizados em tomar voz. Essas práticas do lastro colonial acabam por dirimir a dimensão relacional da experiência de contato com a alteridade, produzindo, junto à escravidão, uma incapacidade de constituir uma memória coletiva. É por esses motivos que Glissant encontra, na oralização da sua literatura, a força necessária para fazer falar aqueles que não podiam, de constituir uma história a partir das ausências produzidas pela ferida colonial e escravista, articulando-se como uma revanche dos subalternos. Sua busca não se resume ao encontro com as origens africanas ou à procura da terra natal, mas à reabilitação do acontecimento traumático, numa reencenação do momento em que a história das colônias não foi mais possível.

Assim, busca-se, na própria língua, a fantasmagoria das línguas ocultados pelo processo brutal da colonização, fazendo da própria marca da subalternização uma “aparição do desaparecimento” (Margel, 2017, p. 188). Faz-se brotar um resto da *plantation*, deixando nítido as bordas das línguas crioulas, que se localizam, por sua vez, nas margens das línguas dominantes, gesto que permite aflorar esse índice espectral da própria linguagem. Nesse sentido, “a sobrevivência da literatura consiste em fazer reviver esses fantasmas, dar-lhes uma terra, um corpo, mãos, olhos, gestos, assim como uma fala e um discurso” (Margel, 2017, p. 189), jogando, num só tempo, com a memória e o esquecimento dos arquivos.

Tanto a primeira como a última seção do livro são organizadas, ambas, em três capítulos, cada um referente a uma conferência diferente. A mudança temática, aparentemente heterogênea, ao final, guarda relações comuns que podem ser apreciadas na leitura conjunta das diferentes partes da obra. Nesse sentido, a linha de raciocínio do livro se constrói na mudança de *objetos*, passando de um assunto a outro, mas guardando o núcleo comum que forma, com o passar das páginas, o argumento central de Margel, a saber: o lugar das artes visuais e narrativas num mundo em que os espectros paulatinamente substituem os sujeitos. Assim, a categoria moderna do sujeito dá lugar às fantasmagorias, que logo são percebidas em outras formas culturais, como os povos africanos filmados por Rouch, o arquivamento dos museus ou ainda na fabulação crítica de Glissant. A *substituição* de que falamos não é valorada por Margel, mas é tanto pensada como consequência da modernidade como também como condição de possibilidade para traçar saídas dela, caminho apontado no último capítulo do livro. Essa expansão da forma-espectro acaba por ser um *phármakon*¹, aquilo que envenena e aquilo que pode salvar, sendo usada, de maneira astuta pelo autor, para elaborar outras possíveis relações entre cinema, sociedade e antropologia, agora atualizadas com o presente do mundo, de modo a unir as demandas artísticas às urgências do contemporâneo.

Referências

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia*, arquivo. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

PENNA, João Camillo. A Espectrologia de Serge Margel. In MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

Mateus Sanches Duarte - Duke University – Duke

Ph.D. Student em Romance Studies na Duke University, Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com passagem pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

E-mail: mateus.duarte@duke.edu

¹ A aproximação entre o debate de Margel e A farmácia de Platão, de Jacques Derrida, texto em que a imagem do *phármakon* é essencial, é feita por João Camillo Penna na apresentação do livro.

Gabriel Martins da Silva - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Professor de sociologia e doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Mestrado em Letras (PUC-Rio) e graduado em Ciências
Sociais (PUC-Rio).

E-mail: gabrielms8@gmail.com